

# LA CHAPELLE-DES-MOINES DE BERZÉ-LA-VILLE : IMAGE DU MONDE CHRÉTIEN MÉDIÉVAL

Juliette ROLLIER-HANSELMANN \*  
Membre associé

*Texte extrait du Dossier de l'Académie n°2 consacré à la Chapelle des  
Moines établi en juin 2007*

La plus grande abbaye de toute la chrétienté qu'était Cluny a été en grande partie détruite, faisant disparaître tous les témoignages de la peinture clunisienne. La chapelle privée de l'abbé Hugues de Semur constitue de ce fait un témoignage unique et extrêmement précieux d'un atelier de premier plan. La qualité artistique incontestable de cette abside témoigne de l'activité d'un maître chevronné, connaissant bien la tradition byzantine et l'art de Rome.

## **Iconographie de l'abside**

La densité iconographique mise en place dans la chapelle privée de l'un des plus grands abbés clunisiens est une construction intellectuelle qui permet d'illustrer la richesse du monde clunisien dans l'Europe médiévale. Plus d'une quarantaine de personnages ont été choisis pour représenter le rôle particulier de Cluny dans la chrétienté <sup>1</sup>.

Les huit saints du soubassement, martyrs des premiers siècles chrétiens, sont pour la plupart d'origine orientale (Abdon, Sennen, Dorothee, Gorgon, Serge), excepté Denis et Quentin qui représentent les Gaules. La plupart d'entre eux ont terminé leur vie à Rome. La position centrale de saint Sébastien (dont les reliques se trouvaient à Cluny), permet d'insister sur le rôle du pape, et d'établir un parallèle avec le rôle de l'abbé clunisien.

Les nombreux martyrs et les apôtres illustrent en quelque sorte le pèlerinage de l'église militante, venant de l'Orient vers Rome, et qui continue vers Cluny, considérée comme seconde Rome.

Les arcatures situées de part et d'autre des fenêtres mettent en évidence deux martyrs particuliers : saint Blaise (également d'origine orientale)

---

\* Docteur en histoire de l'art, restauratrice d'œuvres peintes

qui rappelle la fondation de la puissante abbaye de Sankt Blasien en Forêt Noire à la fin du XI<sup>e</sup> s., et saint Vincent, qui marque la relation avec l'Espagne. L'ecclésiologie clunisienne est ainsi représentée depuis les temps apostoliques d'Orient, en passant par Rome et Compostelle.

Dans la conque absidale se trouve la remise de la loi à saint Pierre (*traditio legis*)<sup>2</sup>, thème d'origine paléochrétienne, plutôt rarement représenté à l'époque romane. Cette image est fortement chargée de sens dans une période marquée par la querelle des investitures (1075-1085) qui opposa fortement l'empereur germanique Henri IV et le pape Grégoire VII. Ce choix iconographique correspond également aux préoccupations de la réforme grégorienne qui cherchait à donner plus d'autonomie à l'église, notamment dans le libre choix de ses évêques. En effet la *traditio legis* permettait de montrer la primauté du siège apostolique et d'illustrer le privilège d'exemption monastique. Rappelons que les papes Grégoire VII et Urbain II utilisèrent Cluny comme un symbole de propagande de la liberté de l'Eglise<sup>3</sup>.

Une petite intervention de restauration a eu lieu en février 2000 qui a permis de faire une découverte inattendue. Lors de l'étude technique il est apparu que le manteau rouge du Christ est un large repeint et que la couche romane est en partie cachée. A l'origine le Christ portait un **manteau jaune** lumineux, en imitation d'un tissu de soie aux reflets dorés. L'aspect du Christ auquel l'historien de l'art s'est habitué depuis la découverte des peintures résulte donc du mélange de deux couches picturales, la tête et le bas de la tunique étant authentiquement romans, la majeure partie du manteau étant repeinte<sup>4</sup>. L'interprétation iconographique doit donc être revue en fonction de cette importante nouveauté. Si l'aspect rouge sombre pouvait avoir une connotation impériale, le Christ vêtu de jaune renvoie à des modèles paléochrétiens et carolingiens. Parmi les exemples connus, il faut citer la Bible de Charles le Chauve (Tours vers 845-846) dans laquelle le Christ est vêtu d'un manteau jaune à plis dorés, tout comme dans le Sacramentaire de Metz<sup>5</sup> (vers 870, Paris, B.N., Lat. 1141) et l'Evangélaire de Lothaire<sup>6</sup>.

A l'époque romane le Christ est généralement vêtu de rouge, mais des exceptions existent comme à Saint-Savin (voûte de la nef: scène de la Création du soleil et de la lune, et dans la crypte).

