

LES FRESQUES DE
TAVANT



759.02

LES FRESQUES DE TAVANT

Dépôt légal 3^e trimestre 1956, n° 32.

© Société Nouvelle
des Éditions du Chêne. 1956.

I M P R I M É E N F R A N C E

LES FRESQUES DE
TAVANT

La crypte

Texte de Paul-Henri MICHEL

Conservateur à la Bibliothèque Mazarine



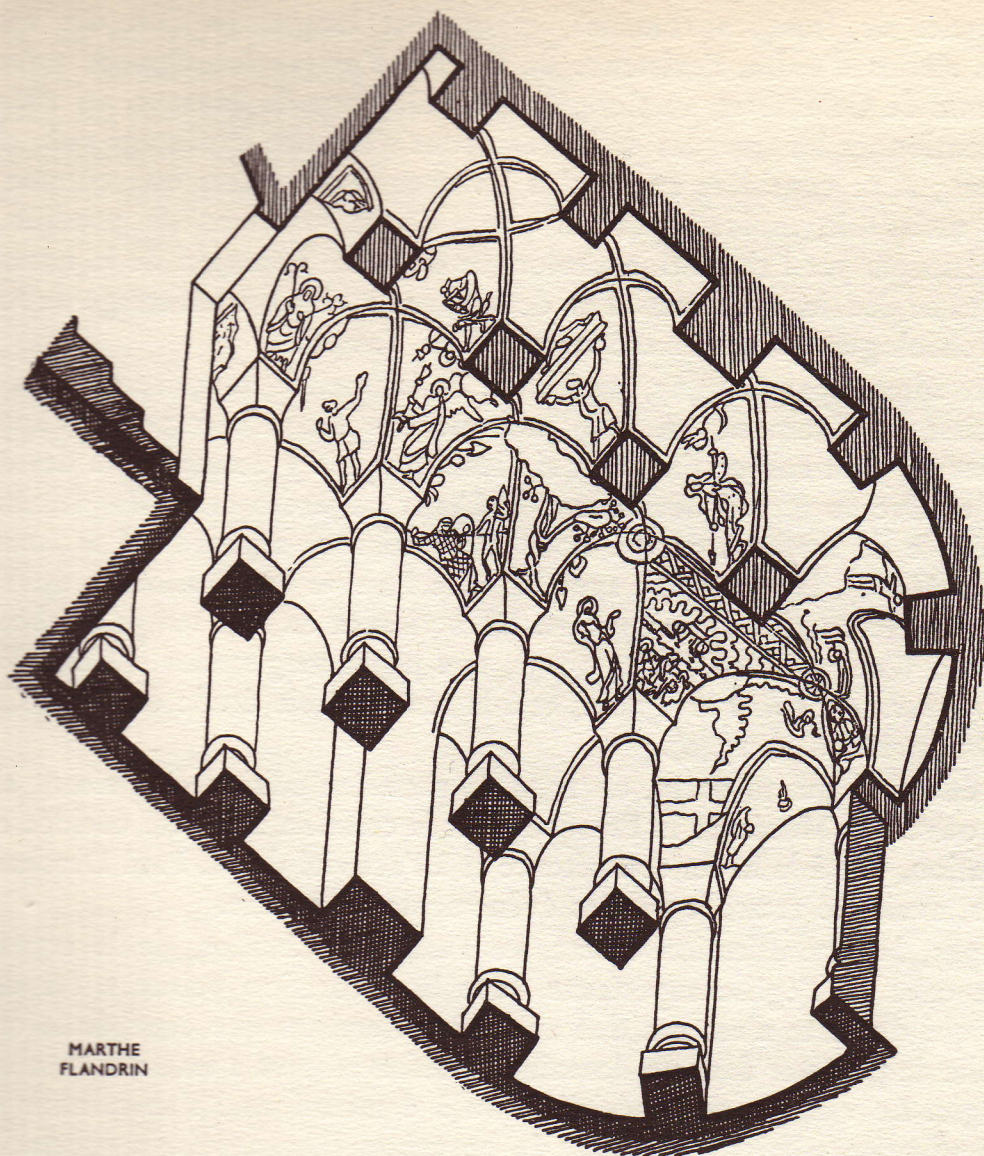
ÉDITIONS DU CHÊNE

1956

AVANT-PROPOS

La peinture romane est restée longtemps inconnue ou du domaine de quelques privilégiés. On s'est aperçu fort tardivement — n'a-t-il pas fallu pour cela la découverte de Saint-Savin par Mérimée? — qu'il avait existé en France deux siècles avant Cimabue et Giotto une grande école d'où sont sortis les éléments essentiels de la tradition picturale française. La science et la majesté de ces fresques sont dignes des tympans de Moissac et de Vézelay. L'intérêt qu'on y porte actuellement n'est pas un phénomène fortuit. Il correspond à un ordre de recherches historiques se rapportant aux grandes questions : Orient et Occident, genèse d'un style monumental, préparation des formes de l'avenir, et, d'autre part, les problèmes que se posèrent les artistes du moyen âge sont ceux-là mêmes qui sollicitent les peintres d'aujourd'hui. Ce retour de la peinture française à sa tradition propre sera considéré plus tard, nous semble-t-il, comme un événement capital de notre époque.

Ces considérations seules suffiraient à justifier la réédition de cet ouvrage depuis longtemps épuisé. Il s'en ajoute une autre : les reproductions qui y figurent ont été exécutées d'après des photographies prises en 1944; or, depuis cette date, les couleurs se sont dans l'ensemble assombries et certaines parties des fresques ont été gravement altérées. Il est à craindre, si l'on ne parvient pas à conjurer les dommages causés par le temps, que d'ici quelques décades, il ne restera plus rien de ce qui constitue une des plus admirables expressions de l'art français. Le présent ouvrage sera donc peut-être un jour, avec les copies du musée de la fresque, le seul témoignage qui en subsistera.



