

# FOCUS

## PUJOLS

### LES PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE SAINTE-FOY-LA-JEUNE



# SOMMAIRE

## **3 INTRODUCTION**

## **5 QUELLE CONNAISSANCE DES DÉCORS PEINTS AVANT 2018 ?**

Différentes époques, différents sujets

Pourquoi ces peintures ?

Une volonté récente de répertorier et conserver

## **9 LA CAMPAGNE DE RESTAURATION EN 2018**

Technique originale des peintures

État de conservation

L'intervention et les choix opérés

## **17 DESCRIPTION ICONOGRAPHIQUE**

La première chapelle nord

Le chœur

Les modes vestimentaires, supports à la datation ?

Les décors architecturés

# INTRODUCTION

L'église Sainte-Foy-la-jeune de Pujols est élevée à la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou au début du XVI<sup>e</sup> siècle, au sortir de la guerre de Cent Ans. À cette époque, le territoire ruiné et dépeuplé est à reconstruire. De nombreux chantiers sont ainsi engagés, entre édifices civils et religieux. Des seigneurs locaux participent à cet élan bâtisseur, tels les Saint-Chamans à Pujols. La nouvelle église paroissiale est implantée intra-muros. Elle remplace progressivement l'église Sainte-Foy-la-vieille, située au lieu-dit « Mothis » dans la vallée du Mail, définitivement abandonnée au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le plan de l'édifice, en croix latine, est relativement simple. Il est augmenté de deux chapelles latérales avant la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le chœur et trois chapelles sont voûtés d'ogives ; la nef est lambrissée. Cette dernière n'a vraisemblablement jamais été voûtée. Une colonne engagée dans le mur sud, évoquant un départ de voûte maçonnée, n'a effectivement pas été achevée. En atteste la couche d'enduit relevée juste au-dessus du dernier tambour<sup>1</sup> qui correspond à la première couverture d'enduit intérieur de l'édifice.

Vendue à la Révolution, puis réaffectée au culte, l'église est désaffectée depuis 1821. Elle conserve de remarquables décors peints, réalisés entre la fin du XV<sup>e</sup> - début du XVI<sup>e</sup> siècle et le XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est classée au titre des Monuments Historiques en 1903.

<sup>1</sup> Assise cylindrique entrant dans la composition du fût d'une colonne.





**2. Sur le mur est de la première chapelle nord, juxtaposition de décors, entre la fin du XV<sup>e</sup>-début du XVI<sup>e</sup> siècle et le XIX<sup>e</sup> siècle**

© Pays d'art et d'histoire,  
CAGV

# QUELLE CONNAISSANCE DES DÉCORS PEINTS AVANT 2018 ?

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'abbé Gerbeau, curé de Pujols, met au jour les peintures murales les plus anciennes de l'église Sainte-Foy-la-jeune. Il les décrit dans son *Essai historique sur la baronnie de Pujols en Agenais*, paru en 1891. Cette analyse fera référence pendant plus d'un siècle. En mars 2016, une étude diagnostic est réalisée par la conservatrice-restauratrice Diane Henry-Lormelle, dans le but de conserver, présenter et mettre en valeur les décors peints. Préalablement, deux missions de sondages<sup>2</sup> d'investigation et d'observation des peintures avaient été menées en 1983 et 1999.

## DIFFÉRENTES ÉPOQUES, DIFFÉRENTS SUJETS

L'étude stratigraphique menée par Diane Henry-Lormelle a permis de déterminer huit campagnes de décor. Ces dernières ont été exécutées à trois époques distinctes : à la fin du Moyen-Âge, aux XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles et au XIX<sup>e</sup> siècle.

Les premiers décors sont contemporains de la construction de l'église, soit de la fin du XV<sup>e</sup> siècle - début du XVI<sup>e</sup> siècle. Ils s'additionnent et se superposent dans l'édifice, principalement dans la première chapelle nord et le chœur. Ils représentent des figures de saints et des scènes historiées puisées dans différentes sources écrites telles *La Bible*, les évangiles apocryphes<sup>3</sup> ou encore *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Une litre funéraire, réalisée en deux temps, est également notable. Il s'agit d'une frise peinte en noir en signe de deuil, ponctuée d'armoiries, renouvelée ou complétée lors de nouveaux décès

2 Petites « fenêtres » positionnées aux endroits présumés stratégiques selon la morphologie des parois et des éléments structurels. Les sondages doivent permettre, outre la reconnaissance des zones peintes, l'identification de la technique et des matériaux mis en œuvre comme un premier diagnostic sanitaire.

3 Écrits religieux d'origine juive ou chrétienne, proches des récits des Évangiles et fourmillant souvent de détails dont l'authenticité douteuse n'a pas été confirmée. Ils ne figurent donc pas dans le Canon des Écritures.

dans la famille des seigneurs locaux. Parcourant l'ensemble des murs de l'église, elle est appliquée directement sur les décors précédemment cités et les masque donc en partie. Enfin, des éléments architecturaux - colonnes, arcs, ogives - ont été rehaussés de peinture. Une alternance de bandes rouges et jaunes a ainsi été relevée sur certains d'entre eux sans que l'on soit sûr que ce décor ait été appliqué à l'ensemble de ces supports. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les peintures anciennes sont occultées. Des badigeons<sup>4</sup> blancs les recouvrent. À cette période, seuls deux litres successives et un décor accompagnant l'architecture sont repérés. Au XIX<sup>e</sup> siècle, des faux retables<sup>5</sup>, incluant un espace central libre pour y disposer un tableau, sont réalisés sur les murs où les autels de l'église s'adossaient. Colonnes, arcs et ogives sont colorés de rose ou de jaune.

