



La cavalcade retrouvée de Saint-Sulpice de Lafosse (Pugnac-Lafosse, Gironde)

Pascal Ricarrère-Caussade *
Jacqueline Laroche **

Au printemps 2009, les peintures murales médiévales de l'église Saint-Sulpice de Lafosse (Gironde) furent partiellement mises au jour au gré de sondages réalisés dans sa nef, dans le cadre de l'étude préalable au futur chantier de restauration de l'édifice. Cette découverte poussa la commune à en commander une étude d'histoire de l'art, dont nous souhaitons présenter les résultats dans les pages qui suivent. Mais, avant tout, nous voulons remercier la commune de Pugnac-Lafosse pour cette initiative, qui témoigne de son intérêt et de son engagement pour la préservation (conservation-restauration) et la valorisation de son patrimoine mais aussi de son souci de le voir étudié et mieux compris.

L'église Saint-Sulpice (fig. 1)

Saint-Sulpice est une petite église rurale, peu documentée pour ce qui concerne l'époque médiévale. La première mention connue par les sources remonte seulement à 1378 ¹, alors que son examen architectural révèle une édification bien antérieure à cette date.

Sa nef unique charpentée, sa travée de clocher voûtée d'une coupole sur pendentifs, son abside voûtée en cul-de-four et son clocher massif aux accents saintongeais, présentent des caractéristiques formelles propres au XIIe siècle dans la région. Quelques indices suggèrent néanmoins que cet édifice vint remplacer ou compléter un bâtiment antérieur.

Les inévitables travaux d'entretien et les éventuelles transformations opérés au cours du Moyen Age ne modifièrent pas son allure générale. Le seul élément de transformation remarquable pour cette période semble être la charpente de la nef, publiée par Viollet-le-Duc ², que l'on situe à la fin du XVe siècle ou au début du siècle suivant ³.

Au XVIIIe siècle deux chapelles néo-gothiques furent implantées à l'extrémité orientale de la nef, créant ainsi un transept. Nous savons que la chapelle nord fut édifiée en 1721 ⁴.

* Historien de l'art. pascal.ricarrere@u-bordeaux3.fr

** Conservateur-restauteur de peintures. atelier.jacqueline-laroche@wanadoo.fr

1. D.R.A.C. Aquitaine : Dossier de protection du C.R.M.H. ; un dossier historique a été réalisé par Renée Leulier sur commande de l'agence Michel Goutal (Architecte en Chef. M. H. pour la Gironde).
2. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. t. 3, Paris, Veuve A. Morel & Cie Editeurs, 1875, p. 5, fig. 3 : la charpente y est attribuée, par inadvertance, à Lagorce, comme le signala l'abbé G. Lantourne dans son article « L'église de Lafosse : un petit monument de grande classe », paru dans *Société Archéologique de Bordeaux*. t. III, 1936, p. 31-32.
3. La récente étude dendrochronologique, conduite par Béatrice Szepterzyski, fin 2012, va dans le sens de cette datation. Elle a mis en évidence deux chronologies. La première situe le poinçon et l'entrait de la deuxième ferme entre 1273 et 1288. La seconde chronologie, qui correspond aux sondages réalisés sur toutes les autres fermes, situe la majorité des pièces constituant la charpente entre 1467 et 1475.
4. D.R.A.C. Aquitaine : Dossier de protection du C.R.M.H.

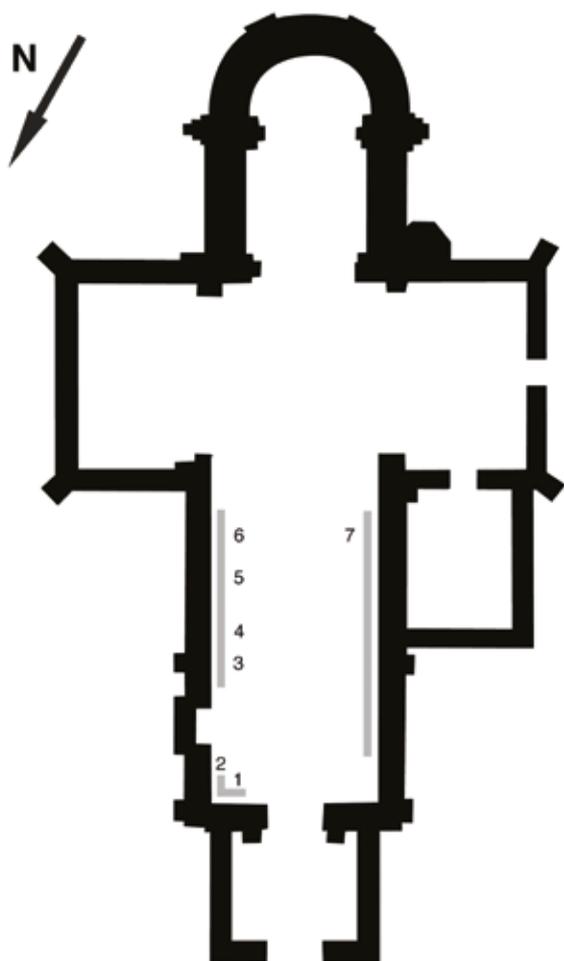


Fig. 1. - Plan et situation des peintures.
Dessin P. Ricarrère-Caussade.

Situation des peintures (sondages 2009) :

- 1- flammes
- 2- démon
- 3- Luxure
- 4- vice (Colère ?)
- 5- vice (Envie ?)
- 6- Paresse
- 7- vertu (Diligence ?)

Au milieu du XIXe siècle, l'architecte Charles Durand transforma l'église par des adjonctions néo-romanes comprenant un porche occidental, des fonts baptismaux dans la partie occidentale du mur nord de la nef ainsi qu'une tourelle d'escalier polygonale à l'angle de la chapelle sud et du clocher⁵. Une sacristie fut enfin construite contre le mur sud de la nef, à l'ouest de la chapelle méridionale. Inscrite sur l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques en 1925, l'église fut classée parmi les Monuments historiques, en 2009.

Les peintures murales

Sources

Charles Durand

En 1849, Charles Durand avait repéré et mis partiellement au jour des peintures conservées sous des enduits modernes du mur nord de la nef. Il les signala aussitôt à la Commission des monuments historiques de la Gironde⁶ et, avant qu'elles ne soient de nouveau recouvertes, en donna deux précieux relevés aquarellés⁷ (fig. 2 et 2bis) et une description très précise⁸, se gardant de toute analyse iconographique.

La confrontation du relevé conservé aux Archives départementales de la Gironde (peintures du mur nord, fig. 2) et de la description écrite de Durand, révèle une composition unitaire. Sur un fond clair, semé de feuillages souples et de fleurons, une « singulière chevauchée de personnages montés sur des animaux bizarres » défile de droite à gauche, d'est en ouest. Cette scène, d'environ 1,30 m de haut, se déploie au-dessus d'un registre d'environ 1,60 m de hauteur, constitué de bandes verticales échancrées à leur sommet, alternativement jaunes, rouges et gris-bleuté. Les deux registres sont séparés par une ligne rouge horizontale. L'ensemble des éléments dégagés couvre une longueur approximative de 5,50 m.