MARTHE
FLANDRIN

Fondé par Thibault, comte de Tours, en 987 et donné à l'abbaye de Marmoutier — donation confirmée en 1020 par Burchard, seigneur de l'Île Bouchard —, le prieuré de Tavant (Indre-et-Loire, arrondissement de Chinon) connut une histoire d'abord troublée et fut l'objet de contestations qui durèrent jusqu'à la fin du XII^e siècle, comme l'atteste un acte de Barthélemy de Vendôme, évêque de Tours, daté de 1176. Vers 1070, au cours d'une guerre entre Bouchard de l'Isle et son oncle Geoffroy Fuel, le bourg de Tavant fut détruit par un incendie qui ravagea également le prieuré et les bâtiments voisins. La chapelle du prieuré, dédiée à Notre-Dame, fut bientôt relevée : le travail dut être achevé avant la fin du XI^e siècle. Quant à l'église paroissiale, dédiée à saint Nicolas, elle aurait été construite (ou reconstruite) aux environs de 1124, date proposée par l'abbé Plat en raison du style de certains motifs architecturaux.

Cette église Saint-Nicolas a subsisté jusqu'à nos jours. Elle contient une crypte recouverte par une voûte d'arête reposant sur huit piliers cylindriques auxquels répondent autant de demi-colonnes engagées dans la muraille. Une autre colonne engagée partage en deux la courbe absidiale. L'ensemble, très exigü, se compose de cinq travées et d'une demi-travée couronnée par une voûte retombant en arc-boutant du côté de l'intertransept. A peine reste-t-il assez de champ libre pour se mouvoir entre les colonnes épaisses, et si basses que leurs chapiteaux, sculptés ou simplement épannelés, s'offrent à portée de la main. Murs et voûte durent être autrefois entièrement décorés de fresques ; celles-ci ont en partie disparu sous l'action d'un sol humide. La peinture est tombée avec l'enduit sur lequel elle était appliquée ; mais ce qu'il en reste permet encore d'admirer un des plus beaux monuments de l'art pictural français à l'aube du XII^e siècle — un des

plus beaux cycles de fresques romanes, et qui fut longtemps l'un des moins connus.

Après des siècles d'oubli, l'existence de ce chef-d'œuvre fut signalée pour la première fois par le comte de Galembert, au Congrès archéologique de Saumur, en 1862. Galembert ne fait que mentionner les fresques de Tavant pour s'étendre davantage sur celles de Saint-Julien, à Tours; il ne considère au surplus les unes et les autres que comme des vestiges d'un art très maladroit, moins « primitif » que déchu, comme « le produit dégénéré de traditions antérieures par l'abstention prolongée de toute imitation de la nature ». Nous ne partageons plus ce dédain, mais nous n'en devons pas moins un hommage de reconnaissance au premier archéologue qui a nommé la crypte de Tavant.

Le rapport adressé par Cougny, inspecteur de la Société française d'Archéologie, à son directeur Arcisse de Caumont, en 1869, marque une seconde étape. Si l'appréciation du style des peintures y est encore timide et si l'iconographie y donne lieu à des erreurs singulières (Adam et Ève au travail deviennent le Christ au jardin et la Magdeleine, tandis que la femme assiégée de serpents en qui nous reconnaissons aujourd'hui la Luxure est prise pour la Vierge Marie), la sympathie avec laquelle l'œuvre est considérée ouvrait du moins la voie à des recherches plus approfondies. Elles vinrent en leur temps et aboutirent à l'article de Melville Webber (*Art Studies*, 1925), aux pages magistrales d'Henri Focillon, dans ses *Peintures romanes des églises de France*, et à la remarquable étude de Mme Clémence-Paul Duprat (*Bulletin monumental*, 1942).

Nous en étions là quand parut, en 1944, la première édition du présent album. Un an plus tard fut ouvert le Musée de la Fresque dont la création avait été décidée en 1937, mais dont la réalisation, due à la haute compétence et à l'activité de M. Paul Deschamps et de ses collaborateurs, avait été retardée par les événements de guerre.

Depuis 1945, la reconstitution exacte, au Palais de Chaillot, de la crypte de Tavant (en attendant celle de l'église supérieure dont la décoration peinte a été découverte en 1945-1946 et qui du reste n'est pas due aux mêmes artistes que ceux de la crypte) permet au grand public de pénétrer dans un domaine autrefois réservé à un petit nombre de fervents de l'archéologie. Le visiteur non-spécialiste ou à demi informé s'abandonne d'abord à un sentiment de surprise admirative devant la beauté et l'étrangeté du spectacle qui lui est offert; mais sans doute se demande-t-il ensuite à quelle époque remontent ces peintures, comment elles s'insèrent dans un développement historique, de quelle tradition elles relèvent, quelle intention les inspire, quels sujets elles représentent, de quel style, de quelle écriture publiée elles sont les témoins. C'est à ces diverses questions que nous essayerons de répondre.

Si la peinture du XII^e siècle ne trahit jamais la paresse d'une copie littérale, ceci est particulièrement vrai des peintures mates à fonds clairs, si répandues en Touraine, qui s'écartent délibérément de la mosaïque, dont reste influencée la peinture brillante à fond sombre des Clunisiens. Les fresques de Tavant offrent à cet égard un spécimen remarquable de l'art tourangeau.