## POURQUOI CES PEINTURES ?

Dès l'Antiquité, la couleur mise en place dans des édifices est destinée à leur embellissement. Cette pratique perdure aux époques romane et gothique, dans l'architecture religieuse ou civile. Dans les sanctuaires religieux et particulièrement dans les églises médiévales, les peintures participent donc à la décoration des lieux mais également à l'instruction des fidèles. Leur caractère symbolique est tout aussi incontestable que leur dimension esthétique. D'ailleurs, au Moyen-Âge, une église n'était pas considérée comme achevée tant qu'elle n'avait pas été peinte. À la peinture ornementale destinée à souligner la structure architecturale, s'ajoutent les décors figurés et historiés, les armoiries...

4 Enduits à base de lait de chaux.

5 Du latin « retro » signifiant « en arrière » et « tabula », « table », le retable trouve sa place derrière l'autel d'une chapelle ou d'un chœur d'église.



Il n'est pas rare de trouver des inscriptions en latin ou en français identifiant tel ou tel personnage. La fonction didactique de ces écrits est toutefois à relativiser dans la mesure où une majorité de fidèles était illettrée à l'époque médiévale. Sans doute s'adressaient-ils alors aux lettrés, puissants laïcs et clercs, détenteurs du savoir.

Les Saint-Chamans, seigneurs de Pujols, sont certainement les commanditaires des peintures les plus anciennes de l'église Sainte-Foy-la-jeune. Un blason à trois fasces<sup>6</sup> représenté à plusieurs reprises sur la litre s'apparente au leur « De sinople<sup>7</sup> à trois fasces d'argent ». Différents saints figurés dans le chœur sont également les saints patrons de la famille : sainte Catherine est la patronne de Catherine d'Esclamat, héritière de Pujols (mariée à Renaud de Saint-Chamans), de sa fille Catherine de Castelpers, et de sa belle-fille, Catherine de Lévis de Châteaumorand, fondatrice du chapitre de la collégiale Saint-Nicolas de Pujols avec son mari Jean de Saint-Chamans ; saint Antoine est le patron du frère de cette dernière et saint Jacques celui de son père, Jacques de Lévis de Châteaumorand.

Les généreux donateurs souhaitaient s'assurer du repos de leurs âmes. Ils pensaient que leurs saints patrons étaient les mieux placés pour les représenter auprès de Dieu.

### UNE VOLONTÉ RÉCENTE DE RÉPERTORIER ET CONSERVER

Comme c'est le cas à Sainte-Foy-la-jeune, il n'est pas rare que différents décors se superposent dans un même monument ; des éléments sont ajoutés, d'autres modifiés ou encore supprimés au fil des siècles. Longtemps, la conservation n'a pas été au cœur des préoccupations. Par ailleurs, les peintures étant fragiles, beaucoup d'entre elles ont disparu ou ont été altérées après la Révolution, lorsque la fonction du bâtiment a changé.

Dans les années 1840-1850, de nombreuses peintures murales ont été mises au jour. La commission des Monuments Historiques, créée en 1838, intervient alors pour dégager les badigeons qui les recouvrent et les préserver de l'indifférence ou de la destruction. En 1846, Prosper Mérimée, persuadé que toutes les découvertes ne pourront être conservées, demande que des copies soient faites. Une politique active de relevés se met donc en place afin de reproduire fidèlement les peintures originales.

À Pujols, il faut attendre les années 1880 pour que les décors les plus anciens de l'église Sainte-Foy-la-jeune soient mis au jour par l'abbé Gerbeau, alors que l'édifice est désaffecté et a servi longtemps de grange. Ces peintures étaient protégées par des badigeons blancs vraisemblablement exécutés au XVII<sup>e</sup> siècle. Elles ont été copiées en 1959 dans le cadre de la politique menée par la commission des Monuments Historiques. Les relevés à l'aquarelle ont été réalisés par Mademoiselle Migeon. Ils sont un témoin précieux de l'état des peintures à un moment donné et sont utilisés comme références par les restaurateurs et les chercheurs.

<sup>6</sup> Pièce héraldique formée par deux lignes parallèles traversant l'écu horizontalement.

<sup>7</sup> La couleur verte en héraldique.



**3. Sainte Catherine**

© Henri Drozniak

**4. Saint Jacques**

© Pays d'art et d'histoire,  
CAGV

**5. Blason apparenté aux  
Saint-Chamans**

© Atelier Didier Legrand

**6. Relevé à l'aquarelle,  
saint Georges**

© Ministère de la Culture,  
Médiathèque de l'architecture  
et du patrimoine, diffusion  
RMN-GP

**7. Relevé à l'aquarelle,  
détail de l'arbre de Jessé**

© Ministère de la Culture,  
Médiathèque de l'architecture  
et du patrimoine, diffusion  
RMN-GP

6



7



8. Échafaudage dans le chœur  
© Émilien Châtelain



# LA CAMPAGNE DE RESTAURATION EN 2018

La commune de Pujols, accompagnée par la Conservation Régionale des Monuments Historiques (DRAC de Nouvelle Aquitaine), a décidé de mettre en œuvre un important chantier de restauration de l'intérieur de l'église Sainte-Foy-la-jeune en 2018. Stéphane Thouin, Architecte en chef des Monuments Historiques, a assuré la maîtrise d'œuvre. L'Atelier Didier Legrand est intervenu quant à la restauration des décors peints.

## TECHNIQUE ORIGINALE DES PEINTURES

L'intervention de l'Atelier Didier Legrand a permis de préciser la technique originale mise en œuvre pour réaliser les peintures murales. Il s'agit d'une technique *a secco* (« à sec » en italien) ; les décors ont en effet été peints sur un enduit sec. Elle diffère de la fresque, technique *a fresco*, pour laquelle la composition picturale s'opère sur un enduit frais, requérant dextérité et rapidité d'exécution lors d'un chantier organisé à la journée.