La première figure de la chevauchée est une femme à la chevelure longue et blonde. Elle est vêtue d'une longue robe sombre. Les traits de son visage étaient visibles au XIXe siècle. Sa monture blanche porte un collier sombre. Derrière elle, des taches et une langue semblent correspondre aux vestiges d'un animal monstrueux, semblable à celui qui assaille le second cavalier.

5. *Ibid.*
6. A.D.Gir. 2 O 2022, lettre de Charles Durand à la Commission des monuments historiques du 10 mars 1850.
7. A.D.Gir. 162 T 5 f°15, Microfilm 2 MI NC 331, *Album de la Commission des monuments historiques* : sous cette cote ne figure qu'un seul relevé, celui du mur nord. Lors de la présentation orale de nos travaux au siège de la Société au printemps 2012, M. Michel Marty, Architecte, eut l'obligeance de porter à notre connaissance la copie imprimée d'un second relevé, celui des peintures du mur sud, dont nous ignorions jusque là l'existence et qui, après vérification auprès des services des Archives départementales, ne figure pas dans ledit *Album*. Qu'il trouve ici l'expression de toute notre gratitude pour ce très précieux apport.
8. A.D.Gir. 156 T 2 A, lettre de Charles Durand au Président de la Commission des monuments historiques du département de la Gironde du 4 janvier 1850.

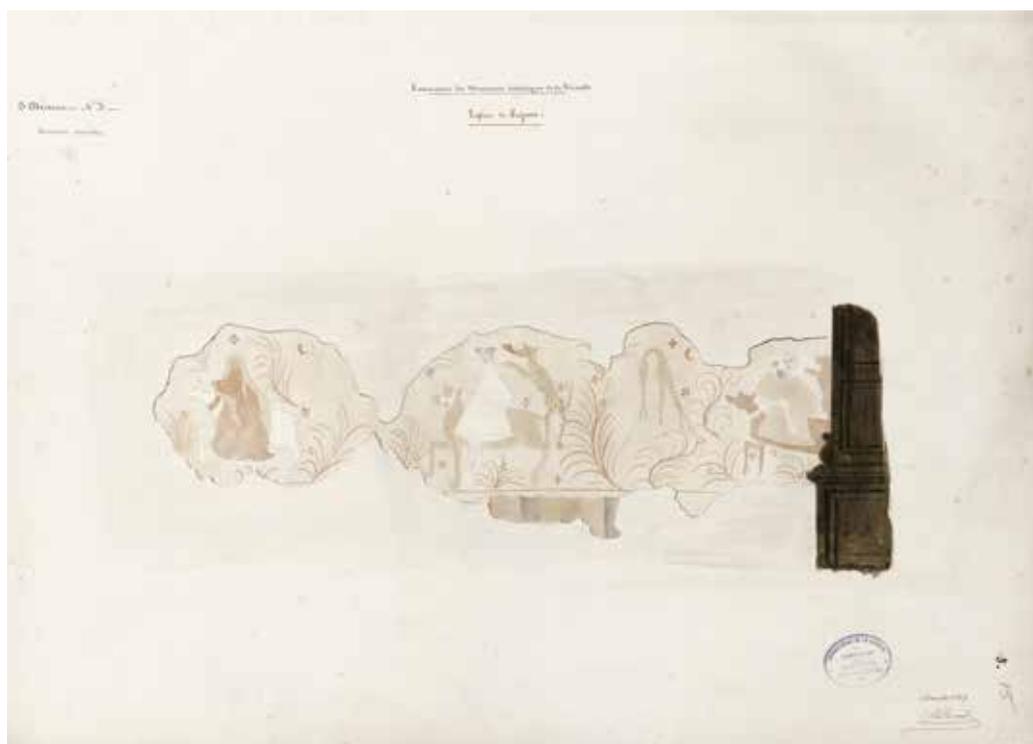


Fig. 2. - Mur nord,
relevé des peintures par
Charles Durand, 1849
(A.D.Gir.).

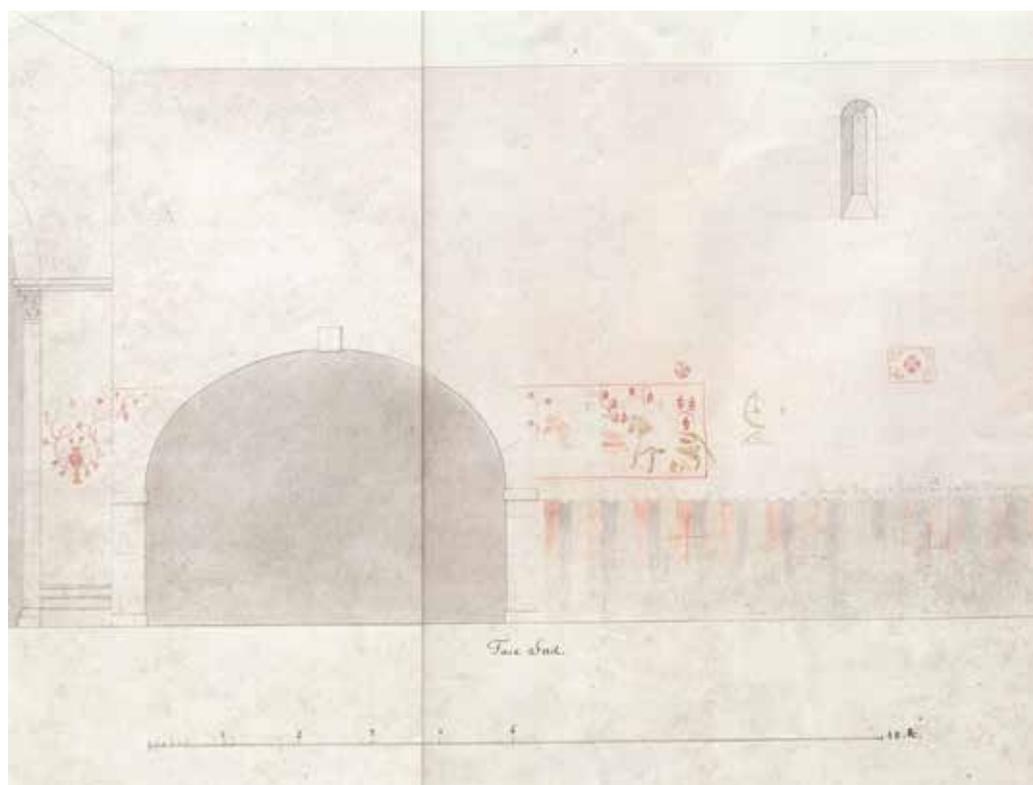


Fig. 2bis. - Mur sud,
relevé des peintures
par Charles Durand, 1849
(M. Marty).

Ce second personnage est un homme coiffé, semble-t-il, d'un bonnet de forme tronconique. Il est vêtu d'un ample manteau blanc. Les traits de son visage étaient visibles au XIXe siècle. Sa monture semble être plus épaisse que la précédente ; brune, elle porte un licol clair. Un monstre jaune et à la fourrure mouchetée, la langue tirée, surprend le cavalier par derrière.