La vigueur des aptitudes originales y fait la joie du spectateur désintéressé; en revanche, elle ne facilite pas la tâche de l'historien. La date même de l'œuvre est discutée. Les limites dans lesquelles les opinions ont varié sur ce point enferment un champ chronologique qui n'a guère moins de cent quarante ans. Et en effet tout ce qu'il est possible d'affirmer avec une entière certitude, c'est que les fresques ne peuvent être antérieures à 1070 (date de la destruction du bourg de Tavant) et qu'elles ne peuvent être que de très peu postérieures à 1200 (encombrées au XIII^e siècle, ces peintures ne seraient pas seulement d'un art « attardé », elles dénoteraient un archaïsme volontaire que nous n'avons aucune raison valable d'imaginer). Entre ces points extrêmes l'hésitation semble longtemps permise. Plusieurs thèses ont été soutenues. L'une est celle de Melville Webber, partisan déclaré de la datation au

dive. Pour lui, les fresques seraient de la seconde moitié du XII^e siècle, sinon même des premières années du XIII^e. Webber tire argument de certains thèmes iconographiques et morphologiques, en particulier des deux suivants : la croix faite de deux branches d'arbres non équarries (*Déposition de Croix*, pl. XVI) (1) et la position centrale de Joseph d'Arimathie (même planche), position qui serait inusitée avant la fin du XII^e siècle. Par contre, l'écu des guerriers, rond en haut, pointu en bas, (pl. V et XI) nous reporte au commencement du même siècle. Notre auteur prévoit l'objection et l'écarte en disant que le peintre de Tavant est un retardataire. Moyrand, qui se rapproche de l'opinion de Webber, l'appuie d'un argument nouveau : le dessin de la couronne d'épines.

À l'extrême opposé, Galembert et Cougny reculaient l'exécution des peintures à la fin du XI^e siècle, sans toutefois préciser leurs raisons.

Des solutions intermédiaires semblent prévaloir aujourd'hui. D'après l'abbé Zverina — qui publie en 1947 le résultat de ses recherches — la crypte aurait été peinte « au milieu du XII^e siècle », date « peut-être un peu tardive » suivant MM. Deschamps et Thibout, qui estiment que l'on peut sans risque d'erreur attribuer l'œuvre de Tavant à la première moitié du siècle (2).

Quant à Henri Focillon, dont l'autorité eût été d'un grand poids dans ce débat, il s'abstient de se prononcer — et cette abstention n'a pas lieu de nous surprendre, puisqu'il combat en principe (et très justement) tout *système* de datation : un thème iconographique ou stylistique ne prouve rien, selon lui, tant qu'on n'a pas reconnu si la peinture qu'on examine est « en avance » ou « en retard ». « C'est une erreur, dit-il encore, que de croire les styles enfermés dans des parenthèses chronologiques et de les juger finis dès que leur actualité est passée ». Et en effet les exemples de permanence stylistique sont nombreux : on trouve des thèmes romans en plein XIII^e siècle. Mais, ces règles posées, Focillon n'en arrive pas moins à prendre parti quand il déclare que nous sommes, à Tavant, en présence d'un art vigoureux, « emporté », non asservi à la reproduction de prototypes, en présence d'une « peinture d'apogée » et non pas d'un « état baroque » de l'art roman.

Pour conclure, nous nous rallierons à l'hypothèse prudente de MM. Deschamps et Thibout : première moitié du XII^e siècle, en reculant le plus possible, dans ces limites, l'exécution des fresques, c'est-à-dire en la rapprochant de la date de construction proposée par l'abbé Plat (autour de 1125). Certes — c'est encore Focillon qui nous le rappelle — « la date d'un monument ne donne pas forcément celle de sa décoration peinte » ; mais cette remarque, dont il n'est pas question de nier la portée générale, ne semble pas s'appliquer au cas particulier qui nous intéresse. L'œuvre, par ses dimensions, est modeste, et tout fait croire qu'elle fut exécutée d'un seul élan, par des artistes appartenant à la même génération.

Les sujets des peintures — scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, figures d'anges, de saints et de saintes — sont variés et, à première vue, sans lien entre eux. Faut-il expliquer ce disparate par la qualité d'inspiration d'un artiste plein de fougue et peu soucieux de cohérence ? Peut-être, mais sans oublier que nous sommes en présence d'une œuvre mutilée. Une trentaine de morceaux subsistent, dont quelques-uns peu lisibles. Autant d'autres au moins doivent avoir disparu si, comme on peut le présumer, toutes les parois de la crypte ont été peintes. Ces lacunes obscurcissent la signification de l'ensemble et rendent difficile l'interprétation de certains détails privés de leur contexte.

(1) Cependant nous avons rencontré plus d'une fois ce thème dans des documents manuscrits antérieurs à nous (exemple : le *Peintier d'Angers* de la Bibliothèque d'Amiens, première moitié du XI^e siècle).

(2) Josef Zverina, *Les Peintures de la crypte de Tavant, in Orientale christiana periodica*, 1947, pp. 642-643. — Paul Deschamps et Jean Thibout, *Les Peintures murales de France. Le haut moyen âge et l'époque romane*, p. 107.

sur celle de la tribune qu'un seul vers suffit à relater. Mais cette concision du texte n'a pas empêché les illustrateurs de développer avec une certaine complaisance l'une ou l'autre des deux scènes de construction, et parfois les deux. Le manuscrit de Lyon (Bibliothèque du Palais des Arts, 22), contemporain de nos fresques, est particulièrement caractéristique à cet égard. Nous y trouvons par deux fois la représentation d'un chantier en pleine activité, tableau très vivant et à personnages multiples. Les autres manuscrits de la *Psychomachie* insistent moins sur ce thème; tous cependant offrent quelques figures de porteurs de pierre ou de poutre comparables à celles que nous retrouvons, à l'époque romane et même un peu au-delà, dans plusieurs ensembles de peintures murales d'inspiration psychomachique ou eschatologique : à Tavant comme à Brioude, à Lérída (église Santa-Maria de Mur) comme à Saint-Julien de Poncé (1).