Dans l'église Sainte-Foy-la-jeune, un premier enduit à la chaux aérienne et au sable couvre la maçonnerie. Nommé *arriccio* (« hérissé » en italien), il sert à préparer le mur pour le décor. Une seconde couche de chaux en pâte - l'*intonaco* - a ensuite été étendue, lissée et polie, probablement à l'aide de galets. Plus ou moins sèche, elle accueille les décors réalisés avec des pigments minéraux additionnés de liants (lait de chaux, colle d'origine animale ou végétale).

Cette superposition d'enduits a été appliquée pour réaliser les peintures de la fin du XV<sup>e</sup> siècle - début du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour les décors exécutés aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, on a utilisé la même technique. Ceci

n'est pas surprenant, car cette dernière est courante dans le Sud-Ouest de la France, entre le XV<sup>e</sup> siècle et XVII<sup>e</sup> siècle. Par contre, les faux retables peints au XIX<sup>e</sup> siècle ont eux été exécutés directement sur le décor sous-jacent.

## ÉTAT DE CONSERVATION

Lorsque l'abbé Gerbeau découvre les peintures murales à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'édifice est décrit comme particulièrement vétuste. Malgré son classement au titre des Monuments Historiques au début du XX<sup>e</sup> siècle, peu de travaux semblent avoir été entrepris durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 1960, l'association « Les amis de Pujols » se préoccupe de l'état de l'église et entreprend quelques réparations sur la toiture, les plafonds lambrissés de la nef et de la première chapelle sud, le dallage et les ouvertures. L'église est entièrement drainée et la couverture est refaite dans les années 2000. Les décors peints n'ont alors encore jamais fait l'objet d'une restauration.

La conservation des peintures murales est étroitement dépendante de l'architecture. Leur support étant le mur auquel elles adhèrent, leurs conditions de conservation sont évidemment subordonnées à l'état du monument. Aussi, bien que des travaux aient été réalisés à Sainte-Foy-la-jeune dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, différents désordres du bâtiment ont impacté les décors peints. En 2018, l'Atelier Didier Legrand constate ainsi que des fissures sont présentes dans la maçonnerie. Résultant certainement de mouvements de terrain, elles ont favorisé la pénétration d'humidité dans l'édifice, principal facteur de dégradation des peintures.





Des lacunes sont donc observables sur l'ensemble des décors. Elles ont été provoquées par le détachement des enduits altérés par l'humidité. L'*arricio* est détaché de la maçonnerie ; il présente un problème d'adhésion pour au moins 50% de sa surface. L'*intonaco* est quant à lui pulvérulent ; réduit en poudre, il manque de cohésion. Ceci est certainement dû à un sous-dosage en chaux aérienne lors de sa mise en œuvre.

Les couleurs des peintures ont perdu leur cohésion du fait de la fragilité de la technique originale et de la superposition des badigeons éliminés par l'abbé Gerbeau. Des poussières grasses dues à la combustion de cierges et des poussières atmosphériques ont dégradé également la couche picturale en créant des auréoles jaunâtres et des gouttes de couleur.

#### 9. Lacunes sur les décors

© Diane Henry-Lormelle

#### 10. Lacunes sur les décors

© Diane Henry-Lormelle

#### 11. Mise sous presse d'enduits détachés

© Atelier Didier Legrand

#### 12. Consolidation par injection

© Atelier Didier Legrand

#### 13. Consolidation des enduits pulvérulents

© Atelier Didier Legrand

### L'INTERVENTION ET LES CHOIX OPÉRÉS

Cesare Brandi, philosophe et historien de l'art, publie en 1963 *La théorie de la restauration*. Il y définit ce que doit être toute intervention sur une œuvre d'art : « La restauration constitue le moment méthodologique de reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa substance et dans son double aspect esthétique et historique afin de la transmettre au futur ». Il précise que « la restauration doit viser à rétablir, à chaque fois que ce sera possible, l'unité potentielle de l'œuvre d'art, sans commettre un faux artistique ou un faux historique et sans effacer toute trace du passage de l'œuvre d'art à travers le temps ». Quand l'état de l'œuvre est lacunaire, on traite donc ce qui peut l'être pour améliorer sa lisibilité sans créer de faux. L'intervention réalisée par les restaurateurs à Sainte-Foy-la-jeune s'inscrit dans la lignée de cette théorie.

Pour Didier Legrand, « une opération de restauration pourrait se résumer succinctement ainsi :

- Mise en évidence des matériaux constitutifs de l'œuvre.
- Détermination des matériaux altérant l'objet traité ainsi que des phénomènes d'altération liés aux conditions de conservation.
- Intervention visant à améliorer la conservation de l'œuvre : élimination des matériaux nuisibles, tant du point de vue de la conservation que de la lisibilité, consolidation des parties fragiles.
- Intervention visant à recréer l'unité de l'œuvre d'art [...] ».

À partir du constat d'état de conservation des peintures murales de l'église pujolaise, l'Atelier Didier Legrand a mis en œuvre différents temps d'inter-



vention. On a d'abord pré-consolidé, par imprégnation de résine, la couche picturale afin de ne pas perdre de matière originale lors des opérations suivantes. Puis, des phases de nettoyage ont été réalisées. Un époussetage a permis de supprimer des poussières légères ; un nettoyage mécanique, à l'aide de scalpels, bistouris, brosses et gommes, a éliminé les matières cohérentes qui adhéraient à la couche picturale ; un nettoyage chimique a détruit les poussières grasses (suifs, crasses...).