A la suite de ce cavalier, un élément coloré semble correspondre à la longue chevelure blonde d'un supposé troisième personnage. On peut aussi voir la langue d'un être monstrueux qui devait l'attaquer.

Le dernier personnage mis au jour est vraisemblablement un homme. C'est, du moins, ce que laisse penser sa coiffure courte. Il porte un manteau ample, serré par une ceinture. Les traits de son visage étaient visibles au XIXe siècle. Il semble porter un objet à son visage, sans que nous puissions l'identifier clairement. Sa monture sombre porte un collier clair. Les limites du dégagement laissent apparaître un monstre similaire à ceux déjà observés derrière les chevaucheurs précédents.

Charles Durand voit dans l'auteur de ces peintures « une main exercée ». L'enduit portant la couche picturale est également décrit comme étant de qualité, d'épaisseur constante et soigneusement appliqué. Néanmoins, malgré la conservation des traits des visages (fig. 2), l'architecte souligne la pauvreté d'une gamme chromatique qui se limite au blanc, au noir et à plusieurs ocres. Il est fort probable que des rehauts aient enrichi originellement ce décor, mais il semble qu'ils avaient disparu en 1849 ; soulignons à ce sujet que le dégagement du XIXe siècle fut opéré par Durand lui-même...

Le relevé du mur sud par Ch. Durand (fig. 2b) montre la continuité du registre inférieur repéré au nord. Ici, il est chargé de deux grandes croix rouges aux extrémités fleurdelisées. Au droit de ces grandes croix, sont aussi signalées de plus petites croix, également rouges, et placées au-dessus du registre historié. Ce dernier registre est animé, quant à lui, dans la partie orientale de la paroi, de deux cavaliers se dirigeant vers l'est. On ne les distingue qu'au travers de leurs silhouettes et quelques traits du visage. Leurs montures sont visiblement des chevaux aux robes rouge et jaune. Ce petit groupe se déplace sur un fond de rinceaux rouges fleuris et de feuillagés, plus sobre qu'au nord. L'ensemble est encadré d'un liseré rouge. Il semble que ce registre se poursuivait jusque sur le pilier de la croisée ; on y aperçoit des vestiges du cadre rouge et du décor végétal. Une partie a donc été irrémédiablement perdue lors du percement de l'arcade donnant sur la chapelle méridionale. A l'ouest des cavaliers, Durand a signalé la présence de ce qui semble être une roue jaune. Enfin juste au-dessus du registre inférieur, on peut lire une inscription en lettres gothiques : « ...*stricta via que ducit ad paradisum et...* »⁹.

Deux descriptions contemporaines de celle de Charles Durand viennent s'ajouter au dossier : celle du curé de Berson et celle, de seconde main, de Léo Drouyn.

Le curé de Berson

Le curé, peut-être par manque d'objectivité, certainement par manque d'expérience en ce qui concerne les choses de l'archéologie, ne s'illustre pas par la même neutralité salutaire qui caractérisait son prédécesseur. La volonté de forger à ce décor une réputation de décence et d'ancienneté est évidente. Malgré tout, cette source mérite qu'on s'y arrête car elle confirme les descriptions formelles de Durand. Elle précise, en outre, que le registre supérieur était limité dans sa partie haute par une ligne rouge horizontale semblable à celle qui séparait celui-ci du soubassement. Le curé indique aussi qu'il n'avait pas repéré de peintures sur le mur sud, tout en insistant sur le bon état de conservation général des peintures découvertes au nord et sur leur qualité technique. Le mortier, notamment, par sa finesse, son unité et son adhérence au support, le conduisit à proposer de faire remonter les peintures à l'origine du bâtiment : l'époque romane. Pour le reste, il ne tenta une analyse iconographique que pour souligner la décence des images, en identifiant un des personnages – très vraisemblablement la femme qui dirigeait le cortège dans le relevé de Durand – comme une « Vierge dont le maintien respire la modestie ».

Léo Drouyn et Gaston Méran

Léo Drouyn, quant à lui, ne vit pas les peintures de Lafosse, mais rapporta dans ses *Notes archéologiques* la description qu'en fit pour lui l'un de ses amis, Gaston Méran¹⁰, en 1850. Ce dernier s'intéressa au mur sud de la nef, sur lequel il releva uniquement une inscription que Joseph Villiet¹¹ publia quelques années plus tard : « ...*via qu[a]e ducit ad paradisum et...* »¹². Il décrit également les peintures du mur nord « en regard de cette inscription », portant plus particulièrement son attention sur « un groupe mieux fait que les autres et représentant comme adossée à sa monture une femme paraissant porter un enfant dans son bras : on dirait la Vierge et l'enfant Jésus.

9. « ...la voie étroite (ou rigoureuse) qui conduit au paradis... »

10. A.M.Bx : Léo Drouyn, *Notes archéologiques*, t. 46, n° 56.

11. Joseph Villiet, Essai sur l'histoire de la peinture murale. *Recueil des Actes de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, 25e année, p. 223. Robert Mesuret, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle. Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*. Paris, éditions A. & J. Picard & Cie, 1967, p. 77-78. L'auteur y cite Villiet en évoquant une seconde inscription qui ferait référence à une voie menant en Enfer : « *Via quae ducit ad infernum* ». Malheureusement, le texte de Villiet n'est pas suffisamment clair pour que l'on sache s'il a observé cette dernière à Lafosse.

12. « ...la voie qui conduit au paradis... »

Fig. 3. - Nef, mur nord,
sondages de la
portion occidentale
(P. R., 2009).



Fig. 4. - Nef, mur nord,
sondages de la
portion orientale
(P. R., 2009).



Fig. 5. - Nef, mur sud,
sondages de la
portion orientale
(P. R., 2009).





Fig. 6. - Nef, mur nord, sondage 2, démon tourné vers le cortège des Vices (P. R., 2009).



Fig. 7. - Nef, mur nord, sondage 3, Vice (Luxure), (P. R., 2009).

C'est aussi celle qui semble diriger les deux autres personnages et leurs montures. Tout est supporté sur une suite de colonnes. La scène semble se passer dans un jardin. ». Considérant avec prudence l'examen de son ami, mais se fondant tout de même sur la graphie relevée par lui de l'inscription du mur sud, Léo Drouyn proposa de dater les peintures du XVe siècle.

Découvertes récentes

Les sondages réalisés en 2009, sur les murs sud, ouest et nord de la nef, révèlent des éléments de décor peint (fig. 3-5). Également, sur ces mêmes parois, les enduits modernes laissent apparaître par endroits ces mêmes peintures par transparence. Leur analyse vient enrichir les observations des commentateurs du XIXe siècle.

