Zeitschrift: Revue historique vaudoise
Herausgeber: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie
Band: 94 (1986)

Artikel: L'énigme des peinture murales de l'église de Montcherand
Autor: Ramelet, Pierre
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-69734

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'énigme des peinture murales de l'église de Montcherand

Pierre Ramelet

«L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai.»
Baudelaire, Curiosités esthétiques.

«Nous savons tous ici que le droit est la plus puissante des écoles de l'imagination...»
Giraudoux, La Guerre de Troie n'aura pas lieu.

1. Historique

Non loin de la ville d'Orbe, la modeste église de Montcherand compte au nombre des plus vénérables édifices religieux du Pays de Vaud. Les peintures murales de son abside sont généralement considérées comme datant du XIIe siècle, voire de la fin du XIe. Elles seraient ainsi les plus anciennes fresques à personnages de l'art religieux en Suisse romande[1].

On a pu s'étonner que, dans un petit village du pied du Jura, peu peuplé et sans doute pauvre, il se soit trouvé un artiste pour porter ainsi le témoignage de la foi profonde qui inspire cette

[1] Le problème de la datation sera discuté au chapitre 3.

période glorieuse de l'art occidental[2]. Mais il n'y a rien là de surprenant si l'on considère que, dans notre région, la chaîne du Jura n'a jamais mis obstacle aux échanges, économiques, culturels et artistiques, avec la France voisine. Romainmôtier en témoigne. De tout temps, Orbe — déjà l'Urba romaine, avec ses mosaïques qui font partie des meilleurs exemples de cet art conservés au-delà des Alpes — fut, «avec le pont tout proche des Clées, l'entrée monumentale du couloir dont Jougne constitue le guichet et Pontarlier le portail occidental»[3]. Ce couloir est le passage le plus direct du Jura, reliant le Pays de Vaud à la Vallée de la Saône. Il constituait l'axe de communication entre la Bourgogne proprement dite et les régions de notre canton qui faisaient partie au Moyen Age de la Transjurane, la «Petite Bourgogne» comme on disait encore à Orbe au début de ce siècle[4]. A Montcherand, — et il en fut de même à Zillis, à la sortie Sud de la Via Mala, ou à Prugiasco, sur le Lucomagno[5] — les grandes voies des armées et du commerce ont sans doute joué un rôle déterminant. A l'instar des ecclésiastiques, peintres et sculpteurs voyageaient en ce temps beaucoup plus que nous ne l'imaginons. Entre Rome et Cluny c'étaient de constantes allées et

---

[2] Rappelons que c'est l'époque de la construction de l'église de Cluny, alors la plus vaste du monde. Bientôt saint Bernard de Clairvaux (1091-1153) va déployer sa prodigieuse activité. C'est aussi la période de la querelle des investitures en Allemagne, affrontement fondamental entre le pouvoir temporel incarné par l'empereur et le pouvoir spirituel que détient le pape. En profitant de cette opposition, les cantons forestiers vont progressivement conquérir leur indépendance.

[3] DENIS VAN BERCHEM, *Les routes et l'histoire*, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne XXV (1982), p. 63-64.

[4] La ville d'Orbe releva successivement de la dynastie rodolfine, avant l'an mille; puis des Comtes de Bourgogne dès 1036; un siècle plus tard, des Sires de Montfaucon et Comtes de Montbéliard; enfin, dès 1424, de la Maison de Chalon-Orange. Sur ces questions, voir l'*Histoire de la Ville d'Orbe et de son Château dans le Moyen Age*, de FRÉDÉRIC DE GINGINS-LA-SARRAZ, Lausanne 1855.

[5] Le plafond peint de l'église de Zillis est composé de 153 panneaux. Avec les fresques admirables de l'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne), il constitue, en moins grandiose certes, l'un des plus anciens ensembles de peinture sacrée conservés en Europe. La nef de Zillis ayant été construite après 1130, on s'accorde à situer les peintures du plafond dans le troisième quart du XIIe siècle. Ainsi MARCEL DURLIAT, *L'Art roman*, éditions d'art Lucien Mazenod, Paris 1982, p. 271; ERNST MURBACH, *Zillis, Images de l'Univers Roman*, éditions de Fontainemore, Lausanne 1967, p. 21.

venues suivant les vieux itinéraires[6]. Or, l'église de Montcherand dépendait du prieuré voisin de Baulmes. Avec ce prieuré, elle fut donnée, probablement au XIe siècle et au plus tard en 1123, au monastère clunisien de Payerne. Elle releva ainsi indirectement de Cluny pendant le Moyen Age.

Dès l'an mille, l'art monastique est comme un appel à la paix lancé depuis un millier d'abbayes. Suivant le fameux texte du moine clunisien Raoul Glaber, «des basiliques furent construites dans presque tout l'univers... on eût dit que le monde, secouant et rejetant sa vétusté, se vêtait partout d'une blanche parure d'églises... Les fidèles ne se contentèrent pas de reconstruire alors la plupart des cathédrales, ils restaurèrent aussi les églises des monastères dédiées aux divers saints et même les petites églises des villages.»[7] Les chrétiens d'Occident sortent alors d'une longue période de misère et de quasi-sauvagerie. Un gigantesque effort de défrichement permet de conquérir de nouveaux sols agricoles, un essor démographique vigoureux succède à la phase profondément dépressive qui caractérise le Haut Moyen Age, les outillages et les techniques se perfectionnent; c'est l'avènement de ce régime féodal qui ne fut nullement un système de rapines et de déprédations, comme on a pu le croire. Les Trèves de Dieu successives sont proclamées. Et l'Europe, si divisée et bouleversée à sa naissance, traverse alors à bien des égards une ère d'entente et d'union telle qu'elle n'en avait jamais connu et n'en connaîtra peut-être plus au cours des siècles[8].

---

[6] RAYMOND REY, *L'Art roman et ses origines*, éd. Privat, Toulouse 1945, p. 148. Cf. JANINE WETTSTEIN, *La fresque romane, Italie-France-Espagne, études comparatives*, éd. Droz, Genève 1971, p. 83 s., quant aux relations étroites entre Cluny, Rome et le Mont-Cassin.

[7] RAOUL GLABER, *Historiae*, livre III, c. IV § 13, cité par RAYMOND REY, *op. cit.*, p. 145. Sur le renouveau qui commença après l'an mille, voir GEORGES DUBY, *L'Europe au Moyen Age, Art roman, Art gothique*, éd. Arts et métiers graphiques, Paris 1979, p. 145 à 150.

[8] RÉGINE PERNOUD, *Lumière du Moyen Age*, Grasset, Paris 1944/1981, p. 85. Au-delà de quelques berquinades, les travaux de Régine Pernoud ont largement contribué à dissiper la vieille légende de «l'époque des ténèbres», si longtemps et injustement accolée à «l'après l'an mille». Voir aussi JANINE WETTSTEIN, *Fresques et peintures des églises romanes en France*, éd. Guy Le Prat, Paris 1974, p. 16 et 17.

Il est généralement admis que la peinture murale romane a trouvé sa forme la plus pure et son caractère le plus évident au cours du XIIe siècle. Dans ce court intervalle naît le plus haut, et peut-être bien le seul art sacré de l'Europe, comme l'a écrit Marcel Durliat. Tout au long des croisades (1095 à 1270), le mouvement d'expansion s'accélère. L'art religieux se détache progressivement des visions de l'Apocalypse et le regard glisse insensiblement vers les Actes des apôtres, vers l'Evangile, cherchant dans cette part des Ecritures des modèles de conduite[9].

Tel est, en bref, le contexte historique et artistique dans lequel se situent les peintures murales de Montcherand.

2. Les restaurations

On sait que les peintures murales de Montcherand ont été découvertes en 1902, lors de la première restauration de l'église. Ce qu'on sait moins, c'est que l'intérieur du sanctuaire était alors à l'envers : dans la courbe de l'abside était installé un banc semi-circulaire, où les anciens du village avaient coutume de prendre place. Au-dessus de ce banc se trouvait une grande fenêtre informe, pratiquée au milieu de la rotonde, sans doute pour améliorer l'éclairage. Ce qui subsistait des fresques de l'abside était caché sous un épais badigeon. La chaire était installée au fond de l'église, côté montagne. Une sacristie avait été aménagée en retrait, derrière une paroi légère percée de deux portes.

Le zèle iconoclaste des Réformés n'épargna pas les édifices religieux de notre région. Guillaume de Pierrefleur raconte que les autels de Baulmes et de Romainmôtier «furent dérochés le 3e de janvier 1537»[10]. Le prieuré de Baulmes, dont dépendait l'église de Montcherand, passa «sous la sujétion du bailli d'Yverdon». A Orbe, les autels des sept églises de la ville avaient été renversés une première fois en 1531 déjà. Une votation, le «Plus», eut lieu le

---

[9] Marcel Durliat, *op. cit.* p. 37 s.; Otto Demus, *La peinture murale romane*, trad. Chavy, Flammarion, Paris 1970, p. 10 s.

[10] *Mémoires de Pierrefleur*, texte établi par Louis Junod, deuxième édition, La Concorde, Lausanne 1934, notamment p. 117 et 210.

30 juillet 1554 et donna une majorité de 18 voix en faveur de la Réformation. La pratique de l'ancienne religion fut depuis lors proscrite. Les églises d'Orbe furent successivement détruites pour ne laisser debout que le temple. On peut penser que les peintures murales de l'église de Montcherand furent occultées en ces temps troublés et que la grande fenêtre de l'abside fut percée alors ou plus tard.

En 1903, l'intérieur de l'église fut «remis à l'endroit». La chaire retrouva sa place normale au décrochement du chevet, sur le côté droit de la nef. On abattit la paroi du fond et on y ménagea une galerie. Les bancs des fidèles furent placés face à l'abside.

Dans l'importante étude qu'il consacra en 1932 à l'église de Montcherand[11], le Dr Eugène Bach relate que l'inspecteur forestier Moreillon - de Watteville, qui venait de construire à Montcherand sa demeure de «La Chênaie», crut apercevoir dans l'abside, sous le badigeon qui s'écaillait, des ombres révélatrices; et qu'il eut l'heureuse inspiration d'alerter le Service cantonal des monuments historiques. La tradition locale attribue plutôt ce mérite au régent Samuel Perrin. En tout cas, ce dernier participa activement à l'enlèvement du revêtement de chaux et mortier, sous lequel apparurent d'anciennes peintures murales représentant quelques apôtres nommément désignés.

La restauration fut prise en main par les meilleurs spécialistes de l'époque dans notre canton, les frères Schmid: Otto, l'architecte du Château de Chillon, qui s'occupa de l'ensemble des travaux; et Auguste, le peintre, qui se chargea plus spécialement des peintures murales. La grande fenêtre percée au milieu de la rotonde de l'abside avait fait disparaître irrémédiablement la partie centrale du registre inférieur de la fresque. Quelques personnages voisins étaient aussi effacés en tout ou partie. Quant aux peintures du cul-de-four, il n'en restait que de minces vestiges. La malencontreuse fenêtre ayant été bouchée, Auguste Schmid reconstitua les

---

11 *Les fresques de l'église de Montcherand et leurs sources d'inspiration*, dans *Indicateur d'antiquités suisses*, vol. 34 (1932) p. 10 s. En 1953, le Dr Bach reprit le sujet dans une communication au Congrès archéologique de France, CXe session tenue en Suisse romande (Publications de la Société française d'archéologie, Paris-Orléans 1953, p. 330 s.).

apôtres manquants par une discrète esquisse au trait. Il dessina une figure centrale sous la forme de la Vierge Marie, s'inspirant de représentations analogues dans quelques églises romanes de France et d'ailleurs. Dans le cul-de-four, Auguste Schmid esquissa un Christ en majesté entouré des quatre animaux du tétramorphe. Pour ce faire, il se référa à l'iconographie religieuse romane, en partant de la découverte, sous le badigeon, du taureau ailé, symbole de l'évangéliste Luc. Cette reconstitution fut généralement approuvée par les historiens de l'art religieux. Ainsi, pendant près de trois quarts de siècle, paroissiens de Montcherand et visiteurs admirèrent les peintures murales découvertes en 1902 telles que restaurées et complétées par le talent d'Auguste Schmid (fig. A)[12].

Les choses restèrent en cet état jusqu'en 1969. C'est alors qu'une nouvelle restauration fut entreprise pendant deux ans. Elle fut l'œuvre de M. Théo Hermanes, assisté de Mlles Thérèse Mauris et Barbara de Wolff. Conduits avec le plus grand soin, les travaux consistèrent à renforcer le mur lui-même, qui avait passablement souffert; puis à consolider les peintures murales originales, en supprimant toutes les adjonctions de 1903. Les restaurateurs découvrirent par ailleurs, sur la gauche de la place que pouvait occuper la tête d'un personnage central disparu, deux lettres majuscules incontestables, «US», sur lesquelles on reviendra plus loin. Enfin, ils indiquèrent par une légère gorge dans le mortier la grande fenêtre percée après la Réforme.

Ainsi, l'abside de l'église de Montcherand est aujourd'hui vide en son centre. Vu des bancs du sanctuaire, ce qui subsiste de la fresque originale se présente sous l'aspect que voici (fig. B):

A la jonction du plafond, les murs sont décorés d'une large frise dans les tons bleus et bruns, quelque peu délavée. Au-dessus de l'abside, l'Agneau de Dieu est représenté dans un médaillon, chevauchant la frise en son milieu.

Au-dessous, dans la partie basse du cul-de-four, on voit à gauche le taureau ailé et le nom *LUCAS*, en remarquable état de conservation. De petites dimensions, mais très beau, l'animal sym-

---

[12] Voir aussi ADOLPHE DECOLLOGNY, *Trésors des églises vaudoises*, Lausanne 1958, p. 21 à 24. On y trouve une bonne photographie de la fresque restaurée par Auguste Schmid, prise *in situ*.

bolique présente une face humaine pensive. Au centre, le bas de la robe et un pied avec la pointe de l'autre, attribués au Christ en majesté. Pour le surplus, ce qui constituait le registre supérieur a disparu (fig. B, C et D).

Marquant la séparation entre le registre supérieur et les personnages de l'abside, une belle guirlande horizontale domine le Collège apostolique. Elle est constituée de deux galons brunâtres entre lesquels court un rinceau sur fond bleu. Le galon inférieur porte une inscription latine en lettres capitales, dont une partie est effacée. La partie lisible est la suivante (les lettres reconstituées sont placées entre crochets): *[ECC]E NOS RELINQUIMUS OMNIA [ET?] SECUTISUMUS TE QUID ERGO ERIT NOBIS [?] AMEN DICO VOBIS IN REGENERACIONE SEDEBI[TI]S [DU]O[DECI]M*[13]. C'est, en abrégé, le texte du chapitre 19, versets 27 et 28 de l'Evangile de saint Matthieu: «Voici, nous avons tout quitté et nous t'avons suivi; qu'en sera-t-il pour nous?» Jésus leur répondit: «Je vous le dis en vérité ... au renouvellement de toutes choses, vous qui m'avez suivi, vous serez assis sur douze trônes ...»

Encadrant le groupe des apôtres, on aperçoit à l'extrême gauche, depuis les bancs de l'église, les vestiges d'une bande verticale bleue bordée de deux galons, brunâtres eux aussi. Cette bande est décorée de deux importants motifs — peut-être y en avait-il trois à l'origine —, lesquels ont un peu l'aspect de coquilles Saint-Jacques. Le pendant de ce cadre, à l'extrême droite, est encore moins bien conservé. Enfin, sous les pieds des personnages, on trouve par places les restes d'une bande de couleur bleue, pareillement enserrée entre deux galons brunâtres et dépourvue d'ornements.

Au-dessous de la guirlande horizontale, le groupe apostolique comprend d'abord, toujours de gauche à droite vu des bancs de l'église, un premier personnage en excellent état, mais dont le nom a disparu. A son côté, la tête, le buste et un pied de son voisin. Suit un fragment de la coiffure du troisième apôtre, un trait de l'arcature sous laquelle se tenait le quatrième personnage, une cinquième

[13] La transcription donnée par EUGÈNE BACH, *op. cit.*, page 14, comporte des inexactitudes.

place totalement vide aujourd'hui, et enfin la partie supérieure de la tête du personnage occupant la sixième place. Au centre de la rotonde, dominant la grande fenêtre bouchée, on décèle les restes d'une sorte de linteau, à la droite duquel apparaissent clairement les lettres sur lesquelles on reviendra: elles constituent un des éléments de l'énigme (fig. E, F et G).

La partie droite de l'abside est infiniment mieux conservée (fig. G et H). Apparaît tout d'abord un pan de manteau, dont émerge un coude surmonté d'une sorte de tresse qui devrait être un avant-bras avec sa main; à droite, on lit le nom *PAULUS*, en lettres capitales disposées verticalement. Puis viennent les cinq dernières figures, toutes en excellent état, identifiées par les inscriptions suivantes en lettres majuscules disposées verticalement à côté de chaque personnage: *JHOS*, *AMDREAS*, *JACOBUS*, *MATIAS* et *FILIPUS*[14]. Sous les lettres terminales des noms de Paul et de Jacques figurent, à peine visibles, trois points disposés en triangle; et, sous le nom de Philippe, deux points seulement apparaissent[15]. Il faut souligner que les identités des six apôtres de l'aile droite sont certaines: les noms de Paul, Jean, André, Jacques, Mathias et Philippe apparurent lorsque, en 1902, le badigeon recouvrant la fresque fut enlevé. La restauration de 1969 a confirmé l'authenticité de ces inscriptions.