Les décors peints de la fin du Moyen-Âge ont été privilégiés, sans pour autant supprimer totalement une couche superposée, chaque strate participant de l'histoire de l'œuvre. La litre a par exemple été atténuée afin de rendre présentables les scènes historiées qu'elle recouvrait. Seule la peinture dans l'axe central du chœur a été complètement dégagée. Un drapé du XIX<sup>e</sup> siècle a ainsi été supprimé afin de mettre au jour le décor premier et redonner un sens à l'iconographie.

La consolidation de l'adhésion des enduits au support a été complexe et s'est faite en plusieurs étapes. Les lacunes ont été mastiquées d'un mortier à base de chaux et de sable. Leur couche superficielle a été réalisée à base de chaux aérienne en pâte et de poudre de marbre afin

d'imiter l'originale.

Enfin, la retouche a été exécutée à l'aquarelle. La technique du *repiquage au point*<sup>8</sup> a permis de traiter les abrasions de la couche picturale, tandis qu'on a utilisé le *tratteggio*<sup>9</sup> pour les zones de lacunes reconstructibles.

**14. La peinture du pan coupé central du chœur, après suppression du décor du XIX<sup>e</sup> siècle**

© Émilien Châtelain

**15. Discussion autour de la peinture du pan coupé central du chœur, avant suppression du décor datant du XIX<sup>e</sup> siècle**

© Émilien Châtelain

**16. Retouche**

© Pays d'art et d'histoire, CAGV

<sup>8</sup> Application par petits points de retouche sur des usures de la couche picturale.

<sup>9</sup> Technique de retouche par réalisation de lignes verticales très proches, inventée en Italie dans les années 1950.



**17. Le mur nord  
de la première chapelle nord  
AVANT restauration**  
© Atelier Didier Legrand

**18. Le mur nord  
de la première chapelle nord  
APRÈS restauration**  
© Atelier Didier Legrand

**19. Pan coupé nord du chœur  
AVANT restauration**  
© Atelier Didier Legrand

**20. Pan coupé nord du chœur  
APRÈS restauration**  
© Atelier Didier Legrand

**21. Le mur nord  
de la seconde chapelle nord  
AVANT restauration**  
© Atelier Didier Legrand

**22. Le mur nord  
de la seconde chapelle nord  
APRÈS restauration**  
© Atelier Didier Legrand



17



19



20





23. Décapitation de sainte Barbe  
ou saint Blaise ?  
© Henri Drozniak



# DESCRIPTION ICONOGRAPHIQUE

Les peintures murales de la fin du XV<sup>e</sup> siècle - début du XVI<sup>e</sup> siècle ont été interprétées par l'abbé Gerbeau. Dans le cadre d'une enquête menée entre 1996 et 2004 sur le territoire de la basse vallée du Lot, les chercheurs du service régional de l'Inventaire se sont à leur tour intéressés à l'église Sainte-Foy-la-jeune et à ses décors. Leurs travaux ont permis de remettre en cause certaines analyses de Gerbeau. La dernière campagne de restauration menée en 2018 a permis de compléter l'état de connaissance de ces décors même si quelques doutes demeurent...

## LA PREMIÈRE CHAPELLE NORD

L'arbre de Jessé, figurant la généalogie du Christ, est présent sur le mur ouest de la chapelle. La partie basse de la scène a malheureusement disparu. Sans doute accueillait-elle Jessé dormant, l'arbre sortant de sa poitrine dont les branches portent les ancêtres du Christ. Tous les personnages de la composition sont peints à mi-corps dans des corolles de fleurs, à l'exception de la Vierge, en haut, au centre, portant l'enfant Jésus. Les regards, les mouvements des ancêtres sont tournés vers le messie et sa mère. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de l'essor du culte marial, la Vierge est substituée au Christ au sommet de l'arbre. C'est elle qui assure la filiation davidique. D'ailleurs, David est représenté à sa gauche, avec sa harpe. À sa droite, il s'agit vraisemblablement de Salomon, portant barbe et couronne. Des phylactères avec des inscriptions latines en lettres gothiques sont encore lisibles le long de l'arbre. « Joas » désigne ainsi le troisième personnage à partir de la gauche au premier niveau de l'arbre et « Ozias », le premier roi, à partir de la gauche, au deuxième niveau. Le mur nord propose deux décors de part et

d'autre de la fenêtre axiale de la chapelle.

À gauche, on observe un personnage, coiffé d'une mitre d'évêque, lié sur une croix. Deux bourreaux le torturent à l'aide de peignes de fer. Ils portent certains attributs vestimentaires caractéristiques de la mode des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles : chapeau conique, sayon, chausses bicolores et chaussures dites « à la poulaine ». Tous ces éléments descriptifs attestent sans aucun doute que cette scène de martyr est bien celle de saint Blaise, évêque de Sébaste, en Cappadoce. L'inscription dans le bandeau le confirme également : « S.BLACI ». Par ailleurs, à la fin du Moyen-Âge, il n'est pas rare que ce saint soit figuré. Outre les scènes puisées dans l'Ancien et le Nouveau Testament, les sujets hagiographiques enrichissent le répertoire iconographique médiéval. Parmi ceux-ci, les saints guérisseurs, tels saint Blaise, font l'objet d'une grande ferveur à une époque souvent troublée entre guerres et épidémies. On invoque Blaise pour les maux de gorge. À droite de la fenêtre, un autre martyr est représenté. L'abbé Gerbeau l'identifiait comme celui de sainte Foy. Les chercheurs de l'Inventaire régional ont remis en cause cette interprétation au vu de l'inscription peinte dans le bandeau sous la scène. Avant restauration, seules les lettres « BA » étaient bien visibles. Ainsi, pour eux, la peinture pourrait correspondre au martyr de sainte Barbe, « BARBA ». Cette dernière fut enfermée dans une tour par son père afin de la soustraire aux regards des hommes, ou selon une autre version de sa légende, au prosélytisme chrétien. Elle se convertit néanmoins au catholicisme et fit percer une troisième fenêtre à la tour qui n'en comptait que deux. Son père furieux décida de la mettre à mort. Après différents supplices, elle fut décapitée. L'iconographie correspondrait donc à cet épisode