De l'examen sous lumière naturelle et sous lumière rasante, il ressort une stratigraphie simple et ce, pour l'ensemble de la superficie indiquée ci-dessus. Un seul décor fut exécuté, sur un mortier épais et lissé avec soin. De toute évidence, cette peinture fut exécutée à sec. Nous n'avons pas discerné le dessin préparatoire. La gamme chromatique se limite aux ocres, au blanc, au noir et à une couleur difficilement identifiable (noir, gris, bleu ?). À l'exception des traits du visage de l'un des personnages (fig. 8), seuls des aplats ont été conservés. La majorité des détails a disparu, de sorte que la faisabilité et l'utilité d'une analyse stylistique, dans l'état actuel du dégagement, paraissent peu convaincantes. Signalons tout au plus le tracé des silhouettes, qui donne une impression de spontanéité que l'on retrouve dans le dessin rapide et maîtrisé des rinceaux animant le registre historié.



Fig. 8. - Nef, mur nord, sondage 3, Vice (Luxure), détail (P. R., 2009).



Fig. 10. - Nef, mur nord, sondage 5, Vice (Envie ?), (P. R., 2009).

Du point de vue de la composition, le mur nord a révélé plusieurs personnages, au niveau du registre supérieur. Tout d'abord, placé à l'extrémité occidentale et tourné vers l'est, un personnage monstrueux tend son bras devant lui et tire sa langue rouge. Il est brun, aux cornes rouges et aux pattes griffues. Devant lui, à une trentaine de centimètres, figure un réseau irrégulier de traits rouges ondulés (fig. 6). À environ 4 m de ce personnage, se tient une femme à la longue chevelure blonde (fig. 7). Il s'agit de la première cavalière du relevé de Durand. Un mètre plus à droite, un personnage monstrueux jaune, aux poils et à la langue rouges, semble attaquer un groupe placé devant lui (fig. 9). Ce monstre est tourné vers l'ouest. Le groupe victime est composé d'une monture, dont l'espèce n'est pas définissable dans l'état actuel du dégagement, de couleur

brun-orangé et d'un très probable cavalier, non dégagé. Ce groupe correspond au second cavalier du relevé de Durand. Plus loin, à environ 1,65 m, figure un personnage en habit jaune dont la tête n'est pas visible (fig. 10 et 11). Il semble, de sa main droite, porter quelque chose à son visage. Il s'agit du quatrième personnage du relevé de Durand. Environ 1,30 m plus loin, un personnage monstrueux jaune, tirant une langue rouge, paraît attaquer un personnage placé devant lui (fig. 12). Ce dernier est en habit rouge au col blanc et semble être représenté de face (on aperçoit seulement une partie de son buste) A en juger par sa courte chevelure, il s'agit d'un homme. L'attaque se déroule d'est en ouest. L'ensemble des figures décrites se détache d'un fond clair animé de longues herbes ondulées, jaunes et rouges, et ponctué de fleurs rouges semblables à des chardons.



Fig. 9. -Nef, mur nord, sondage 4,
Vice (Colère ?),
(P. R., 2009).

Sur la portion nord du mur occidental, à environ 2 m de haut, apparaissent des tracés rouges ondulés et irréguliers, semblables à des flammes. Signalons aussi, à la même hauteur, une fleur de lys rouge (fig. 14). Il s'agit là du même motif que celui observé par Ch. Durand sur le mur sud, à savoir l'extrémité d'une croix que l'on peut sans trop s'avancer qualifier de croix de consécration.

Sur le mur sud, enfin, la succession de bandes verticales alternativement jaunes, rouges et grisâtres indique que la draperie feinte du mur nord se poursuivait au sud sur une hauteur d'environ 2 m (fig. 13), comme le montrait déjà le relevé de Durand. Au-dessus, dans la portion orientale de la

paroi et en regard des deux derniers groupes de la paroi nord décrits plus haut, se trouve un personnage vraisemblablement féminin tourné vers l'est et tenant une roue de couleur brune ; il s'agit de l'élément succinctement relevé par Durand, à droite du cadre rouge. Une tresse brune pend de la roue. La figure est vêtue d'un long manteau ou d'une robe claire. À sa droite, on retrouve le grand cadre rouge dont on ne voit plus à ce jour que les rinceaux feuillagés et le liseré rouges. Une bande ocre jaune oblique, peut-être deux, relie ce cadre à la figure féminine toute proche (fig. 15). Une grande croix rouge apparaît où Durand l'avait signalée, aujourd'hui sous la statue de la Vierge. Enfin, l'inscription relevée par Durand et Méran apparaît par endroits (fig. 13).



Fig. 11. - Nef, mur nord, sondage 5, Vice (Envie ?), détail, (P. R., 2009).



Fig. 12. - Nef, mur nord, sondage 6, Vice (Paresse ?), détail, (P. R., 2009).

Thème iconographique

Le mur nord reçoit un décor comprenant au moins six groupes figurés. Cinq d'entre eux se dirigent vers un sixième personnage, dans un cortège allant de l'est vers l'ouest (de droite à gauche pour le spectateur). Chaque groupe du cortège est composé d'un personnage aux attitudes, au sexe, au costume et à la monture différenciés et d'un personnage monstrueux attaquant celui-ci dans le dos. Le sixième sujet est un personnage monstrueux, vraisemblablement entouré de flammes, tourné vers cette « singulière chevauchée »¹³ et tendant un bras vers elle.

Compte tenu de ces éléments et en gardant à l'esprit que nous ne connaissons des peintures de Lafosse que des fragments d'un décor plus vaste, il ne nous paraît plus envi-

sageable de penser que les peintures du mur nord aient jamais représenté la Fuite en Égypte¹⁴, ni aucune scène dans laquelle aurait figuré une Vierge à l'Enfant. Il est plus vraisemblable¹⁵ qu'il s'agisse d'une représentation d'une Cavalcade des péchés

13. A.D.Gir. 156 T 2 A, lettre de Charles Durand au Président de la Commission des monuments historiques du département de la Gironde du 4 janvier 1850

14. *Compte-rendu des Travaux de la Commission des Monuments et Documents Historiques et des Bâtiments civils du département de la Gironde pendant l'année 1849-50*. Paris, Librairie archéologique de Victor Didron, 1851, p. 8.

15. C'est ce que nous déduisons de nos recherches. A posteriori, nous avons aussi trouvé deux références bibliographiques où figure la même proposition : Paul Roudié, *L'activité artistique à Bordeaux, en Bordelais et en Bazadais de 1453 à 1550*, t. 1, Bordeaux, SOBODI, 1975, p. 422 et Jean-Pierre Suau, Michelle Gaborit, *Peintures murales des églises de la Grande-Lande*. Bordeaux, éditions Confluences, 1998, p. 91.



Fig. 13. - Nef, mur nord, draperie feinte, détail, (P. R., 2009).

mortels¹⁶, formule iconographique médiévale du septénaire des vices¹⁷. La comparaison avec d'autres sites aquitains tels que l'église Notre-Dame de Fontet¹⁸ en Lot-et-Garonne ou de Saint-Michel de Vieux-Lugo¹⁹ dans le sud de la Gironde, nous conforte dans cette idée.

