



Du coloris originel des peintures d'Areines

ALEXANDRE GORDINE

En mémoire de Paul Couvrat

Résumé : *De nombreuses études consacrées aux peintures romanes de l'église d'Areines ne tiennent pas compte du changement de leur coloris, pourtant évident. Parler de cela, c'est aussi l'occasion de confronter ces peintures, réputées parmi les plus belles de la vallée du Loir, avec une œuvre du même atelier retrouvée dans l'ancien prieuré de Brévainville.*

Mots-clés : *Peintures murales romanes, Changement de couleurs, Notre-Dame d'Areines, Saint-Médard de Brévainville, Saint-Mexme de Chinon, Église de Saint-Jean-le-Thomas.*

Il existe certainement une consonance, voire une concordance, entre une rustique élégance de silhouette très achevée de cette petite église et une noblesse un peu « paysane » de la peinture romane qui embellit son chœur gracieux au profil légèrement brisé. Et cela, en dépit des siècles qui séparent ces murs et couleurs du haut du clocher et surtout de sa flèche pyramidale (fig. 1 et 2).

Dans cette noblesse rustaude qui distingue les peintures d'Areines, la sobriété de leur coloris joue, sans doute, un rôle prééminent. Une richesse particulière des nuances rouges et roses est magistralement mise en valeur par les plages et lumières blanches, par un bleu outremer et le noir utilisés avec une parfaite parcimonie et, bien sûr, par une absence quasi totale de couleur jaune. Pourtant, il ne s'agit point d'un parti pris originel.

Des preuves ? Il n'en manque pas. La principale se cache, bien sûr, dans l'ébrasement de la baie axiale du chœur, avec non seulement un ocre jaune très vif du

ruban bicolore, des écus des saints guerriers, du nimbe, du bliaud de celui de droite et de la hampe de gonfanon et des bas de son vis-à-vis, mais aussi avec une « rubéole » qui attaque le jaune de l'intérieur de l'abside, en l'homogénéisant complètement avec du rouge (fig. 3). Cette disparition graduelle, particulièrement évidente sur la voussure (là où il n'y a pas de retouches), ainsi que la subtilité des raccordements d'enduit, exclut d'emblée l'hypothèse des campagnes picturales différentes¹. Quelques petites taches jaunes paraissant se dissoudre dans le rouge, se décèlent aussi à l'extrémité nord de l'abside, sur le manteau du jeune apôtre qui fait la paire avec saint André (inscription ANDRE[AS]), et surtout, à droite de la baie : sur le fond, entre les deux premières figures, probablement, saint Jacques et saint Jean, et entre les pieds de ce dernier, sur la bande inférieure du ruban bicolore servant à accrocher les anneaux, de fausses draperies (fig. 4). On dénote, enfin, une nuance orangée sur les bandes intérieures des rubans encadrant l'inscription au-dessus de la *Nativité* sur la voûte de la travée droite.

Toutes ces anomalies locales, excepté peut-être la dernière, n'ont rien à voir avec « les altérations produites par la pénétration des peintures à l'huile » qui ont recouvert le chœur aux XVIII^e et XIX^e siècles, la fenêtre d'axe étant alors bouchée et le bas de l'abside restant caché par le maître-autel jusqu'en 1984². Il n'y

1. L'inventrice des peintures, Suzanne Trocmé, « L'église d'Areines et ses fresques », *BSAV*, 1936-1939, nouvelle série, t. II, 1^{er} et 2^e semestres 1936, p. 50-51, émit une date légèrement plus récente, à savoir voisine de 1170, pour les saints guerriers. Contrairement à ses conclusions, le sens du chevauchement de l'enduit indique que la baie d'axe fut décorée avant la paroi de l'abside.

aurait ainsi qu'une seule explication raisonnable : une incendie. Pour que l'ocre jaune se convertisse en rouge, il suffit d'atteindre une température de 130° à 150° C. Sur le plan chimique, ce n'est qu'une simple réaction de vaporisation : $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O} \Rightarrow \text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{H}_2\text{O}$ (à propos, cette même formule décrit l'obtention traditionnelle de l'ocre rouge par la calcination de l'ocre jaune naturelle). D'autres évidences du choc thermique seraient un aspect « tacheté » de l'ocre rouge à Areines, en particulier sur la voûte, ainsi que la grisaille des nimbés, autrefois bleus, et des visages d'un couple d'apôtres à côté du clocher. Or, les bleus minéraux, tout comme les terres vertes, sont beaucoup plus résistants que les ocres³.