La symbolique des couleurs au Moyen âge explique aisément le choix du manteau jaune (en imitation de l'or) pour le Christ car l'or est réservé au divin, il est le reflet de la lumière divine<sup>7</sup>. Plusieurs auteurs parlent de la manière d'exprimer cette lumière, comme Bède le Vénérable (*De templo*

*Salomonis 12*), Bruno de Segni (*Sent.4, De templo Salomonis*), Honorius d'Autun (*Expos. In Cant. 5, De Imagine Mundi*).<sup>8</sup> Le jaune est également la couleur liée à la symbolique pascalle.

Il est important de connaître la stratigraphie picturale pour une lecture correcte des peintures. Dans le groupe des apôtres autour de saint Paul (partie gauche du cul-de-four) les repeints anciens sont peu nombreux et apparaissent sous forme de petites plaques noires, cachant localement la couche romane, comme sur le visage de saint Philippe par exemple (zones sombres). Par contre dans le cortège de saint Pierre (partie droite) c'est toute la surface des vêtements des apôtres qui est recouverte par des repeints post-romans. La superposition des couches est particulièrement visible sur saint Pierre, où la manche claire est brouillée par la présence de plusieurs plaques sombres. A l'origine il portait une tunique rouge, masquée par un repeint bleu qui a partiellement viré au noir. Différentes coupes stratigraphiques étudiées en laboratoire montrent clairement la différence des matériaux utilisés entre la couche romane et les surpeints de type huileux que l'on peut situer au XV-XVI<sup>e</sup> s.

L'étude stylistique des peintures est actuellement en cours, dans le cadre d'une thèse de doctorat, et s'oriente vers des relations étroites avec les peintures du Latium. Les comparaisons avec la production peinte de Campanie (S. Angelo in Formis notamment) montre que le maître de Berzé ne fut pas influencé par le sud de l'Italie. La lecture des inscriptions des phylactères de Pierre et Paul peut également être précisée au moyen des relevés réalisés en 2000 et éclairer de façon nouvelle notre compréhension de cette abside complexe.

La datation des peintures pourra être précisée en fonction de toutes les données nouvelles. Pour l'instant nous situons la réalisation de l'abside sous l'abbatit d'Hugues de Semur (1049-1109).

### **Travaux de restauration et analyses de laboratoire**

En février 2000 une petite intervention de restauration a été financée par la DRAC (bilan sanitaire, refixages ponctuels, dépoussiérage) ce qui a permis d'effectuer une étude technique poussée avec des analyses de laboratoire (Laboratoire de recherche des monuments historiques et Laboratoire de spectrochimie infra-rouge et Raman).

La technique picturale romane de la Chapelle-aux-Moines<sup>9</sup> peut être définie comme une *technique mixte*, avec une partie de la peinture posée à fresque

(généralement le dessin préparatoire et les sous-couches) et de nombreuses finitions peintes sur un enduit déjà sec, qui sont de ce fait plus fragiles à l'épreuve du temps. L'ensemble de la stratigraphie picturale se trouve sur l'enduit de surface, créant un jeu de superposition et de surépaisseur de couleurs typique des techniques carolingiennes et romanes.

Le dessin préparatoire rouge est visible dans les zones usées de la peinture (saints du soubassement, axe central sur le cou du Christ, etc.). Dans la mandorle se trouvaient un certain nombre d'éléments étaient rapportés et incrustés dans l'enduit (disques de verre ou éléments métalliques), comme à Reichenau-Niederzell (reliefs de verre, métal doré et argenté) <sup>10</sup>.

Le maître de Berzé a ensuite pratiqué des incisions pour les éléments circulaires (médaillon contenant la main de Dieu, nimbes, décors floraux, motifs du soubassement).

De nombreux visages permettent de bien observer la stratigraphie complexe, en superposition de sept à huit couches (dessin rouge, fond rose, ombres vertes, deux tons rouges clair et foncé pour les détails, contour et détails noirs, rehauts clairs). L'usage des ombres vertes (pseudo-verdaccio) est une pratique byzantine très ancienne que l'on trouve déjà sur les icônes du VII<sup>e</sup> s. En Bourgogne cet usage est visible à Cluny (fragments de l'abbaye), Nevers et Tournus.

Entre 1995 et 2003, deux laboratoires nous ont aidé dans nos recherches: le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (Mme P. Hugon, ingénieur chimiste) et le Laboratoire de spectrométrie Infra-Rouge et Raman de Thiais (Mme C. Coupry, ingénieur en physique).

L'un des résultats de notre étude est que la palette picturale de Berzé-la-Ville est riche et comporte: le blanc (carbonate de calcium), les ocres jaunes et rouges, le minium, le vermillon, la terre verte, le bleu de lapis-lazuli, le noir de carbone. Le minium est conservé de façon rare, sur la corniche du soubassement. Des surfaces relativement importantes étaient peintes en vermillon, notamment le manteau de certains apôtres (groupe de saint Pierre). Ces parties sont maintenant altérées et recouvertes par les repeints post-romans.