---

[14] L'orthographe du nom de Jean est surprenante. Au XIIe siècle, ce nom est écrit ordinairement *IOHANNES* ou *IOHANES* ou encore *IOANES*, formes parfois abrégées en *IOHAS* ou *IOHS* (par exemple: à Prugiasco; dans la fresque de l'abside de Sant Climent de Taüll, église consacrée en 1123; dans celle de l'abside de San Pedro de La Seu d'Urgell). Or, à Montcherand, le «H» et le «O» sont intervertis. Quant à André, autre singularité de notre fresque, son nom latin est écrit avec un «M». Signalons ici une petite fresque provenant de l'église de San Miguel d'Engolasters, déposée au Musée d'art de Catalogne, salle 22, qui représente les Douze entourant le Christ. Le nom d'André, inscrit verticalement par groupes de deux lettres, semble comporter également un «M». Toutefois, le caractère est empâté, peu lisible, et on pense à Barcelone qu'il s'agirait plutôt d'un «N» mal dessiné. Dans la salle 31, un devant d'autel peint sur bois, présentant la même composition, porte également le nom *AMDREAS*. Ici, le «M» paraît incontestable. Ce qui est remarquable à Montcherand, c'est que le «M» est particulièrement bien dessiné, il ne souffre aucune discussion. Qu'en penser? Notre peintre roman aurait-il simplement fait deux fautes d'orthographe en écrivant *IHOS* pour *IOHS* et *AMDREAS* pour *ANDREAS*?

[15] Dans le *Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae*, publié par CARL PFAFF, éditions de l'Université de Fribourg, vol. II, 1984, p. 117, l'épigraphiste Christoph Jörg qualifie les points disposés en triangle de «Schlusszeichen».

Tous les personnages de la rotonde sont représentés debout, chacun abrité sous une petite arcature et tenant un *rotulus* dans la main. Ils paraissent deviser deux par deux, l'expression sereine, «en sainte conversation». Par exception, le sixième personnage depuis l'aile gauche, réduit à la partie supérieure du visage, a le regard tourné contre le centre, et non vers le voisin disparu qu'il devait avoir à sa droite (fig. F). Sa face est particulièrement large et on aperçoit la naissance de la barbe. Au sommet de l'ample coiffe, très claire, une surface grise affecte la forme d'un trapèze. Il ne paraît pas s'agir d'une partie écaillée de la peinture, mais bien d'une découpe ou d'un ornement appartenant à la fresque originale. Cette forme trapézoïdale marquerait-elle une tonsure? Ou bien s'agirait-il d'un autre signe distinctif, ou encore d'un objet stylisé posé sur la coiffe du personnage? Si l'on revient aux deux premiers apôtres de l'aile gauche, on remarque que leur coiffe, un peu moins claire, est unie. Tandis qu'à l'aile droite, les coiffes d'André et Jacques sont d'un bleu soutenu, divisées par une raie au milieu. Une même raie est visible chez Jean, coiffé dans un ton châtain clair. On peut aussi penser à des chevelures plaquées de chaque côté de la raie et jusque sur la nuque, comme c'est le cas à Prugiasco. Les deux derniers apôtres, Mathias et Philippe, portent une coiffe claire unie, semblable à celle de leurs homologues de l'aile gauche. Un nimbe brun plus ou moins grand entoure chaque tête. Entre le nimbe et l'arcature, l'espace est blanc. Portant de longs favoris, la barbe taillée en bouc et remontant en pointe aux commissures des lèvres, les apôtres ne sont guère différenciés, à l'exception de Jean dont la figure juvénile est imberbe conformément à la tradition. Dans l'ensemble, les tons vont du brun au blanc en passant par des bleus soutenus ou délavés. Les vicissitudes du support au cours des siècles ont sans doute joué un rôle déterminant quant à l'état actuel des coloris. Le tout est très stylisé, les attitudes sont figées, le dessin extrêmement hiératique, les couleurs assez pauvres. Pour autant, comme le relève Henri Stierlin, ces peintures revêtent un caractère monumental malgré leurs proportions relativement modestes[16].

---

[16] *Suisse romane*, Zodiaque, La nuit des temps 8, éd. Atelier monastique de l'abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire (Yonne), éd. II (1957), p. 89. Dans ce livre, Henri Stierlin a rédigé l'étude sur l'église de Grandson et les «Notes sur quelques églises romanes de Suisse romande».

Certes, on est loin du mouvement et des coloris lumineux qui animent les murs de Prugiasco ou de Berzé-la-Ville. Les visages ne sont pas non plus empreints de la spiritualité mystérieuse et intense, presque sauvage, qui a fait éclater la gloire de l'art roman sur les murs de Taüll ou de La Seu d'Urgell. Il n'en existe pas moins, à nos yeux, une certaine parenté avec nombre de fresques des églises de la Catalogne. Et de la simplicité rustique de notre fresque se dégage un charme prenant, auquel ajoute encore l'énigme que pose l'œuvre partiellement disparue.

La suite des arcatures paraît interrompue au-dessus de la place que pouvait occuper une figure centrale. En cet endroit, à la perpendiculaire de la terminaison du verbe *DICO* de la frise, apparaissent les graphismes horizontaux découverts en 1969 (fig. F). Les deux derniers se lisent sans conteste comme «US» en majuscules. La lettre précédente, dont la base est effacée, peut faire penser à un «n» minuscule, dont les jambages convergent, précédé d'une petite apostrophe. En majuscule, c'est tout naturellement comme un «D» que se lit le graphisme énigmatique; éventuellement un «O», ou encore comme la partie supérieure d'un «P», d'un «R» ou d'un «B». On remarque enfin le vestige d'une quatrième lettre, au sujet de laquelle il est encore plus difficile de se faire une opinion. Cette inscription horizontale faisait-elle partie d'un nom se rapportant à un personnage central aujourd'hui disparu? S'agit-il du vestige d'un texte concernant ce personnage, ou bien en rapport avec l'ensemble de la composition? Dans cette dernière éventualité, on peut aussi imaginer que l'identité de la figure centrale aurait été indiquée par une inscription verticale, de la même manière que pour les autres personnages.

La découverte de ces graphismes a donné naissance à une thèse nouvelle, dont le pasteur Henri Piguet s'est fait l'interprète dans *La Vie protestante* du 9 avril 1971, page 6: ce fut, selon lui, une erreur d'imaginer la figure de la Vierge au centre de la fresque. Le personnage central serait saint Etienne, *Stephanus*, dont, dit-il, le nom est partiellement conservé. Et de conclure: «Etienne, le premier martyr, est donc bien à sa place dans l'église de Montcherand: il en est le Patron, ainsi que le confirment les archives. Quant à la ‹Vierge de Montcherand›, elle est née au début du siècle de l'imagination trop prompte des savants de l'époque, qui la dessinèrent en imitation de l'ancien.» L'auteur ajoute qu'en 1903 la restauration

des monuments anciens était encore une discipline nouvelle et que cela explique «certaines erreurs qui furent commises alors, au détriment de l'art aussi bien que de l'histoire». Ce qui n'est pas très charitable pour les frères Schmid, pas plus que pour le Dr Eugène Bach, dont la remarquable étude de 1932 n'est pas citée.

Plus d'une décennie a passé depuis cette publication. Rien d'inédit n'a été découvert. Rien de nouveau, à notre connaissance, n'a été allégué pour soutenir la nouvelle hypothèse ou pour en avancer d'autres. Le silence est revenu au pied des apôtres rescapés de Montcherand. Le moment nous paraît venu de faire le point.

Nous voici donc au cœur du sujet: *fervet opus!*

3. La datation de la fresque

La datation des peintures murales est souvent problématique; du moins lorsqu'on n'a pas la chance de connaître un événement fixé avec précision dans le temps, par exemple la consécration du sanctuaire. Il n'est pas rare que cette question donne lieu à des controverses qui étonnent le profane. On a même pu dire que la chronologie est la pomme de discorde des archéologues ! Les fresques de l'abside de Chalières, petite chapelle à l'entrée du cimetière de Moutier, en sont un exemple extrême: lors de leur découverte, certains experts les ont jugées de la fin du XIVe siècle, alors que d'autres les situaient aux alentours de l'an mille; ce qui fait un écart de près de quatre cents ans... Aujourd'hui, un certain consensus paraît exister pour dater les fresques de Chalières du XIe siècle ou du début du XIIe.

Les peintures murales de l'église de Montcherand n'ont pas échappé aux controverses de datation. Essayons donc de faire le point. Lorsqu'on a mis au jour quelques parties de la fresque en 1902, le rédacteur de l'*Indicateur d'antiquités suisses* a écrit: « Je rentre de Montcherand près Orbe, où l'on vient de découvrir dans l'abside de l'église des peintures franchement romanes, du XIIe siècle au moins, du plus vif intérêt et admirablement conservées.»[17] Dans sa première étude de 1932, Eugène Bach a proposé

[17] *Indicateur d'antiquités suisses*, vol. IV (1902-1903), p. 111. Il est intéressant de citer encore la fin de la note: «Les peintures de la voûte ne sont pas encore

la même époque, sans écarter la fin du XIe siècle. Dans sa seconde étude, en 1952, il a pris plus nettement position pour le début du XIIe siècle, entre 1105 et 1120[18]. L'*Histoire de l'art en Suisse* de Joseph Gantner, première édition, opte aussi pour le XIIe siècle, sans autre précision[19]. Elève du professeur Gantner, Beat Brenk, dans une thèse bien documentée sur la peinture murale romane en Suisse, classe les fresques de Montcherand, comme celles de Spiez et quelques fresques tessinoises, dans «l'art roman tardif»[20]. Mais qu'est-ce que l'art roman tardif? Cette notion ne varie-t-elle pas sensiblement selon les lieux? Dans ses conclusions, Beat Brenk pense pouvoir situer les fresques de Montcherand dans la première moitié du XIIIe siècle. Curieusement, l'auteur ne paraît pas s'être préoccupé de la forme des inscriptions qui figurent à Montcherand. Pourtant, il consacre par ailleurs une intéressante digression aux caractères des noms qui désignent les apôtres à Prugiasco[21]. Cette étude le conduit à dater la fresque du Val Blenio de la fin du XIe ou du début du XIIe siècle. Or les lettres formant les noms des apôtres à Montcherand — du moins aux yeux d'un profane — présentent une similitude marquée avec celles de Prugiasco. C'est d'ailleurs en se fondant sur ces critères épigraphiques, plus que sur le style des peintures, qu'Eugène Bach a proposé sa datation, laquelle correspond ainsi à celle que Beat Brenk retient pour Prugiasco. Dans son remarquable ouvrage sur la peinture murale romane, déjà cité, Otto Demus s'exprime comme suit: «Un groupe de peintures suisses de la première moitié du XIIe siècle se rattache (...) à la tradition ottonienne de la Reichenau, surtout les peintures de

---

dégagées, mais d'après les vestiges que j'ai aperçus, je crois être sûr que l'on trouvera au centre le Christ-Juge, ou simplement assis et bénissant, car ses deux pieds mordent sur la bande supérieure de la frise; d'autre part, tout à côté, commencent, de droite et de gauche, deux bandes curvilignes rouges qui encadrent probablement la *mandorla*. Nous verrons si mes prévisions sont exactes, et peut-être autour seront les symboles des évangélistes.»

[18] EUGÈNE BACH, *Indicateur d'antiquités suisses*, vol. 34, 1932, p. 10 s.; puis Congrès archéologique de France, CX^e session tenue en Suisse romande, *op. cit.*, p. 330 s.

[19] JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. I, Huber & Cie, Frauenfeld, éd. 1 (1936), p. 262.

[20] BEAT BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz*, Diss., éd. Ziegler, Winterthour 1963, p. 154 s.

[21] BEAT BRENK, *op. cit.*, p. 156 à 159.

Degenau, que l'on peut considérer comme le pendant campagnard, un peu plus ancien, de Niederzell (...) Les fresques de Chalières, probablement du XIe siècle encore, en témoignent, de même que celles, tardives, de Spiez et de Montcherand...»[22] Cette opinion du grand médiéviste surprend: si l'on peut envisager une certaine parenté entre les fresques de Chalières et celles de Spiez, les peintures murales de Montcherand donnent l'impression d'une facture très différente. Rédacteur des textes de la *Suisse romane* relatifs aux églises du lac de Thoune, André Corboz voit dans l'aspect des peintures murales de Spiez «une étroite analogie avec celui d'Oberzell-Reichenau, plus ottonien que roman»[23]. Convaincante pour les fresques de Spiez, cette appréciation ne nous paraît pas applicable aux peintures murales de Montcherand. Au sujet de ces dernières, Henri Stierlin écrit dans le même ouvrage: «Celles-ci pourraient dater de la fin du XIIe siècle et seraient ainsi les plus anciennes peintures médiévales de Suisse romande.»[24] L'*Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud* indique le début du XIIe siècle[25]. Enfin, plus récemment, l'épigraphiste Christoph Jörg s'est prononcé fermement pour «la période de l'an 1100 à la moitié du XIIe siècle»[26].

Les auteurs qui ont étudié spécialement les peintures murales de Montcherand et leurs inscriptions sont, outre Beat Brenk, le Dr Bach, les rédacteurs de l'Encyclopédie vaudoise et l'épigraphiste Jörg. Ces trois derniers ont pris nettement position pour la première moitié du XIIe siècle. Leur opinion nous paraît caution bourgeoise, même si l'on ne peut écarter absolument le début du XIIIe siècle, pas plus d'ailleurs que la fin du XIe siècle à l'opposé. Elle est confirmée par le fait qu'à Montcherand nous sommes en présence d'une fresque au sens propre du terme, comme le relève l'Encyclopédie vaudoise sur la base des constatations faites lors de la dernière restauration: «fresques et retouches à sec». Or, au cours du XIIe siècle, la fresque proprement dite, c'est-à-dire la peinture réalisée avec des couleurs à l'eau sur un enduit frais — *a fresco* —

---

[22] Otto Demus, *op. cit.*, p. 90.

[23] *Suisse romane*, *op. cit.*, p. 273 et 274.

[24] Henri Stierlin, *op. cit.*, p. 89.

[25] *Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud*, vol. 6, Les Arts I, p. 26, 59, 60, 71, et tableau des pages 172-173.

[26] *Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae*, vol. II, 1984, p. 117 à 119.

se fait progressivement plus rare, sans toutefois disparaître complètement. Elle est remplacée peu à peu par une méthode plus expéditive et plus libre, la détrempe — *a tempera* — qui est une peinture sur enduit humidifié, permettant des retouches[27]. Le procédé technique utilisé à Montcherand parle donc en faveur d'une œuvre relativement précoce, antérieure à la seconde moitié du XIIe siècle.

On peut relever enfin qu'aux dires d'éminents spécialistes, c'est à partir du XIIIe siècle seulement qu'apparaissent les attributs des apôtres sur les peintures murales, sous réserve d'une exception pour saint Pierre qui tient souvent les clés. Nos modestes observations confirment ce fait. Or, à Montcherand, chaque apôtre rescapé est figuré sans attribut, mais désigné par son nom latin.

4. Certitudes et hypothèses

4.1 Le registre supérieur

Ce qui subsiste de la fresque de la conque absidiale démontre qu'il s'agit, parmi beaucoup d'autres, d'une représentation du Christ en majesté, entouré des quatre animaux du tétramorphe. Le Christ en majesté, ce n'est pas Jésus à une étape historique de sa vie terrestre, c'est le Christ ressuscité d'entre les morts et établi dans la

---

[27] Voir Raymond Rey, *op. cit.*, p. 442. Marcel Durliat, *op. cit.*, p. 194. A signaler toutefois l'opinion contraire de Janine Wettstein, *Fresques et peintures des églises romanes en France*, p. 21 à 23 : l'auteur considère que, déjà au XIe et au XIIe siècles, le procédé à la détrempe aurait joui d'une faveur plus grande que la véritable fresque. Exprimée huit ans avant la publication de l'ouvrage fondamental de Marcel Durliat, cette opinion ne paraît pas conforme aux connaissances actuelles en la matière. De même, Janine Wettstein, à la p. 24, reprend la thèse, aujourd'hui largement condamnée, qu'avait soutenue Fernand Mercier dans son livre *La peinture clunisienne en Bourgogne à l'époque romane*, éd. A. Picard, Mâcon 1931. Selon cette thèse, la grande composition absidiale de Berzé-la-Ville aurait été exécutée « à la manière grecque ». Pour intéressantes qu'elles fussent, il semble bien que les recherches chimiques opérées en laboratoire par Fernand Mercier, élève de Focillon, l'avaient conduit à des conclusions erronées. En effet, l'étude récente de la stratigraphie de Berzé-la-Ville paraît démontrer que la technique employée n'était nullement exceptionnelle. A Berzé-la-Ville, les fonds mis en place sur l'enduit encore humide illustrent la technique *a fresco*, les détails sont repris plus tard *a seco*.

gloire du Père, à l'instar du Pantocrator de l'art byzantin[28]. Son image s'inscrit le plus souvent au tympan des portails sculptés et, dans les églises, à la place d'honneur, au cul-de-four de l'abside. Dans l'iconographie mouvante du Moyen Age, cette figure demeure presque immuable dans son attitude souveraine. L'image est à la fois le Fils de Dieu fait homme, le Juge du Dernier Jour, le Christ montrant ses plaies et le Dieu de l'Apocalypse[29]. Le schéma de base paraît être la seconde vision de saint Jean à Patmos, la «vision smaragdine», au moment où une porte lui est ouverte dans le ciel (Apocalypse, IV et V). D'abord lui apparaît le trône de l'Anonyme, entouré d'un arc-en-ciel «qui brille comme une émeraude». Près du trône se tiennent quatre êtres dont les ailes sont constellées d'yeux. Ces êtres vivants — la Vulgate a traduit le mot grec *Zooia* = «êtres vivants» par *animalia* — sont semblables respectivement à un lion, à un taureau, à un homme et à un aigle. Ce sont les visages du tétramorphe du prophète Ezéchiel (Chapitre 1, versets 5 à 12), mais séparés les uns des autres, un tétramorphe éclaté et dynamique. Depuis saint Irénée, vers l'an 200, ces êtres symboliques sont identifiés aux Evangélistes annonçant la bonne nouvelle aux quatre points cardinaux de l'univers: l'homme ailé à Matthieu, le lion à Marc, l'aigle à Jean et le taureau à Luc.