#### 24. Le transi macabre

© Pays d'art et d'histoire,  
CAGV

#### 25. Les têtes moutonnées des apôtres

© Pays d'art et d'histoire,  
CAGV

#### 26. Détail du traitement des vêtements des apôtres

© Pays d'art et d'histoire,  
CAGV

ne permet aujourd'hui de l'identifier. Quant à celui dans l'ébrasement de la fenêtre, il s'agit d'un transi macabre. Ricanant, pointant du doigt celui qui l'observe, il le prend à témoin. Nul n'échappe à la mort... Ce type de sujet - transi, danse macabre - est très fréquent à partir du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Les défunts, montrés plus ou moins décharnés, rappellent aux vivants l'égalité devant la mort.

L'Assomption de la Vierge est la dernière scène peinte dans la chapelle, sur le mur est. Cette croyance en Marie qui s'élève au ciel après sa mort a mis très longtemps à s'imposer. La doctrine prend forme en Occident, entre le IX<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle. Elle est confirmée par de grands théologiens tels Thomas d'Aquin au XIII<sup>e</sup> siècle.

La représentation, ici, comporte deux parties. Le registre supérieur montre Marie, mains jointes, enlevée au ciel par quatre anges. Les douze apôtres assistent à la scène, au registre inférieur. L'un d'eux, au centre, tient une ceinture qui semble lui tomber dans les mains. L'épisode apocryphe de la « ceinture de la Vierge » est relaté dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Saint Thomas, connu pour son incrédulité devant le Christ ressuscité, est sensé avoir aussi mis en doute l'Assomption : « Et comme Thomas, qui n'avait pas assisté au miracle de l'Assomption, refusait d'y croire, voici que la ceinture qui entourait le corps de la Vierge tomba du ciel dans ses mains, intacte et encore nouée, de manière à lui faire comprendre que le corps de la Vierge avait été emporté tout entier au ciel. »

La palette de couleurs utilisée dans cette chapelle est majoritairement composée d'ocre jaune et

tragique : un personnage, au centre de la composition, est agenouillé tandis qu'un bourreau s'apprête à abattre son cimeterre<sup>10</sup> ; une ville avec des tours est figurée à l'arrière-plan. La restauration de 2018 a permis de retrouver une meilleure lisibilité de l'inscription attachée à la scène. Si le « B » et le « A » précédemment identifiés sont confirmés, il ne serait pas impossible qu'un « L » s'intercale entre ces deux lettres. « CI » est aussi réapparu à la fin du mot. Aussi, « BLACI » pourrait être le nom inscrit. S'agirait-il alors de la décapitation finale du martyr de saint Blaise ? En effet, après avoir été déchiré par des peignes de fer, Blaise a la tête coupée. La chevelure du supplicé est par ailleurs identique à celle du saint de la scène de gauche. Mais, demeure le problème du vêtement du martyr qui s'apparente plutôt à la mode féminine (robe et manteau). L'interprétation de cette scène est donc encore incertaine.

Deux personnages isolés apparaissent également sur ce mur nord. Le premier est présent au registre inférieur, à droite. Un décor de rinceaux l'accompagne. Malheureusement, aucun élément

24

<sup>10</sup> Sabre oriental à lame large et recourbée.



rouge, de noir et de gris, donnant à l'ensemble des peintures une certaine harmonie. Quant à la composition, des essais de profondeur sont notables dans les scènes illustrant les martyres de saints et l'Assomption. Les personnages ne sont en effet pas simplement disposés en ligne droite parallèle ; ils sont juxtaposés sur un même plan tels le bourreau s'apprêtant à décapiter le saint, ou les apôtres aux têtes moutonnées, groupés au pied de la Vierge. Une attention particulière a été portée aux drapés des manteaux des apôtres. Les tissus de ces derniers ont été soigneusement traités, ornés de motifs décoratifs. Les traits des visages réalisés au pinceau sont sobres et fins.

On ignore tout des « ateliers » itinérants qui proposaient leurs services aux commanditaires de décors peints dans la région. Difficile donc de rapprocher des peintures murales de différents édifices, quand bien même elles entretiendraient des ressemblances stylistiques et techniques, cela pourrait être dû à une même main ou à l'utilisation d'un répertoire figuré commun.

## LE CHŒUR

Les décors peints occupent les cinq pans coupés du chœur. Différents saints sont ainsi représentés dans la partie médiane des murs. Du nord au sud, de gauche à droite, on observe : saint Georges, saint Martin, saint Antoine, sainte Catherine, saint Laurent, saint Jacques le majeur, saint Étienne et sainte Foy.