Plusieurs questions épineuses ont été posées au LRMH, notamment la question des rehauts noirs dans les visages et les ornements vestimentaires des vierges sages.

D'après la stratigraphie et la graphie romane de ces rehauts, ce matériau semblait d'origine, mais l'hypothèse d'un repeint postérieur était tout de même posée. Les hachures sombres sur les tempes des vierges sont le résultat d'une altération d'un mélange de carbonate de calcium (chaux) et de minium altéré.

Le minium est un pigment utilisé occasionnellement dans les peintures murales dès l'époque carolingienne, notamment à Mûstair (IX<sup>e</sup> s.) et Disentis (milieu VIII<sup>e</sup> s.)<sup>11</sup>. Pour l'époque romane plusieurs cas sont connus, comme celui de Reichenau au XI<sup>e</sup> s. (St-Georges, vers 1050), où des altérations noires sont visibles dans les carnations<sup>12</sup>. En France ce sont les récentes études de **Saint-Savin-sur-Gartempe**<sup>13</sup> qui attestent des rehauts au minium à l'époque romane. Ces éléments, qui ont noirci, concernent des détails auxquels le peintre donne un éclat particulier, comme les pierres précieuses ornant la tunique du Christ et les vêtements des disciples d'Emmaüs, le contour de l'auréole d'un ange, les rinceaux, la barbe de saint Denis.

Il peut paraître étonnant que l'étude technique très poussée et novatrice de F. **Mercier**<sup>14</sup> en 1931 n'aie pas pris en compte la présence de deux couches picturales, mais ceci reflète l'état des connaissances à ce moment-là. Pour lui la peinture était constituée d'une couche mate servant de préparation à une peinture finale brillante à la cire. Cette technique considérée alors comme spécifiquement clunisienne a été reproduite dans tous les manuels spécialisés et doit maintenant être démentie. Nous savons grâce aux analyses du Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques<sup>15</sup> que la cire est due aux restaurations du XIX<sup>e</sup> s. Des photographies réalisées sous ultraviolet en 2000 montrent l'absence de cire dans la conque absidale. Elle est en revanche présente sur le soubassement. L'application très rapide et sommaire du produit (couleurs, etc.) indique bien qu'il s'agit d'un produit de restauration. Nous sommes donc maintenant en mesure de proposer une lecture stratigraphique relativement simple, avec une couche romane mate, recouverte d'une couche lacunaire, lisse et brillante, plus tardive (XV-XVI<sup>e</sup> s. probablement). D'ailleurs les tracés indiquent bien qu'il s'agit de deux époques.

La littérature spécialisée a repris maintes fois l'idée d'une "peinture clunisienne brillante à fond sombre" qui se serait développée dans l'Est de la France, tandis que les peintres du sud-ouest auraient produit plutôt des "peintures mates à fond clair". Les nombreuses découvertes de peintures murales qui ont eu lieu depuis l'époque de Mercier montrent qu'en Bourgogne il y a une majorité de peintures mates à fond clair et que les fonds sombres (à dominantes bleues et vertes) sont réservés à quelques sites<sup>16</sup>.

Au point de vue technique, l'usage de la cire n'est absolument pas nécessaire dans une peinture réalisée en grande partie à fresque comme à Berzé-la-Ville. Les dessins préparatoires et une grande partie de la couche picturale

sont posés sur un enduit frais, les couleurs étant fixées solidement au support selon le processus bien connu de la “carbonatation” (l’hydroxyde de chaux, contenu dans l’enduit migre vers la surface et sa réaction avec l’air, forme le carbonate de calcium). Les couleurs ainsi fixées, forment une croûte très résistante, nommée “calcin”. Les finitions appliquées sur l’enduit sec sont généralement additionnées de lait de chaux, qui permet à lui seul d’assurer une bonne adhésion. Il est possible d’envisager la présence de colles organiques (colle animale, caséine, oeuf) pour l’application de certains glacis. A la Chapelle-aux-Moines, ce sont les finitions des vêtements et des fonds bleus qui semblent avoir été peintes à sec. Diverses études ont été effectuées en Europe attestent maintenant de l’usage constant d’une “technique mixte”, combinant des parties à fresque et à sec. Occasionnellement apparaissent des glacis particuliers, appliqués au moyen de matières organiques<sup>17</sup>.