Dans la vision de saint Jean, Dieu, assis sur son trône, est entouré des quatre animaux, ainsi que de vingt-quatre vieillards prosternés. Une telle représentation est sculptée sur plusieurs portails du XIIe siècle: ainsi au tympan de l'église de Moissac, dans le Tarn-et-Garonne, qui semble en être l'archétype[30]. La même scène

---

[28] André Grabar, *La peinture byzantine*, éditions d'art Albert Skira, Genève 1953, p. 11 et 12. Voir aussi C. Coche de la Ferté, *L'Art de Byzance*, éditions d'art Lucien Mazenod, Paris 1981. L'expression «en majesté» se dit des figures assises de face sur un trône. On dit aussi, par référence au Ressuscité, le Christ en gloire.

[29] Voir Deschamps et Thibout, *La peinture murale au début de l'ère gothique*, Centre national de la recherche scientifique, Paris 1963, p. 14; Otto Demus, *op. cit.*, p. 12 et 13.

[30] *Culture vivante*, éd. Braun S.A., Mulhouse 1979, I, p. 82: «Moissac, qui décrit l'Apocalypse et où trône l'Eternel vers qui tourne le regard des vingt-quatre vieillards de l'apparition, Moissac qui exprime une sereine grandeur et qui est peut-être un des monuments suprêmes de tout l'art occidental.» Signalons des compositions analogues aux tympans des églises du Mans, de Bourges, de Carennac et d'Arles notamment.

est peinte dans quelques sanctuaires. Elle paraît inspirée d'un fameux commentaire de l'Apocalypse, composé à la fin du VIIIe siècle par Beatus, abbé de Liébana en Espagne. Ce commentaire fut maintes fois recopié aux Xe et XIe siècles. On en possède encore vingt-cinq manuscrits, souvent richement enluminés; ainsi l'Apocalypse dite de Saint-Sever, le *Beatus*, réalisé dans l'abbaye gasconne de Saint-Sever vers le milieu du XIe siècle, l'un des plus connus et qui témoigne des rapports étroits avec l'Espagne mozarabe[31]. Mais, plus souvent, les vingt-quatre vieillards sont remplacés par le Collège des Douze; ou encore le groupe des apôtres vient compléter la composition. Eugène Bach a expliqué que, selon la doctrine, les vingt-quatre vieillards ne sont autres que les douze apôtres accompagnés de douze héros ou prophètes de l'Ancienne Loi. Enfin, parfois la Vierge est représentée au milieu des apôtres[32].

Etant acquis que le registre supérieur représentait le Christ en majesté entouré du tétramorphe, quelle place les animaux symboliques occupaient-ils et dans quelle attitude le peintre de Montcherand avait-il représenté le Seigneur?

De la fresque originale, il ne subsiste aujourd'hui que le taureau ailé, avec le nom *LUCAS* bien lisible à la droite des pieds du Christ. Sur les tympans des porches où le Christ est sculpté dans sa gloire, les animaux symboliques l'entourent systématiquement. Au pied droit du Seigneur est figuré le lion de Marc avec, au-dessus, l'homme ailé de Matthieu; au côté gauche du Seigneur, le taureau de Luc et l'aigle de Jean, qui souvent tient le Livre entre ses serres. Sur la plupart des peintures murales romanes, on trouve une composition identique. Ainsi à Chalières près Moutier; à Lavardin et à Montoire, dans le Vendômois; à Tavant (Indre-et-Loire); à Nohant-Vicq (Indre). A Sant'Angelo in Formis, près de Capoue (XIe siècle), le taureau est figuré à la gauche des pieds du Christ; en revanche, il est surmonté, non de l'aigle de Jean, mais de

---

[31] Ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale à Paris. Sur la question, voir EMILE MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle en France, Etude sur les origines de l'iconographie au Moyen Age*, 4e éd., Paris 1940, p. 1 à 17; MARCEL DURLIAT, *op. cit.*, p. 195 et 196; JANINE WETTSTEIN, *La fresque romane, Italie-France-Espagne, études comparatives*, *op. cit.*, p. 8.

[32] Voir les exemples énumérés par EUGÈNE BACH, *op. cit.*, p. 18; cf. aussi DURLIAT, *op. cit.*, p. 196.

l'homme ailé de Matthieu, ce qui est inhabituel. Montcherand fait exception: c'est le taureau de Luc qui est au pied droit du Seigneur. Devrait-on admettre que, par une seconde exception, il aurait eu au-dessus de lui l'aigle, tandis qu'à la gauche du Seigneur on aurait trouvé le lion et l'homme ailé? Voire même que les figures auraient été complètement inversées? Nous ne le pensons pas. A notre connaissance, il existe au moins deux peintures murales romanes où, de même que dans notre église, le taureau ailé occupe une place inhabituelle, au pied droit du Christ en gloire: Areines près de Vendôme (fig. I) et Saint-Jacques-des-Guérets près de Trôo. Sur ces deux fresques, les êtres symboliques supérieurs n'en demeurent pas moins à leur emplacement traditionnel: l'homme ailé à la droite de la tête du Seigneur, l'aigle à sa gauche. Dans les peintures murales romanes, nous ne connaissons pas d'exemple où ces deux dernières figures seraient placées en bas. L'ordre paraît immuable sur ce point[33]. Il est donc permis de conclure qu'il en allait de même à Montcherand. Comme à Areines et à Saint-Jacques-des-Guérets, le taureau de Luc devait avoir au-dessus de lui l'homme ailé de Matthieu, le pendant de l'autre côté étant le lion de Marc survolé par l'aigle de Jean. Nous pensons donc que le peintre Schmid avait vu juste, quant au principe, dans sa reconstitution des figures symboliques.

Quid alors du Christ en gloire? Dans quelle attitude le peintre de Montcherand l'avait-il représenté? Le jugement est plus difficile à porter sur ce point. Ce qui subsiste de la représentation du Seigneur, on l'a vu, c'est seulement un pan de sa robe, peut-être la base d'un siège, le pied droit et une partie du pied gauche, avec au-dessous une zone rectangulaire plus sombre (fig. B). On pourrait

---

[33] A l'époque gothique, en revanche, une grande liberté règne dans la disposition des symboles des Evangélistes. A Saint-Sulpice, dans notre canton (début du XIVe siècle), c'est l'homme ailé de Matthieu, survolé par l'aigle de Jean, qui se trouve au pied droit du Christ en gloire. A Mistail, dans les Grisons (vers 1400), l'aigle est figuré contre le pied droit du Seigneur. Dans l'ancienne abbatiale d'Ottmarsheim en Alsace consacrée en 1049 — octogonale et apparemment inspirée de la Chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle —, la tribune Est est ornée de fresques consacrées à saint Pierre. Le prince des apôtres (ou peut-être le pape Léon IX) est représenté au plafond dans une mandorle, tout à fait à l'image d'un Christ en majesté. Autour de lui sont figurés les animaux symboliques: à sa droite, le lion au-dessous de l'aigle; à gauche, contre toute attente, on trouve en bas l'homme ailé de Matthieu et en haut le taureau de Luc. On pourrait multiplier les exemples.

y deviner un livre[34]. Dans sa reconstitution, le peintre Schmid avait pris pour modèle le Christ bénissant du vestibule de l'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe. Eugène Bach a regretté ce choix, le considérant comme incompatible avec la tradition iconographique: le Christ bénissant, ordinairement entouré d'anges porteurs des instruments de la Passion, n'est pas le Dieu de l'Apocalypse. Le Dieu de Majesté de l'Apocalypse, c'est le Christ-Juge, qui tient en main le Livre[35]. La critique du Dr Bach mérite considération. Il est vrai qu'à Montcherand on peut envisager que les pieds du Seigneur reposent sur un livre, et cela, *prima facie*, ne parlerait pas en faveur de la composition proposée par Eugène Bach. Si toutefois on se réfère à d'autres peintures murales romanes, on constate que le marchepied affecte les formes les plus diverses. Il n'y a d'ailleurs pas toujours de marchepied; tel est le cas à Berzé-la-Ville et à Montoire, abside principale de la chapelle Saint-Gilles. Sur les tympans sculptés des porches, nous ne connaissons pas de marchepied qui soit un livre. Sur le mur Sud du narthex de l'abbatiale de Payerne, la fresque récemment dégagée montre le Christ-Juge qui tient le Livre ouvert, ses pieds reposant sur une tablette rectangulaire à laquelle pourrait correspondre la forme incertaine qu'on aperçoit à Montcherand. Telle est de loin la représentation la plus classique dans l'art roman. Il y a donc de bonnes raisons d'imaginer que dans notre église la figure souveraine disparue se présentait sous la forme du Christ-Juge assis sur le Trône.

Toutefois, il faut observer qu'une telle composition s'inscrit ordinairement dans une mandorle (*mandorla*: amande), dressée verticalement et parfois appointie aux deux extrémités; quelquefois même dans une double ellipse se recouvrant partiellement. L'ensemble est toujours plus haut que large (fig. J). Or, à Montcherand, ce qui subsiste de l'encadrement du registre supérieur — trois larges bandes, l'interne brune, l'externe bleue et, entre les deux, une bande ocre d'égale largeur — démontre qu'en raison de la place disponible au cul-de-four, la gloire entourant le Christ et les êtres

---

[34] Paul-Henri Michel, *La fresque romane*, éd. Gallimard, Idées-Arts, Paris 1970, p. 151, est de cet avis.

[35] Eugène Bach, *op. cit.*, p. 14. L'auteur se réfère à la fresque de la crypte de Saint-Savin. On pourrait citer encore d'innombrables représentations du Christ-Juge au cul-de-four d'absides romanes et sur des devants d'autels.

symboliques devait être quasiment circulaire, comme au vestibule de Saint-Savin-sur-Gartempe. Dans un tel cadre, la représentation du Christ bénissant, les bras étendus, s'inscrit mieux que celle du Christ-Juge. Cette observation a sans doute déterminé le choix fait par Auguste Schmid. A nos yeux, la question reste ouverte.

Sous cette réserve concernant l'attitude exacte du Christ en majesté, on peut tenir pour certain que la reconstitution d'Auguste Schmid avait correctement rétabli la fresque originale du cul-de-four de l'abside.

4.2 Le registre inférieur

Nul ne conteste que l'artiste roman a représenté le Collège des apôtres dans la rotonde de l'abside: les noms de cinq d'entre eux sont écrits en toutes lettres; le verset de l'Evangile de saint Matthieu s'adresse à eux; leur place est classique, dans l'art médiéval, sous la figure du Christ en majesté entouré des quatre animaux. Par ailleurs, personne jusqu'à présent n'a mis en doute que la fresque devait comporter un treizième personnage. Les arcatures, sous lesquelles s'abritent les apôtres, sont assez bien conservées; elles font place à six figures à l'aile gauche et à six à l'aile droite; il reste une place disponible pour un personnage au milieu.

Peut-on connaître l'identité des apôtres dont les noms ont disparu, et surtout savoir qui pouvait être le treizième personnage, celui du centre, s'il existait? L'énigme est là. A défaut d'être Œdipe, il faudrait, pour tenter de la déchiffrer, posséder de vastes connaissances en histoire de l'art, en archéologie, voire en théologie. L'auteur est un profane en ces matières. Formé à la discipline du droit romain, il s'efforcera d'appliquer la rigueur du raisonnement juridique à l'analyse des faits et aux hypothèses à en tirer, tout en gardant la modestie qui s'impose à l'autodidacte. Et s'il devait s'excuser d'avoir pris la plume hors de propos — *ne sutor supra crepidam* ... — il pourrait invoquer la circonstance atténuante d'être bourgeois d'Orbe et d'habiter à Montcherand.

4.3 La Vierge figure centrale?

De bons arguments peuvent être avancés en faveur de cette hypothèse. Elle a été adoptée par le restaurateur Schmid en 1903. Ce parti a été approuvé sans réserve par le Dr Bach. Il est de fait que,

dans l'iconographie romane, on connaît plusieurs représentations de la Vierge au milieu des Douze. Toutefois, à Montcherand, l'hypothèse se heurte à deux objections: la présence simultanée des apôtres Mathias et Paul, d'abord; puis, et cela a pu sembler décisif, la découverte en 1969 des deux lettres finales «US» à droite de la place du personnage central.

Dans sa première étude, le Dr Bach a relevé lui-même ce qui suit[36]: «La présence de Paul et Mathias est une rareté dont je ne connais pas d'autre exemple, car, à Montcherand, les inscriptions accompagnant les apôtres sont authentiques et non des reconstitutions. Pour réserver une place à l'apôtre des Gentils et au successeur de Judas, le traître, l'artiste a donc été dans l'obligation de supprimer un des compagnons authentiques du Christ. S'abritait-il sous la treizième arcature, l'arcature centrale? Sa présence à cet endroit serait contraire à toutes nos connaissances de l'iconographie chrétienne. L'existence simultanée de Paul et de Mathias est suffisamment insolite pour que nous n'allions pas chercher une autre singularité et je crois pouvoir affirmer que la Vierge se dressait au centre de l'abside de Montcherand ...» Eugène Bach se réfère à divers modèles bien connus: sculptures du tympan du porche de Charlieu, où la Vierge est d'ailleurs entourée de deux anges qui la séparent des apôtres; tympan de l'église d'Anzy-le-Duc — déposé au Hiéron, le Musée eucharistique de Paray-le-Monial — avec quelques apôtres seulement; fresques de l'abbaye de Lavaudieu près Brioude (Haute-Loire) où, comme à Charlieu, deux anges sont aux côtés de la Vierge; peintures murales de la petite église de San Vigilio, près de Rovio au Tessin; et enfin particulièrement aux fresques de l'ancien monastère copte de Baouit, en Egypte, qu'il considère comme l'archétype de cette composition[37]. Le Dr Bach aurait d'ailleurs pu citer d'autres exemples encore, tels que la fresque, malheureusement très abîmée, de l'église de Sant'Ambrogio, à Cademario, au Tessin; ou, en

---

[36] EUGÈNE BACH, *op. cit.*, p. 15.

[37] Les fresques de Baouit sont déposées au Musée copte du Caire. Voir à ce sujet: JEAN CLÉDAT, *Le Monastère et la Nécropole de Baouit*, publié dans *Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire*, T. XII, Le Caire 1906. Une représentation analogue aurait été découverte à Saqqarah, non loin des Pyramides, mais nous ne l'avons pas trouvée au Musée copte du Caire.

Espagne, le tympan du portail de l'église Santa Maria La Real, à Sanguësa (XIIe siècle); là, comme sur la fresque de la deuxième abside de Baouit, la Vierge tient l'Enfant.

Mais tout cela n'est point décisif. Plus nombreuses sont les fresques et les sculptures qui représentent les apôtres sans que la Vierge figure au milieu de leur groupe. Quelques exemples parmi d'autres:

Dans notre pays tout d'abord. En 1934 — l'étude du Dr Bach a été publiée en 1932 — la chapelle de Chalières, à quelques centaines de mètres de l'ancienne abbaye de Moutier-Grandval, a été restaurée. On a retrouvé alors dans le chœur d'anciennes peintures murales, qui avaient été couvertes d'un badigeon. Les experts, on l'a signalé plus haut, ont exprimé des avis fort divergents quant à la date de ces fresques, d'aucuns les jugeant postérieures au XIIIe siècle. Pour Hans Reinhardt, déplorant une restauration qui, à ses yeux, a fait disparaître toute l'authenticité de la facture, l'œuvre se situe aux environs de l'an mille[38]. Il y voit le style des manuscrits commandés par l'empereur saint Henri II au couvent de Reichenau, sur le Bodan. Si nous n'avons pas compétence pour prendre parti dans le débat, il y a lieu de relever que les spécialistes semblent pencher aujourd'hui pour la seconde moitié du XIe siècle ou le XIIe siècle. Ce qu'il convient de marquer, ce sont les similitudes avec Montcherand, déjà quant aux dimensions des deux sanctuaires, leur architecture, notamment la simple abside en hémicycle. A Chalières aussi, la conque absidiale montre le Christ en gloire, debout dans une mandorle circulaire et entouré des quatre animaux du tétramorphe. Dans la rotonde, percée d'une fenêtre qui est manifestement d'époque, sont représentés douze apôtres anonymes, groupés deux par deux sous une même large arcade. La

---

[38] HANS REINHARDT, *Des peintures murales de l'Ecole de Reichenau à Chalières dans le Jura bernois*, dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, I (1939), p. 204 à 210. BEAT BRENK, *op. cit.*, p. 136 s., considère que la fresque n'est pas antérieure à la deuxième moitié du XIe siècle au plus tôt. OTTO DEMUS, *op. cit.*, p. 57, l'attribue «au XIe siècle probablement». Sur Chalières en général, voir *Moutier à travers les âges*, par le pasteur PHILIPPE PIERREHUMBERT, éd. Société d'histoire du Jura bernois, Imprimerie de l'Orval S.A., Tavannes 1984, p. 53 à 65; *Suisse romane*, Zodiaque, La nuit des temps, éd. II (1967), p. 88; STUART MORGAN, *Eglises romanes et Châteaux forts, Suisse centrale et septentrionale*, éditions de Bonvent, Genève 1972, p. 48.