Ce thème iconographique représente symboliquement les sept vices capitaux par une suite de personnages mettant en acte les péchés qui découlent de ces vices²⁰. A partir du XIII^e siècle et jusqu'à la fin du XV^e siècle ou au début du siècle suivant, il fut interprété d'abord dans la littérature, puis dans l'iconographie, par une série de sept personnages se suivant dans un ordre plus ou moins stable, chevauchant chacun un animal différencié et présentant des attributs et des attitudes propres à chacun des péchés mis en cause. A la fin du Moyen Âge, dans la peinture murale du sud de la France, un motif récurrent²¹ complète ce modèle : sept démons attaquent chacun une allégorie des vices, tandis qu'un huitième conduit le cortège vers la gueule de l'Enfer. Outre ces caractéristiques, les peintures de Lafosse présentent quelques particularités qui enrichissent le thème.

16. Mireille Vincent-Cassy, Un modèle français : les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XV^e siècle. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, Colloque international, C.N.R.S., Université de Rennes II – Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983, vol. III, Fabrication et consommation de l'œuvre*. Xavier Barral i Altet dir., Paris, Picard, 1990, p. 463. Entre le XIII^e et le XV^e siècle, on trouve plusieurs appellations pour cette « cavalcade » ou « chevauchée ». Chronologiquement, les sources parlent de « vices capitaux » au XIII^e siècle, de « péchés capitaux » au XIV^e siècle, puis de péchés mortels au XV^e siècle. Ces évolutions sémantiques traduisent des modifications complexes des mentalités que nous ne pouvons détailler ici, mais qui déplacent l'objet de la représentation de la peur de la mort vers un appel à la pénitence et au renoncement au péché.
17. Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*. Paris, Aubier, collection historique, 2009, p. 339-385.
18. Karin Fagalde, sous la direction de Michelle Gaborit, *Recensement des peintures murales des édifices religieux en Lot-et-Garonne à la fin du Moyen Âge (XV^e et XVI^e siècles)*. t. 1, Mémoire de D. E. A. d'histoire de l'art, Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, U. F. R. d'histoire, 2003, p. 33-36.
19. Jean-Pierre Suau, Michelle Gaborit, *op.cit.*, p. 165-175.
20. Mireille Vincent-Cassy, Les animaux et les Péchés capitaux : de la symbolique à l'emblématique. *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles)*, Actes du XV^e Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984, Toulouse, Université de Toulouse – Le Mirail, Travaux de l'Université de Toulouse – Le Mirail, série A, t. 31, 1985, p. 124.
21. Mireille Vincent-Cassy, Un modèle français..., *op.cit.*, p. 465.



Fig. 14. - Nef, mur ouest, sondage 1, flammes (Gueule du Léviathan ?), (P. R., 2009).



Fig. 15. - Nef, mur sud, sondage 7, Vertu (Diligence ?), détail, (P. R., 2009).

Le premier point notable réside dans l'orientation de la marche de la chevauchée. Pour le spectateur, elle va de droite à gauche ou, autrement dit, du bon côté vers le mauvais, d'après une convention iconographique et sociale remontant à l'Antiquité²². Cet élément de composition prend un sens particulier dans un thème aux résonnances eschatologiques ; le cortège se dirige volontairement sur le chemin de la faute. Par ailleurs, l'idée de marche vers le mal, semble être amplifiée ici par le fait que la peinture fut exécutée sur le mur nord de la nef, autrement dit, le mur gauche en entrant dans l'église.

La conjonction de ces deux éléments conduit la Cavalcade à contredire la dynamique axiale de l'édifice²³, en empruntant le chemin inverse à celui qui mène le fidèle vers le Salut.

S'éloignant de l'autel pour aller vers la porte et au-delà vers l'extérieur de l'édifice, elle se déplace vers le lieu privilégié de la manifestation des vices.

22. Jérôme Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images: les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*. Paris / Rome, La Découverte / E. F. R., Images à l'appui, 5, 1991, p. 184-187. Mireille Vincent-Cassy, *id.*, p. 465. Dans un inventaire comprenant quarante décors, l'auteur dénombre au moins seize ensembles présentant cette caractéristique.

23. Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*. Paris, Gallimard, folio histoire inédit, 161, 2008, p. 77.

Personnages

L'ordre de récitation et le nombre des vices capitaux, encore extrêmement variables au XII^e siècle, se fixèrent au siècle suivant²⁴. En 1215, le vingt-et-unième Canon du Concile de Latran IV²⁵ imposa aux fidèles l'aveu des fautes par la grille des sept vices capitaux, de sorte que la liste dut s'établir précisément et durablement, mais aussi se propager auprès du plus grand nombre. Dans ce contexte, le travail d'Henri de Suse, en 1270, permit de proposer une liste définitive de sept péchés capitaux, désignée par l'acronyme *SALIGIA*²⁶. L'ordre ainsi établi fut, dès lors, généralement respecté, notamment dans la peinture murale, outil privilégié de propagation pédagogique du thème.

Dans les mentalités de la fin du Moyen Âge²⁷, cet ordre répondait à une double logique, interne²⁸ et sociale²⁹ : sensés s'engendrer les uns les autres, les vices se répartissaient dans chacune des couches de la société. Chaque couche de la société était ainsi porteuse d'un vice qui lui était propre³⁰.

La fixation relative de la hiérarchie et la portée didactique du thème induirent rapidement une analogie entre statut social, vice, péché inhérent au vice et attributs matériels et symboliques desdits péchés. Depuis la fin du XIV^e siècle, de telles associations se firent systématiques entre les allégories des péchés et leurs montures, de sorte que ces dernières devinrent rapidement emblématiques des vices correspondants³¹.

Si l'ordre des Vices dans le convoi varie très peu à partir de 1270, certains d'entre eux occupent une place particulièrement immuable. Les trois premiers Vices sont notamment assez fixes dans la position qu'ils occupent au sein de la Cavalcade et ceci est surtout vrai pour l'orgueil et la Luxure. Toutes proportions gardées, les trois Vices suivants sont davantage sujets aux mouvements, en particulier la Colère et l'Envie. Enfin, la Paresse occupe généralement la dernière place.

A Lafosse, la Luxure est ainsi figurée par la femme aux longs cheveux blonds, actuellement en tête du cortège (fig. 2, 14). La main qui repose sur son ventre vient de toute évidence relever sa robe. D'après le relevé de Durand, elle semble également tenir un miroir de sa main droite. Sa monture blanche pourrait être une chèvre ; elle est trop menue pour être un bouc ou plus encore une truie. Le mètre qui sépare la Luxure du personnage qui la suit, suffit pour accueillir le démon qui l'assaille, dont les vestiges sont d'ailleurs visibles sur le relevé de Durand.

Deux personnages, l'Orgueil et l'Avarice, devraient précéder la Luxure. La distance qui sépare la Luxure du premier démon (env. 4 m) est suffisante pour les accueillir. Malheureusement, la niche des fonts baptismaux édifée par Durand a oblitéré cette partie du récit (fig. 12).

Le Vice suivant la Luxure serait, selon toute logique, la Colère (fig. 2, 18). Cela étant, nous devons noter l'absence de tache de sang sur l'habit ainsi que celle de tout autre attribut. Malgré tout, des trois Vices les plus « mouvants » (Colère, Gourmandise et Envie), la Colère semble être le plus approprié à cette figure.