Symétriquement, du côté gauche, deux scènes à deux personnages. L'une, généralement dénommée la *Psychomachie* (pl. XI), représente le combat d'un guerrier contre un être monstrueux, nu, rouge et comme écorché, cramponné d'une main à la lance qui le transperce et tenant lui-même sur son épaule une lance brisée. Cougny croit voir là saint Michel « terrassant le démon sous la forme d'un singe ». Webber et Focillon pensent que l'artiste, s'inspirant librement de la *Psychomachie* de Prudence, a voulu peindre le combat victorieux d'une vertu contre un vice — hypothèse corroborée par la présence, un peu plus loin, d'un autre « vice » également percé d'une lance et par l'attitude du guerrier se gardant à l'approche d'une femme (n° 24), épisode où l'abbé Zverina reconnaîtrait volontiers une *Tentation*, — sans parler de nos porteurs de poutre et des figures féminines de premiers piliers.

Bien plus obscure est la signification de l'autre scène (pl. X). Deux hommes sont en marche. L'un porte, au bout d'un bâton, un objet peu distinct; l'autre tient dans sa main gauche une sorte de bouquet de palmes. Ces attributs ont découragé la plupart des commentateurs. Seul l'abbé Zverina hasarde une hypothèse : « Le personnage à droite », écrit-il, « porte des épis, et en plus, dans sa main gauche, un objet, peut-être une bourse ou une caisse. Son bリアud ouvert fâcheusement jusqu'à la ceinture, son visage inquiet indiquent qu'il s'agit d'un vice, probablement l'*Avarice*. Le personnage à gauche porte sur un bâton un objet dont les contours ont été repris, et par conséquent il est indéchiffrable. C'est peut-être la *Largitas* avec l'étendard victorieux. Nous aurions ici un spécimen de psychomachie. L'emplacement vis-à-vis de la victoire sur le démon rend cette interprétation encore plus probable ». Elle devrait en tout cas nous séduire d'autant plus qu'elle s'accorde fort bien à celles que nous avons nous-même proposées de plusieurs autres peintures de la crypte. Malheureusement elle rencontre des difficultés que nous croyons insurmontables. La « bourse » (ou « caisse »), attribut — et seul attribut caractéristique — d'*Avaritia* n'est sans doute qu'une tache due à la dégradation de la fresque, et l'« étendard » de *Largitas* ressemble trop, en dépit des reprises, au corps saignant d'une bête écorchée. Mais il est deux personnages qui, autant qu'une vertu et un vice, sont aptes à symboliser — et qui symbolisent souvent — l'opposition du bien et du mal. Je veux dire Caïn et Abel. Le végétal et l'animal suffisent à les désigner : ils rappellent leurs travaux, et leur offrande. L'iconographie des deux frères ne se réduit pas aux épisodes classiques des Offrandes, du Meurtre et de la Malédiction. Des peintures de manuscrits nous montrent Caïn endormi, Abel paissant son troupeau; et, sur un bas-relief (à vrai dire plus tardif) de la façade de la chapelle Colleoni, à Bergame, on voit Caïn *en marche*, portant sur l'épaule un jeune palmier. Au surplus Caïn et Abel ne sont pas loin de leurs parents. (2)

(1) Voir P.H. Michel, *Psychomachia*, in *Mémoires de France*, 1951, n° 28, pp. 29-32.

(2) Ces lignes étaient déjà sous presse quand le P. Antonio Ferrua, secrétaire de la Commission pontificale d'Archéologie sacrée, publia dans *Studi* (juin 1956, pp. 396-403), un article concernant la récente découverte, à Rome, d'une catacombe dont la décoration peinte, exceptionnellement riche (au moins 115 sujets) remonterait au IV^e siècle. Une des scènes représentées est ainsi décrite par le P. Ferrua : « ... nos premiers parents sont assis dans l'affliction, tandis qu'à côté d'eux Caïn et Abel portent les fruits de leur travail, une gerbe d'épis et un agneau ... » La peinture de Tavant se situe dans une tradition iconographique millénaire qui, de l'antiquité chrétienne, se transmet jusqu'à la Renaissance.

Les peintures de la troisième travée sont très effacées. On peut toutefois en identifier les sujets : à gauche, l'arbre de la science où s'enroule un monstrueux serpent, (n° 15) cf. le ms. 19 de la Bibliothèque d'Amiens, fol. 7, XII^e siècle); à droite (n° 16,) Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, nus et déjà honteux de leur nudité. Nous retrouvons ensuite le premier couple, vêtu et subissant la loi du travail (pl. XIV) : Eve file, Adam bêche la terre. La Vierge, leur fait vis-à-vis (pl. XV). Douleuse, les mains écartées dans un geste qui est moins de supplication que d'impuissance, elle semble déplorer la déchéance des hommes.

Au troisième pilier de droite, côté Est (pl. XII), un centaure tirant de l'arc est désigné par l'inscription encore lisible SAGITTARIUS comme un signe du zodiaque. Melville Webber, fidèle à ses rapprochements scripturaires, incline à l'identifier avec une des sauterelles de l'Apocalypse, au corps de cheval et à la queue de scorpion. On trouve des images de semblables monstres au porche de Saint-Savin, dans l'*Apocalypse de Saint-Sever*, ailleurs encore, mais ils sont plus conformes aux données du texte, et toujours en groupe. Quant à la femme transpercée d'une lance (quatrième pilier, pl. XIII), les serpents qui lui dévorent les seins prouvent assez qu'elle figure un vice. Très vraisemblablement la *Luxure*.