Vierge n'est pas au milieu des disciples; elle est figurée sur l'extrados de l'arc triomphal, avec saint Jean l'Evangéliste de l'autre côté. Sous les réserves mentionnées plus haut, l'œuvre paraît ne pas être éloignée dans le temps des peintures murales de Montcherand. Le sujet est le même. Mais le style de l'artiste est très différent, moins sévère, les coloris sont plus riches et la fresque est empreinte d'une certaine mollesse que Reinhardt attribue à une restauration malencontreuse, inspirée de la manière d'époques plus tardives.

La Vierge n'est pas non plus représentée dans la petite église de Spiez, ancienne chapelle du château. Dans le chœur sur crypte, surélevé, six apôtres innommés sont figurés sur la paroi Nord et six sur la paroi Sud, chacun sous son arcade. Le Christ en gloire est peint au plafond de la voûte. La facture de l'œuvre, comme à Chalières, diffère sensiblement de la fresque de Montcherand: elle semble d'inspiration plus ottonienne que romane; sa datation est controversée[39].

La Vierge n'est pas davantage figurée dans le cycle des apôtres de la chapelle de Schiffenen, près de Guin; il est vrai que ces peintures murales sont plus tardives, probablement du XVe siècle.

Dans l'ancienne abbatiale des Prémontrés à Knechtsteden, près de Cologne, les Douze sont peints par groupes de trois délimités par les fenêtres de la rotonde, sous le Christ en majesté du cul-de-four. Le Christ est entouré, non seulement du tétramorphe, mais encore de Pierre et de Paul, ainsi représentés deux fois. Composition analogue, mais avec douze prophètes s'ajoutant aux apôtres, à Niederzell sur la Reichenau. Ces fresques sont du XIIe siècle. La Vierge n'est pas représentée.

En 1931, d'intéressantes peintures murales ont été découvertes dans la petite église d'Areines, à la sortie Est de Vendôme (Loir-et-Cher) (fig. I). La nef semble remonter au XIe siècle, alors qu'il paraît établi que le chœur, voûté en berceau légèrement brisé, avec

---

[39] BEAT BRENK, *op. cit.*, p. 159 et 161, qualifie le cycle de peintures de Spiez de «roman tardif» et le situe, comme Montcherand, dans la première moitié du XIIIe siècle. ANDRÉ CORBOZ, dans *Suisse romane*, *op. cit.*, éd. 2, p. 270 et 272, relève «une étroite analogie avec le style d'Oberzell-Reichenau», ce qui nous ramènerait à l'an mille. WALTER SULSER, *Die Restaurierung der romanischen Kirche von Spiez* (en collaboration avec ALFRED HEUBACH), dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 11 (1950), p. 164 à 168, pense au début du XIe siècle. Au contraire, OTTO DEMUS, *op. cit.*, p. 90, partage l'opinion de Brenk.

une abside semi-circulaire, a été construit au siècle suivant. Les fresques sont donc très vraisemblablement du milieu ou de la fin du XIIe siècle[40]. Au cul-de-four de l'abside trône le Christ en gloire entre les quatre animaux symboliques. En dessous de lui, plusieurs apôtres, aux traits individualisés, mais innommés, se tiennent deux par deux de chaque côté de la fenêtre axiale, sous des niches que surmontent de petites toitures reposant sur des colonnettes. L'analogie est frappante avec Chalières. La Vierge n'est pas non plus représentée dans le cortège apostolique de l'église d'Areines.

Il n'est pas sans intérêt de signaler ici les peintures murales du narthex de l'abbatiale de Payerne, récemment dégagées et restaurées par Mlle Anne-Marie Pelot. Sur le mur latéral apparaît le Christ en gloire, les bras ouverts. Sur les deux grands côtés, les disciples sont alignés en deux groupes de six, plus ou moins bien conservés. Leurs noms étaient inscrits au-dessus d'eux. On lit encore clairement ceux de Philippe et de Simon et, de l'autre côté, quelques caractères isolés permettent de restituer, semble-t-il, les noms de *JACOBUS*, *TADEUS* et *MATEUS*. Figurée aux pieds du Christ, avec Jean-Baptiste comme pendant, la Vierge n'est pas représentée au milieu des apôtres. La facture de cette fresque, apparemment contemporaine de celle de Montcherand, est très différente. Et pourtant Payerne comme Montcherand étaient dans la mouvance clunisienne. Mais on ne s'étonnera pas en constatant que, sur le Loir, les peintures murales des églises voisines de Saint-Jacques-des-Guérets, de Lavardin, de Montoire et d'Areines diffèrent sensiblement entre elles.

Nombre de sculptures monumentales peuvent aussi être citées: au portail royal de la cathédrale de Chartres (Eure-et-Loir) —

---

[40] Les peintures murales d'Areines ont été dégagées par Suzanne Trocmé, qui leur a consacré, sous le titre *L'Eglise d'Areines et ses fresques*, une étude importante publiée dans le *Bulletin de la société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*, Imprimerie Launay et fils, Vendôme, 1er et 2e semestres 1936, p. 1 à 55. Voir aussi *Val de Loire roman*, Zodiaque, La nuit des temps, éd. Les ateliers de la Pierre-qui-Vire (Yonne), 1980, éd. 3, p. 27. L'auteur de la notice sur Areines est Dom Jean-Marie Berlaud. C'est par erreur que le texte prête aux apôtres la position assise. En réalité, ils sont debout; huit d'entre eux sont représentés dans l'abside, deux sont encore plus ou moins visibles sur le mur Sud du chœur; les deux derniers des Douze étaient sans doute représentés sur le mur Nord, aujourd'hui percé de fenêtres.

milieu du XIIe siècle — on admire, au linteau de la baie centrale, quatre groupes de trois apôtres, chaque groupe s'abritant sous une triple arcature. Puis, à chaque extrémité, deux personnages complémentaires de même taille, chacun sous une arcature simple, celui de l'extrême droite déroulant un phylactère. Le groupe est surmonté du Christ en gloire entouré des animaux symboliques, dans leur ordre traditionnel. La Vierge n'y est pas. Elle n'est pas davantage figurée au tympan de Moissac, où les vingt-quatre presbytres lèvent le regard vers le Dieu de Majesté.

On peut voir une représentation analogue, avec douze personnages seulement et toujours sans la Vierge, au tympan de la cathédrale Saint-Trophyme, à Arles (Bouches-du-Rhône), laquelle date aussi du XIIe siècle. De même, au tympan occidental de l'ancien prieuré Saint-Pierre à Carennac, dans le Lot (vers 1150), la grande mandorle où trône le Christ-Juge sépare deux groupes de quatre disciples chacun au registre inférieur, tandis que le registre supérieur fait encore place à quatre personnages, le premier à gauche, aux côtés de saint Pierre, ayant disparu.

Parmi les étonnantes mosaïques de la basilique de Monreale, près de Palerme (fin du XIIe siècle, début du XIIIe siècle), on trouve aussi une représentation du Collège des Douze sans la Vierge; les apôtres ne sont désignés ni par leur nom ni par leurs attributs: trois sont imberbes, dont un à chaque aile du groupe. Le troisième, sans doute Jean, est à la droite d'un personnage particulièrement majestueux, cheveux et barbe blancs, seul portant une tunique bleue, dans lequel on n'hésite pas à reconnaître saint Pierre.

Il existe de nombreux devants d'autel des XIe et XIIe siècles représentant le Christ en gloire au milieu des douze disciples. Par exemple, les antependiums de Santa Maria de Taüll, de San Pedro de La Seu d'Urgell, de Benavant et de Ginestarre de Cardos, tous conservés au Musée d'art catalan à Barcelone. De même encore l'autel de l'abbaye Saint-Nicolas à Combourg, en Souabe. La Vierge est absente de toutes ces compositions, où le Christ est traditionnellement la figure centrale.

On pourrait allonger la liste. C'est dire que la présence de la Vierge au milieu des apôtres n'est aucunement de règle dans l'iconographie romane. L'argument comparatif qui avait guidé Auguste Schmid n'est pas déterminant, loin de là.

Mais revenons à Montcherand. Il faut reprendre l'observation

du Dr Bach sur la présence simultanée de Paul et de Mathias et pousser plus avant la réflexion.

Au Moyen Age, les artistes remplacent généralement Judas par saint Paul. Plus tard, vers le XVe siècle, ils donnent plus souvent la préférence à Mathias, le nouvel apôtre tiré au sort ou désigné par le Saint-Esprit après le forfait de Judas et la crucifixion de Jésus. Soit l'un, soit l'autre, très rarement l'un et l'autre. Ainsi se trouve reconstitué le groupe classique des Douze, à l'image des douze tribus d'Israël. A Montcherand toutefois, on rencontre à la fois Paul et Mathias. C'est une singularité majeure de notre fresque. Force est d'en déduire soit que l'un des compagnons authentiques du Christ aurait été omis, soit que treize apôtres se trouvaient représentés dans la rotonde.

L'iconographie religieuse n'a pas pour habitude d'omettre l'un ou l'autre des disciples authentiques lorsqu'elle les représente en collège. Sur les tableaux et fresques de la sainte Cène, ce sont les Douze qui entourent Jésus, avec bien entendu Judas[41].

En serait-il autrement dans les compositions où les apôtres sont représentés indépendamment du Messie? Peut-on supposer qu'à Montcherand la présence simultanée de Paul et de Mathias aurait eu pour contrepartie le sacrifice de l'un des disciples authentiques? Bien entendu, il n'est pas assuré que les onze compagnons du Christ à l'origine — Judas étant supprimé — étaient tous figurés dans notre abside. Il est concevable que l'un d'eux eût été sacrifié par le fresquiste, soucieux par hypothèse de s'en tenir au nombre de douze tout en représentant conjointement Paul et Mathias. Mais pourquoi aurait-il ajouté aux disciples non seulement Paul, dont la présence est constante sur les fresques romanes, mais encore Mathias, rarement représenté à cette époque? Quant à nous, nous ne connaissons aucun exemple où l'un des disciples aurait été supprimé au profit de l'un ou/et l'autre des deux apôtres qui ont rejoint les compagnons authentiques de Jésus après la crucifixion. Une erreur de désignation aurait-elle été commise, le peintre roman ayant par hypothèse écrit *MATIAS* pour *MATEUS*? L'ortho-

[41] Il arrive que les apôtres soient nommément désignés dans les représentations de la Cène. Ainsi à Ponte Capriasca, au Tessin, sur la belle réplique de la *Sainte Cène* de Vinci à Milan, œuvre de Bernardino Luini, chaque disciple est accompagné de son nom.

graphe inexacte des noms de Jean et d'André pourrait constituer un indice dans ce sens. Néanmoins, une confusion entre les noms de *MATEUS* et de *MATIAS* paraît d'autant moins concevable que, sur la guirlande qui sépare les deux registres de notre abside, le fresquiste a inscrit un verset tiré précisément de l'Evangile de saint Matthieu.

On imagine encore plus mal que Simon dit le Zélote ou le Cananite eût été confondu avec son homonyme, le prince des apôtres, d'emblée appelé Pierre. Faudrait-il alors penser qu'un des deux Jacques — le fils de Zébédée, dit le Majeur, que l'on vénère à Compostelle en Galice, et le fils d'Alphée, dit le Mineur — aurait fait l'objet d'une sorte de fusion avec son homonyme? Une telle éventualité serait déjà moins invraisemblable, mais elle reste peu plausible à nos yeux. Lorsque les Douze sont représentés en collège et qu'ils sont tous nommément désignés ou déterminables, nous n'avons connaissance, quant à nous, ni d'un exemple de la suppression de l'un d'entre eux, ni d'un exemple d'une fusion des deux Jacques en une seule et unique figure.

En revanche, on peut citer *a contrario* diverses compositions:

A la chapelle ronde de Saint-Jean-du-Liget, près de Chemillé, à la sortie de la forêt de Loches (Indre-et-Loire), une fresque de la fin du XIIe siècle, malheureusement très effacée à l'heure actuelle, est consacrée à la Dormition de la Vierge. Onze disciples y sont représentés, désignés par leurs initiales encore partiellement lisibles, Judas étant absent. Cinq à gauche, Jacques, André, Philippe, Thomas, Jean; six à droite, Pierre, Jacques, Barthélémy, Matthieu, Simon et Jude-Thaddée[42].

La chapelle solitaire de Schiffenen, près de Guin, a été restaurée entre 1982 et 1984 par M. Jean Horky, de Fribourg. Lors des sondages, il a découvert plusieurs cycles successifs de peintures murales. Sous une couche récente unicolore, quelques peintures baroques ont été mises au jour, puis un cycle d'apôtres du XVIIe siècle et un second du XVe. C'est ce dernier cycle qui a été restauré, de même que, dans la conque absidiale, un Christ en

[42] Voir *Touraine romane*, Zodiaque, La nuit des temps 6, éd. Les presses monastiques de la Pierre-qui-Vire (Yonne), 1977, éd. 3, p. 321 et fig. 118. Le texte est de Dom Angelico Surchamp.

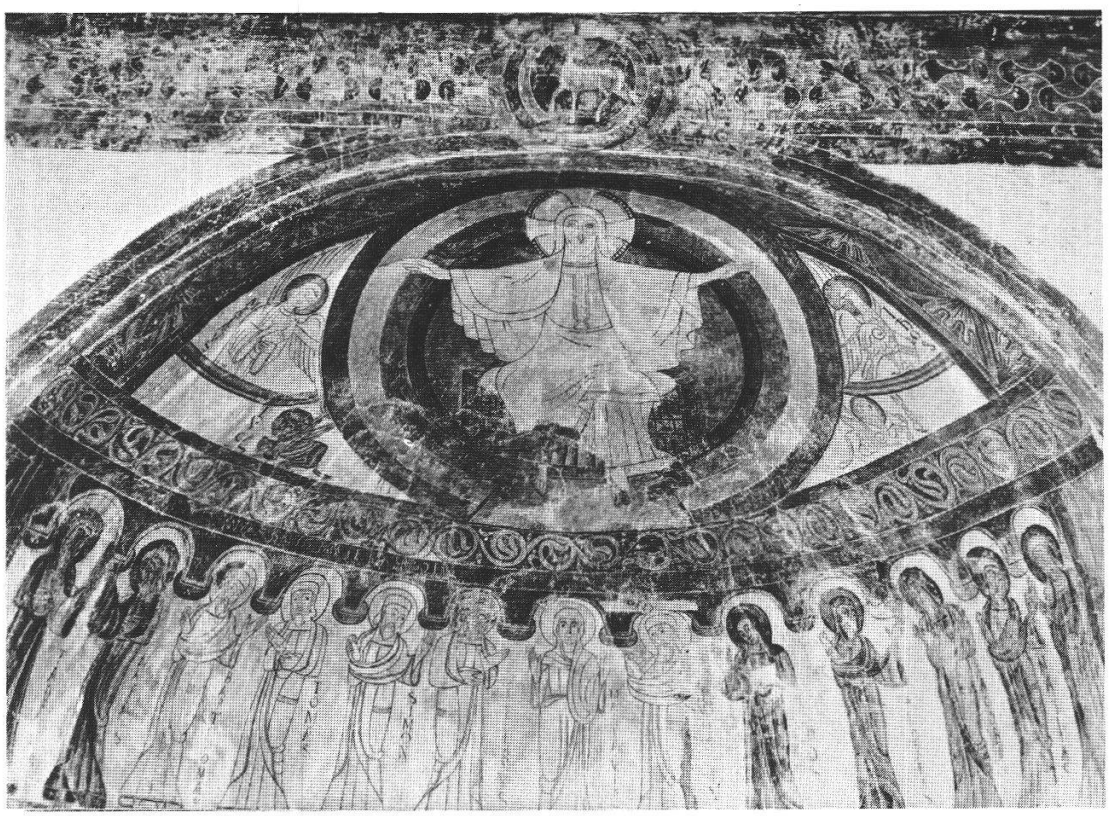

Fig. A. La fresque reconstituée par Auguste Schmid.
A noter l'attitude du Christ bénissant.

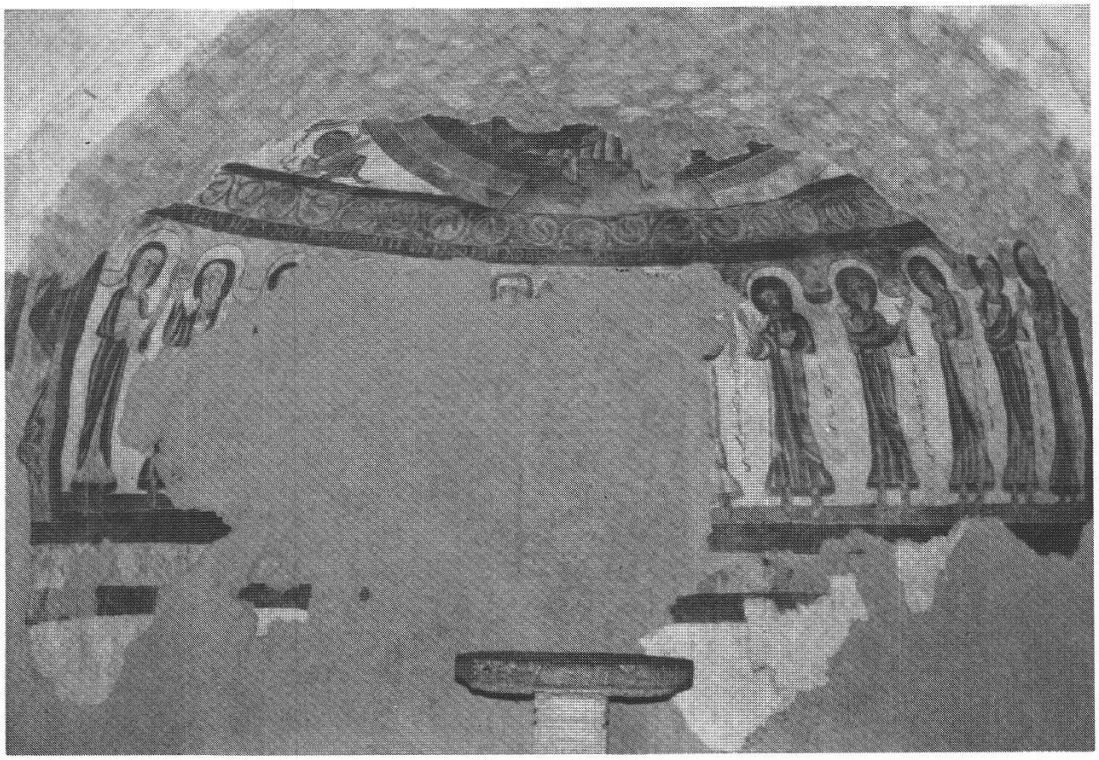

Fig. B. La fresque dans son état actuel.