Quelle aurait été alors la coloration originelle de la mandorle du Christ, de la couronne de celle de l'Agneau et du nimbe de l'Enfant Jésus, aujourd'hui jaune olivacé ? Les analyses révéleront sans doute un jour la véritable nature de cette couleur qui ne serait peut-être qu'un mélange de l'ocre jaune, du bleu et du noir de charbon⁴. Une tache résiduelle du vert bleuté paraît subsister, d'ailleurs, au-dessus de l'épaule du Christ.

En cas d'incendie dans l'église, le principal combustible était, naturellement, sa charpente avec une voûte lambrisée. Il paraît donc assez logique que le bleu n'ait été altéré qu'à l'entrée du chœur et que l'ocre jaune n'ait résisté que dans l'endroit le plus éloigné du vaisseau qui est la baie axiale. À son tour, cela pourrait signifier que le châssis de fenêtre n'était pas en bois mais en métal, sinon, consommé par le feu, le bois aurait laissé encore des traces sur les images des guerriers.

La peinture primitive de la nef, et par conséquent ses altérations, sont beaucoup moins connues. On peut toutefois remarquer un jaune foncé d'un ruban bicolore vertical et d'une cruche sur un fragment à côté de la baie nord figurant une table du festin. Le pigment est visiblement dénaturé, mais pas de la même façon que dans le chœur.

Le *terminus ante quem* de l'incendie supposé semble indiqué par la seconde couche de peinture partiellement épargnée dans un passage secret ménagé dans l'angle nord-est de la nef. L'image du mur nord fut sûrement identifiée par Suzanne Trocmé comme l'*apparition du Christ à Marie Madeleine* et datée du début du XIII^e siècle au plus tard (fig. 5). Cette peinture aux couleurs mates, mais avec un ocre jaune orangé fort



Fig. 1 : Notre-Dame d'Areines : vue de l'Est.

présent, vint recouvrir l'enduit peint primitif déjà dissimulé par une couche de badigeon et ayant peut-être même subi quelques réparations : il semble donc que le nouveau coup de peinture n'ait été donné qu'après des travaux plus urgents⁵. En revanche, dans le chœur, davantage protégé de la flamme par son voûtement, la peinture originelle put être gardée telle quelle et, d'après la stratigraphie observée par Mlle Trocmé, demeurerait en vue jusqu'au XV^e siècle⁶. À cette date, on repeignit toute l'église : doit-on pour autant rendre responsable cette campagne du ton jaune grisâtre qui perce dans un petit sondage sur la face nord du clocher.

En dépit de la banalité des espaces non-voûtés couverts en charpente, le cas observé est relativement rare en France. Le plus souvent, on ne voit dans les églises que de petites « brûlures » laissées sur l'ocre jaune par la flamme de cierges (crypte archéologique de La Madeleine de Châteaudun, crypte de Saint-Savin-sur-Gartempe, etc.). Même à Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier, incendié par un obus allemand en juin 1940, le feu, ayant atténué en quelques endroits les

2. TROCMÉ (S.), *op. cit.*, p. 8-11, fig. 5 ; DI MATTEO (C.), « L'église d'Areines et ses peintures murales », *Congrès archéologique de France, 1981, Blésois et Vendômois*. Paris, 1986, p. 118. Quant aux petites taches jaunes ou jaunâtres sur le livre et la tunique de saint Béat (Bienheureux) dans la baie nord, elles sont dues au masticage des lacunes opéré lors des travaux de 1981-82.

3. À part de nombreuses études sur les pigments, la bibliographie française de la question paraît inexistante. Nous eûmes donc recours à un article russe : SARABIANOV (V. D.), « Le coloris originel de la peinture murale du monastère Snetogorsky et le problème du changement de couleur des fresques russes des XIV^e et XV^e siècles », *L'art de la Russie ancienne : Serge de Radonège et la culture artistique de Moscou des XIV^e et XV^e siècles*, Saint-Pétersbourg, 1998, p. 150-170 (avec un résumé en anglais, p. 428-429).