## Notes

1 - D. Russo, Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines), dans *Revue Mabillon*, N.S. 11, 2000, t. 72, p. 57-87

2 - E. Palazzo, L’iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la réforme grégorienne, dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n°19, 1988, p. 169-182;  
J. Rollier-Hanselmann, Peintures et couleurs dans la mouvance clunisienne, dans *Peintures murales médiévales, XII-XVI<sup>e</sup> s.- Regards comparés, Actes du colloque*, Dijon, 2005, p. 113-131

Les origines du thème de la *traditio legis* sont mal connues. Certains pensent qu’il s’agit d’une création issue du domaine funéraire romain au IV<sup>e</sup> s. D’autres situent son origine à Milan, ou encore en Gaule.

La majeure partie des œuvres conservées qui présentent ce thème se trouvent dans un contexte funéraire, ce qui ne veut pas dire que le sujet ait été inventé dans ce milieu. Au Baptistère de Naples (S. Giovanni in Fonte), le thème de la *traditio legis* est représenté sur la voûte. Ici il existe un parallèle entre la thématique du baptême et le remise de la loi par saint Pierre. En effet le rite du baptême est alors considéré comme l’acceptation d’une loi nouvelle, la loi chrétienne.

3 - E. Palazzo, L’iconographie des fresques..., dans *Cahiers de St Michel*, 1988, p. 174

4 - J. Rollier-Hanselmann, Berzé-la-Ville, La Chapelle-des-Moines : découverte d’un Christ caché sous les repeints », dans *Bulletin monumental*, Société française d’archéologie, t. 163-3, Paris, 2005, p. 243-249. L’étude stratigraphique de ces repeints indique clairement qu’une couche blanche très couvrante, à base de blanc de plomb, a été appliquée sur toute la peinture romane, de façon à masquer l’original, et permettre l’application d’une nouvelle couleur. L’aspect noir de cette couche est dû à l’altération des matériaux sous l’effet de l’humidité et des traitements de restauration. Les analyses du LRMH ne laissent aucun doute à ce sujet. Les pigments romans sont très finement broyés, tandis que les couleurs des repeints sont nettement plus granuleuses. Si le bleu de

lapis-lazuli appartient à l'époque romane, l'azurite a servi aux repeints.

5 - J.E. Gaehde, p. 82

6 - J.E. Gaehde, p. 87 ;

Ici ce sont les évangélistes qui portent un manteau doré, comme par exemple saint Jean (fol. 171v). Cet évangélaire fut réalisé à Tours, peut-être par le meilleur des trois peintres de la Bible de Vivien d'après un modèle supposé provenant de Rome entre 650 et 750. Les deux inscriptions or sur fond pourpre sont inspirées du modèle romain (citations du "Carmen Paschale" de Sedulius, première moitié du V<sup>e</sup> s.) et se retrouvent dans tous les portraits d'évangélistes des évangiles tourangeaux.

7 - E. Sandler, *L'icône – Image de l'invisible...*, Paris, 1981, p. 151

8 - Herder, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 2, p. 10

9 - J. Rollier-Hanselmann, D'Auxerre à Cluny : technique de la peinture murale entre le VIII<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> s. en Bourgogne, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 40, Poitiers, 1997, p. 57-90

10 - O. Demus, *La peinture murale*, 1970, p. 171

11 - W. Studer, Disentis, monastère Saint-Martin, dans *Le stuc, visage oublié*, Paris-Poitiers, 2004p. 158

12 - D. Jakobs, H. F. Reichwald, Untersuchungsergebnisse und Massnahmen der jüngsten Restaurierung von St. Georg, Reichenau-Oberzell, dans *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Heft 2, 4, Worms, 1990

M. Exner, L'avant-nef occidentale de l'église Saint-Georges à Oberzell.... dans *Avant-nefs*, 2002

13 - *Saint-Savin, l'abbaye et ses peintures murales*, Poitiers, 1999, p. 151

14 - F. Mercier, *Les primitifs*, 1931

15 - Un premier dossier du LRMH traite de l'étude stratigraphique et de l'identification des pigments (rapport n°3a, 1969, M. Stefanaggi). C. di Matteo, 1982, note 10, cite un passage issu d'un dossier sur les liants (rapport n°3B, 1973) qui dit : « l'analyse des liants est rendue difficile par la présence de cire utilisée pour refixer ou ranimer les couleurs. Nous trouvons en effet une couche de cire en surface des peintures, en quantité plus importante au rez-de-chaussée que sur le registre supérieur. La cire a pénétré les pigments des couches superficielles ». Après enquête auprès du LRMH, il apparaît que le dossier sur les liants n'a jamais été réalisé. Il s'agit donc de conjectures.

16 - Voir notamment la thèse magistrale de C. Davy, "La peinture murale romane dans les Pays de la Loire", *Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne*, Laval, 1999

B. Brochard, Y.-J. Riou, "Les peintures murales de Poitou-Charentes", *Centre international d'art mural, Saint-Savin*, 1993

17 - Voir notamment les diverses études de O. Emmenegger.

