

L'apport des relevés stratigraphiques à Saint-Savin-sur-Gartempe. L'exemple du *Sacrifice de Noé*

Marcello Angheben



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/10636>

DOI : 10.4000/insitu.10636

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Marcello Angheben, « L'apport des relevés stratigraphiques à Saint-Savin-sur-Gartempe. L'exemple du *Sacrifice de Noé* », *In Situ* [En ligne], 22 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/10636> ; DOI : 10.4000/insitu.10636

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'apport des relevés stratigraphiques à Saint-Savin-sur-Gartempe. L'exemple du *Sacrifice de Noé*

Marcello Angheben

Communication présentée lors des journées d'études consacrées à l'*Actualité de la recherche en peinture murale*, organisées par le musée des Monuments français les 25 et 26 octobre 2011, à la Cité de l'architecture et du patrimoine.

- 1 L'équipe chargée du programme de recherche sur les peintures romanes du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers s'est donné deux objectifs complémentaires : l'inventaire des peintures romanes de France et l'étude monographique d'ensembles présentant un intérêt singulier. L'inventaire comporte des campagnes photographiques exhaustives, l'intégration des clichés dans la base de données « Romane », prochainement accessible en ligne, et une indexation relativement poussée. Quant aux études monographiques, elles s'effectuent en fonction des besoins spécifiques ou des circonstances. Les restaurations des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe furent une occasion unique de pouvoir étudier de très près le plus vaste ensemble de peintures romanes conservé en France. Nous en avons profité pour effectuer une couverture photographique complète avant et après restauration, et pour observer les peintures dans leurs moindres détails, ce qui a permis de mieux comprendre les styles qui s'y côtoient ainsi que l'iconographie de chaque scène. Cette étude s'est également nourrie d'une réflexion plus globale consacrée à la méthodologie.
- 2 La connaissance des peintures romanes souffre en effet de l'extrême rareté des œuvres, de leur état de conservation souvent déplorable et de l'absence presque complète de sources écrites, de sorte que la quasi-totalité des informations doivent être dégagées de ces quelques vestiges. C'est pourquoi nous avons voulu, dans le cadre de l'analyse

stylistique, prendre en considération les moindres détails en relevant indifféremment les analogies et les différences. Cette démarche suppose cependant que l'on fasse une distinction entre une formule figurative conventionnelle et le style personnel. L'emploi d'une convention, comme le pli soufflé en coquille ou le pli en amande, signifie en effet simplement qu'un peintre l'a adoptée au cours de sa formation ou à un autre moment de sa carrière, si bien que son identité doit être déduite non seulement de cet emploi mais aussi et surtout de la manière de l'interpréter. L'application de ces principes méthodologiques aux peintures de Saint-Savin a montré que de nombreux peintres ont appliqué les mêmes conventions et que le nombre d'artistes ayant travaillé sur le chantier était dès lors plus important qu'on ne l'avait supposé précédemment.

- 3 Dans le domaine de l'iconographie, nous avons naturellement tenu compte de la tradition, comme l'avaient fait nos prédécesseurs, tout en accordant une fois encore autant d'importance aux analogies qu'aux différences. Si les analogies montrent ce que l'œuvre doit aux modèles, les différences révèlent en effet la part de créativité émanant de la collaboration du ou des concepteurs avec les peintres, même si les modèles les plus proches ont disparu et que l'originalité d'une composition ne pourra par conséquent jamais être établie avec certitude. Cette créativité réside en grande partie dans l'adaptation des cycles et de chaque scène au cadre contraignant d'une voûte subdivisée en registres et, dans la première moitié de la nef, en travées. C'est pourquoi nous avons accordé une attention toute particulière à la manière dont chaque scène s'intégrait dans son cadre et au rôle joué par les fonds et par les couleurs dans ce travail de mise en page. La gestuelle, extrêmement variée et éloquente, a également fait l'objet d'une étude spécifique.
- 4 L'apport le plus novateur de l'équipe réside cependant dans les relevés stratigraphiques réalisés par Carlos Castillo et Carolina Sarrade¹. Cette technique, qui consiste à relever toutes les traces de peintures, leur valeur chromatique et leur stratigraphie, a été mise au point par Christian Sapin et Carlos Castillo sur le chantier de Saint-Germain d'Auxerre pour résoudre les problèmes que posaient des palimpsestes aux strates exceptionnellement nombreuses². Cette technique, dont les spécificités sont exposées dans l'article de Carolina Sarrade, répond cependant à des questions beaucoup plus nombreuses que je souhaite évoquer de manière très générale dans un premier temps et illustrer dans un second temps avec un exemple emprunté au vaste cycle vétérotestamentaire de Saint-Savin : la scène du Sacrifice de Noé.

Les fonctions des relevés stratigraphiques

Repérage et documentation des repentirs

- 5 Les peintres romans et singulièrement ceux de Saint-Savin modifient souvent la première version de leur œuvre, quel qu'en soit le stade d'achèvement. Si le premier jet se limite généralement au dessin préparatoire, il arrive que celui-ci ait déjà été mis en couleur. Le relevé stratigraphique permet de discriminer chacune des phases d'élaboration et, partant, de mieux comprendre le processus créatif, que ce soit dans le domaine du style ou dans celui de l'iconographie. À Saint-Savin, le meilleur exemple émane du *Sacrifice de Caïn et Abel* (**fig. n°1**). Marie-France de Christen, qui a restauré les peintures de la nef dans les années 1970, avait déjà repéré et dégagé la première version dans laquelle Dieu figurait sous la forme d'une main surgissant d'un segment de ciel, comme le voulait la

tradition iconographique dominante³. Le relevé a cependant permis d'observer et de documenter toutes les traces de la première version, précisant notamment son degré d'achèvement. Il a par ailleurs mis en évidence un second repentir, certes limité à la couleur des vêtements mais extrêmement révélateur de la sensibilité du peintre car il suggère que ce dernier a souhaité établir à la fois un effet de symétrie entre les deux frères et une distinction entre figures humaines et figure divine⁴.

Figure 1



Saint-Savin-sur-Gartempe, peintures de la nef : le *Sacrifice de Caïn et Abel*.

Phot. Brouard, Jean-Pierre. © CESC.M.