4. La lampe dans la *Nativité* semble teintée de cette même couleur délayée de noir.

5. « Sur la première fresque, écrit S. Trocmé, j'ai remarqué d'abord un léger badigeon... ». Le colmatage des lacunes est aujourd'hui refait, mais d'après le cliché de M^{lle} Trocmé, l'ancien aurait été postérieur à l'exécution de la seconde peinture (TROCMÉ (S.), *op. cit.*, p. 45, fig. 18).

6. *Ibid.*, p. 7, fig. 4. En parlant des infortunes des peintures de la voûte, M^{lle} Trocmé évoque aussi « des incendies » qui sous-entendent, sans doute, des accidents moins graves et plus récents.

couleurs, n'a pas entraîné la disparition de l'ocre jaune ni dans le chevet, ni dans la nef, les peintures médiévales ayant été protégées par les couches successives de badigeons et un enduit de plâtre du XIX^e siècle.

Pour le Moyen Âge classique, nous ne disposons ainsi que de l'exemple de la collégiale Saint-Mexme de Chinon. Grâce aux travaux de réhabilitation du monument dans les années 1980-1990, d'importants vestiges d'une campagne picturale de la seconde moitié du XI^e siècle ont été mis à jour dans sa nef charpentée. L'ocre jaune y fait manque également, à l'exception de

l'intrados du grand arc de la tribune occidentale, qui, dès la première moitié du XIII^e siècle, fut isolée de la nef par une mince cloison à trois ouvertures (fig. 6). Même en absence des traces matérielles dans les fouilles⁷, l'hypothèse d'incendie est confirmée par une rubéfaction caractéristique de l'enduit, y compris, partiellement, dans le grand arc. Une fois de plus, il s'agit ici de la déshydratation des hydroxydes de fer, contenus, comme c'est souvent le cas, dans des argiles associées au sable quartzéux employé pour la charge⁸. Un décor superposé du faux appareil et les peintures



Fig. 2 : Notre-Dame d'Areines, chœur.



Fig. 3 : Notre-Dame d'Areines, peinture de la baie axiale, détail, milieu du XII^e siècle.



Fig. 4 : Notre-Dame d'Areines, abside, traces résiduelles de l'ocre jaune : (a) jambes des apôtres ; (b) ruban bicolore.



Fig. 5 : Notre-Dame d'Areines, angle nord-est de la nef, superposition du décor peint du XII^e et du XIII^e siècle. Les personnages du premier décor foulent, bizarrement, les coupoles. Ou bien s'agit-il de la Tentation du Christ?

7. *Saint-Mexme de Chinon, V^e-XX^e siècle*, éd. ss. dir. LORANS (E.), (Mémoire de la section d'archéologie et d'histoire de l'art, 22), Paris, 2006, p. 22-87.

8. Voir, par exemple : *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IX^e-XIV^e siècles*, éd. ss. dir. SAPIN (C.), Auxerre, Paris, 1999, p. 245-246.

figuratives ultérieures permettent de situer le sinistre vers la fin du XIII^e siècle. Notons que la pose d'enduit pour le nouveau décor ne se faisait qu'après avoir retiré la partie de l'enduit roman détachée ou tombée toute seule.

* * *

Si quelques preuves supplémentaires de l'usage de l'ocre jaune par les peintres d'Areines était néanmoins nécessaire, il suffirait de se transporter à une trentaine de kilomètres, en amont du Loir, dans un petit village champêtre aux confins du Vendômois et de La Beauce, qui s'appelle Brévainville. Dans son *Guide du touriste dans le Vendômois*, Gervais Launay décrit Brévainville comme une « commune dans laquelle le touriste trouverait difficilement à satisfaire sa curiosité », mais le temps réserve des imprévus. En 1994, dans la modeste église du village, vestige d'un prieuré de l'abbaye de Bonneval, quelques fragments de peinture de la seconde moitié du XII^e siècle purent être sauvés de justesse du marteau des ouvriers. Aussitôt restaurés par l'atelier de B.-L. Moulinier, les trois fragments avec la *Fuite en Égypte*, au registre supérieur, deux scènes de la *Parabole de Lazare* (Luc, XVI, 19-31) et l'une de la *légende de saint Nicolas*, au registre inférieur du mur gouttereau sud (fig. 7), ainsi que le décor des deux baies orientales de la nef, vinrent compléter le corpus des peintures murales romanes de la vallée du Loir publié trois ans plus tard⁹.