Fig. C. Le taureau de Saint Luc.

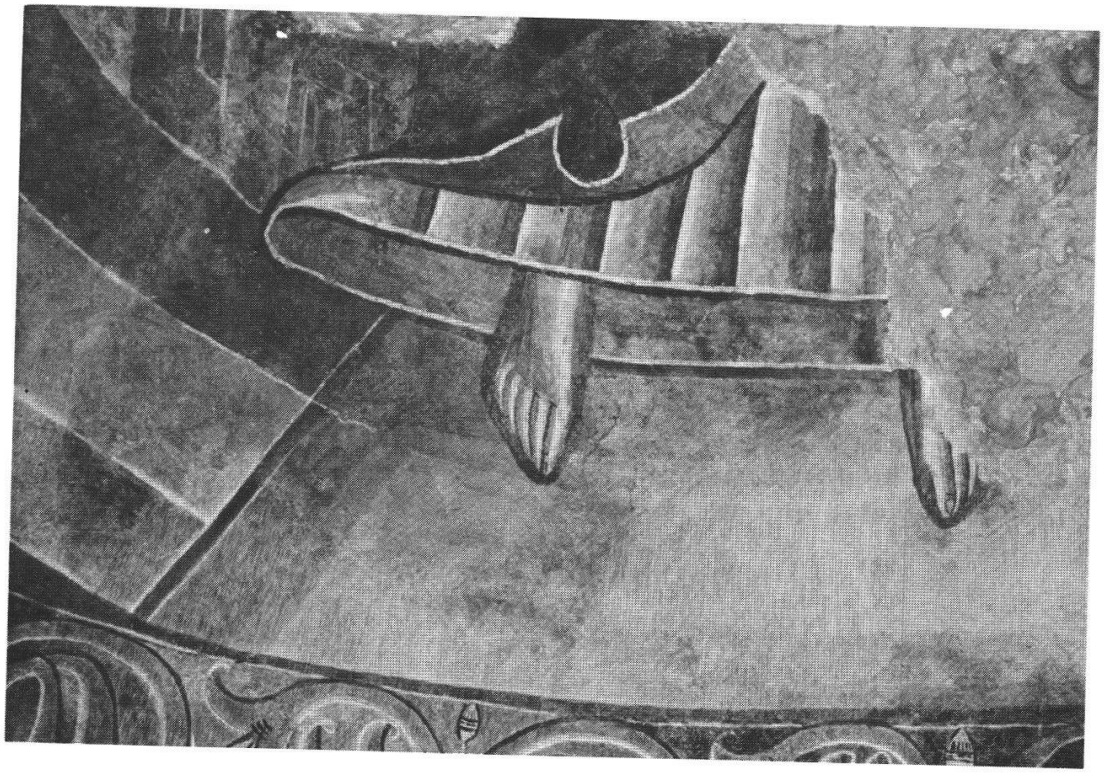

Fig. D. Les pieds du Christ.

Fig. E. Deux apôtres à l'aile gauche.

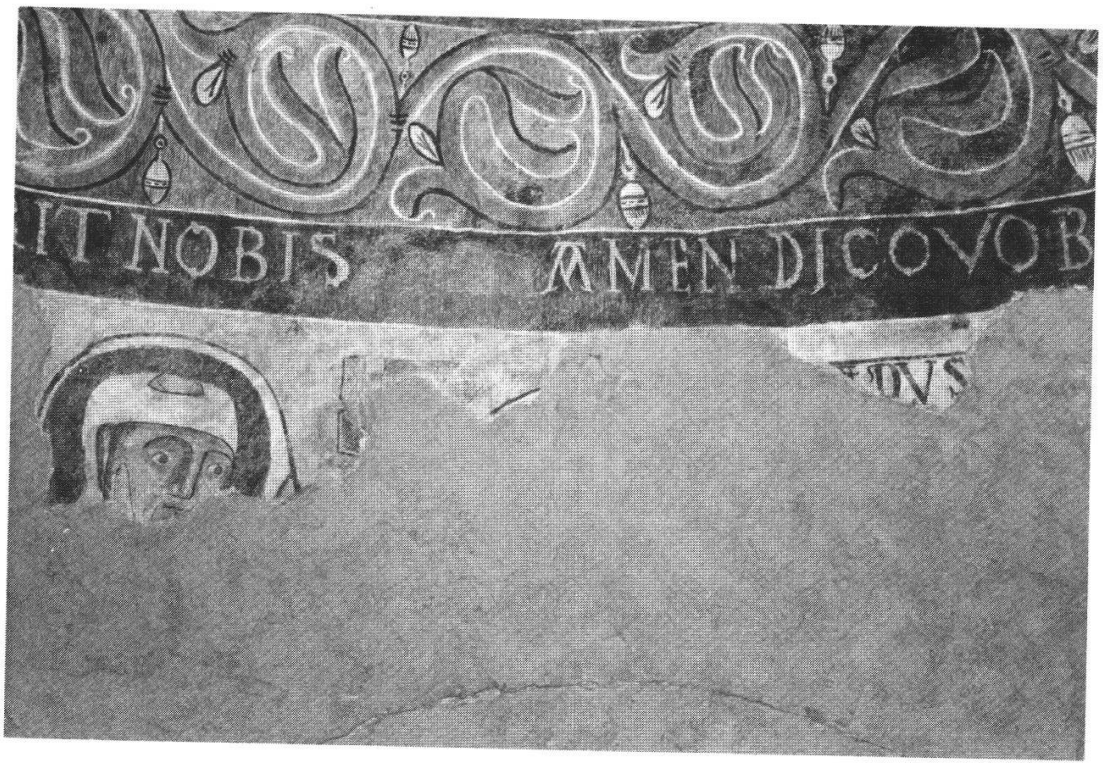

Fig. F. La tête du sixième personnage de l'aile gauche, les vestiges d'un « linteau », le fragment d'une arcature centrale et les lettres énigmatiques.

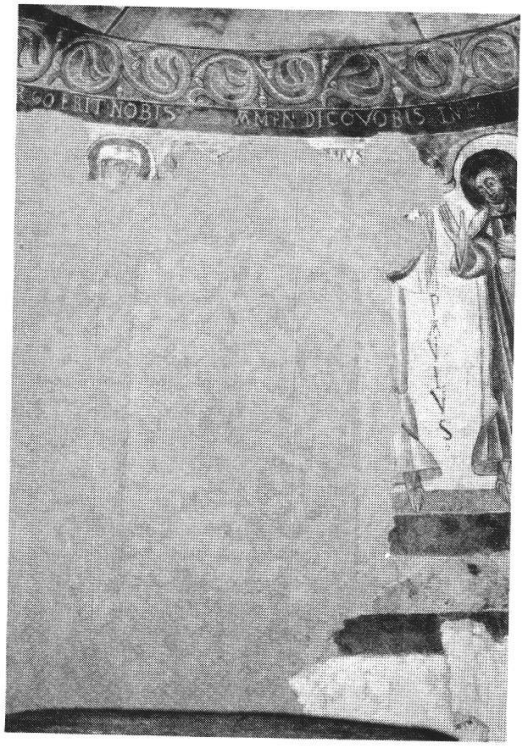

Fig. G. Le centre de la fresque.

Fig. H. Les apôtres de l'aile droite.

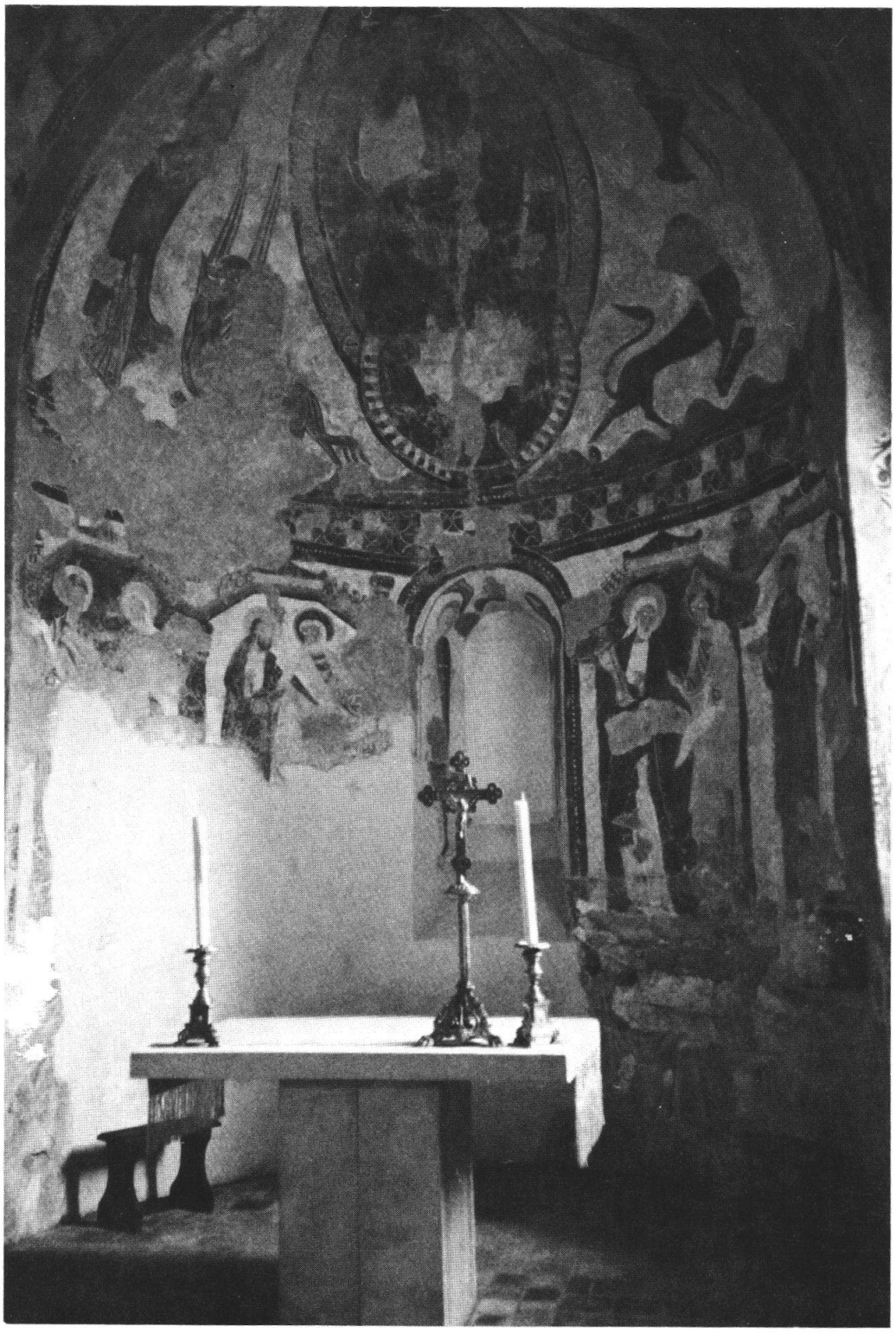

Fig. I. Abside de l'église d'Areines près Vendôme.

Fig. J. Christ-Juge du devant d'autel de San Pedro de La Seu d'Urgell, déposé au Musée d'art de Catalogne.

Fig. K. Le « linteau » central.

majesté au visage émouvant, que M. Horky date du siècle précédent. Incomplet dans son état actuel, le cortège des apôtres commence à l'aile gauche par saint André avec sa croix. Jacques le Mineur est figuré avec le foulon, entre Simon porteur de la scie et l'auteur de l'Apocalypse tenant la coupe empoisonnée d'où s'échappe un serpent. Sur l'aile droite, trois apôtres sont effacés et non déterminables. Du moment que Jacques le Mineur est représenté, on peut tenir pour certain que son homonyme le Majeur, disciple plus illustre, devait aussi figurer dans le cortège apostolique.

Dans notre canton, la restauration de l'église d'Ollon en 1934 a fait découvrir, sous le badigeon, une belle frise qui occupe le côté Ouest du chœur, au-dessus d'une grande fenêtre murée dans laquelle le peintre Frédéric Rouge a inscrit sa peinture «Le semeur sortit pour semer». L'église d'Ollon ayant été agrandie vers 1500, on est enclin à attribuer la fresque à cette époque, soit peu avant la Réformation. La frise représente les Douze debout entourant le Christ. Chacun est reconnaissable à l'attribut qu'il tient en main. Premier sur l'aile gauche, Jacques le Majeur, appuyé sur son bâton de pèlerin et la besace en bandoulière, a pour immédiat voisin son homonyme le Mineur, tenant le foulon, instrument de son supplice. Paul n'étant pas représenté — c'est Mathias qui remplace Judas — Pierre et Jean sont aux côtés du Maître, conformément à la tradition lorsque Paul n'est pas figuré.

En Suisse toujours — il s'agit aussi, comme à Ollon et à Schiffenen, d'une peinture murale plus tardive, qu'on situe entre 1420 et 1430 — les Douze sont représentés dans le chœur de l'église d'Erlenbach, avec indication de leurs noms. Judas est remplacé par Mathias. Les deux apôtres Jacques y sont l'un et l'autre[43].

Dans l'église carolingienne Sankt-Peter à Mistail, près de Tiefencastel aux Grisons, une fresque gothique, attribuée au début du XVe siècle, représente, sous le Christ en gloire du cul-de-four, les

---

[43] Recouvertes d'un badigeon, ces peintures murales ont été mises au jour en 1931. Voir à ce sujet VERENA STÄHLI-LÜTHY, *Die Kirche von Erlenbach im Simmenthal, ihre Geschichte und ihre Wandmalereien*, éd. Historischer Verein des Kantons Bern 1979 (Sonderdruck aus dem Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern, 63. Band), notamment p. 88 à 140, fig. 25, 29 et 32, ainsi que le plan, annexe 4.

Douze debout sur deux rangs de chaque côté de la fenêtre axiale qui ajoure l'abside du centre. Pierre et Paul entourent la fenêtre. Certains autres apôtres peuvent être déterminés par les attributs qu'ils portent. Tout à droite, Jacques le Mineur tient le foulon. Il est probable que Jacques le Majeur se trouve à l'aile gauche, mais là les attributs sont moins lisibles; en tout cas, l'absence du Majeur serait invraisemblable sur une fresque où son homonyme, moins vénéré au Moyen Age, est indiscutablement représenté.

Les arts du métal fournissent eux aussi des exemples, parmi lesquels on citera:

Au Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice, la grande châsse dite des enfants de saint Sigismond[44]. Sur le côté principal sont figurés sept apôtres désignés par leurs noms inscrits sur la frise: Jean, Thomas, Pierre, André, Paul, Jacques et Philippe. La deuxième face, remaniée de façon assez malhabile, car le rythme des arcades a été rompu par deux fois, répartit six apôtres en trois groupes de deux. Il y a donc treize apôtres, de sorte que Mathias doit y figurer concurremment à Paul. Deux inscriptions seulement sont lisibles sur la droite de la deuxième face: Jacques et Thaddée. Ainsi les deux Jacques sont présents l'un et l'autre.

Un devant d'autel en cuivre doré à l'abbatiale Saint-Nicolas, à Combourg en Souabe. Les spécialistes le datent du milieu du XIIe siècle. Il représente le Christ debout parmi ses disciples. Douze personnages l'entourent, sur deux lignes superposées. A gauche en haut, Jakob, Jean et Pierre, et sur la ligne inférieure Tadeus, Jakob et un nom abrégé, sans doute Bartholomé. A droite, Paul, André, et Philippe; au-dessous, Simon, Matthieu et Thomas. Les deux Jacques sont indiscutablement présents l'un et l'autre[45].

On pourrait allonger la liste. Mais il suffit. Il y a de fortes raisons de penser qu'à Montcherand, où l'un des Jacques figure sur la partie droite bien conservée, l'autre Jacques devait être représenté à l'aile gauche, pendant de son homonyme.

---

[44] Voir PIERRE BOUFFARD, *Saint-Maurice d'Agaune, Trésor de l'abbaye*, éditions de Bonvent, Genève 1974, p. 117 à 129; *Suisse romane, op. cit.*, note de Norbert Viatte, p. 124 et 126 et planches 38 à 40. Selon Pierre Bouffard, les grandes châsses ont probablement été exécutées puis remaniées entre 1150 et 1225.

[45] De bonnes photographies sont reproduites dans le livre d'ALBERT WALZER, *Meisterwerke der schwäbischen Kunst des Mittelalters*, Peters Verlag, Honnef/Rh. 1957, planches 26 à 28.