Repérage et documentation des repeints et des restaurations

- 6 Les interventions postérieures à la mise en œuvre des peintures romanes peuvent être multiples et parfois très perturbantes pour leur lecture. À Saint-Savin, des repeints ont été effectués aux XIV^e et XV^e siècles, lorsque l'on a réparé l'axe médian de la voûte en berceau⁵, et des restaurations parfois très lourdes ont été réalisées au XIX^e siècle sur les registres inférieurs. Le *Sacrifice de Caïn et Abel*, pour reprendre cet exemple, se situe au registre supérieur et fait partie des scènes touchées par la réparation de la voûte et la réfection de la bande faîtière au XV^e siècle. Le relevé a toutefois montré que ce repeint concernait essentiellement les cheveux du Christ, autrement dit la partie la plus éminente de cette scène, et demeurait par conséquent extrêmement limité. S'agissant des restaurations, l'apport le plus remarquable du relevé concerne la scène de la Présentation d'Ève à Adam dans laquelle le peintre du XIX^e siècle a donné à chacun des trois protagonistes un visage barbu (**fig. n°2**). Le relevé a montré que cette barbe était justifiée pour Adam, mais naturellement pas pour Ève, et déterminé avec précision l'étendue de la restauration, de sorte qu'après le traitement informatique du relevé, nous serons en mesure de proposer une vision de la scène débarrassée de cette intervention à la fois médiocre et erronée.

Figure 2



Saint-Savin-sur-Gartempe, peintures de la nef : la *Présentation d'Ève à Adam*.
 Phot. Brouard, Jean-Pierre. © CESCO.

Aide à la lecture des scènes illisibles

- 7 Les détériorations subies par les peintures romanes sont souvent telles qu'il n'est plus possible de les déchiffrer correctement. Par le patient assemblage de toutes les traces conservées et par l'accentuation des parties les plus effacées, le relevé offre souvent une vision beaucoup plus lisible des peintures. Un des meilleurs exemples est fourni par la crypte de Saint-Germain d'Auxerre où le relevé a dégagé les formes d'un palmier là où l'on voyait généralement un paon⁶. À Saint-Savin, cette fonction du relevé s'est avérée plus particulièrement dans la première travée de la nef où des infiltrations ont presque totalement effacé la scène de la Création d'Adam.

Repérage et documentation de la stratigraphie

- 8 En indiquant la stratigraphie, ce type de relevé apporte enfin des informations extrêmement précieuses sur le travail du peintre. Si les procédés sont assez semblables dans l'ensemble des peintures romanes, il existe tout de même des différences significatives d'une œuvre à l'autre. Pour commencer, le nombre de strates est généralement proportionnel au degré d'élaboration de la peinture, comme l'a bien montré Juliette Rollier-Hanselmann pour la Bourgogne⁷. Aussi convient-il d'étendre ces données à d'autres régions pour tenter de mieux comprendre les relations pouvant exister entre la stratigraphie et les peintres, les ateliers – pour autant que ceux-ci puissent être identifiés – ou les styles. L'ordre des strates constitue un autre indicateur des techniques adoptées par les peintres et peut dès lors s'ajouter aux autres caractéristiques techniques ou stylistiques enregistrées par ailleurs pour tenter de

caractériser un peintre ou un atelier. On notera à ce sujet que par sa lisibilité, le relevé facilite grandement l'analyse formelle de l'œuvre.

Le Sacrifice de Noé

- 9 Cette scène, qui marque la fin du cycle du Déluge et précède celui dit « du vin », se situe sur le côté septentrional de la voûte, à l'extrémité orientale du deuxième registre (**fig. n° 3**). Comme pour le *Sacrifice de Caïn et Abel*, on avait initialement prévu de figurer Dieu sous l'aspect d'une main surgissant du ciel avant de la remplacer par une figure christomorphique. Ce repentir aisément observable à l'œil nu pose un grand nombre de questions : quelle est l'étendue exacte de la première version et quelles en furent les composantes, comment a-t-on exploité les parties déjà peintes dans la version définitive, pourquoi un tel changement d'iconographie alors que l'on avait déjà remplacé la main divine par une figure du Christ dans le *Sacrifice de Caïn et Abel*, quelles furent les conséquences de ce repentir dans l'organisation du cycle, que peut-on en déduire au sujet de la conception du programme, et enfin la seconde version est-elle l'œuvre du même peintre ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons estimé nécessaire d'effectuer un relevé de la figure de Noé, de la main divine et de l'autel. Dans son article, Carolina Sarrade a expliqué en détail la nature de ses observations et tenté de répondre aux questions portant sur les différentes étapes de la mise en place des peintures. Pour ma part, je m'efforcerai de répondre à celles qui concernent l'iconographie et le style en me fondant sur ses observations.

Figure 3



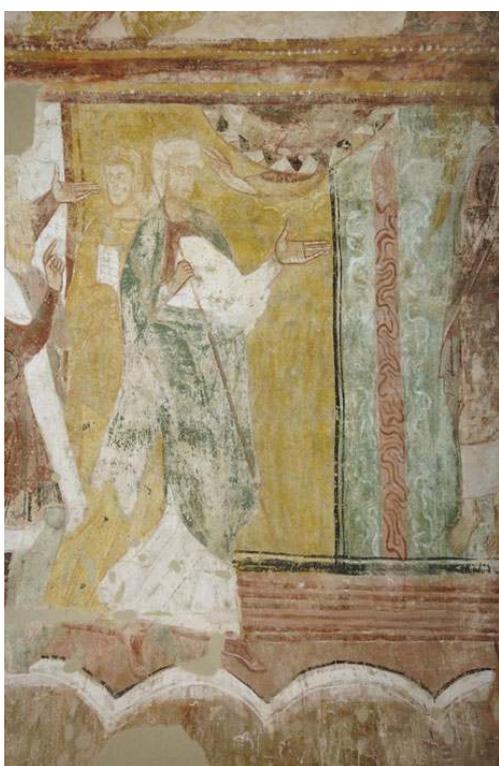
Saint-Savin-sur-Gartempe, peintures de la nef : le *Sacrifice de Noé*.

Phot. Brouard, Jean-Pierre. © CESC.M.

Pourquoi avoir remplacé la main de Dieu par la figure du Christ ?