Les peintures d'Areines étaient souvent – et à juste titre – rapprochées de celles de Poncé et de Saint-Gilles de Montoire (absides latérales), mais les liens qui les réunissent avec les peintures de Brévainville sont beaucoup plus intimes qu'une simple marque de l'époque et du milieu local. On y retrouve la même transparence des compositions, le même arsenal des procédés figuratifs, tant pour les humains et les bêtes que pour les coulisses architecturées et les rinceaux dans un ébrasement que Vincent Juhel a déjà comparé à ceux d'Areines. On y retrouve également presque la même richesse de nuances de rouge brun et de rose, le noir dans les ombres comme sur les visages (où il serait un vermillon au minimum altéré), un bleu outremer dans les nimbes, et – y a-t-il besoin d'ajouter ? – un ocre jaune encore plus abondant que dans la baie axiale à Areines avec, de nouveau, un ton médian, rose jaunâtre. On y retrouve enfin la même discrétion dans les raccordements d'enduit.

Est-ce que cela veut dire que le maître d'Areines y intervint en personne ?

La question se pose tout d'abord, si le décor d'Areines est une œuvre d'un seul et unique artiste. Malgré son unité parfaite, nous n'en sommes pas du tout convaincus. L'infériorité des effigies des guerriers est signalé, dès le départ, mais quelques différences se

décèlent aussi dans le traitement des apôtres situés dans l'abside et sur les flancs du chœur. Ainsi, les figures latérales dénotent-elles un pinceau peut-être un peu moins délicat mais en même temps plus juteux et tranchant : la plicature est plus savante, plus puissante, les visages plus stéréotypés ou idéalisés, avec les mentons plus massifs et les yeux davantage élevés sous les sourcils fortement bombés. Cela est particulièrement évident à l'intérieur du couple le plus à droite de l'abside qui aurait été partagé entre les deux peintres¹⁰ ; le fait qu'il ne s'agit pas d'une différence de traitement dans les personnages juvéniles et âgés, se confirme, entre autres, par une comparaison complémentaire avec le jeune apôtre du couple voisin, près de la baie axiale (saint Jean ?). L'auteur des sept apôtres de l'abside est sûrement celui qui peignit le Christ en majesté et les autres images de la voûte, excepté peut-être les symboles de deux évangélistes, donc le maître principal. C'est à son collègue, en revanche, qu'il convient d'attribuer saint Béat et les rinceaux, ainsi que, probablement, les symboles de Luc et de Mathieu. Quant aux saints guerriers, ils s'apparentent davantage à la manière du premier peintre. Sans être parfaits, ces personnages ne sont non pas de facture si mauvaise. Pourquoi « imaginer » un troisième artiste ?

À Brévainville, la figure d'Abraham avec l'âme de Lazare, qui paraît de prime abord identique à saint Pierre placé à gauche de la baie axiale à Areines, dénote, de près, un pinceau moins aigu, moins improvisé. Celui-ci autorise-t-il pour autant une parenté avec le second peintre d'Areines ? La similitude du tempérament – C. Davy à propos de Brévainville parle d'un « rendu sans doute trop sage et trop calme » qui « témoigne de l'académisme » du peintre – permet, en effet, une réponse plutôt affirmative. Ce oui peut être étendu aussi au *mauvais riche en Enfer* et à la *légende de saint Nicolas* mais sous-entend un laps de temps important entre les deux chantiers et ne rejette pas totalement l'hypothèse d'un élève talentueux qui sut bien s'approprier la manière de son mentor, sinon des deux fresquistes d'Areines à la fois¹¹.

On ne saurait non plus être surpris, si le même artiste s'avérait l'auteur des *Vertus terrassant les vices* dans l'ébrasement de la baie sud-est de la nef. Leur différence par rapport à d'autres images réside, pour beaucoup, dans la technique (peinture sur badigeon frais)¹² et dans l'éventuel prototype iconographique : un dessin ferme et achevé, aujourd'hui à peine coloré, rappelle les marginales des manuscrits dessinées à la plume et

C'est bien le sable qui donne une teinte rose à l'enduit. Notons à propos que, selon S. Trocmé, l'enduit des fresques d'Areines est « d'un ton blanc ou légèrement jaune rosé ».