Illustrant la victoire de la foi sur le démon, le récit hagiographique de saint Georges terrassant le dragon est facilement identifiable. La légende

rapporte que Georges, servant dans l'armée romaine, se rendit dans la ville de Silène située dans la province de Libye. Un dragon terrorisait alors la région. Pour l'empêcher d'anéantir la cité, les habitants lui offraient chaque jour deux brebis. Mais, très vite, celles-ci vinrent à manquer ; on leur ajouta donc des jeunes hommes ou femmes. Une brebis et une créature humaine étaient sacrifiées désormais quotidiennement. Le jour où Georges arriva, le sort avait désigné la fille unique du roi pour victime. Il décida alors, « au nom du Christ », de secourir la jeune princesse. Sur son cheval, il assaillit bravement le dragon et le blessa avec sa lance. La ville fut ainsi délivrée du monstre. La peinture témoigne parfaitement de cet épisode. On distingue clairement saint Georges sur son cheval frappant le dragon. À l'arrière-plan, le roi et sa femme assistent à la scène depuis leur château, tandis que la petite princesse est agenouillée, une brebis se tenant à ses côtés.

Sur le même mur, séparée de saint Georges par un Christ en croix, prend place la représentation de la charité de saint Martin. Là encore, aucune difficulté quant à l'interprétation de ce décor. On distingue Martin sur son cheval coupant avec son épée son manteau en deux. Un homme debout, appuyé sur un bâton et semblant légèrement vêtu, tient la partie du vêtement donnée par le saint. Pendant tout le Moyen-Âge et une partie de l'époque moderne, Martin a été le saint le plus populaire de France.

Deux saints sont figurés sur le mur suivant, de part et d'autre de la fenêtre. À gauche, Antoine est accompagné d'un disciple. Représenté avec le





### 27. Saint Antoine et sainte Catherine

© Pays d'art et d'histoire, CAGV

### 28. Le Christ en majesté entouré du tétramorphe. Au registre inférieur, saint Laurent et saint Jacques

© Pays d'art et d'histoire, CAGV

tau, un bâton en forme de T rappelant ses origines égyptiennes, saint Antoine tient également un livre et une clochette. Ce dernier attribut rappelle que l'homme a longtemps vécu retiré dans le désert (les ermites se signalaient aux fidèles avec une cloche). Le disciple agenouillé au pied du saint pourrait être un membre de la famille des Saint-Chamans, vraisemblable commanditaire des peintures.

À droite de la fenêtre, ornée d'un bandeau rouge à croisillons blancs et de faux claveaux rouges, jaunes et blancs, sainte Catherine d'Alexandrie est reconnaissable grâce à ses attributs : la roue à pointes et l'épée. Elle porte la couronne du martyr. Revendiquant sa foi et refusant de devenir l'épouse de l'empereur Maximin, Catherine fut condamnée à être déchirée par une roue garnie de pointes. Mais, celle-ci se brisant, elle fut finalement décapitée. Elle est très vénérée durant le Moyen-Âge.

Le pan coupé central du chœur présente, en partie médiane, deux nouvelles figures de saints. Saint Laurent, à gauche, tient le gril associé à son supplice. Diacre du pape Sixte II, Laurent est martyrisé à Rome. Saint Jacques le majeur, à droite, a le bourdon du pèlerin à la main. Dès l'an mil, le pèlerinage vers son tombeau à Compostelle devient l'un des plus importants d'Occident. Les deux saints sont représentés chacun sous une arcade trilobée.

Dans la partie haute de ce mur, au-dessus de l'oculus<sup>11</sup>, le Christ en majesté est entouré des quatre évangélistes. Ces derniers sont figurés sous leurs formes allégoriques, le tétramorphe - l'homme pour saint Matthieu, l'aigle pour saint Jean, le taureau pour saint Luc et le lion pour saint Marc -, qui se réfère à la vision d'Ezéchiel et à l'Apocalypse de saint Jean. Ils tiennent des phylactères portant inscription de leur nom. Le Christ glorieux, assis sur un trône, semble tenir le globe de l'univers dans sa main gauche et esquisse un geste de bénédiction de sa main droite. Il est coiffé d'une tiare, couvre-chef qui, selon un modèle diffusé dans la papauté à partir de 1314, se compose de trois couronnes surmontées d'un petit globe et d'une croix. Les trois couronnes représenteraient l'Église militante, celle souffrante et celle triomphante. Cette représentation du Christ en gloire est très fréquente dans l'occident médiéval. On la rencontre particulièrement peinte dans les absides ou sculptée sur les tympan des portails des églises romanes et gothiques. Le thème devient plus rare à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Il cède en effet progressivement la place au Jugement dernier ou au Couronnement de la Vierge.

Les derniers personnages peints dans le chœur sont saint Étienne et sainte Foy. Étienne est vêtu de la dalmatique du diacre, tunique courte à manches, et tient une palme, symbole de la résurrection des justes et de l'immortalité de l'âme. Des pierres sont présentes sur sa tête et sur son livre. Premier martyr de la chrétienté, il est en effet condamné à la lapidation.

<sup>11</sup> Petite ouverture de forme circulaire.



**29. Saint Étienne et sainte Foy**

© Pays d'art et d'histoire, CAGV

**30. Le visage « retouché » de saint Georges**

© Pays d'art et d'histoire, CAGV

**31. Détail des vêtements de saint Martin**

© Henri Drozniak

Sainte Foy est née à Agen, à la fin du III<sup>e</sup> siècle. Refusant d'abjurer sa foi, elle est condamnée à différents sévices et finit par être décapitée. Un moine de Conques déroba ses reliques au IX<sup>e</sup> siècle.

Âgée de douze ans lorsqu'elle est tuée, Foy est pourtant souvent représentée en femme d'âge mûr, vêtue d'une longue robe et d'un manteau, sans attribut distinctif. Ici, elle porte simplement une palme. La représentation de sainte Foy rappelle le vocable de l'église.

Les deux fenêtres des pans coupés sud-est et sud sont, comme celle précédemment décrite, ornées d'un bandeau rouge ou noir à croisillons et de faux claveaux de couleur rouge, jaune ou blanche.