- 10 Dans une étude antérieure, j'avais déjà posé cette question au sujet du *Sacrifice de Caïn et Abel*, et proposé plusieurs réponses⁸. La première, a priori simpliste mais parfaitement fondée, est que la figure christomorphe a été introduite pour remplir un espace vide (**voir fig. n°1**). Cette scène se situe en effet juste avant le faux-doubleau, un bandeau décoratif transversal imitant un véritable doubleau, mais elle en est séparée par un large espace vide que l'on a partiellement comblé avec un arbre qui ne joue aucun rôle particulier dans l'iconographie. Il est évident que si l'on n'avait pas étendu la scène vers la droite, ce vide aurait été encore plus important et aurait ainsi créé un déséquilibre disharmonieux.

Figure 4



Saint-Savin-sur-Gartempe, peintures de la nef : le cortège des hébreux après la traversée de la Mer Rouge.

Phot. Brouard, Jean-Pierre. © CESC.M.

- 11 La deuxième réponse envisageable est que le concepteur a voulu pallier la faible visibilité de la main de Dieu depuis le sol de la nef. C'est ce que montrent, *a contrario*, les deux autres scènes de la nef dans lesquelles on a maintenu cette convention séculaire destinée à représenter le Père : le *Sacrifice de Melchisédech* – une scène déposée au Musée Sainte-Croix de Poitiers – et le cortège des hébreux après la traversée de la Mer Rouge encore *in situ* (**fig. n°4**). Dans le *Sacrifice de Melchisédech*, ce dernier se tient debout face à Abraham, ce qui ne permettait pas d'inscrire une figure divine en pied face à lui, mais dans le cortège des hébreux une théophanie anthropomorphe aurait parfaitement pu apparaître devant Moïse, comme dans la scène suivante consacrée à la remise des Tables de la Loi (**voir fig. n°7**), au lieu de quoi on a maintenu une main divine extrêmement difficile à

discerner depuis le sol de la nef. Si le Christ du *Sacrifice de Caïn et Abel* avait effectivement remplacé la main du Père pour améliorer la visibilité de la scène, on comprendrait mal que l'on n'ait pas fait de même pour le cortège des hébreux. Quelle qu'en soit la raison, il apparaît assez clairement qu'aucun intervenant – concepteur, maître d'ouvrage ou peintre – n'a imposé de norme unique dans la représentation de Dieu sur la voûte de la nef.

- 12 Il se pourrait également que le concepteur ait souhaité écarter la formule iconographique la plus récurrente pour harmoniser le *Sacrifice de Caïn et Abel* avec le cycle de la Création et celui du Pêché originel dans lesquels apparaît systématiquement un Dieu christomorphique. On pourrait enfin envisager des motivations d'ordre théologique, même si elles demeureraient difficilement démontrables, ou encore une combinaison de ces différentes raisons possibles.
- 13 Lorsque l'on se tourne vers le *Sacrifice de Noé*, le problème est encore plus ardu puisque l'on sait que la scène a été peinte après le *Sacrifice de Caïn et Abel*. Cela signifie que l'on est revenu à une formule qui avait été abandonnée quelques jours ou quelques semaines plus tôt et qu'on l'a ensuite modifiée exactement dans le même sens. Il est possible que le peintre ait à nouveau appliqué la formule la plus récurrente dans la tradition iconographique avant de lui préférer, peut-être pour les mêmes raisons, la solution beaucoup plus rare dans laquelle la figure du Christ se dresse devant Noé⁹. Cette figure est en effet nettement plus visible que la main divine et elle s'inscrit dans la continuité des scènes précédentes dans lesquelles un Dieu christomorphique s'adresse à deux reprises à Noé.
- 14 On ne peut en revanche pas postuler qu'elle a permis de combler un vide puisque le registre demeure incomplet à son extrémité orientale. Et surtout, le dessin préparatoire de la scène suivante représentant la *Vendange de Noé* avait été peint dans un premier temps juste à côté du *Sacrifice* (**fig. n°5**). Marie-France de Christen a en effet retrouvé et dégagé le dessin du premier visage de Noé qui avait été tracé à gauche du visage définitif. On peut en déduire que le premier avait déjà été ébauché au moment du repentir et que ce changement de parti a provoqué un glissement latéral de la scène voisine. S'il y avait eu un vide à combler, il ne se serait donc pas situé entre le *Sacrifice* et la *Vendange* mais après cette scène, dans la zone aujourd'hui lacunaire attenante au transept.

Figure 5



Saint-Savin-sur-Gartempe, peintures de la nef : la *Vendange de Noé*.
 Phot. Brouard, Jean-Pierre. © CESC.M.

- 15 Quelle que fut la motivation de ce repentir, celui-ci semble trahir une coordination des travaux relativement lâche, laissant suffisamment de latitude aux peintres pour qu'ils puissent mettre en œuvre une formule jugée non conforme avant de leur imposer un canevas convenant davantage aux besoins du programme. À moins bien entendu que l'initiative n'ait émané du peintre. Quel que fut l'auteur de cette modification, il faut en tout cas relever qu'il n'est pas intervenu lorsqu'un autre peintre a appliqué le motif de la main divine au cortège des hébreux, ce qui corrobore l'impression d'une coordination relâchée. À travers le repentir observable dans le *Sacrifice de Noé*, c'est donc un aspect extrêmement concret et éminemment instructif de l'organisation du travail qui se révèle à nos yeux, même si son interprétation demeure en grande partie hypothétique.

Pourquoi avoir maintenu le geste de la main divine ?

- 16 Dans la première version, la main de Dieu pointait l'index et le majeur vers la tête de Noé, adoptant ainsi un geste très largement répandu dans l'art médiéval que l'on qualifie généralement de geste de bénédiction. Dans la deuxième version, le Christ a très significativement reçu le même geste et la même orientation des doigts vers la tête de Noé. La main a de surcroît été mise en évidence car elle est la seule partie du corps divin débordant du panneau jaune sur lequel se détache ce dernier. Le procédé est relativement récurrent dans la nef de Saint-Savin : le Christ est isolé des figures humaines au moyen d'un fond doté d'une couleur distincte et exceptionnellement, comme dans la *Sortie de l'arche* et la *Vocation d'Abraham*, la dextre divine dépasse de ce cadre pour transmettre son discours à son interlocuteur humain. Dans le *Sacrifice de Noé*, l'effet de débordement est encore plus marqué que dans ces deux exemples puisque le bord de la manche du

vêtement du Christ est marqué par un trait exceptionnellement épais qui semble prolonger le trait tout aussi large séparant les deux fonds.