A titre de simple curiosité, on signalera la fresque peinte au début de ce siècle dans l'abside de la petite église vaudoise de Donatyre[46]. L'aspect de cette abside rappelle Montcherand. L'église a été restaurée en 1907 et 1978, relate une inscription qui ajoute: «Les peintures du chœur sont une copie de 1907 de celles du XIe siècle de l'église de Montcherand.» L'auteur de cette décoration murale de 1907 est Ernest Correvon. S'inspirant de la fresque reconstituée de Montcherand, le peintre n'a pas reproduit la Vierge, mais il a placé Pierre au centre, sixième des douze apôtres représentés. Il a fait figurer à la fois Mathias et Paul, en omettant l'un des Jacques. On ignore la motivation de cette création arbitraire. Car, si l'on a découvert un fragment d'une Annonciation du XVe siècle sur la paroi Nord de la nef, rien n'a été trouvé dans l'abside. On est enclin à penser que, peu soucieux d'archéologie et de théologie, Ernest Correvon a simplement voulu ne pas dépasser le nombre de douze personnages, la place dont il disposait étant limitée. Quoi qu'il en soit, il est clair qu'on ne peut tirer aucune déduction de cette œuvre apocryphe.

La présence simultanée de Paul et de Mathias porte le nombre des apôtres à treize. Dans la rotonde, l'espace délimité par les arcatures peut être occupé par treize personnages, pas un de plus. Pour faire place à la Vierge Marie au centre du Collège apostolique, il aurait donc fallu que l'un des disciples originels eût été sacrifié, ou encore que le fresquiste eût écrit *MATIAS* pour *MATEUS*. Certes, ces éventualités ne peuvent être exclues, ni l'une ni l'autre. Pour autant, elles n'en paraissent pas moins peu vraisemblables. En dehors d'elles, la Vierge, si l'on ose dire, serait de trop sur notre fresque.

On peut encore observer qu'à Montcherand l'évangéliste Jean se trouve entre Paul et André. Cette place serait inattendue si le personnage central, immédiat voisin de Paul, avait été la Vierge. Lorsque Marie est représentée au milieu du Collège apostolique, l'apôtre imberbe est généralement à côté d'elle[47]. Toutefois, il

---

[46] Voir *Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud*, vol. 6, Les Arts I, p. 26 et 70. Cf. *Suisse romane*, *op. cit.*, p. 88.

[47] Ainsi dans la première abside de Baouit; sur la fresque de Taüll également; de même sur la fresque de la Dormition de la Vierge à la chapelle du Liget. Jésus avait bien dit: «Femme voici ton fils ...» et au disciple: «Voilà ta mère» (Evangile selon saint Jean, 19.26 et 27).

existe aussi des représentations de la Vierge entourée de Pierre et de Paul, en tête des autres apôtres figurés sur chaque aile[48]. L'argument doit donc être considéré avec circonspection.

Comme on l'a dit, la restauration entreprise en 1969 a mis au jour quelques graphismes, dont les deux lettres majuscules certaines «US» qui pourraient constituer la terminaison d'un mot accolé au personnage central. Cette terminaison n'est pas compatible avec le nom *MARIA VIRGO*, écrit dans la reconstitution d'Auguste Schmid. Il y a là une objection complémentaire qui n'est pas sans force à première vue. Il faut cependant rappeler que l'inscription énigmatique n'est pas nécessairement la désignation d'un personnage central; elle peut tout aussi bien faire partie d'un bref texte en rapport avec lui ou avec l'ensemble de la scène. Le nom *MARIA VIRGO* aurait pu être inscrit verticalement à la mode byzantine, souvent reprise à Cluny et en Catalogne, comme c'est le cas pour les apôtres de Montcherand. La grande fenêtre qui a été percée dans l'abside après la Réformation exclut toute recherche à ce sujet.

Enfin, et cette considération nous paraît essentielle, le verset qui figure au-dessus du groupe apostolique suscite une réflexion qui ne s'accorde guère avec l'hypothèse de la Vierge Marie présidant le Collège des Douze. Le texte de l'Evangile selon Matthieu s'adresse aux disciples: Jésus les rassure en leur annonçant leur gloire future, lorsqu'ils seront assis sur douze trônes et jugeront les douze tribus d'Israël. Ces paroles n'appellent aucunement la présence de la Vierge au milieu des apôtres.

Toutes ces raisons nous conduisent à conclure, contrairement à l'avis d'Eugène Bach, que la Vierge Marie ne figurait probablement pas au milieu du Collège apostolique; de sorte que, selon nous, la composition adoptée en 1903 par le restaurateur Auguste Schmid ne peut plus être approuvée, même s'il ne convient pas de l'écarter absolument.

---

[48] On peut citer notamment la petite église de San Vigilio près Rovio, au Tessin, dont les peintures murales paraissent un peu plus tardives que celles de Montcherand. Le nom de *PAULUS* est inscrit verticalement le long du personnage figuré à la gauche de la Vierge, tandis que le personnage à sa droite, innommé, est incontestablement Pierre, qui tient les Clés.

4.4 *Saint Etienne figure centrale?*

Jusqu'à la nouvelle restauration entreprise en 1969, la représentation de la Vierge Marie en tant que figure centrale n'a jamais été contestée. D'éminents spécialistes l'ont même assimilée à une certitude[49]. Mais il est bon que toutes choses soient périodiquement remises en question. La restauration de 1969, avec la découverte du vestige de l'inscription centrale «... US», en a été l'occasion. Assurément le restaurateur a été frappé par ce graphisme. Il a mis en doute la composition adoptée en 1903 par le peintre Schmid. Ainsi est née l'hypothèse nouvelle que le pasteur Piguet a présentée comme une certitude dans son article de *La Vie protestante*.

Cette hypothèse s'appuie sur le fait que saint Etienne est le Patron de l'église de Montcherand. Mais l'argument manque de force: les églises stéphaniennes sont légion en Occident[50]. D'une manière générale, les sanctuaires sont dédiés à un saint ou à une sainte. Pour autant, le Patron n'est pas nécessairement représenté dans les églises qui comportent des peintures ou des sculptures. Il est vrai que les saints universels et les saints locaux abondent dans l'iconographie romane. Quelquefois une fresque relate les événements marquants de leur existence. Souvent, ils sont casés dans une niche, sur un pilier ou dans l'ébrasement d'une fenêtre. Jamais en revanche, à notre connaissance, le Patron n'est figuré au centre du Collège des apôtres.

Il est de fait que saint Etienne est souvent représenté sur les peintures murales romanes. La scène dramatique de sa lapidation est classique. Citons d'illustres exemples: la fresque de la crypte carolingienne de l'église Saint-Germain d'Auxerre, sans doute antérieure à l'an mille; celle de l'église de Müstair aux Grisons, autre église carolingienne; la fresque de Boï, déposée au Musée d'art de la Catalogne, à Barcelone. Nulle part, toutefois, à notre

---

[49] Ainsi Deschamps et Thibout, *op. cit.*, p. 88. Pourtant, le peintre Schmid avait eu soin de marquer les parties complétées par un petit liseré blanc portant l'inscription F.S. 1903, les parties librement reconstituées étant marquées R. 1903.

[50] Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses universitaires de France, Paris 1955-58, tome III/1, p. 446 et 447, en donne une liste impressionnante. Dans le seul canton de Vaud, on citera Aubonne, Donatyre, Penthéréaz, Moudon, etc. A noter que Réau ne fait nulle part référence à une représentation du premier martyr dans le Collège apostolique.

connaissance, le premier diacre, qui n'a pas rang d'apôtre, n'est figuré au sein du Collège apostolique. Même si bien des peintures romanes échappent à toute comparaison, soit dans leur ensemble, soit par certains éléments, il serait extraordinaire que le fresquiste de Montcherand eût choisi de lui faire présider le Collège des Douze.

Partant du vestige «US» mis au jour en 1969, le pasteur Piguet, et avant lui l'artisan de la restauration, ont lu la lettre antépénultième comme un «n» minuscule. Et ils ont été portés à restituer la trace du graphisme précédent sous la forme d'un «A». Ainsi est obtenue la terminaison *AnUS*, laquelle pourrait correspondre au nom de *STEFANUS*.

Récemment, cette lecture a été contestée par l'épigraphiste Christoph Jörg, lequel juge à peine pensable que le graphisme mystérieux soit un «n»[51]. Comme nous, il voit dans le vestige de la lettre antépénultième un «D». A notre avis, on pourrait aussi penser éventuellement à la partie supérieure d'un «O», d'un «P», d'un «R» ou d'un «B». Rien de tout cela n'est compatible avec le nom latin du protomartyr de Jérusalem.

L'hypothèse que saint Etienne aurait été le personnage central de la fresque postule qu'il eût existé un graphisme du type du «n» minuscule parmi les lettres des inscriptions de Montcherand. *Quid* de ce postulat? Rappelons d'abord que la restitution de la lettre partiellement effacée sous la forme d'un «n» est optiquement moins satisfaisante que sous la forme d'un «D». Puis reprenons toutes les lettres de la fresque. Les noms des apôtres sont écrits entièrement en lettres majuscules. Il est vrai que le nom d'André comporte un «M», orthographe insolite, de sorte que la comparaison directe d'un «N» avec la lettre sibylline est de ce fait exclue. En revanche, dans la citation évangélique au-dessus des apôtres, partiellement conservée, on trouve plusieurs «N», tous bien formés en capitales romaines. Dans ces conditions, l'existence d'un «n» minuscule unique serait assurément extraordinaire. Les inscriptions des fresques catalanes parlent dans le même sens.

Notre trop infime savoir dans le domaine de l'épigraphie nous impose ici la plus grande retenue. Nous n'en avons pas moins

---

[51] *Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae*, publié par Carl Pfaff, volume II, 1984, p. 118.

examiné de nombreuses inscriptions du XIIe siècle. Même si rien ne remplace la vision locale, les recherches sont aujourd'hui facilitées par les excellentes reproductions que contiennent de nombreux ouvrages d'art[52]. Nous avons constaté que, sans exception, la majuscule «N» est toujours exclusivement utilisée. Ainsi le nom de «SIMON» au bas-relief des apôtres de la cathédrale de Bâle, les inscriptions du tympan de l'église de Sainte-Foy à Conques, celles du tympan de Gislebertus, à Saint-Lazare d'Autun. Il s'agit certes ici d'inscriptions lapidaires. Mais on peut citer aussi les caractères d'innombrables peintures murales romanes. A signaler la fresque de San Juan à Boï, conservée au Musée d'art catalan, à Barcelone. On y voit la lapidation de saint Etienne. Son nom est écrit en lettres capitales, disposées irrégulièrement: *STEFANUS*. Relevons ici la parenté frappante du style de la fresque de Boï avec les peintures murales — elles aussi romanes, vers 1160-1170 — de l'abside Sud de l'église conventuelle Sankt-Johann, à Müstair, aux Grisons, qui représentent également le martyre du premier diacre. Son nom est pareillement écrit *STEFANUS* en capitales romaines, le «S» et le «T» étant ligaturés ainsi que le final «US».

La fameuse tapisserie de Bayeux, de la fin du XIe siècle, comporte de très nombreux «N», jamais de «n». On sait que cet ancêtre des bandes dessinées relate les préliminaires et le déroulement de l'expédition normande en Angleterre, avec la bataille de Hastings. Le terme de tapisserie est d'ailleurs utilisé mal à propos, car il s'agit d'une toile de lin brodée sur plus de 70 mètres de long et d'un demi-mètre de large. L'écriture n'est donc pas celle des manuscrits, elle est comparable aux inscriptions murales.

Objectera-t-on que les «N» du verset de l'Evangile selon saint Matthieu ne sont pas démonstratifs, car les noms des apôtres, au-dessous, se présentent sous une forme qui diffère de l'écriture de la frise? Pour autant, toutes les inscriptions des peintures murales

---

[52] Le lecteur curieux d'iconographie et de paléographie pourra se référer aux livres édités par Zodiaque sur l'art roman dans divers pays, déjà cités; à *La peinture murale romane*, d'Otto Demus; ainsi qu'aux ouvrages d'art des éditions Lucien Mazenod, auxquels nous nous sommes largement référé. Signalons encore, dans *Les grands siècles de la peinture* des éditions d'art Albert Skira, *La Peinture romane*, Genève 1958 (textes d'André Grabar et Carl Nordenfalk) et *La Peinture gothique*, Genève 1954 (textes de Jacques Dupont et Cesare Gnudi). Citons aussi Georges Duby, *L'Europe au Moyen Age*, *op. cit.*

de Montcherand paraissent indiscutablement contemporaines. Dans de telles inscriptions, l'existence d'une lettre minuscule unique apparaît invraisemblable en soi.

On a vu que le nom de saint Jean l'Evangéliste — l'orthographe en est d'ailleurs insolite, cf. note 14 — comporte un «H» semblable à notre «h» minuscule complété par un trait barrant la haste. Ce tracé est bien connu dans les inscriptions romanes. Sur la tapisserie de Bayeux, cette forme de «H» est constamment utilisée. On la retrouve régulièrement dans un grand nombre de fresques anciennes, notamment en Catalogne. Sur la fresque de l'abside de Sant Climent de Taüll — église consacrée en 1123 — on voit un tel graphisme, en tous points identique à celui de Montcherand, dans le nom *IAChOBE*.

Cette forme proche de notre «h» minuscule n'apporte donc aucun appui comparatif à l'hypothèse d'un graphisme qui se présenterait à la manière d'un «n» minuscule, comme lettre antépénultième de la terminaison formée par les deux capitales romaines «US» mises au jour en 1969.

Nous avons expliqué au chapitre 3 que les peintures murales de Montcherand remontent sans doute au XIIe siècle. Ce point de chronologie a son importance pour juger si un graphisme cursif du type de notre «n» minuscule pourrait trouver place à Montcherand. Dans les peintures murales et les sculptures de l'époque romane et préromane, les capitales romaines sont une caractéristique des inscriptions. Ce n'est guère que dans la seconde moitié du XIIIe siècle qu'une écriture nouvelle fait progressivement son apparition avec des caractères minuscules dérivés de l'onciale; ce sera l'écriture gothique. Ainsi dans la fresque d'Erlenbach déjà citée, mais nous sommes ici au début du XVe siècle, la datation est sûre. Il est vrai qu'on trouve des «n» comparables au graphisme mystérieux de Montcherand sur les fresques du croisillon Nord du transept de la cathédrale du Puy et de la salle des morts de cet édifice, et qu'Otto Demus attribue ces peintures au premier tiers du XIIIe siècle[53]. Il traite d'ailleurs de ces peintures murales dans le chapitre «La fin de l'art roman dans l'Est et le Midi de la France», et marque que les visages montrent le «classicisme byzantin le plus

[53] Otto Demus, *op. cit.*, p. 146 et 147.

tardif». Là, l'écriture est totalement différente de celle de Montcherand, de Prugiasco ou encore des fresques catalanes; la comparaison n'est pas possible. C'est dire qu'à moins d'attribuer les peintures murales de Montcherand à une époque vraiment tardive de l'art roman, la lecture exposée par le pasteur Piguet ne paraît pas soutenable du point de vue épigraphique.

Reste l'éventualité que nous avons évoquée à propos de l'hypothèse de la Vierge comme figure centrale, à savoir que l'inscription énigmatique ne serait pas la désignation du personnage central disparu, mais un texte en rapport avec lui ou avec l'ensemble de la scène. Cette éventualité ne saurait être écartée sans autre. Elle n'interdirait pas l'hypothèse avancée par le pasteur Piguet; mais elle ne la conforte pas pour autant.

Qu'on nous permette de reprendre ici les considérations développées plus haut au sujet de la Vierge Marie. D'une part, le verset de l'Evangile selon saint Matthieu ne fait pas penser à un personnage autre que les apôtres, si ce n'est Jésus. D'autre part, le nombre des figures susceptibles de s'inscrire dans la rotonde — treize — implique que, pour faire place à un personnage central qui ne serait pas un apôtre, l'un des disciples authentiques eût été sacrifié; à moins que le nom de *MATIAS* n'eût été écrit par erreur au lieu de *MATEUS*. Ces deux éventualités, on le répète, apparaissent peu vraisemblables.

Toutes ces raisons nous conduisent à conclure que la représentation de saint Etienne au centre du Collège apostolique n'est qu'une hypothèse parmi d'autres. A nos yeux, cette hypothèse est encore moins plausible que celle de la Vierge Marie. La découverte des graphismes centraux a pu lui conférer *prima facie* une certaine assise; mais cette assise ne résiste pas à l'examen.

Cependant, nous reparlerons plus loin de saint Etienne...

4.5 Une fenêtre romane?

Après la mise au jour des peintures murales de l'église de Montcherand en 1903, l'opinion unanime paraît avoir admis que, dans la rotonde de l'abside, la fresque devait représenter treize personnages, dont une figure médiane anéantie lors du percement de la malencontreuse fenêtre centrale. Or cette opinion n'est pas une certitude.

Rien n'interdit d'imaginer que, dès l'origine, une baie en plein cintre ait éclairé l'abside. S'il existe des absides romanes aveugles, d'autres, et plus nombreuses, sont ajourées. On ne saurait donc exclure qu'à Montcherand l'abside ait été, dès l'origine, percée en son centre. Il se serait agi d'une fenêtre conforme aux traditions de l'architecture romane, étroite et profonde. On sait que les décorations des sanctuaires et particulièrement les peintures murales suscitaient l'hostilité des Réformés. Sans leur faire injure, on peut supposer que, lorsqu'ils ont recouvert notre fresque d'un épais badigeon — ou encore plus tôt ou plus tard —, ils aient démoli la fenêtre originale pour la remplacer par une ouverture plus importante afin d'améliorer l'éclairage, au mépris des fresques voisines. Cette grande baie, dont la restauration de 1969 a figuré l'emplacement, n'aurait été alors qu'un élargissement de l'état d'origine. Si rien ne prouve un tel élargissement, rien ne permet non plus de l'écarter sans autre.