La palette utilisée pour les peintures du chœur est la même que celle de la première chapelle nord : ocre jaune, rouge, gris, noir, blanc.

Comme dans la première chapelle nord, les drapés de certains vêtements comme le manteau de saint Martin ou celui de sainte Catherine ont été réalisés avec soin. Les tissus sont ornés de motifs décoratifs. La dalmatique de saint Étienne en est un exemple.

Une différence est toutefois notable entre les deux ensembles peints quant aux visages des personnages. Dans le chœur, leur carnation a été modifiée vraisemblablement au XIX<sup>e</sup> siècle par l'abbé Gerbeau. Des rehauts rouge orangé soulignent ainsi les pommettes, les paupières, le cou... modifiant les traits originaux réalisés au pinceau.

**LES MODES VESTIMENTAIRES, SUPPORTS À LA DATATION ?**

Même si elle ne livre que des *terminus ante quem*<sup>12</sup>, l'étude des vêtements est intéressante quant aux peintures murales présentes dans la première chapelle nord et dans le chœur. Les chausses et les poulaines des bourreaux, le sayon de l'un d'eux, la manche « tailladée » de saint Martin, ses souliers « patte d'ours » sont autant d'éléments à mettre en perspective dans l'histoire vestimentaire médiévale.

Au Moyen-Âge, les modes évoluent doucement. Du début du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup> siècle, les silhouettes des hommes et des femmes sont indifféremment verticales et élancées, composées de cottes et surcots identiques, sortes de robes longues couvrant entièrement le corps. Vers 1330, un vêtement proprement masculin naît. Il est ajusté, court, formé de deux pièces : un pourpoint et des chausses. À la même époque, le vêtement féminin évolue aussi. Les longues tuniques couvrantes sont peu à peu remplacées par des robes serrant le buste tout en soulignant la poitrine. Entre 1380 et 1450, la houppelande, robe ample ouverte devant, parfois sur le côté, ceinturée à la taille avec col montant et manches larges, est très en vogue chez les hommes. Les femmes la portent également mais fermée devant, et sans fente sur les côtés. Vers 1490-1500, un habit masculin d'origine italienne fait son apparition en France : le sayon. Il se compose d'un corps prolongé par une jupe à plis tuyautés. Il est porté dans un contexte civil ou sur une armure. Enfin, autour des mêmes dates,

<sup>12</sup> Limite temporelle. Date avant laquelle un fait n'a pu se produire.





32

**32. La chaussure « patte d'ours » de saint Martin**

© Pays d'art et d'histoire, CAGV

**33. Poulaines et sayon portés par les bourreaux de saint Blaise**

© Pays d'art et d'histoire, CAGV

**34. Faux retable de la seconde chapelle nord**

© Pays d'art et d'histoire, CAGV

**35. Partie haute du faux retable de la première chapelle sud**

© Pays d'art et d'histoire, CAGV



33





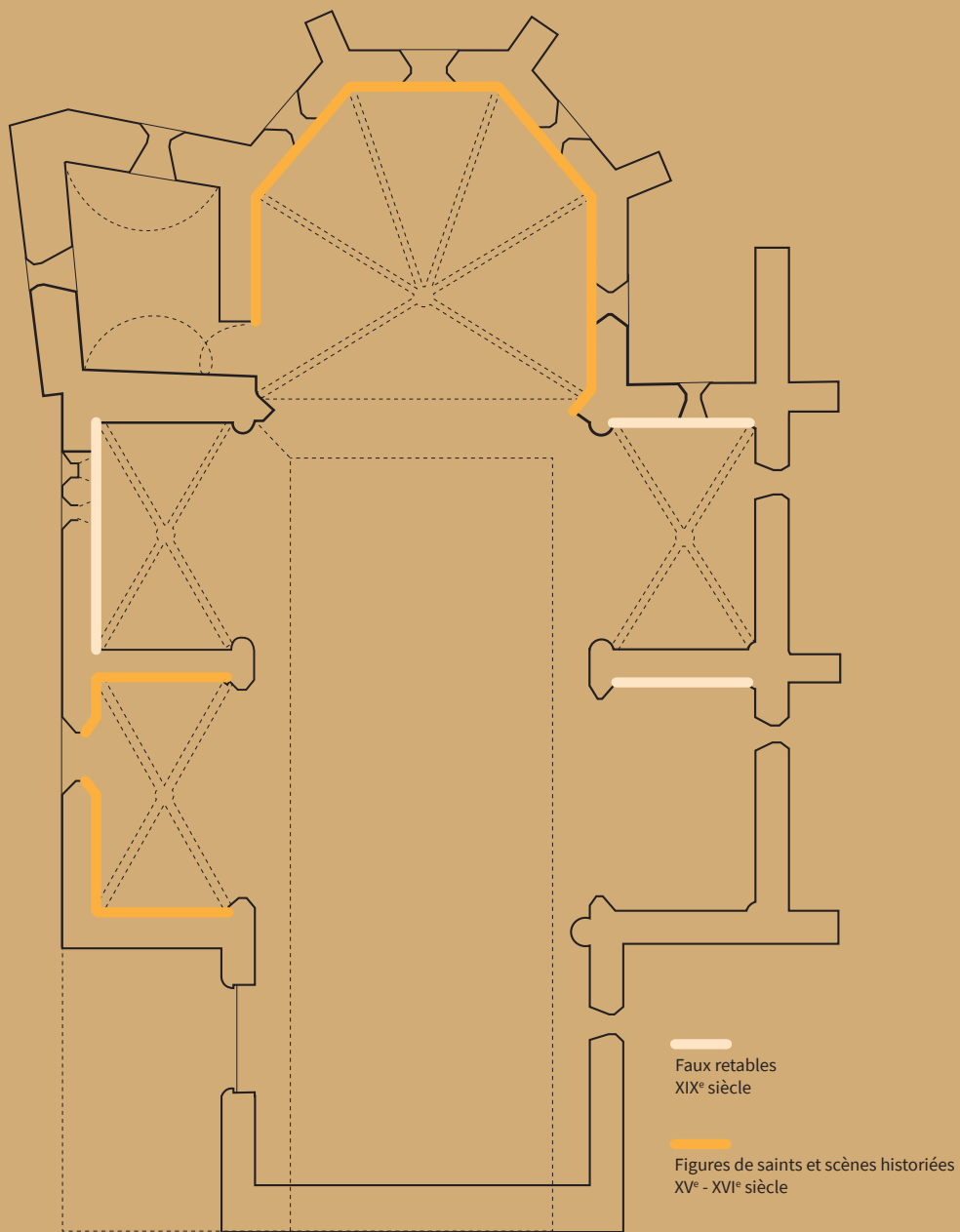
une technique d'ornementation des vêtements appelée « taillades » voit le jour. Les « taillades couturières » sont ainsi obtenues en laissant disjointes des bandes de tissus sur les manches par exemple. Concernant les souliers, la poulaine apparaît en France dans les années 1360. Elle est d'abord réservée à une élite fortunée. De nombreuses critiques ont été formulées à l'égard de cette chaussure, jugée « anormale », déformant le corps de l'homme. On lui attribue une connotation animale, voire diabolique. Elle est qualifiée par des chroniqueurs de « souliers crochus », et comparée à « la griffe du diable ». À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la pointe laisse place à un bout carré, épaté. Le soulier prend alors le nom de « patte d'ours ».