Quatrième travée. Aux figures isolées et aux scènes à deux personnages succèdent maintenant deux grandes compositions dont les sujets ne laissent aucun doute : la *Déposition de Croix* (pl. XVI) et la *Descente aux Limbes* (pl. XVII). Dans la *Déposition de Croix* sont caractéristiques : la main qui bénit du haut du ciel, à la manière latine; les représentations anthropomorphes du soleil et de la lune; la Croix faite de troncs ébranchés, dont les rameaux sont taillés en crossettes. Ces thèmes sont fréquents au XII^e siècle, mais déjà traditionnels à cette époque. Les deux premiers sont anciens et le troisième (dont on a cru pouvoir tirer argument en faveur d'une datation tardive), apparaît dès la première moitié du XI^e siècle. Les Dépositions de Croix byzantines, plus directement inspirées du texte évangélique (Jean, XIX, 38-39), ne comportaient que les deux personnages de Joseph d'Arimathie et de Nicodème. La présence touchante de la Vierge et de saint Jean fut une innovation occidentale. Encore qu'on ne pût hésiter à reconnaître la Mère et le Disciple préféré du Christ, l'inscription de leurs noms témoignait du souci de ne laisser aucun doute dans l'esprit du spectateur.

Dans la *Descente aux Limbes*, le Christ libérateur ne porte pas un étendard à la manière byzantine; il se présente lance au poing. Ce combattant divin, aux bras d'athlète, brandit son arme de la main gauche, tandis que de la droite il saisit par les poignets le chétif Adam qui, fort de ce soutien, risque un pied hors du champ des ténèbres. Ève, encore immobile et comme glacée de stupeur, s'accroche à lui. Du fond de la nue surgit la main du Père, non plus pour bénir cette fois, mais pour frapper. La composition est sobre et puissante. On ne voit ni la gueule ouverte du Léviathan, ni, derrière Adam et Ève, la foule impatiente des justes de l'ancienne Loi : un seul couple suffit à figurer l'humanité délivrée de l'Enfer, de même que l'opposition d'une surface blanche et d'une surface sombre suffit à symboliser les deux empires du bien et du mal.

Sur la paroi de l'abside apparaît, au centre, un Christ bénissant (pl. XVIII), entouré d'un encadrement ovale aminci en ogive à sa partie supérieure. Les peintures qui l'entouraient sont très effacées. On distingue encore vaguement, à gauche, l'offrande d'un chevreau (ou d'un agneau) (n° 27); à droite, plus nettement, saint Pierre crucifié la tête en bas (n° 30).

Enfin, à droite de l'entrée, sur le mur Ouest, un vieillard barbu, de plus grandes dimensions que les figures peintes au-dessus des chapiteaux (pl. XIX), n'a pas été identifié jusqu'à présent. L'aumônier au côté, il tient d'une main une palme, de l'autre une longue branche qui semble être un bâton de voyage. A ces attributs on peut reconnaître un pèlerin, un moine — ou simplement, comme l'abbé Zverina, un pauvre.

Malgré la disparition d'une partie des fresques et malgré les signes iconographiques qui paraissent similaires de celles qui subsistent, il reste avec d'éléments des pour que l'on puisse avancer une hypothèse quant à la signification de l'ensemble. Le thème central,

selon Melville Webber, est la Psychomachie. Cela paraît évident, à condition toutefois de ne pas chercher une illustration du poème de Prudence, mais une très libre paraphrase. La Psychomachie de Tavant n'est pas strictement le combat des vertus et des vices personnifiés mais, d'une façon plus générale, la lutte du bien et du mal. Ce grand sujet (où se complaît l'art poitevin) suffit à relier entre eux les motifs les plus disparates. Après un prologue — où déjà le thème de la lutte apparaît au moins deux fois (David et le lion, la « Psychomachie ») — le drame commence avec la chute de l'homme. Assujettie au travail (pl. XIV), l'humanité devient la proie des calamités et des vices (Sagittaire, Luxure). La Vierge (pl. XV), puis la Déposition de Croix nous portent aux extrêmes limites de la douleur. Cependant le triomphe est proche : voici le suprême combat (Descente aux Limbes) et l'apaisement final (Christ en gloire).

La bataille est gagnée. A vrai dire non sans peine. Cédant à la violence d'une imagination emportée, le peintre a donné beaucoup plus de place au combat qu'au triomphe. Le Mal est défait, mais il lutte encore. Nulle part nous ne voyons le Vice réduit et docilement prosterné sous les pieds de la Vertu qui l'écrase. Partout au contraire l'Ennemi, bien que frappé à mort, reste debout : aussi bien le lion sous le glaive de David et le démon rougeâtre vaincu par un guerrier en haubergeon, que la Luxure, dont on devine seulement, à l'horrible frémissement qui la parcourt, la chute imminente. Le gardien des Enfers lui-même soutient le choc des deux lances du Père et du Fils. Aucun n'a encore mordu la poussière ni même courbé la tête. Le Mal succombe, mais il succombe debout, avec une sorte de fierté désespérée (1).

Il est possible que les sujets des fresques aient été imposés par la commande, mais ils sont traités librement, avec une vivacité fougueuse et une passion nourrie de cruauté. Nous sommes ici très loin des compositions équilibrées de Saint-Savin ou des calmes figures du Liget. Tous les êtres, immobiles ou en marche, assis ou debout, sont comme dévorés d'une flamme vivante dont la brièveté de la touche traduit l'intensité et l'ardeur.