Que l'on sache, cette hypothèse d'une fenêtre romane préexistante n'a jamais été envisagée. Il convient de l'analyser avant d'autres conjectures. En effet, elle pourrait résoudre éventuellement l'énigme: il n'y aurait jamais eu de personnage central à Montcherand, contrairement à la croyance tenace née en 1903.

On connaît nombre d'exemples d'une telle disposition architecturale en Suisse. Au premier chef, l'église de Chalières, à Moutier. Le rapprochement avec Montcherand s'impose dans le temps comme dans l'espace. Voici, en bordure de l'arc jurassien helvétique, deux modestes sanctuaires de dimensions semblables, deux absides où sont représentés les apôtres, devisant deux par deux. Chalières suscite immanquablement la question d'une disposition analogue à Montcherand. Or, manifestement, il y a toujours eu dans l'abside de Chalières une fenêtre centrale.

A Spiez, il y en a même trois qui rendent l'abside remarquablement lumineuse; mais les peintures sont disposées différemment.

Au Tessin, l'abside de l'église de Sant'Ambrogio, à Cademario, est percée de deux fenêtres qui la divisent en trois tiers à peu près égaux. Il y a aussi deux fenêtres qui ajourent la chapelle de San Vigilio, à Rovio. La position désaxée de ces baies a entravé l'ordonnance, habituellement symétrique, du groupe apostolique.

Dans le canton des Grisons, les trois absides de l'église de Mistail sont ajourées dans leur axe. Ces baies sont certainement

antérieures aux peintures murales gothiques qui ornent l'abside centrale.

En France aussi, on peut citer plusieurs petites absides percées d'une fenêtre axiale: Areines près de Vendôme (voir fig. I), Tavant (Indre-et-Loire), Brinay-sur-Cher, etc. A Berzé-la-Ville comme à Lavardin, trois fenêtres jumelées éclairent la rotonde en son centre.

La Catalogne, si riche en églises romanes et en peintures murales, fournit d'autres exemples: sur les fresques de Taüll, conservées au Musée d'art catalan à Barcelone, on voit très clairement la place d'une fenêtre centrale, aussi bien dans l'église paroissiale de Santa Maria que dans la basilique de Sant Climent[54]. Les peintures murales de la première représentent la Vierge avec l'Enfant dans la voûte de l'abside, et, au-dessous, quelques apôtres de chaque côté de la fenêtre. A Sant Climent, un Christ en gloire domine la fenêtre médiane, de chaque côté de laquelle sont figurés d'une part la Vierge et deux apôtres, d'autre part Jean, Jacques et un troisième disciple très incomplet. La fresque de l'abside de La Seu d'Urgell, également déposée au Musée d'art catalan, prouve aussi l'existence d'une fenêtre médiane. Elle séparait la Vierge, première à l'aile droite et voisine de Jean sur le registre inférieur, d'avec Pierre, première figure de l'autre aile, aux côtés de son frère André.

L'hypothèse peut donc apparaître séduisante. Cependant, certains éléments propres à la fresque de Montcherand font penser que l'abside ne devait pas être percée d'une fenêtre à l'origine. Dans sa seconde étude[55], Eugène Bach a signalé que la présence d'un personnage central «est certifiée par l'arcade qui le surmontait et par un fragment de son nimbe». L'observation n'est pas tout à fait exacte, car la suppression du dessin composé par Auguste Schmid fait constater une rupture dans la suite des arcatures au-dessus des vestiges de l'inscription horizontale «... US». Il semble même qu'il existe une sorte de linteau en haut de la partie centrale. On en aperçoit l'extrémité gauche, avec une encoche bien marquée au

---

[54] Voir les excellentes reproductions de *Catalogne romane*, Zodiaque 1968, 1er volume, planches 78 et 79 et figures en couleurs à la page 244. Dans la revue d'art lausannoise *L'Œil*, N° 372/373 de juillet-août 1986, on trouve aussi quelques photographies des fresques romanes déposées au Musée d'art de Catalogne.

[55] Congrès archéologique de France, CXe session, *op. cit.*, p. 395.

début du bord supérieur et un coin au milieu de la tranche (fig. G et K). Par ailleurs, à la hauteur de l'arcature qui abrite la tête partiellement conservée du sixième personnage, il subsiste bien un court trait brun au-dessus de la fenêtre murée. Ce trait devait appartenir non au nimbe ou à la coiffe du personnage central, mais à une arcature appliquée contre le linteau. Si cette appréciation est exacte, le vestige en question impliquerait la présence du treizième personnage. Encore que sujets au doute, ces éléments paraissent difficilement compatibles avec l'existence d'une fenêtre médiane contemporaine de la fresque.

Il est vrai que parfois les artistes du Moyen Age paraissent s'être accommodés d'une fenêtre pour néanmoins peindre partiellement un personnage. Ainsi à Clugin, aux Grisons, la fresque délicate attribuée au Maître de Waltensburg (vers 1450), où les deux petites baies de la rotonde ont pour effet de supprimer le bas du corps de deux apôtres. Une composition analogue ne serait pas tout à fait impossible à Montcherand. Dans ce cas, on aurait eu à l'origine treize personnages sur la fresque, et la fenêtre romane aurait simplement escamoté la partie inférieure de la figure centrale. Ce nonobstant, il semblerait extraordinaire qu'à Montcherand le personnage central, sans doute éminent, ait pu être traité de la sorte.

Le vestige de ce que nous avons appelé un linteau devait être déjà visible antérieurement aux travaux de 1969-1971. Mais c'est alors, semble-t-il, qu'il a été dégagé plus clairement. Quelles conclusions les artisans de la restauration en ont-ils tirées? Nous l'ignorons. Le pasteur Piguet n'y fait pas allusion dans son article de *La Vie protestante*. A notre humble avis, cette forme architecturale pourrait appartenir à un encadrement destiné à mettre en évidence le personnage central. L'art byzantin montre de tels exemples.

En fin de compte, nous considérons comme improbable que notre abside eût été percée d'une fenêtre centrale à l'origine. Nous pensons que le mur n'était pas ajouré lorsque la fresque a été peinte. Et il nous paraît quasiment certain qu'un treizième personnage occupait la place disponible au milieu de la rotonde, entre deux rangées latérales de six apôtres chacune. Mais quel personnage, si ce n'est ni la Vierge, ni saint Etienne?

4.6 Le Messie figure centrale?

Les représentations du Christ au centre du Collège apostolique ne sont pas exceptionnelles dans l'iconographie romane; cela dit, bien entendu, sans parler des peintures de la sainte Cène.

En Suisse, on pense au premier chef à l'ancienne église Sant Ambrogio, implantée sur l'alpage de Negrentino, à quelque distance de Prugiasco dans le Val Blenio. Aujourd'hui, cette église est dédiée à San Carlo. Le mur occidental de la nef Nord porte une fresque admirable[56]. Le thème de cette peinture, que certains datent de la fin du XIe siècle et d'autres d'un siècle plus tard, est l'Ascension du Christ au milieu des apôtres, selon un schéma oriental. Le Christ debout, enveloppé d'une gloire ronde, s'élève dans les cieux avec le geste du vainqueur. A ses côtés, deux groupes d'apôtres. Les six qui se trouvent à la droite du Seigneur sont nommément désignés en belles capitales romaines disposées verticalement, saint Pierre en tête. Sur la gauche du Seigneur, le groupe est partiellement effacé; mais il est indiscutable qu'il s'agissait des autres membres du Collège apostolique; le nom *PAULUS* est encore à peu près lisible à la gauche du Christ.

On a déjà signalé divers antependiums, celui de Combourg en Souabe et les autels de plusieurs églises de la Catalogne. Le Christ y est également représenté au milieu de ses disciples. Mais il s'agit ici de meubles liturgiques, non de peintures murales. La composition du Christ-Juge entouré des Douze est classique en cette matière; on ne peut guère en tirer un argument dans le cas d'une fresque.

A quelques kilomètres de Cluny, la chapelle du Château des Moines, près de Berzé-la-Ville, renferme une fresque bien connue, que l'on situe au début du XIIe siècle[57]. Un Christ gigantesque est figuré dans une mandorle au milieu du cul-de-four de l'abside. De

---

[56] V. GILARDONI, dans *Suisse romane*, Zodiaque, La nuit des temps, éd. 2 (1967), p. 187 à 193 et fig. 101 et 102; DURLIAT, *op. cit.*, p. 418, fig. 425. Le petit village de Prugiasco est blotti non loin de la route du Lucomagno, voie normale de communication entre la Lombardie et les pays du Nord. On peut donc considérer l'oratoire comme un relais, dont le haut clocher se profile sur le fond de la vallée.

[57] Dans *La Peinture romane*, *op. cit.*, ANDRÉ GRABAR a consacré un texte développé à Berzé-la-Ville, avec des reproductions en couleurs (p. 103 à 110). On trouve aussi de superbes planches in DURLIAT, *op. cit.*, p. 258 et 259, fig. 114 et 115.

la dextre, il bénit saint Paul, lequel tient un *rotulus*. Sa main gauche remet un autre rouleau à saint Pierre. De chaque côté des deux grands apôtres, les autres disciples, innommés, avec chaque fois deux saints personnages en contrebas. Les mots inscrits sur le phylactère remis à Pierre sont indéchiffrables. Peut-être s'agit-il du thème clunisien qui commémore la donation du territoire de l'abbaye aux saints apôtres Pierre et Paul en 910[58]. L'intérêt de cette peinture murale, dans notre cas, est sa proximité dans le temps et dans l'histoire: on a vu que Montcherand , à travers le prieuré de Baulmes, dépendait de Cluny. D'ici à penser qu'une composition apparentée aurait été peinte à Montcherand sous l'autorité d'un grand prélat clunisien, par un artiste plus modeste que celui de Berzé-la-Ville, il n'y a qu'un pas. Le graphisme horizontal qui fait problème à Montcherand pourrait s'expliquer sous la forme d'un texte court disposé sur une ou deux lignes superposées, à l'image du phylactère présenté par le Messie dans la fresque bourguignonne.

Mais, tant à Prugiasco qu'à Berzé-la-Ville, si le Christ est au milieu de ses disciples, la composition occupe toute la place disponible. Tandis qu'à Montcherand les apôtres sont figurés sur le registre inférieur et qu'au-dessus trônait le Christ en majesté, avec, aux quatre coins, les êtres symboliques, dont seul le taureau avec le nom *LUCAS* a résisté à l'épreuve des siècles. Cela étant, une double représentation du Sauveur dans notre fresque, une première fois en gloire dans la conque absidiale et une seconde fois sous sa forme terrestre dans la rotonde, semblerait insolite. Nous connaissons, il est vrai, un exemple d'une double représentation: l'abside de l'église de Saint-Jacques-des-Guérets, près de Trôo (Loir-et-Cher). La fresque est attribuée à la fin du XIIe siècle[59]. Au registre supérieur, on voit le Christ, tenant le Livre dans la main gauche et levant la main droite. Il est entouré des animaux du tétramorphe. Le taureau et le nom de Luc figurent à la droite de son repose-pied, dans le médaillon inférieur, exactement comme à Montcherand. Au-dessous, un liseré noir et jaune sépare le Christ en Gloire d'avec le registre inférieur sur lequel est peinte une sainte

---

[58] Voir Henri Focillon, *Peintures romanes des églises de France*, éd. Arts et Métiers graphiques, Flammarion, Paris 1967, p. 145.

[59] On trouve une bonne photographie dans Durliat, *op. cit.*, p. 263, fig. 117.

Cène où le Collège des Douze ne paraît pas être au complet. Mais le fait même qu'il s'agit d'une sainte Cène rend aléatoire une comparaison avec Montcherand.

On ne saurait rejeter sans autre l'hypothèse selon laquelle le Messie aurait été représenté au centre du Collège apostolique dans notre rotonde. Paul serait à sa gauche. De l'autre côté, le sixième personnage dont seule la tête est conservée partiellement serait Pierre, ainsi placé à la droite de Jésus. La coiffe de ce personnage, on l'a vu, porte une sorte de trapèze, lequel pourrait éventuellement marquer une tonsure (fig. G). Dans l'art religieux en Occident, Pierre est souvent tonsuré, par exemple à Prugiasco et à Areines. Il y aurait ainsi un indice dans le sens d'une composition, par ailleurs tout à fait classique, où Jésus serait entouré des deux grands apôtres. A noter d'ailleurs que si le fresquiste de Montcherand voulait honorer spécialement le personnage central — que ce fût la Vierge, saint Etienne ou le Messie — il était normal de le placer entre Pierre et Paul.

Néanmoins, nous avons de la peine à reconnaître Pierre dans le sixième personnage de l'aile gauche. Le visage, ou ce qu'il en reste, ne présente pas les traits burinés de l'homme mûr, masque habituel de saint Pierre. Sa coiffe, presque rectangulaire, quasiment démesurée, encadre une physionomie plutôt juvénile. Enfin, peut-on imaginer un signe stylisé de tonsure posé sur une coiffe qui couvre complètement la chevelure? Nous n'en connaissons pas d'exemple. A l'ordinaire, la tonsure est constituée par un cercle rasé au sommet de la tête nue.

Jusqu'à présent, on n'a guère prêté attention au verset de l'Evangile selon saint Matthieu inscrit sur le galon inférieur de la guirlande. Cette inscription est encore une particularité de la fresque de Montcherand, nous n'en connaissons pas d'autre exemple. Jésus répond à une question posée par Pierre au nom des Douze: «Qu'en sera-t-il de nous?» Jésus rassure ses disciples en répondant qu'au jour du renouvellement de toutes choses, lorsqu'il siégera sur le trône de sa gloire, ses compagnons seront assis sur douze trônes, jugeant les douze tribus d'Israël. Si le Messie était la figure centrale, ayant saint Pierre à sa droite, le texte évangélique, qui est un dialogue, apparaîtrait alors topique.

Quid dans ce cas de l'inscription horizontale dont on ne peut plus lire que les lettres finales «US»? Pourrait-on reconstituer le

texte original sous la forme de *CORPUS*? Cependant, le graphisme précédant les lettres «US» ne peut que difficilement s'interpréter comme un «P». D'autre part, le mot désigne le corps du Christ dans l'Eucharistie, non la personne du Sauveur représentée au milieu de ses disciples.

Par ailleurs, dans une composition qui n'est pas une sainte Cène et où les Douze seraient alignés debout de chaque côté du Sauveur, sa présence glorieuse n'aurait-elle pas été marquée d'une manière ou d'une autre? Le peintre ne devait-il pas lui attribuer une stature plus imposante, comme à Prugiasco ou à Berzé-la-Ville? A Montcherand, la place disponible ne le permettrait pas. L'hypothèse selon laquelle le Christ aurait été représenté de la même taille que ses compagnons et dans la même posture ne semble guère conforme aux traditions de l'iconographie romane. Mais peut-être le vestige en forme de linteau (fig. K) appartient-il à une structure architecturale marquant la majesté du personnage central.

Dans l'analyse des hypothèses qui placent la Vierge Marie ou saint Etienne au milieu de la rotonde, nous avons exposé que, de chaque côté, il y avait place pour six personnages, pas davantage. Etant donné les noms de *PAULUS* et *MATIAS* accolés à deux des apôtres, nous avons relevé, parmi les arguments contre ces conjectures, que la présence de la Vierge ou celle du premier diacre impliquerait la suppression de l'un de ceux qui furent dès l'origine les compagnons du Seigneur; à moins que le fresquiste n'eût écrit par erreur *MATIAS* au lieu de *MATEUS*. L'argument, qui est fort sans être décisif, vaut aussi à l'encontre de l'éventuelle présence de Jésus au centre de la fresque.

En conclusion, bien que satisfaisante à certains égards, l'hypothèse selon laquelle Jésus aurait présidé le Collège apostolique de Montcherand se heurte à de sérieuses objections. La plus forte est à notre avis la composition d'ensemble de la peinture murale, avec le Christ en gloire au cul-de-four.

4.7 Saint Pierre figure centrale?

Une autre hypothèse pourrait être envisagée: saint Pierre, *PETRUS*, serait la figure centrale, siégeant au milieu du Collège apostolique complété par l'apôtre des Gentils et par le successeur de Judas le traître.

Nous concédons d'emblée que cette éventualité ne paraît pas particulièrement vraisemblable *prima facie*. Dans l'iconographie médiévale, nous n'avons pas trouvé d'exemple d'une telle composition. Mais c'est un fait qu'il y a dans la peinture romane une plus grande liberté d'expression que dans toute autre forme d'art à cette époque et on sait que certaines fresques échappent à toute comparaison, soit dans leur ensemble, soit par certains éléments[60]. Les peintures murales de Montcherand comportent une particularité tout aussi inattendue, pour ne pas parler de l'orthographe des noms de Jean et d'André: la présence simultanée de Mathias et de Paul dans le Collège apostolique. Eugène Bach avait déjà relevé qu'il considérait cette double représentation comme une anomalie. L'abondante documentation dont on dispose aujourd'hui en confirme le caractère exceptionnel. Quant à nous, nous ne connaissons qu'une seule composition du Collège apostolique étendu sûrement à treize membres: c'est la châsse des enfants de saint Sigismond, au Trésor de Saint-Maurice. Peut-être aussi que sur la fresque de Degenau, en Suisse orientale, il y avait également treize compagnons entourant le Christ, lequel est représenté remettant les clés à saint Pierre. La peinture est malheureusement effacée en partie[61]. A Camignolo, au Tessin, la fresque de la petite chapelle Sant' Ambrogio comporte treize personnages sous le Christ en majesté du cul-de-four. Ils sont alignés debout en trois rangées que séparent les deux petites baies qui ajourent l'abside. Chacun, à l'exception des deux figures contiguës à la baie de gauche, tient qui un livre, qui un *rotulus*. La première de ces deux figures est certainement saint Pierre, cheveux blancs, tonsuré et portant la clé. Il présente son livre par la tranche, ce qui le fait apparaître comme une sorte d'équerre. Le personnage de l'autre côté de la baie, sans doute saint Paul, tient le livre de la même manière. Le troisième personnage à partir de la droite, dans une sorte de niche, semble avoir des

---

[60] Deschamps et Thibout, *op. cit.*, p. 89. Françoise Leriche-Andrieu, *Initiation à l'art roman*, Zodiaque, atelier monastique de la Pierre-qui-Vire, 1984, p. 101.