9. JUHEL (V.), « Brévainville », dans DAVY (C.), JUHEL (V.), PAOLETTI (G.), *Les Peintures murales romanes de la vallée du Loir, Vendôme*, éd. Du Cherche-Lune, 1997, p. 89-93, pl. XIX, 1-3. De la *Fuite en Égypte*, il ne reste plus que l'âne, tout jaune, et une partie des vêtements de la Vierge et de saint Joseph.

10. Légère asymétrie de l'arc à trois pans, marbrure de la colonne de droite plus souple qu'ailleurs dans l'abside, hachure plus négligée des pierres du même côté témoignent également de ce partage.

11. Une restitution simplifiée du contour d'un épaule fit ressembler Lazare à un bulbe. Ce détail, comme d'ailleurs un pouce grossi d'Abraham, montre bien le risque que portent les réintégrations picturales, même discrètes.

12. JUHEL (V.), *op. cit.*, p. 91 (avec une référence au rapport de B.-L. Moulinier). Il paraît que, pour des raisons d'économie ou autres, les ébrasements ne furent pas recrépés par les artistes, d'où la divergence des techniques.



Fig. 6 : Saint-Mexme de Chinon, détails des ornements : (a) arc occidental ; (b) quatrième baie nord de la nef, seconde moitié du XI^e siècle. Le ton altéré jaune olivacé des petites palmettes est le même que dans la mandorle du Christ à Areines.



Fig. 7 : Saint-Médard de Brévainville, mur sud de la nef, *Le mauvais riche en Enfer, Lazare au sein d'Abraham, La dot de saint Nicolas aux trois jeunes filles*, troisième tiers du XII^e siècle.



Fig. 8 : Saint-Jean-Baptiste de Saint-Jean-le-Thomas, mur sud de la nef : à gauche, détail du cycle de la Genèse : le Seigneur met un signe sur Caïn ; à droite, lutteurs, troisième quart du XII^e siècle.

légèrement touchées d'aquarelle. Comparées au symbole de saint Mathieu ou à la Vierge et à sainte Élisabeth d'Areines, ces figures longilignes et sveltes nous paraîtraient déjà, sans doute, moins étranges et « gothiques », tandis qu'une agréable rondeur de leurs silhouettes nous renvoie, en effet, au maître du *Sein d'Abraham* et – pour quoi pas ? – de saint Bêat et des apôtres flanquant le chœur à Areines.

Quant au *Festin du mauvais riche*, il fut sûrement peint par un apprenti ou un débutant qui faisait partie de l'équipe. La naïveté de son pinceau, dans la figure du serviteur notamment, a aussi un côté charmant et, grâce à la fraîcheur des couleurs, fait penser aux gouaches d'enfants.

Pourquoi sommes-nous d'ailleurs aussi convaincus de la postériorité des peintures de Brévainville au regard de celles de l'église d'Areines ? Un dynamisme des mouvements, des gestes et des drapés qui provoque de véritables courants d'air spirituels, un dessin nerveux des lumières et des ombres, un rendu soigneux des chairs, toutes ces qualités qui font le charme des peintures d'Areines sont basées sur l'héritage de l'art monumental de la fin du XI^e siècle : il suffit de comparer la tunique et les pieds de l'ange de saint Mathieu avec ceux du Christ de la *Pêche miraculeuse* à La Trinité de Vendôme, ainsi que les têtes des apôtres des deux peintures, ayant chaque fois les cheveux longs¹³. Cette filiation n'est plus guère perceptible à Brévainville où l'on ne sent plus d'allure « épique », ni la même de profondeur spatiale et de relief dans les figures : c'est ce qu'il convient d'appeler une baisse de diapason. D'autre part, la tendance pour un modelé plus sommaire, avec des coups du pinceau plus larges, est aussi manifeste si l'on fait la comparaison entre les peintures de Poncé et celles de Montoire, ces dernières étant, à notre avis, plus récentes, quoique là cette mutation ne nuise en rien à la qualité de l'œuvre, bien au contraire.