L'ensemble nous paraît être, en très grande partie, l'œuvre d'un seul maître. Toutefois, d'une composition plus riche, d'un lyrisme moins abrupt et d'un sentiment plus pitoyable, *Déposition de Croix* et la *Descente aux Limbes* se distinguent par assez de traits pour qu'on puisse les considérer comme d'une autre main. Le peintre de ces deux scènes tirées du Nouveau Testament est sans doute aussi celui de plusieurs morceaux à demi-effacés de l'abside (2).

Couleur et dessin portent la marque de l'époque.

(1) L'abbé Josef Zverina pose, lui aussi, la question de savoir si les peintures de Tavant s'organisent autour d'un thème unique, ou au moins d'un thème central, mais il estime que la lutte du bien et du mal est un sujet trop vaste et trop imprécis pour servir de lien à des motifs aussi disparates (art. cité, pp. 682-694). Partant de cette idée qu'une crypte est souvent une sépulture, et habituellement réservée aux rites funéraires, il propose de rattacher l'inspiration des fresques à l'office des morts. La décoration peinte serait comme une illustration du rite célébré. Quelques extraits des textes liturgiques semblent confirmer cette thèse. Toutefois l'interprétation picturale de l'office des défunts resterait très libre, et évidemment très incomplète; en sorte que nous ne serions pas dispensés de rendre compte du choix des sujets. D'autre part, la peinture médiévale nous offre des exemples surabondants d'illustration conjointe des thèmes de la mort, de la destinée de l'âme et de la lutte du bon et du mauvais principe.

(2) A la question des prototypes et à celle — longtemps négligée — du nombre des peintres, Mme Clémence Paul Duprat donne les réponses suivantes :

1^o Pas d'unité d'inspiration. La psychomachie ne suffit pas à éclairer tous les sujets des fresques de la crypte. « Ne nous trouvons-nous pas plutôt devant une suite d'images ayant chacune un sens assez précis pour se suffire ? »

2^o Dans une partie de l'œuvre se perpétue l'ancienne symbolique des Catacombes : *Adam et Ève auprès de l'Arbre*, *Travaux d'Adam et d'Ève* (n^{os} 15, 16, 19).

3^o Les sujets tirés du Nouveau Testament (*Déposition de Croix* et *Descente aux Limbes*, n^{os} 21, 22) sont plus rattachés à l'Orient byzantin.

4^o Un troisième groupe de peintures — *Saül*; *Personnage dansant*, etc. (n^{os} 3, 6, 7, 8) — constitue la partie « celtique-germanique de Tavant ». Mme Duprat rapproche le personnage dansant habillé à la franque des figures de danseurs du *Psalterium aureum* de Saint-Gall (bibliothèque conventuelle, 22), fin IX^e siècle. Le rappro-

Limbes, celles de la fileuse (pl. XIV), celles de la Vierge, chargées d'une offrande de douleur; celles de Saül, au geste d'une étonnante justesse, et surtout l'admirable main gauche de l'homme qui danse, l'index tendu (pl. VI). Une courbe très accentuée, limitant le pouce, est reconnaissable partout où la main se présente ouverte. Les bras — ceux qui sont nus ou que le vêtement laisse deviner — ne paraissent pas moins robustes. Les jambes des hommes sont pour la plupart gainées de jambières ou de braies collantes; dans celles d'Adam au travail, pesant de tout son poids sur la bêche, l'ossature est indiquée d'un trait ferme; celles des Porteurs de poutre surprennent par leur écartement exagéré, « en branche de compas ». Les pieds sont toujours vus de profil ou de trois-quarts, même si le reste du corps est de face (pl. IX), et cette règle, en ce cas, impose aux personnages une torsion caractéristique; de là, chez les plus immobiles, une allure dansante et, chez ceux qui sont représentés en marche, un pas d'une légèreté singulière, encore accentuée du fait qu'ils pèsent moins sur la plante des pieds que sur la pointe (pl. X). (Torsion du corps et pesée sur l'extrémité des orteils appartiennent à la stylistique romane, mais non pas à elle seule; les figures des vases grecs de l'époque hellénistique en offrent de nombreux exemples).

Seuls les personnages assis ne « dansent » pas, mais ils ne sont pas animés d'une vie moins intense : en face de Saül battant des mains, David, « les jambes haut croisées, serrées dans des caleçons bigarrés à bandes obliques, tient sa harpe à plein bras et penche la tête sur elle comme s'il s'enivrait de sa propre mélodie ». Si cet admirable mouvement (dont j'emprunte la description à Focillon) est exceptionnel, il n'est pas unique. Nous le retrouvons dans plusieurs figures de musiciens, peintes ou sculptées (voir, par exemple le *Psautier anglais glosé*, première moitié du XII^e siècle, de la Bibliothèque de Lunel, ms. 1, fol. 5, v^o).

Ces confrontations — et cette trop sèche énumération des signes d'une écriture — si elles aident à situer l'œuvre dans une perspective historique, n'en épuisent pas l'enseignement. A peine en laissent-elles deviner la grandeur. La beauté d'un langage n'est qu'en puissance dans le lexique et dans l'alphabet. Le maître de Tavant n'a pas choisi ses moyens; il utilise des formes dont il n'a pas inventé le répertoire, pas plus qu'il n'a inventé celui de ses thèmes iconographiques; mais en possession de ces matériaux il en dispose avec l'autorité d'un véritable créateur. Accordant son style brusque aux violences de l'épopée qu'il illustre et des sentiments qu'il interprète, il fait naître un monde vivant, d'une vérité aveuglante, mais au sujet duquel il ne saurait être question de « réalisme ». Il ignore la perspective aussi bien que les jeux de l'ombre et que les prestiges de l'illusion. Il n'a pas à s'en libérer puisqu'il n'en a jamais été l'esclave. Il se soumet, en revanche, aux lois d'une harmonie totale qui, non contente de régner sur les formes et les couleurs, détermine les rapports entre la peinture et l'architecture. Les surfaces de la pierre sont respectées : la fresque les décore sans les détruire. Nulle part la muraille ne se creuse. Aucune intrusion du monde extérieur. Dans la seule scène qui comporte un fond — la Déposition de Croix —, le Soleil et la Lune sont sur le mur, aussi près de nous que les autres personnages, et le ciel, d'où se détache la main de Dieu, n'est indiqué, d'une façon toute conventionnelle, que par une bande ornementale tour à tour amincie et renflée.