- 17 Ces observations suggèrent que l'on a attribué un sens précis à cette position de la main. Il demeure cependant difficile aujourd'hui de le déterminer avec exactitude car ce geste correspond à des contextes parfois très différents : le simple énoncé d'une parole comme dans les illustrations des comédies de Térence¹⁰ ou dans les scènes de la vie du Christ, une bénédiction biblique, une bénédiction liturgique accompagnée ou non du signe de croix, ce même signe de croix accompli par un saint pour chasser le démon, une désignation, etc.¹¹ C'est la raison pour laquelle je préfère le qualifier de manière plus neutre de geste d'allocation, considérant que la bénédiction, quelle qu'elle soit, implique l'énoncé d'une parole.
- 18 Dans le contexte précis du *Sacrifice de Noé*, ce geste pourrait correspondre aux deux bénédictions divines prononcées par Yahvé après l'holocauste accompli par le patriarche ou à une bénédiction liturgique. La première bénédiction mentionnée par la Genèse s'adresse uniquement à Noé :

« Odoratusque est Dominus odorem suavitatis et ait ad eum nequaquam ultra maledicam terrae propter homines sensus enim et cogitatio humani cordis in malum prona sunt ab adulescentia sua non igitur ultra percutiam omnem animantem sicut feci. Cunctis diebus terrae sementis et messis frigus et aestus aestas et hiemps nox et dies non requiescent » (Gn 8, 21-22)¹².

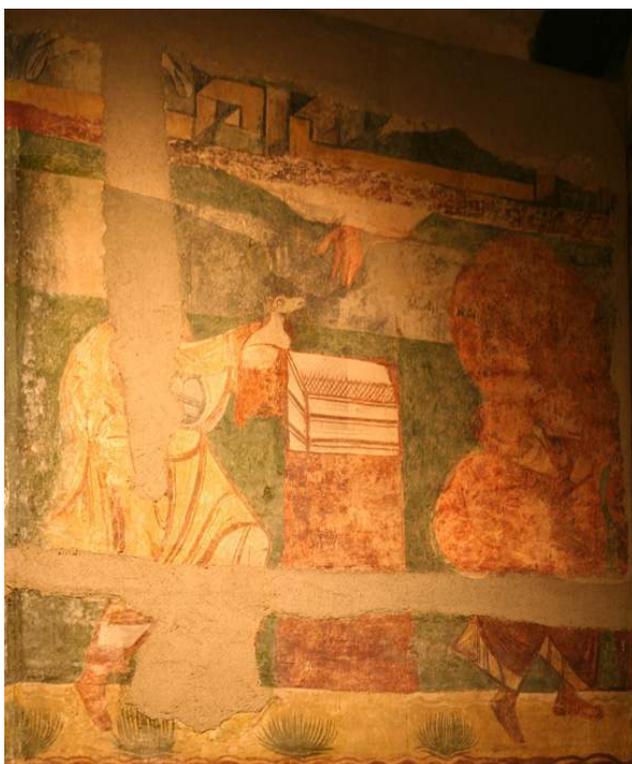
- 19 Il s'agit là typiquement d'une bénédiction biblique qui consiste généralement en une promesse de faveurs ou d'un destin favorable accordée par Dieu¹³. La deuxième bénédiction, qui suit directement la première, est du même ordre mais elle est beaucoup plus longue et surtout elle est destinée à la fois à Noé et à ses fils (Gn 9, 1-7). En voici la première phrase : *« Benedixitque Deus Noe et filiis eius et dixit ad eos crescite et multiplicamini et implete terram »¹⁴.*
- 20 Dans les Octateuques byzantins (1050-1300), Noé et sa famille sont rassemblés autour d'un autel duquel s'échappent des flammes et se tournent vers le haut où la main de Dieu émerge d'un segment de ciel. L'illustration suivante, consacrée à l'Alliance, présente une structure analogue si ce n'est que l'autel a disparu et que la famille de Noé se tient sous un arc-en-ciel englobant toute la scène. Puisque l'Alliance est mentionnée immédiatement après la deuxième bénédiction (Gn 9, 8-17) et que la première illustration comporte la famille de Noé, on peut supposer que cette scène englobe à la fois le sacrifice et les deux bénédictions¹⁵.
- 21 Dans un manuscrit illustré de la Genèse de Caedmon (vers 1000), Noé est accompagné par ses trois fils lorsqu'il offre son sacrifice à Dieu mais seul lorsqu'il reçoit sa bénédiction¹⁶. Sur le revêtement d'autel en ivoire de la cathédrale de Salerne, deux plaques correspondent manifestement à chacune des deux bénédictions : sur la première, la main de Dieu accomplit le geste d'allocation au-dessus du sacrifice auquel participent les trois fils et, sur la deuxième, c'est un Dieu christomorphe qui fait ce geste vers les quatre hommes fortement inclinés vers l'avant¹⁷. À Saint-Savin au contraire, la figure divine s'adresse exclusivement à Noé et semble dès lors prononcer la première bénédiction. Il faudrait alors en déduire que le cycle a écarté non seulement la représentation de l'Alliance mais aussi celle de la seconde bénédiction pour passer directement à la vendange, ce qui n'est pas sans importance puisque ce choix a conduit à juxtaposer deux thèmes potentiellement eucharistiques.

- 22 Dans la mesure où le patriarche sacrifie des animaux sur un autel et que cette scène se situe à proximité du maître-autel de l'église abbatiale, on peut en effet l'interpréter dans ce sens, comme l'avait déjà très justement fait Yvonne Labande-Mailfert¹⁸. Dans cette perspective on pourrait supposer que le geste du Christ correspond à une bénédiction de type liturgique. L'index et le majeur de la main du Père pointent cependant la tête de Noé et non ces animaux, exactement comme la main du Christ dans le sacrifice d'Abel, ce qui semble invalider cette lecture. Dans la version définitive, la main du Christ est en revanche tendue à l'horizontale au-dessus de l'autel, ce qui pourrait correspondre à une bénédiction rituelle et peut-être même à un signe de croix comparable à ceux qu'effectue le célébrant au-dessus des Saintes Espèces au moment de la consécration¹⁹. On peut donc hésiter entre les deux bénédiction mentionnées par la Genèse, un geste rituel et une combinaison de ces différentes significations.