Une accalmie relative qui caractérise le traitement des plis du drapé et les silhouettes à Brévainville s'accorde avec certaines tendances régionales du XII^e siècle finissant (*l'Arbre de Jessé* et le *Baptême* à la chapelle nord de Lavardin, l'histoire d'*Adam et Ève* à Tréhet). Enfin, l'absence inédite de séparation entre deux registres du mur sud – à l'instar d'une enluminure en pleine page – trouve un écho, justement à la fin du XII^e siècle, dans une peinture du Loir angevin, à Thoiré-sur-Dinan.

L'atelier Brévainville-Areines appartenait, sans doute, à une nombreuse catégorie d'ateliers locaux du second âge roman, dont l'activité ne dépassait guère les limites d'un diocèse ou bien de deux diocèses voisins. Outre l'atelier Montoire-Poncé on pourrait citer dans le même cas l'atelier Chemillé-Genneteil en Anjou, le maître de la célèbre chapelle du Liget en Touraine ou encore le maître des *Funérailles de Raginaudus* à Saint-Pierre-

du-Lorouër en Maine¹⁴. Mais en dépit de cet accrochement à un pays, la manière que partagent les artistes de Brévainville et d'Areines semble avoir connu un succès important dans le Nord-Ouest de la France. C'est ce que laisse, en tout cas, supposer les nombreuses affinités qui se décèlent, malgré la distance de plus de 200 km, entre les deux peintures vendômoises et celle de Saint-Jean-le-Thomas, village situé à l'autre bout de la Normandie, au bord de la baie du Mont Saint-Michel¹⁵. Parmi les ressemblances les plus évidentes, on notera les rinceaux roses finement modelés, les feuilles de palme, la disposition des bandes du fond et la façon de les séparer par des lignes parallèles d'épaisseur inégale, une auréole crucifère aux branches amincies de la croix pattée¹⁶, le modelé des visages avec du blanc consistant, les yeux ayant perdu leur pupille et les procédés graphiques du traitement du drapé avec les épais contours rouges bordés de fils de la même couleur ou renfermant les faisceaux des traits incurvés blancs (fig. 8). La taille des personnages, dont les têtes mesurent de 15 à 17 cm, est aussi comparable. Quant à la date de ces peintures – certes, d'une facture plus grossière et davantage endommagées –, elle serait voisine de la donation de l'église à l'abbaye des Prémontrés de la Lucerne en 1162.

* * *

Faut-il chercher à se figurer les peintures d'Areines dans leur premier état ? Les programmes numériques favorisent aujourd'hui ce genre de restitutions. La microphotographie pourrait même dévoiler quelques traces du jaune invisibles à l'œil nu, mais, il demeurera, certes, bien des hésitations. Et puis, cela n'apporterait rien à la gloire de l'œuvre...

Dans une comédie russe classique, *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* (1825), un personnage militaire, en répondant hors de propos aux louanges adressés au beau monde moscovite et à la ville de Moscou, émet un aphorisme devenu célèbre : « *Selon mon entendement, l'incendie a contribué beaucoup à son embellissement* »¹⁷. Tout à fait applicable au cas des peintures du chœur de Notre-Dame d'Areines, la sentence rappelle que la patine des siècles, que l'on cherche si souvent à éliminer, n'est pas forcément un outrage et que l'avatar peut être aussi une précieuse acquisition.

Crédit photographique :
toutes les photos sont faites par l'auteur.

13. Voir un aperçu similaire de Barbara Franzé qui fait une comparaison – à notre sens, moins fructueuse – entre Areines et le décor du chœur de Tavant : « Une lecture en contexte : les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant », *Hortus artium medievalium*, Vol. 13/2, 2007, p. 473-476.

14. Pour plus de détails : DESCHAMPS (P.), THIBOUT (M.), *La Peinture murale en France au début de l'époque gothique*, de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380), Paris, 1963, p. 39, 48-49 ; DAVY (C.), *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999, p. 109-113, 212 ; GORDINE (A.), *Peintures murales romanes de l'Ouest : Bretagne, Anjou, Maine*, Arles, 2013, p. 126, 154, 191, 227-228.

15. SUBES (M.-P.), « Saint-Jean-le-Thomas », *Les peintures murales de la Manche : 40 ans d'études et de restaurations*, Saint-Lô, [1999], p. 116-121.

16. De même que chez le Christ d'une arcade à Poncé et de la *Psychomachie* à Montoire.

17. Il s'agit, évidemment, du fameux incendie de 1812.