Il serait futile de croire que de tels effets furent obtenus par hasard, mais il serait vain aussi de pousser trop loin la recherche de leurs causes. Il est un point où la source authentique se dérobe. On a trouvé à des figures comme celles de la Vierge ou de la Luxure des affinités avec l'art de l'Extrême-Orient. Ces affinités n'intéressent pas seulement les formes et les rythmes, mais, croyons-nous, les méthodes de travail. On a reconnu aux peintures de Tavant « un double caractère d'évidence et de secret ». Nous ajouterons : une double vertu de rapidité et de lenteur. Car si une chose peut expliquer ces puissants raccourcis, ce ne peut être que la rapidité fulgurante de l'exécution succédant à une méditation prolongée et à d'austères exercices. La peinture, par là, se dépasse elle-même. Empiétant sur le mystère d'une expérience intérieure, elle fixe un souvenir de ses fantômes les plus cachés.



















Homme parait une source









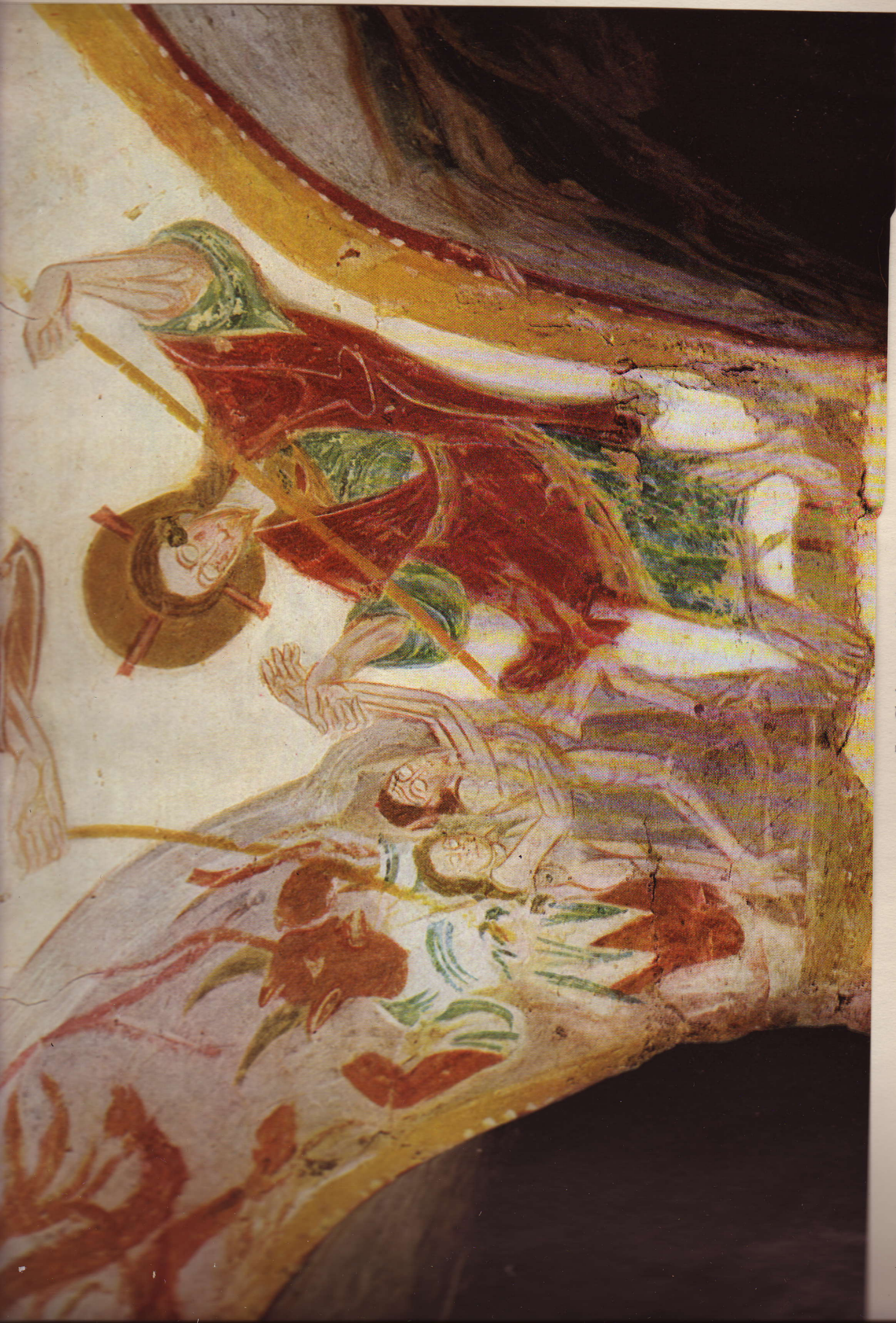








Déposition de Croix



Le Christ aux Limbes





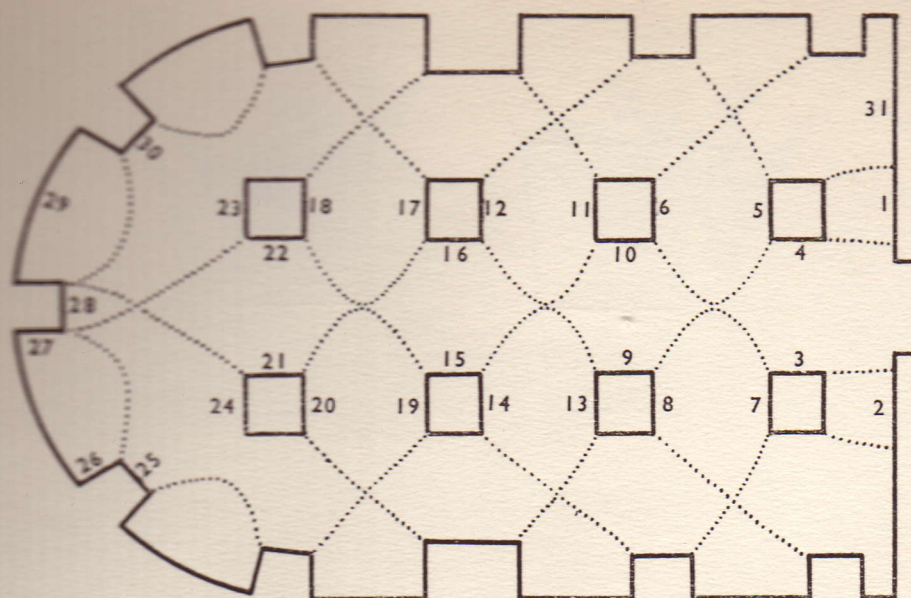
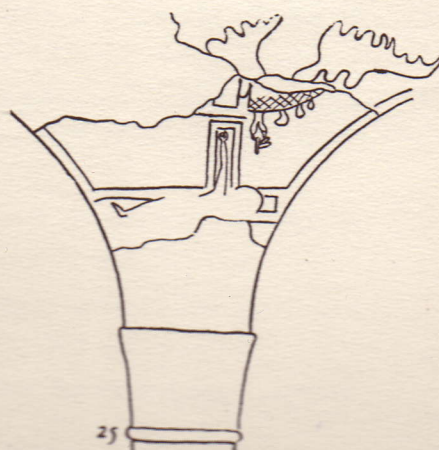


TABLE DES SUJETS ET DES PLANCHES

Oiseau	(1)	Adam et Ève	(16)
Oiseau	(2)	XII Sagittaire	(17)
I Personnage féminin nimbé	(3)	XIII Femme percée d'une lance (La Luxure)	(18)
II Personnage féminin nimbé	(4)	XIV Travaux d'Adam et d'Ève	(19)
III Personnage assis (Saül)	(5)	XV La Vierge	(20)
IV David jouant de la harpe	(6)	XVI Déposition de Croix	(21)
V David combattant le lion	(7)	XVII Le Christ aux Limbes	(22)
VI David dansant	(8)	Homme aux bras levés	(23)
VII Ange lampadophore	(9)	Guerrier repoussant une femme (Tentation)	(24)
VIII Ange lampadophore	(10)	Fragment de personnage crucifié	(25)
IX Homme portant une poutre	(11)	Fragment de personnage	(26)
Homme portant une poutre	(12)	Offrande d'un chevreau	(27)
X Deux hommes en marche (Caïn et Abel)	(13)	XVIII Christ en majesté	(28)