L'autel, l'agneau et les colombes dans les mains voilées

- 23 Comme l'a bien montré Carolina Sarrade dans l'analyse de son relevé, la première version de la scène devait déjà comporter toutes les composantes visibles aujourd'hui, à l'exception de la figure du Christ et des reliefs montagneux en forme de pains de sucre juxtaposés : Noé agenouillé offrant un agneau et deux oiseaux – sans doute des colombes – sur un autel dressé au sommet d'une volée de marches. Elle aurait donc été d'emblée conforme au texte de la Genèse qui mentionne à la fois l'autel, des moutons et des oiseaux : « *Aedificavit autem Noe altare Domino et tollens de cunctis pecoribus et volucris mundis obtulit holocausta super altare* » (Gn 8, 20). Dans la mesure où ces composantes ne sont pas systématiquement présentes, on peut toutefois supposer qu'elles ont été destinées à accentuer la dimension liturgique de la scène au même titre que la position de la dextre divine. Aussi convient-il de les aborder séparément dans cette perspective.
- 24 Si l'autel fait défaut dans la Genèse de Caedmon, il est présent dans les Octateuques, sur l'ivoire de Salerne, les peintures aragonaises de Bagüés (**fig. n°6**) et les mosaïques de Saint-Marc de Venise où il est accessible par quelques marches²⁰. L'autel appartient donc non seulement à la source biblique mais aussi à la tradition iconographique la plus répandue, ce qui suffit amplement à expliquer sa présence dans la nef de Saint-Savin. Dans ce programme, la corrélation avec la liturgie est cependant corroborée par la proximité du sanctuaire et du maître autel. On pourrait légitimement douter de la signification de cette proximité dans la mesure où les trois principaux paradigmes vétérotestamentaires du sacrifice eucharistique mentionnés dans l'oraison *Supra quae* du canon de la messe – ceux d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech – ont été représentés très loin du sanctuaire alors qu'ils figurent le plus souvent dans cet espace²¹.

Figure 6



Bagüés, San Julián y Basilisa, peintures de la nef : le *Sacrifice de Noé*.
Phot. Angheben, Marcello. © Marcello Angheben.

- 25 Un indice émanant de trois programmes picturaux apporte au contraire un argument favorable à cette lecture liturgique : dans le chevet rectangulaire de San Quirce de Pedret, l'abside de Saint-Hilaire de Poitiers et la crypte de la cathédrale d'Anagni, la représentation de l'autel des martyrs selon Apocalypse 6, 9 peut être vue en même temps que le maître-autel, ce qui atteste la volonté d'établir un rapprochement extrêmement fort entre les deux²². Cet indice est d'autant plus important que le programme de Saint-Hilaire est chronologiquement et géographiquement proche. À Saint-Savin, ce lien est assurément plus distendu mais il n'en demeure pas moins réel si l'on considère que le concepteur devait fatalement maintenir la scène dans l'espace de la nef.
- 26 Un deuxième argument favorable émane du programme peint de Bagüés qui s'inspire en partie des peintures de Saint-Savin ou d'une œuvre disparue très semblable à celle-là²³ (voir fig. n°6). Ce programme déployé sur les deux parois d'une nef à vaisseau unique adopte cependant une structure beaucoup plus simple qu'à Saint-Savin, celle du *wraparoud* définie par Marilyn Aronberg Lavin : le cycle vétérotestamentaire doit être lu d'est en ouest sur la paroi sud et ensuite d'ouest en est sur la paroi opposée, dans un mouvement que l'on pourrait qualifier de « tournant »²⁴. Le cycle s'achève ainsi avec le sacrifice de Noé à l'extrémité orientale du mur nord, autrement dit au-dessus de l'autel puisque cette petite église ne possède pas de transept. Dans cet exemple, la volonté de rapprocher autel figuré et autel réel est donc patente, ce qui renforce l'hypothèse d'une lecture analogue pour son modèle présumé. Je pense par conséquent qu'à Saint-Savin la proximité entre l'autel du *Sacrifice de Noé* et le maître-autel est chargée de sens, ce qui

signifie que la présence du premier a pu être conçue comme un moyen de renforcer la dimension eucharistique de la scène.

- 27 L'agneau du sacrifice induit aussi une lecture de cet ordre puisqu'il est l'un des principaux symboles du Christ immolé sur la croix et qu'il figure presque systématiquement dans les espaces liturgiques, comme en témoignent, dans un contexte artistique et topographique extrêmement proche, les peintures de la tribune de Saint-Savin, celles du baptistère Saint-Jean de Poitiers ou encore celles de la crypte de Montmorillon²⁵. Il fait par ailleurs écho à l'agneau sacrifié par Abel dans une scène qui renvoie encore plus explicitement à l'eucharistie.
- 28 Pour offrir les deux colombes présumées, Noé s'est voilé les mains d'un pan de son lourd manteau, conformément à un usage liturgique très répandu que l'on rencontre notamment dans le sacrifice d'Abel. Si ce détail appartient manifestement aussi à la première version de la scène, il semble en revanche que ce soit à la fin de la mise en œuvre que le vêtement flottant de Noé – une cape ou un second manteau – ait été effacé, comme le laissent supposer les traces de peintures couvrantes observées par Carolina Sarrade. Cet hypothétique effacement est difficilement explicable puisqu'il suppose la présence d'un grand vide sur le vaste fond clair situé derrière la figure de Noé. La seule hypothèse envisageable est que le concepteur a souhaité éviter l'impression que le patriarche possédait deux manteaux, mais elle demeure extrêmement fragile.