Puis, une distance d'environ 1,65 m sépare ce dernier Vice du personnage suivant, révélé par les sondages ; cet espace est suffisant pour qu'on ait pu y représenter un autre Vice. Si l'on suit la tradition, la forme relevée ici mais non identifiée par Durand serait la Gourmandise, l'Envie ou éventuellement la Colère. Les vestiges sont trop ténus pour pouvoir avancer plus avant dans l'identification de ce personnage.

Ce dernier est immédiatement suivi par ce qui devrait être l'Envie (fig. 2, 21). La silhouette grêle de sa monture pourrait parfaitement correspondre au lévrier de ce Vice. Toutefois, l'objet qu'il tient près de son visage représente plus vraisemblablement un aliment qu'une bourse et fait de lui la Gourmandise. Il est donc vraisemblable qu'ici l'ordre conventionnel n'ait pas été suivi à la lettre.

Enfin, le dernier Vice est espacé du précédent d'environ 1,32 m. Malheureusement, les sondages nous apprennent peu de choses sur lui. On ne peut que proposer, par convention, qu'il s'agit de la Paresse, vraisemblablement personnifiée par un homme (fig. 26).

L'examen du corpus des Cavalcades³², révèle que les Vices sont souvent liés les uns aux autres par une chaîne tirée par le premier démon. Dans la douzaine de Cavalcades répertoriées dans le Sud-Ouest, cette chaîne relie le plus souvent les montures³³, mais elle peut parfois aussi enserrer le cou des personnages. A Lafosse, la présence de licols fait supposer que les peintures pourraient être fidèles au premier type, à ceci près qu'aucune trace de chaîne n'a été repérée jusqu'ici. Lors

24. Mireille Vincent-Cassy, *Les animaux...*, *op.cit.*, p. 125-126.

25. Mireille Vincent-Cassy, *Un modèle français...*, *op.cit.*, p. 463.

26. *Superbia* (Orgueil), *Avaricia* (Avarice), *Luxuria* (Luxure), *Ira* (Colère), *Gula* (Gourmandise), *Invidia* (Envie), *Acedia* (Paresse).

27. Johan Huizinga, *L'automne du Moyen Âge*. Paris, Payot, Le regard de l'histoire, 1977, p. 33-36.

28. Mireille Vincent-Cassy, *Un modèle français...*, *op.cit.*, p. 467.

29. Mireille Vincent-Cassy, *id.*, p. 468.

30. Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Histoire des péchés...*, *op.cit.*, p. 373.

31. Mireille Vincent-Cassy, *Les animaux...*, *op.cit.*, pp. 121, 130.

32. Mireille Vincent-Cassy, *Un modèle...*, *op.cit.*, p. 473-481.

33. Mireille Vincent-Cassy, *id.*, p. 467. Jean-Pierre Suau, Michelle Gaborit, *op.cit.*, p. 171, fig. 49.

d'un futur dégagement du décor, une attention toute particulière devra être apportée à ce détail qui pourrait être difficile à repérer.

Concernant le mur ouest, les indices sont minces : de simples traits ondulés rouges (fig. 8). On en trouve de semblables devant le démon qui tire le cortège sur le mur nord. Nous l'avons déjà évoqué, il pourrait s'agir de flammes. L'examen du corpus des Cavalcades des péchés capitaux en France, montre qu'une majorité d'entre-elles³⁴ se dirige vers la gueule du Léviathan. Mais, si la présence de cette dernière est récurrente dans ces compositions, elle n'est pas pour autant systématique, de sorte que, sans de plus amples sondages, il pourrait être hasardeux d'affirmer que l'église de Lafosse conserve une de ces gueules de l'Enfer.

Pourtant, nous pensons que cette proposition serait justifiée ici, tant du point de vue de la composition picturale en soi, que dans l'emplacement de celle-ci au sein de l'édifice. Le statut particulier de la porte dans les édifices religieux au Moyen Age fait de celle-ci un lieu particulièrement pertinent pour accueillir des images aux thèmes iconographiques exprimant l'idée du passage³⁵. Elle sert ainsi, par exemple, d'espace privilégié aux représentations sculptées ou peintes du Jugement dernier³⁶ ou de saint Christophe³⁷. Ces images ornaient le plus souvent la paroi extérieure de la porte, mais pouvaient aussi animer le revers de la façade, à l'instar du Jugement dernier de Sainte-Cécile d'Albi. En tant qu'accès inévitable vers l'Enfer pour les péchés de la Cavalcade, la gueule du Léviathan aurait eu sa place au revers de l'entrée de l'église de Lafosse.

Sur le mur sud, le personnage debout qui tient une roue à droite d'un cadre fleuri et animé de cavaliers, représente vraisemblablement une fileuse (fig. 28-29). La roue mise au jour est, en effet, très probablement un rouet, qu'un personnage féminin serait en train de manier. La tresse brune que nous avons repérée, correspondrait dans ce cas à la laine filée. Le cadre pourrait représenter l'ouvrage (une tapisserie ?) exécuté par cette dernière avec cette laine (fig. 30).

Cette hypothèse n'entre pas en contradiction avec le thème de la Cavalcade des Vices. Si, dans les peintures murales du Sud-Ouest, les Cavalcades sont souvent représentées seules³⁸, il arrive, de manière plus générale, qu'elles soient complétées par leur pendant positif traditionnel³⁹, comme à Saint-Michel de Vieux-Lugo⁴⁰ ou à Saint-Jean-Baptiste de Richet⁴¹ (commune de Pissos, Landes). Ces images vertueuses⁴² figurent alors au-dessus des Vices ou sur le mur leur faisant face, s'opposant à eux par leur localisation et leur hiératisme. Ces illustrations représentent pour le fidèle à la fois l'espoir d'échapper aux vices et les moyens d'y parvenir.

Le fait qu'à Lafosse la fileuse figure sur le mur sud est un premier indice plaidant pour l'identification d'une Vertu. Si les édifices religieux sont animés d'une dualité latérale⁴³ faisant du côté droit depuis l'entrée le lieu privilégié des représentations positives, alors la fileuse pourrait bien représenter un personnage vertueux ou appartenir à un thème iconographique illustrant l'idée du Bien.

Par ailleurs, la dialectique entre ces images symboliques des dispositions morales de l'homme, s'établit traditionnellement sur le rapport d'opposition entre les bons gestes opérés par les Vertus et les anti-gestes des Vices⁴⁴. Notre fileuse est placée face à ce que nous avons considéré comme étant la Paresse. Or, ce vice est souvent associé au paysan ou à sa femme, qui renoncent à s'acquitter de leurs tâches respectives (le travail des champs pour l'un et les activités domestiques pour l'autre), de sorte que la vertu correspondante devrait être représentée par l'une de ces activités. La fileuse est précisément l'une des figures traditionnellement employée au Moyen Age pour illustrer le travail domestique des femmes, de sorte que celle de Lafosse pourrait illustrer la vertu opposée à la Paresse : la Diligence⁴⁵ ou la Tempérance⁴⁶.

34. Mireille Vincent-Cassy, *ibid.*, p. 465 et p. 473-481. L'auteur en répertorie trente-deux sur un corpus comptant quarante décors.

35. Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale. op.cit.*, p. 83-84.

36. Nombreux sont les exemples qui ornent les tympans des portails des églises depuis l'époque romane. On pourra se référer à la synthèse suivante : Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*. Rome, E. F. R., Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 279, 1993.

37. Martine Tissier de Mallerais, Du culte de saint Christophe et de son iconographie, en particulier dans les peintures murales du Loir-et-Cher et des départements voisins. *Rencontre avec le Patrimoine religieux, Art Sacré. Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, 18, 2003, p. 164.

38. Mireille Vincent-Cassy, *id.*, p. 465.

39. Johan Huizinga, *op.cit.*, p. 253-254.

40. Jean-Pierre Suau, Michelle Gaborit, *op.cit.*, p. 172-173.

41. Jean-Pierre Suau, Michelle Gaborit, *id.*, p. 88-89.

42. Plusieurs types de ces images vertueuses sont employées : Vertus, Vertus théologiques et cardinales, Œuvres de Miséricorde, figures hagiographiques pour l'essentiel.

43. Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale. op.cit.*, p. 84-85.

44. Mireille Vincent-Cassy, Un modèle..., *op.cit.*, p. 472.

45. Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France : étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris, Librairie Armand Colin, 1931, p. 341, fig. 192.

46. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, Iconographie de la Bible, Ancien Testament*. t. 1, Paris, P.U.F., 1956, p. 183.

De futurs dégagements pourraient aider à vérifier la présence éventuelle d'autres personnages et l'existence ou non d'un programme sur le reste du mur méridional⁴⁷.

Ils permettraient également de vérifier les observations de Durand et de Gaston Méran concernant l'inscription figurant sur ce mur : « ...*stricta via que ducit ad paradisum et...* ». En creux, celle-ci confirmerait nos propositions concernant l'identification et les fonctions des images de la Cavalcade des péchés mortels et des Vertus. L'idée d'un chemin conduisant au paradis, portée par cette inscription, rejoindrait, en effet, celle déjà évoquée ici et inspirée des travaux de Jérôme Baschet⁴⁸, interprétant l'église à la fois comme *locus* et *iter*, c'est-à-dire comme lieu sacré et chemin menant au Salut. Dans cette conception, la nef serait le lieu d'un combat spirituel pour le fidèle dans son pèlerinage vers la plénitude paradisiaque de l'abside. Le fidèle, en traversant la nef, devait se trouver confronté aux images du péché et à l'allusion aux peines infernales sur sa gauche, tandis que, sur sa droite, se présentait à lui un appel à la vertu : d'un côté, le Mal et sa punition, de l'autre, le Bien et l'espoir du Salut.

Proposition de datation

Tout en rappelant que les représentations des Vices chevauchant des montures symboliques étaient déjà présentes dans la littérature du XIII^e siècle, Émile Mâle situe l'apparition du thème de la Cavalcade des Vices, comme type privilégié de représentation picturale des Péchés capitaux, dans le milieu de l'enluminure parisienne de la fin du XIV^e siècle⁴⁹. Dans la peinture monumentale, vecteur privilégié d'une pédagogie religieuse désormais conquise par le macabre⁵⁰, le thème se diffusa si bien au cours du XV^e siècle et au début du siècle suivant qu'il devint le seul modèle iconographique de la représentation des Péchés capitaux⁵¹.

Il se généralisa à cette époque dans les églises françaises des petites paroisses rurales et plus particulièrement dans les régions du sud de la France, au vu des décors connus. Toutefois, on ne doit pas ignorer que si l'on connaît davantage de décors dans les petites églises, c'est peut-être en partie parce qu'ils furent davantage « protégés » que ceux des grands sanctuaires urbains, par la nature même des édifices qui les accueillent, par leur vocation pédagogique ou encore par des pratiques culturelles et culturelles favorables.

Ces images, non dévotionnelles mais pédagogiques, constituent un système de représentation qui semble en adéquation avec des mentalités, des valeurs, et une religiosité matérielle

propres à la société de la fin du Moyen Âge⁵². La perte de la signification de ce système iconographique aura conduit à sa disparition dès le milieu du XVI^e siècle⁵³. Beaucoup d'ensembles peints durent disparaître dès cette époque dans les centres urbains, mais leur vertu pédagogique put suffire à les voir épargnés un temps dans les édifices ruraux. Pour revenir au décor de Lafosse, tenant compte de ce contexte, nous proposons une première fourchette de datation allant du début du XV^e siècle à celui du XVI^e siècle pour sa réalisation.

Le contexte historique local peut aider à préciser les choses. Sur ce point, nous suivons Mireille Vincent-Cassy, pour qui la diffusion des Cavalcades des péchés mortels en Guyenne, plus particulièrement dans les paroisses rurales, pourrait en partie s'expliquer par le contexte de reconstruction et de reprise en main du territoire et des populations, par le pouvoir royal français au sortir de la guerre de Cent Ans⁵⁴. Cela nous conduit à proposer une datation postérieure à la domination anglaise dans cette province. Nous envisageons ainsi une fourchette de datation débutant avec la seconde moitié du XV^e siècle. La comparaison avec les décors relevant du même thème dans la région va dans ce sens.

Compte tenu de ces éléments, on peut envisager de dater les peintures de Lafosse au plus tôt dans la seconde moitié du XV^e siècle et, au plus tard, dans les premières années du XVI^e. Pour le moment, les costumes ne permettent pas de préciser davantage la datation. Tout au plus, les vêtements amples, qui descendent jusqu'aux genoux pour les hommes ainsi et que les coiffes nous confortent-ils dans notre idée⁵⁵.

47. Louis Réau, *id.*, p. 175-184. Il est probable que les vertus théologales et cardinales constituent les sept Vertus opposées ici aux sept Péchés capitaux.

48. Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 77.

49. Émile Mâle, *op. cit.*, p. 332. L'auteur reconnaît dans le Ms Fr 400 de la BNF, « la plus ancienne œuvre d'art consacrée aux sept Péchés capitaux ».

50. Dominique Rigaux, *Peintures murales : un chantier ouvert*. *Art et société en France au XV^e siècle*, Christiane Prigent dir., Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, p. 373.

51. Mireille Vincent-Cassy, *Un modèle...*, *op. cit.*, p. 461.

52. Mireille Vincent-Cassy, *id.*, p. 472.

53. Mireille Vincent-Cassy, *ibid.*, p. 461.

54. Mireille Vincent-Cassy, *ibid.*, p. 471.

55. Viviane Aubry, *Costumes: sculptures de l'éphémère (1340-1670)*. Paris, REMPART / Desclée de Brouwer, Patrimoine vivant, 1998, p. 23-43.

Conclusion

La richesse de la documentation du XIX^e siècle concernant les peintures de la nef de l'église Saint-Sulpice de Lafosse permet de mieux comprendre cet ensemble partiellement dégagé, dont nous avons pu approcher de façon assez sûre l'iconographie et la datation. Le mur nord reçoit très certainement une Cavalcade des Péchés mortels, qui se poursuit sur la partie septentrionale du mur ouest. Le mur sud semble porter une série de Vertus. L'étude stylistique étant peu probante, à ce niveau de mise au jour, nous avons établi la contemporanéité des peintures des différentes parois sur l'analogie de la composition générale du décor de chaque mur : deux registres dont le premier est occupé par une draperie feinte et dont le second est habité par les représentations des Vices et des Vertus.