Ainsi, au regard de cette synthèse des modes vestimentaires médiévales, les peintures historiées ne peuvent être antérieures aux dernières années de règne de Charles VIII (1483-1498).

### LES DÉCORS ARCHITECTURÉS

Les chapelles sud et la deuxième chapelle nord sont décorées de faux retables peints. Le retable prend de l'importance à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Au cœur de la liturgie, il trouve sa place derrière l'autel et sert à attirer le regard vers l'autel et le tabernacle, mobiliers associés à la célébration de l'Eucharistie. Les trompe-l'œil réalisés au XIX<sup>e</sup> siècle se composent de tables ou de pilastres imitant le marbre. En parties hautes, différents éléments couronnent les ensembles : frontons cintrés, colombe en gloire, fausse niche à volutes, draperies. Dans la seconde chapelle sud, il est vraisemblable que le Sacré-Cœur ou l'Agneau devaient prendre place au centre du registre supérieur. Malheureusement, seul le rayonnement entourant ce symbole a résisté au temps.

Dans la première chapelle nord, le mur est conserve une partie du faux retable qui le recouvrait au XIX<sup>e</sup> siècle, avant l'intervention de l'abbé Gerbeau. On la distingue au registre inférieur du décor peint. Lors de la dernière restauration, on a décidé de conserver ce « morceau » de retable car il témoigne d'une strate historique constitutive de l'église et il n'entrave en rien la lisibilité de la scène de l'Assomption.



## **BIBLIOGRAPHIE**

**BRANDI Cesare**

Théorie de la restauration [1963], 2015

**BRUNA Denis et DEMAY Chloé (dir.)**

Histoire des modes et du vêtement, du Moyen-Âge à nos jours, 2018

**DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel**

La Bible et les saints, 1990

**LEGRAND Didier**

Conservation des œuvres d'art, la restauration comme aventure de la pensée, 2007

**MAUPEOU Catherine de**

Conservation et restauration des peintures murales en France, politique des 50 dernières années, Monumental n°18, 1997

**MAYER Jannie**

Les relevés de peintures murales, Monumental n°20, 1998

**MESURET Robert**

Les peintures murales du Sud-Ouest de la France, 1967

**REGOND Anne-Marie**

Peintures murales médiévales, images pour un message, 2004

**Vallée du Lot**, Confluences en Lot-et-Garonne, 2007

**VORAGINE Jacques de**

La légende dorée [vers 1255], 1998

« CHAQUE ÉPOQUE D'UNE CIVILISATION CRÉE UN ART QUI LUI EST PROPRE ET QU'ON NE VERRA JAMAIS RENAÎTRE. PRÉSERVER L'ŒUVRE DE LA MENACE DU TEMPS EST UN DEVOIR TOUJOURS INACHEVÉ, TOUJOURS RECOMMENCÉ ».

Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, 1912

**Le service Pays d'art et d'histoire du Grand Villeneuvois**

coordonne les initiatives en matière de recherche et de valorisation de l'architecture et du patrimoine à l'échelle du territoire. Il propose toute l'année des animations pour les habitants, les touristes et les scolaires. Il se tient à votre disposition pour tout projet.

**Le Grand Villeneuvois appartient au réseau national des 202 Villes et Pays d'art et d'histoire**

Le ministère de la Culture et de la Communication, direction générale des Patrimoines, attribue l'appellation Villes et Pays d'art et d'histoire aux collectivités locales qui animent leur patrimoine.

**Renseignements et réservations**

**Pays d'art et d'histoire du Grand Villeneuvois**

24 rue du Vieux-Pont  
47 440 Casseneuil

Tél.: 09 64 41 87 73

[patrimoine@grand-villeneuvois.fr](mailto:patrimoine@grand-villeneuvois.fr)

[www.grand-villeneuvois.fr](http://www.grand-villeneuvois.fr)



MINISTÈRE  
DE LA CULTURE

Liberté  
Égalité  
Fraternité



LOT-ET-GARONNE  
Le Département Cœur du Sud-Ouest