La position agenouillée de Noé

- 29 Dans les quelques représentations du thème évoquées précédemment, Noé se tient debout devant Dieu ou devant un autel tandis qu'à Saint-Savin, le patriarche est agenouillé au sommet d'une colline ou d'une montagne. Avant de peindre cette montagne, on avait toutefois prolongé obliquement la bande de sol de la scène précédente, ce qui pourrait laisser supposer que le peintre a involontairement dévié de l'horizontale et que, suite à cette erreur, il a placé Noé plus haut, dans une position agenouillée. Mais on pourrait également estimer que cette composition était intentionnelle et qu'elle était destinée à conférer cette attitude à Noé. Celle-ci semble effectivement découler de cette volonté d'accuser la dimension liturgique de la scène déjà mentionnée à propos de son association directe avec la *Vendange*, de son emplacement au sein de la nef, du geste de Dieu, de l'autel, des animaux du sacrifice et des mains voilées du patriarche.
- 30 Il faut relever à cet égard que Moïse adopte la même attitude dans l'épisode des Tables de la Loi figuré au registre inférieur et qu'il se tient également sur une colline, ici le Mont Sinaï (**fig. n°7**). Bien que la scène ne renvoie pas à la liturgie eucharistique, le rapport entre le patriarche et Yahvé y est pratiquement identique si ce n'est que Moïse se tient beaucoup plus bas que ce dernier, dans un rapport hiérarchique nettement plus marqué que dans le *Sacrifice de Noé*. Cette différence s'explique quand on considère que dans la première version de cette scène, Noé adressait son sacrifice à la main divine et devait donc se trouver très près de celle-ci. Le *Sacrifice d'Abel* et celui de Melchisédech, où l'on observe une proximité analogue, suggèrent en effet que celle-ci était considérée comme une condition indispensable à l'équilibre de la composition ou à l'expression de son contenu sémantique.

Figure 7



Saint-Savin-sur-Gartempe, peintures de la nef : la *Remise des Tables de la Loi*.
 Phot. Brouard, Jean-Pierre. © CESCO.

- 31 Indépendamment de l'impératif d'un rapport rapproché entre sacrificateur et destinataire divin, il semble que le concepteur de cette scène se soit volontairement écarté de la tradition iconographique la plus répandue pour donner à Noé une attitude foncièrement rituelle. Dans un manuscrit illustré de la Paraphrase d'Aelfric, le patriarche se prosterne devant Dieu de manière presque identique mais dans la scène de l'Alliance et non dans celle du Sacrifice qui n'a du reste pas été représentée²⁶. Le parti extrêmement original de Saint-Savin confirme à mon sens que les autres composantes de la scène ainsi que sa proximité par rapport au sanctuaire et à la scène des Vendanges de Noé découlent d'une volonté d'y induire une signification eucharistique extrêmement accusée.

Le style

- 32 Dans cette scène, l'analyse des formes est particulièrement intéressante car elle conduit à s'interroger sur l'identité du peintre de Noé, sur le traitement des deux manteaux de ce dernier et surtout sur l'intervention d'un second peintre au moment du repentir. Sur la tunique de Noé on observe, au niveau du genou gauche, un rehaut blanc circulaire se prolongeant de chaque côté par des épis que le relevé a mis en évidence (**fig. n°8**). Ce type de rehaut, prenant généralement la forme d'un fuseau sur les parties allongées des membres et d'un disque sur les genoux, est extrêmement fréquent dans les scènes peintes avant celle-ci. La figure comporte en revanche un motif qui n'apparaît pas avant la scène du Déluge : le pli en double crochet, autrement dit un long trait s'achevant par deux petits traits faisant un angle aigu avec le premier. Trois plis de ce type remontent ainsi dans la partie gauche du manteau que le patriarche enroule autour de ses mains pour présenter les deux oiseaux. La nouveauté de ce pli suggère donc que le peintre de Noé est arrivé récemment sur le chantier.

- 33 D'autres traits stylistiques indiquent même qu'il s'agit de sa première œuvre. Ainsi la jambe gauche présente-t-elle un rehaut blanc sinueux adoptant vaguement la forme d'un « S » qui n'apparaît manifestement jamais dans les scènes précédentes alors qu'il est reproduit à deux reprises sur le manteau. Ces rehauts y relèvent le mouvement général du tissu donné par des formes identiques mais plus larges peintes dans une couleur gris clair et souligné par un trait rouge adoptant le même tracé. Ce procédé, auquel s'ajoutent les formes de la main gauche transparaissant sous le manteau, restitue très efficacement l'aspect d'une étoffe extrêmement épaisse. Un procédé analogue ayant servi pour le tissu recouvrant l'autel, on peut supposer que celui-ci est l'œuvre du même peintre mais la couche picturale y est toutefois moins épaisse. L'originalité de ces traits stylistiques suggère en tout cas avec force que cette scène est la première qui fut confiée à ce peintre.

Figure 8

Saint-Savin-sur-Gartempe, peintures de la nef : relevé du *Sacrifice de Noé*.

Phot. Sarrade, Carolina. © CESC.M.

- 34 Le manteau flottant de Noé se démarque fortement de celui qui couvre ses mains et semble contredire cette hypothèse dans la mesure où il reprend la technique et le tracé du manteau flottant d'Abel dans la scène de son sacrifice. Il présente en effet une structure pratiquement identique dans laquelle de longs traits rouges se déploient obliquement en s'évasant progressivement et s'achèvent par un grand pli en queue d'aronde qui se prolonge en deux pointes effilées. Il semble de surcroît que ces traits aient été conçus pour être vus par transparence. Dans la mesure où les autres caractéristiques de la figure d'Abel ne se retrouvent pas chez Noé, on peut supposer que le peintre d'Abel a réalisé le manteau flottant de Noé ou que le peintre de Noé s'est inspiré du modèle de son prédécesseur, ce qui me semble beaucoup plus vraisemblable. Et si les manteaux ont reçu des traitements si différents, c'est probablement pour éviter toute confusion entre les deux. Malgré cette différenciation fortement marquée, il semble toutefois que le peintre ait souhaité faire disparaître le manteau flottant après avoir achevé le personnage.
- 35 Si les différences entre la figure de Noé et les précédentes sont particulièrement frappantes, les singularités de la figure du Christ le sont au moins tout autant puisque plusieurs traits stylistiques demeurent uniques dans l'ensemble de la nef : le pli en double crochet est ici gris et doublé d'un rehaut blanc et la tunique du Christ est décorée d'orfrois dont les gemmes présentent deux faces aux couleurs nettement distinctes. Et si les rehauts verts du manteau se détachent plutôt mal sur un fond rouge ne sont pas

uniques, ils demeurent extrêmement rares. On peut donc en déduire qu'au moment où l'on a décidé de remplacer la main de Dieu par la figure du Christ, on a demandé à un autre peintre de réaliser celle-ci. L'intervention d'un second peintre ne semble toutefois pas liée au repentir puisque celui-ci est intervenu au stade du dessin préparatoire et que l'intervention de deux peintres ou plus pour une même scène peut être observée ailleurs comme dans la représentation du *Déluge*.