XI Psychomachie	(14)	Deux personnages tombant	(29)
Arbre de la Science	(15)	Saint Pierre en croix	(30)
		XIX Pèlerin	

*Les chiffres romains se rapportent aux planches en couleur.
Les chiffres arabes entre parenthèses se rapportent au plan
et aux reliefs.*





BIBLIOGRAPHIE

A. de MARTONNE, Charte de fondation du prieuré de Tavant, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1858.

Louis de BODIN, comte de GALEMBERT, Mémoire présenté au Congrès archéologique de Saumur, le 4 juin 1862, *Congrès archéologique de France*, 29^e session, Paris, 1863.

Gustave de COUGNY, Excursion en Poitou et en Touraine, lettre à M. de Caumont, Caen, 1870 (Extr. du *Bulletin monumental*).

Gustave de COUGNY, *Bulletin de la Société des Amis du vieux Chinon*, 1904, pp. 62-75.

Melville WEBBER, The Frescoes of Tavant, *Art Studies*, 1925.

Henri FOCILLON, Peintures romanes des églises de France, Paris, 1938.

Henri MOYRAND, Les Fresques de l'église de Tavant, Tours, 1938.

Jean VERRIER, Léon GISCHIA et Lucien MAZENOD, Les arts primitifs français, Paris, 1941, p. 20.

Clémence-Paul DUPRAT, Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane, *Bulletin monumental*, t. 101 (1942), pp. 179-187.

Josef ZVERINA, Les peintures de la crypte de Tavant, *Orientalia christiana periodica*, 1947, pp. 675-693.

Jean VERRIER, Tavant, *Congrès archéologique de France*, 106^e session, Tours, 1948. Paris, 1949, pp. 314-321.

Dr RANJARD, La Touraine archéologique, 2^e éd., Tours, 1949, pp. 652-655.

Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT, La Peinture murale en France, Le haut Moyen Age et l'époque romane, Paris, 1951, pp. 115-117.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN MIL NEUF CENT CINQUANTE-SIX
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE CRÉTÉ
LES CLICHÉS ONT ÉTÉ EXÉCUTÉS
PAR CLICHÉS-UNION
ET PHOTOGRAVURE BERTRET
D'APRÈS LES PHOTOGRAPHIES EN COULEURS
DE LOUIS LANIEPCE