Le contexte historique local et l'histoire de la diffusion du modèle iconographique de la Cavalcade des Péchés mortels en France permettent de proposer de situer l'exécution de cet ensemble dans la seconde moitié du XV^e siècle ou dans les premières années du siècle suivant. Les peintures de Lafosse témoignent ainsi d'un contexte de création fortement inspiré par les questionnements eschatologiques de la société, par les préoccupations d'une Eglise soucieuse du sacrement de la confession et par un pouvoir politique pressé de restaurer son pouvoir et l'économie d'une province sortie exsangue de la Guerre de Cent Ans. Elles viennent finalement enrichir un corpus d'une douzaine de Cavalcades des Péchés mortels, exécutées dans le Sud-Ouest à cette époque dans des petites églises de paroisses rurales.

Le probable dégagement des parties encore sous enduits paraît souhaitable dans la mesure où il paraît pouvoir s'accompagner d'une politique de conservation et de valorisation souhaitée par la commune. Par ailleurs, chose rare, nous connaissons parfaitement l'emplacement de certains éléments actuellement sous enduits, grâce aux relevés de Charles Durand.

Ce dégagement, s'il avait lieu, pourrait permettre de compléter l'approche stylistique des peintures, de vérifier certaines propositions d'ordre iconographique et de compléter notre connaissance de la composition. Les couches picturales protégées par les enduits anciens, possèdent-elles des rehauts colorés ? L'ordre de présentation des Vices suivi à Lafosse correspond-il à celui qui fut fixé par Henri de Suse ? L'image de Lafosse a-t-elle conservé une gueule de l'Enfer et qu'en est-il de la chaîne qui pourrait relier les Vices les uns aux autres ? Quelles Vertus sont éventuellement représentées sur le mur sud ? Existe-t-il, au nord, une inscription qui ferait le pendant à celle observée au sud ? Les deux registres identifiés sont-ils complétés par d'autres éléments figurés ou ornementaux ? Mais, plus encore, le dégagement des peintures autoriserait une connaissance plus poussée de l'histoire de l'église Saint-Sulpice de Lafosse, nouvellement classée parmi les Monuments historiques, et de celle de la société rurale du Blayais à la fin du Moyen Age.

Une fois n'est pas coutume, notre étude a pu se dérouler avant que ne soient entamés les travaux de restauration. Nous espérons que les résultats obtenus apporteront un nouvel éclairage sur cette église et qu'ils aideront dans leur travail les acteurs de la prochaine campagne de restauration. S'il est devenu fréquent d'entendre qu'une restauration architecturale ne serait que structurelle et ne nécessiterait pas une compréhension sinon globale du moins large de l'édifice, nous pensons que certains exemples illustrent précisément le contraire.

Sources

A.D.Gir.

G 645, *Visite archiépiscopale du 8 mai 1669*2 O 2022, *Lettre de Charles Durand à la Commission des monuments historiques du 10 mars 1850*162 T 5 F°15, Microfilm 2 MI NC 331, *Album de la Commission des monuments historiques*

156 T 2 A :

*Lettre de Charles Durand au Président de la Commission des monuments historiques du département de la Gironde du 4 janvier 1850**Lettre du curé de Berson au grand vicaire du 12 janvier 1850*

A.M.Bx

Léo Drouyn, *Notes archéologiques*, t. 46, n° 56.

D.R.A.C. Aquitaine

Dossier de protection du C. R. M. H.

Bibliographie

- Aubry, Viviane, *Costumes: sculptures de l'éphémère (1340-1670)*. Paris, REMPART / Desclée de Brouwer, Patrimoine vivant, 1998.
- Baschet, Jérôme, *Lieu sacré, lieu d'images: les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*. Paris / Rome, La Découverte / E. F. R., Images à l'appui, 5, 1991.
- Baschet, Jérôme, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*. Rome, E. F. R., Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 279, 1993.
- Baschet, Jérôme, *L'iconographie médiévale*. Paris, Gallimard, folio histoire inédit, 161, 2008.
- Casagrande, Carla et Vecchio, Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Age*. Paris, Aubier, collection historique, 2009.
- Compte-rendu des Travaux de la Commission des Monuments et Documents Historiques et des Bâtiments civils du département de la Gironde pendant l'année 1849-50*. Paris, Librairie archéologique de Victor Didron, 1851, p. 8.
- Fagalde, Karin, sous la direction de Gaborit, Michelle, *Recensement des peintures murales des édifices religieux en Lot-et-Garonne à la fin du Moyen Age (XVe et XVIe siècles)*. 2 vol., Mémoire de D. E. A. d'histoire de l'art, Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, U.F.R. d'histoire, 2003.
- Huizinga, Johan, *L'automne du Moyen Age*. Paris, Payot, Le regard de l'histoire, 1977.
- Lantourne, abbé G., *L'église de Lafosse : un petit monument de grande classe*. *Société Archéologique de Bordeaux*, t. III, 1936, p. 31-32.
- Mâle, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France : étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris, Librairie Armand Colin, 1931.
- Mesuret, Robert, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle. Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*. Paris, éditions A. & J. Picard & Cie, 1967.
- Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Iconographie de la Bible, Ancien Testament*. 6 t., Paris, P. U. F., 1956.
- Rigaux, Dominique, *Peintures murales : un chantier ouvert. Art et société en France au XVIe siècle*, Christiane Prigent dir., Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, p. 360-375.
- Roudié, Paul, *L'activité artistique à Bordeaux, en Bordelais et en Bazadais de 1453 à 1550*. 2 t., Bordeaux, SOBODI, 1975.
- Suau, Jean-Pierre et Gaborit, Michelle, *Peintures murales des églises de la Grande-Lande*. Bordeaux, éditions Confluences, 1998.
- Tissier de Mallerai, Martine, *Du culte de saint Christophe et de son iconographie, en particulier dans les peintures murales du Loir-et-Cher et des départements voisins. Rencontre avec le Patrimoine religieux, Art Sacré. Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, 18, 2003, p. 147-175.
- Villiet, Joseph, *Essai sur l'histoire de la peinture murale. Recueil des Actes de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, 25e année, p. 223.
- Vincent-Cassy, Mireille, *Les animaux et les Péchés capitaux : de la symbolique à l'emblématique. Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (XIe-XVe siècles), Actes du XVème Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984*, Toulouse, Université de Toulouse – Le Mirail, Travaux de l'Université de Toulouse – Le Mirail, série A, t. 31, 1985, p. 121-131.
- Vincent-Cassy, Mireille, *Un modèle français : les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XVIe siècle. Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, Colloque international, C.N.R.S., Université de Rennes II – Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983, vol. III, Fabrication et consommation de l'œuvre*, Xavier BARRAL i ALTET dir., Paris, Picard, 1990, p. 461-487.
- Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. 10 t., Paris, Veuve A. Morel & Cie Editeurs, 1875.