- 36 Il faut toutefois relever que le style du second peintre ne se retrouve pas dans la suite du cycle, ce qui laisse supposer qu'il est parti travailler sur un autre chantier, à moins bien entendu qu'il n'ait souhaité varier son répertoire formel et écarter les formules mises en œuvre pour la figure de Noé, mais cette deuxième solution me paraît peu probante.
- 37 En dépit des incertitudes énumérées tout au long de ces lignes, les observations développées ici et dans l'article de Carolina Sarrade ont montré l'utilité de l'outil extrêmement fiable que constitue le relevé stratigraphique dans toute réflexion portant sur la technique, le style et l'iconographie des peintures romanes en général et de celles de Saint-Savin en particulier. Dans cette étude consacrée au *Sacrifice de Noé*, le relevé a permis plus particulièrement de dissocier les deux étapes d'élaboration de la scène, de restituer le processus de mise en œuvre de la version définitive, de lire plus aisément les détails stylistiques et, plus globalement, de mieux comprendre l'organisation du chantier et la mise en œuvre du programme peint extrêmement complexe de la nef.
- 38 Par le nombre et la qualité des informations qu'il a fournis, il a rendu possible une analyse plus fine de la scène, mettant en lumière les hésitations émanant des peintres ou du responsable du programme, une volonté extrêmement forte de la part de celui-ci de multiplier les renvois à l'eucharistie et la cohabitation de traits stylistiques très différents attestant la présence d'un nombre relativement important de peintres sur les échafaudages et un roulement manifestement très rapide. Avec les observations recueillies par les restaurateurs et les chercheurs du LRMH, celles qui émanent des relevés feront prochainement l'objet d'une publication collective combinant des études monographiques de chacune des scènes et une série de synthèses portant sur les techniques, les styles et le programme iconographique.

NOTES

1. - Pascale Brudy, docteur en histoire de l'art de l'Université de Poitiers, a également participé au relevé des peintures de la nef.

2. - SAPIN, Christian (dir.). *Peindre à Auxerre au Moyen Âge : IX^e-XIV^e siècles. 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre*. Auxerre : Centre d'études médiévales d'Auxerre ; Paris : Éditions du CTHS, 1999. Parallèlement, Giulia Bordi a appliqué une technique analogue aux peintures médiévales de Rome et en particulier à celles de Santa Maria Antiqua. Voir notamment ANDALORO, Maria. « La parete palinsesto : 1900, 2000 ». Dans *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo (Atti del colloquio internazionale, Roma, 5-6 maggio 2000)*. Rome : Campisano, 2004, p. 97-111.

3. - DE CHRISTEN, Marie-France. « La technique des peintures de la tour-porche et de la nef : couleurs, tracés, repentirs et restaurations ». Dans FAVREAU, R. (dir.). *Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales*. Poitiers : Connaissance et promotion du patrimoine du Poitou-Charentes, 1999, p. 149-165, en part. p. 156-157.
4. - SARRADE, Carolina. « Les relevés archéographiques des peintures de la nef de Saint-Savin ». Dans *Revue d'Auvergne*, 2013 (sous presse) ; ANGHEBEN, Marcello. « Saint-Savin-sur-Gartempe, nouvelles recherches : problématique et méthode ». Dans *Couleurs et lumière à l'époque romane. Colloques d'Issoire 2005-2007*. Clermont-Ferrand : Revue d'Auvergne, 2011, p. 197-225.
5. - THIBOUT, Marc. « À propos de la bande faîtière qui décore la nef de l'église de Saint-Savin ». *Bulletin monumental*, 103, 1945, p. 201-211.
6. - HÉBERT-SUFFRIN, François. « Iconographie et programmes. L'ensemble carolingien ». Dans SAPIN, Christian (dir.). *Peindre à Auxerre au Moyen Âge : IX^e-XIV^e siècles. 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre*. Auxerre : Centre d'études médiévales d'Auxerre ; Paris : Éditions du CTHS, 1999, p. 104-153, en part. p. 121-122.
7. - ROLLIER-HANSELMANN, Juliette. « D'Auxerre à Cluny : techniques de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle en Bourgogne ». *Cahiers de Civilisation médiévale*, 40, 1997, p. 57-90.
8. - ANGHEBEN, Marcello. « Saint-Savin-sur-Gartempe, nouvelles recherches : problématique et méthode ». Dans *Couleurs et lumière à l'époque romane. Colloques d'Issoire 2005-2007*. Clermont-Ferrand : Revue d'Auvergne, 2011.
9. - Le Christ est figuré ainsi dans la Genèse de Caedmon. Voir OHLGREN, Thomas H. (éd.). *Insular and Anglo-Saxon Illuminated Manuscripts. An Iconographic Catalogue, c. A.D. 625 to 1100*. New York et Londres : Garland Publishing, 1986, p. 218.
10. - WEBBER JONES, Leslie et MOREY, Charles Rufus. *The Miniatures of the Manuscripts of Terence prior to the thirteenth Century*. Princeton : Princeton University Press, 1930-1931, 2 vol. ; GRIFFIN, Jocelyn C. *Pointing Gestures in Medieval Miniatures. A Study based on illustrated Manuscripts of the Terence Comedies*. PhD, New York University, 1991 ; BERNABÒ, Massimo. « Un repertorio di figure comiche del teatro antico dalle miniature dei saltieri bizantini a illustrazioni marginali ». *Zograf*, 30, 2004-2005, p. 21-32, en part. p. 27.
11. - ANGHEBEN, M. « Le geste d'allocution. Une représentation polysémique de la parole (V^e-XII^e siècles) ». *Iconographica*, XII 2013, p. 22-34. Chiara Frugoni a également étudié ce geste mais en le rattachant presque exclusivement à l'allocution (FRUGONI, Chiara. *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Turin : Giulio Einaudi, 2010, p. 67-86).
12. - Dans les traductions françaises, Dieu énonce ces paroles dans son cœur mais dans la Vulgate, le pronom personnel « eum » indique que c'est à Noé qu'il les adresse.
13. - MANGENOT, Eugène. Article « Bénédiction ». Dans *Dictionnaire de théologie catholique*, II. Paris : Letouzey et Ané, 1910, col. 629-639 ; MOLIEN, André. Article « Bénédiction ». Dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, I. Paris : Beauchesne, 1937, col. 1361-1367.
14. - *Dieu bénit Noé et ses fils en leur disant : « Multipliez-vous et peuplez toute la terre »* (Gn 9, 1).
15. - C'est aussi la lecture de WEITZMANN, Kurt et BERNABO, Massimo. *The Byzantine Octateuchs*. Princeton : Princeton University Press, 1999, I, p. 55.
16. - Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11, p. 74 et 76 ; voir OHLGREN. *Insular...* (op. cit.), p. 147. HENDERSON, George. « The Sources of the Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe ». *Journal of the British Archaeological Association*, 26, 1963, p. 11-26, en part. p. 22-23, considère que la scène de Saint-Savin résulte d'un assemblage entre la Genèse de Caedmon et un manuscrit de la *Psychomachie* de Prudence, en se fondant sur un raisonnement qui semble quelque peu forcé. D'excellentes reproductions de ce manuscrit sont disponibles sur le site de la Bodleian Library : <http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msjunius11>
17. - Pour WEITZMANN, Kurt et KESSLER, Herbert L. *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B.VI*. Princeton : Princeton University Press, 1986, p. 66-67, la main de Dieu pointe

simplement Noé dans la scène de sacrifice mais Dieu bénit la famille de Noé dans la scène suivante. Pour BOLOGNA, Ferdinando (éd.). *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*. Naples : Papari, 2008, 2 vol., II, p. 292-294, la bénédiction comprend le thème de l'Alliance, ce qui me semble parfaitement fondé, même si l'arc-en-ciel fait défaut.

18. - LABANDE-MAILFERT, Yvonne. « Le cycle de l'Ancien Testament à Saint-Savin ». *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 1974, p. 369-396, en part. p. 385 et p. 392.

19. - SUNTRUP, Rudolf. *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*. Munich : Fink, 1978, p. 276. Voir en particulier LOTHAIRE (le futur Innocent III). *De sacro altaris mysterio*. III, 12, et V, 14 ; P.L. 217, 851A-C et 896 A.

20. - Pour WEITZMANN et KESSLER. *The Cotton Genesis...* (op. cit.), p. 66-67, les mosaïques de Saint-Marc ne s'inspirent pas de la Genèse Cotton dont le feuillet correspondant aurait été manquant dès le XIII^e siècle. Pour les peintures de Bagüés, voir FERNANDEZ SOMOZA, Gloria. *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña : la itinerancia de un estilo*. Murcia : Nausicaä, 2004, p. 111.

21. - SUNTRUP, Rudolf. « Präfigurationen des Messopfers in Text und Bild ». *Frühmittelalterliche Studien*, 18, 1984, p. 468-528 ; ANGHEBEN, Marcello. « Sculpture romane et liturgie ». Dans PIVA, P. (dir.). *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*. Paris : Picard, 2010, p. 131-178, en part. p. 148-149.

22. - CHRISTE, Yves. « L'ange à l'encensoir devant l'autel des martyrs ». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13, 1982, p. 187-194 ; et *Ibid.* « L'autel des Innocents : Ap 6, 9-11 en regard de la liturgie de la Toussaint et des saints Innocents ». Dans BOCK, N. et al. (éd.). *Kunst und Liturgie im Mittelalter*. Munich : Hirmer, 2000 (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rome 28.-30. September 1997), p. 91-100.

23. - Voir à nouveau FERNANDEZ SOMOZA. *Pintura románica...* (op. cit.), p. 193-233.

24. - ARONBERG LAVIN, Marilyn. *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*. Chicago et Londres: University of Chicago, 1990, p. 7.

25. - OPIE, John Lindsay. « Agnus Dei ». Dans GUIDOBALDI, F. et GUIDOBALDI, A. Guiglia (éd.). *Ecclesiae Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo)*. Roma, 4-10 settembre 2000. 3 vol. Città del Vaticano : Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2002, III, p. 1813-1840 ; ANGHEBEN, « Sculpture romane... », op. cit., p. 163. Pour les peintures du baptistère de Poitiers, voir CAMUS, Marie-Thérèse. « Le baptistère Saint-Jean de Poitiers ». Dans *Les peintures murales de Poitou-Charentes*. Saint-Savin, 1993 (Catalogue d'exposition), p. 74-75.

26. - Londres, British Library, MS Cotton Claudius B. IV, f^o 16v (2^e/4 XI^e) ; Voir OHLGREN. *Insular...* op. cit., p. 216. Des reproductions d'excellente qualité de ce manuscrit sont accessibles à cette adresse : http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_claudius_b_iv_f001v.

RÉSUMÉS

Dans le cadre du programme de recherche interdisciplinaire sur les peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe, l'équipe du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers a réalisé de nombreux relevés stratigraphiques. Ceux-ci permettent de documenter et de visualiser les repentirs, les repeints ainsi que les différentes étapes du processus pictural. L'étude du Sacrifice de Noé montre bien les apports extrêmement précieux de ce type de relevé dans l'étude stylistique et iconographique des peintures romanes.

Within the framework of the interdisciplinary research program dedicated to the paintings of Saint-Savin-sur-Gartempe's nave, the team of the Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale of Poitiers has realized many stratigraphic drawings. Thanks to those drawings, it's possible to document and visualize the project's modifications, the more recent layers and the different stages of the painting process. The study of the Sacrifice of Noah demonstrates the invaluable contributions of this type of drawing in the stylistic and iconographic study of Romanesque paintings.

INDEX

Mots-clés : peinture murale, art roman, Saint-Savin-sur-Gartempe, Poitou, relevé, stratigraphie, Noé

AUTEUR

MARCELLO ANGHEBEN

maître de conférences d'histoire de l'art habilité de l'Université de Poitiers, responsable du programme de recherche sur les peintures romanes au Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale marcello.angheben@univ-poitiers.fr