[61] Beat Brenk, *op. cit.*, p. 21: «An der Südwand sind nur noch zwei Figuren links und rechts von dem gotischen Fenster zu erkennen. Würde man symmetrisch zur Nordwand an der Südwand auch fünf Apostel annehmen, so wären insgesamt 13 Apostel dargestellt gewesen. Das ist denkbar, aber in unserem Fall nicht die einzige Möglichkeit ...»

ailes. Ces ailes seraient-elles un repeint? Quoi qu'il en soit, on ne peut affirmer que les treize personnages soient tous des apôtres. Relativement bien conservée, la fresque paraît être de la fin du XIIIe siècle et n'est pas sans faire penser aux peintures murales de Montcherand.

Cela dit, deux faits demeurent: d'une part, le registre inférieur de la fresque de Montcherand fait place à treize personnages. D'autre part, la présence simultanée de Paul et de Mathias est certaine, pour autant que le nom de ce dernier n'ait pas été écrit par erreur en lieu et place de celui de Matthieu. Pas plus le peintre Schmid et le Dr Bach que le pasteur Piguet n'ont pris en considération ces particularités lorsque les premiers ont retenu l'hypothèse de la Vierge comme personnage central, et le second celle de saint Etienne. Ils semblent avoir implicitement admis que, pour faire place au personnage central, l'artiste roman aurait sacrifié l'un des douze disciples originels.

La présence de Pierre au centre de la rotonde constitue la seule hypothèse qui ne se heurte pas à l'objection fondée sur le nombre des apôtres représentés à Montcherand: douze moins un — Judas — plus deux — Mathias et Paul = treize.

Relevons d'ailleurs que, dans l'iconographie romane, Pierre est ordinairement le voisin de Paul, lorsque Jésus ou la Vierge ne siègent pas entre les deux grands apôtres. Si Pierre était le personnage central, il se trouverait à Montcherand à la droite de Paul.

Dans les peintures murales qui représentent le Collège des apôtres, Pierre a régulièrement sa place aux côtés du Messie quand ce dernier est représenté au milieu de ses disciples. Ainsi à Prugiasco et à Berzé-la-Ville. Lorsque ni le Messie, ni la Vierge ne sont figurés au milieu des Douze, Pierre est toujours l'une des figures centrales. Dans la chapelle de Chalières, les apôtres de la rotonde, sous le Christ en gloire debout dans le cul-de-four, ne sont désignés ni par leur nom ni par leurs attributs. Mais il ne paraît pas douteux que le personnage proche de la fenêtre médiane, dans l'abside, avec sa chevelure blanche et son visage expressif qui a échappé à la restauration, est saint Pierre[62]. Dans la petite église d'Areines près de Vendôme, la partie inférieure de l'abside est occupée par huit

[62] Hans Reinhardt, *op. cit.*, p. 206, est du même avis.

apôtres. Un seul peut être identifié avec une quasi-certitude, c'est celui qui est juste à gauche de la fenêtre axiale lorsqu'on regarde celle-ci. Il s'agit de saint Pierre, car il est le seul à être tonsuré et sa main gauche paraît bien avoir tenu une clé. Il porte la barbe et ses cheveux sont blancs. Son compagnon immédiat — comme à Montcherand, les apôtres sont représentés deux par deux, paraissant deviser ensemble «en sainte conversation» — est probablement saint Paul, aux côtés duquel doit se trouver saint Jean, car cette dernière figure paraît beaucoup plus jeune. L'identification des autres apôtres est impossible[63]. Ainsi Pierre et Paul sont les figures centrales, séparés par la fenêtre axiale. On remarquera que l'ordre des apôtres paraît être le même à Areines qu'à Montcherand. Dans notre église, si Pierre était la figure centrale, on trouverait aussi à sa gauche Paul, puis Jean.

La préséance de Pierre au sein du Collège apostolique est un fait historique. Chronologiquement, il fut avec son frère André le premier compagnon du Seigneur. C'est à lui que les clés du Royaume des Cieux ont été confiées. Du vivant de Jésus déjà, son rôle éminent est marqué dans les Ecritures. Il n'est pas seulement le porte-parole des disciples, on peut bien dire qu'il en est le chef[64]. Dans l'iconographie religieuse du Moyen Age, une place éminente lui est toujours réservée, aux côtés du Seigneur. Il n'y aurait rien d'extraordinaire à ce que, sur une fresque, il présidât le Collège formé par ses douze compagnons qui, avec lui, répandirent l'Evangile aux quatre coins de l'univers.

Et le verset de saint Matthieu, inscrit sous le Christ en gloire, conviendrait parfaitement à la scène.

---

[63] SUZANNE TROCMÉ, *op. cit.*, p. 32.

[64] Evangile selon saint Luc, chapitre 22 v. 32; Evangile selon saint Matthieu, 4 v.18. Et encore et surtout 16 v. 17 à 19 «Je te dis, tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église ... Je te donnerai les clés du Royaume des cieux.» Sur la divergence des doctrines catholique et protestante quant à la nature de la préséance de Pierre et quant à sa transmissibilité à ses successeurs, voir notamment OSCAR CULLMANN, *Saint Pierre, disciple, apôtre et martyr*, éd. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel 1952; CHARLES JOURNET, *Primauté de Pierre*, publié dans *Sagesse et Cultures*, éd. Alsatia, Paris 1953. Ces divergences théologiques ne paraissent pas avoir d'importance en l'espèce: à l'époque des fresques de Montcherand, la primauté de Pierre n'était nullement mise en question, pas plus d'ailleurs qu'elle ne paraît l'être aujourd'hui *ad personam* dans la doctrine protestante.

Reste la difficulté résultant des graphismes qui subsistent à droite de la figure centrale disparue, tels qu'ils ont été découverts lors de la restauration de 1969. Si l'on admet avec nous qu'une lettre minuscule n'a pas sa place dans le texte, on est porté à lire le graphisme comme un «D», partiellement effacé à la base. A la limite, on pourrait aussi y voir un «P» ou un «R», dont la boucle aurait été assez largement développée au détriment de la haste aujourd'hui effacée. L'inscription sur la guirlande comporte un tel «R» dans le verbe *RELINQUIMUS* (fig. E). Si, en esprit ou par le moyen d'un calque, on efface la base de ce «R», on obtient un graphisme compatible avec ce qui subsiste plus bas. C'est dire qu'une finale «RUS» n'est pas exclue, même si elle doit être jugée moins vraisemblable que la finale «DUS». Le vestige supérieur qui subsiste de la lettre précédente est encore plus mystérieux. Ce graphisme pourrait être interprété comme le sommet d'un «A». Si toutefois on le compare aux lettres «A» des noms *LUCAS*, *PAULUS*, *AMDREAS* et *JACOBUS*, on constate que dans tous ces mots la partie supérieure de la lettre se présente avec une sorte de petit «V» inséré entre les deux jambages obliques de la lettre, le tout coiffé par un trait horizontal. Dans le graphisme énigmatique, il y a bien le trait supérieur horizontal, mais le corps d'écriture analogue à un «V» n'apparaît pas; on penserait plutôt à une transversale, se terminant à droite par un gros point. Dans les autres lettres «A» passées en revue, pas plus que dans le verset inscrit au-dessus des apôtres, on ne trouve un tel point, ni une telle barre oblique. C'est dire que le graphisme demeure mystérieux; nous ne pensons pas qu'on puisse en tirer quelque chose de précis. Ce qu'on doit constater, en revanche, c'est qu'il ne fait pas penser à la barre d'un «T».

Toutefois, rien ne prouve que la terminaison «US» ait fait partie du nom de la figure centrale. On l'a expliqué précédemment, l'inscription horizontale ne constitue pas nécessairement la désignation d'un personnage central; elle peut tout aussi bien faire partie d'un bref texte en rapport avec lui ou avec l'ensemble de la scène. Rien n'interdit de penser que ce texte se soit étendu sur deux ou trois lignes; ni que la figure médiane n'ait pas été désignée, à l'instar des autres apôtres dont les noms sont bien conservés, par son identité inscrite en capitales disposées verticalement.

A notre avis, l'hypothèse de saint Pierre présidant le Collège apostolique peut s'appuyer sur des arguments non négligeables. Elle n'en demeure pas moins du domaine des conjectures. Nous la présentons donc comme une hypothèse nouvelle, à plusieurs égards satisfaisante, mais nous nous gardons de rien affirmer.

Une objection n'en demeure pas moins: en discutant l'hypothèse selon laquelle Jésus pourrait être la figure centrale de notre fresque, nous avons observé que le sixième personnage à partir de l'aile gauche, dont seule une partie de la tête subsiste, porte un curieux motif trapézoïdal sur le haut de la coiffe; on pourrait y voir éventuellement le signe stylisé d'une tonsure. Si le sixième personnage était Pierre, celui-ci ne saurait être la figure centrale. Il est vrai que de nombreux saints sont représentés tonsurés sur des fresques romanes. En revanche, nous n'avons jamais remarqué une tonsure sur le chef des autres apôtres. Cette particularité paraît réservée à saint Pierre. Cependant, nous avons expliqué précédemment qu'il nous paraissait difficile d'assimiler la découpe trapézoïdale de cette coiffe à une tonsure stylisée. Le sixième personnage pourrait-il être un autre disciple qui, par hypothèse, se distinguerait par une marque particulière, inintelligible pour nous? Ou bien encore la forme trapézoïdale qui intrigue aurait-elle une signification différente? Hélas! nos informations sont par trop fragmentaires, et notre savoir bien modeste en ces matières. Ce que nous pouvons cependant affirmer, c'est que la physionomie du sixième personnage est plutôt juvénile, voire efféminée. Rien, dans l'aspect du personnage, ne rappelle le masque viril de l'homme mûr sous les traits duquel saint Pierre est habituellement représenté.

Laissons courir notre imagination... La découpe de la coiffe, en forme de trapèze, ne pourrait-elle pas représenter une pierre stylisée? Le sixième personnage ne serait-il pas peut-être saint Etienne? A l'ordinaire, le protomartyr de Jérusalem est représenté jeune et imberbe. Souvent, du moins à partir du XIIe siècle, il porte en équilibre sur la tête ou sur les épaules les pierres de sa lapidation[65]. Or, saint Etienne est le Patron de l'église de Montcherand. Même

[65] Réau, *op. cit.*, p. 448. On trouve une telle représentation à Miglieglia, au Tessin, notamment. Sur cette fresque gothique, Etienne est figuré à la suite du Collège apostolique.

si l'argument manque de force, nous l'avons dit, il n'en pourrait pas moins, éventuellement, expliquer la présence du premier diacre dans le cortège des apôtres de notre fresque. A noter la configuration très ample de la coiffe qui fait penser à un linge ou un voile enveloppant la tête; cette forme diffère sensiblement des coiffes ou chevelures des disciples rescapés de notre fresque. On pourrait y voir un indice que le sixième personnage ne serait pas un apôtre.

L'hypothèse ci-dessus est fort aléatoire à nos yeux. Elle supposerait que l'un des compagnons authentiques du Christ eût été sacrifié, ou encore que le peintre roman eût écrit *MATIAS* pour *MATEUS*. Ces éventualités sont peu vraisemblables, nous l'avons dit; pour autant, elles ne sauraient être exclues péremptoirement.

5. Conclusions et vœux

5.1 La perplexité qui nous a poussé à entreprendre cette étude subsiste au moment de conclure. Ni l'hypothèse admise en son temps par le peintre Schmid et par le Dr Bach, ni celle dont le pasteur Piguet s'est fait l'interprète en 1971 ne sont convaincantes à nos yeux. Le mystère demeure. Nous avons esquissé de nouvelles conjectures. Mais ce ne sont encore et toujours qu'hypothèses... D'ailleurs, et ce n'est peut-être pas son moindre charme, la fresque de Montcherand permet de rêver...

Il existe vraisemblablement, quelque part en Amérique ou ailleurs, un dictionnaire latin informatisé. Il serait alors aisé de «sortir» les mots dont la terminaison est compatible avec les diverses lectures possibles des vestiges de l'inscription sibylline. Mais encore n'en serait-on sans doute guère avancé. Car il n'est pas exclu que l'inscription se soit poursuivie sur une ou deux autres lignes au-dessous. Peut-être un jour des découvertes inattendues, des techniques d'investigation encore inconnues, des événements imprévus permettront-ils d'y voir plus clair. En attendant, nous souhaitons vivement que d'authentiques spécialistes de l'art roman accordent quelque intérêt à notre fresque et à l'énigme qu'elle pose. Mieux que nous, ils seraient sans doute en mesure de se prononcer sur les identités du sixième personnage de l'aile gauche et de la figure centrale. Si notre travail les y incite, il n'aura pas été inutile. Dans l'immédiat, nous passons le flambeau.

5.2 Pour finir, nous voulons émettre un vœu. Il s'agit des principes qui régissent la restauration des monuments historiques et des peintures anciennes en particulier. Il est vrai que bien des erreurs ont été commises dans le passé et que des œuvres irremplaçables ont été dénaturées. On peut donc comprendre la réaction qui va jusqu'à interdire toute adjonction aux éléments d'origine mis au jour. Mais ce principe doit-il être absolu? Ne peut-on pas demander aux spécialistes d'accepter qu'il puisse y avoir d'autres conceptions de la restauration que celles qui ont fait école depuis quelques lustres et qui apparaîtront peut-être démodées demain déjà? A notre avis, la reconstitution discrète tentée à Montcherand par Auguste Schmid ne mérite pas de disparaître à tout jamais. Pendant près de trois quarts de siècle, villageois et visiteurs ont apprécié cette restitution. Elle a acquis droit de cité. Elle appartient à l'histoire du sanctuaire au même titre que la malencontreuse fenêtre dont la dernière restauration a marqué la trace. Nous pensons que le juste respect des témoins du passé ne doit pas tomber dans un culte inconditionnel du «premier état», ou plutôt des seuls vestiges de ce premier état. Pour la restauration des témoins du passé, il n'y a pas de Vérité absolue et définitive, nous sommes ici dans le domaine du relatif. Il y a plus: l'église de Montcherand n'est pas seulement un monument d'art et d'histoire; c'est un lieu de culte, où s'assemblent régulièrement les fidèles, où se déroulent souvent les célébrations de mariage et les baptêmes. Pour les paroissiens comme pour les hôtes d'un jour, la fresque dans son état présent a quelque chose de rébarbatif[66].

Or les techniques modernes permettraient aisément de reconstituer la composition d'Auguste Schmid sans pour autant créer une situation irréversible.

---

[66] Au sujet de la restauration des peintures murales de la chapelle de Chillon, dont certaines lignes disparues avaient été reconstituées lors de la réfection de 1914, le pasteur François Forel a exprimé dans *La Nation* du 15 mars 1986 une opinion qui rejoint la nôtre. Il considère également que, si les ajouts doivent être supprimés lorsqu'il s'agit d'apports arbitraires, il conviendrait, en revanche, de les conserver ou de les remplacer par de simples traits là où ils sont nécessaires pour la lecture et la compréhension d'une scène trop fragmentaire. Bon connaisseur de l'art religieux, le pasteur Forel précise: «On verrait du premier coup d'œil ce qui est ancien et ce qui est nouveau. Il est essentiel de conserver l'authentique pour les savants. Il est tout aussi important de le rendre compréhensible pour le public. Je pense ici aux visiteurs mais aussi aux fidèles.»

Selon Janine Wettstein[67], l'Institut central de restauration à Rome préconise de peindre, dans les «vides», de fines hachures coloriées, donnant un effet d'ensemble satisfaisant à distance tandis que, de près, les adjonctions ne sauraient être confondues avec la peinture originale; ces hachures sont dessinées à l'aquarelle et par conséquent un simple coup d'éponge suffirait à les enlever[68]. L'Ecole de restauration du Vatican utilise un autre procédé: les parties perdues sont reconstituées et bordées d'un trait en pointillé, ce qui les distingue de l'œuvre authentique. Dans les deux systèmes, aucune confusion n'est possible entre le travail du restaurateur et l'œuvre du fresquiste médiéval. A Montcherand, un calque des dessins de 1903 a été conservé. Il serait sans doute possible d'en faire un bon usage[69].

Alors que la fresque de Chalières constitue un fâcheux exemple contraire, ce n'est pas le moindre mérite d'Auguste Schmid d'avoir dessiné son œuvre avec tant de discrétion qu'il a été possible de l'effacer sans difficulté. Pour notre part, nous souhaitons qu'une restitution de cette œuvre soit étudiée, puis exécutée *lege artis* selon un procédé technique adéquat. Assurément, il conviendrait alors de ne pas reconstituer les noms des apôtres de l'aile gauche; car, si leur présence est incontestable, les identités demeurent inconnues. La représentation du Christ en majesté pourrait être revue en tenant compte des avis des meilleurs spécialistes. Enfin, sans doute, y aurait-il lieu de laisser vide la place centrale, en respectant l'énigme qui est posée aujourd'hui comme hier. Ainsi, la part du rêve demeurerait...

---

[67] JANINE WETTSTEIN, *Fresques et peintures romanes des églises de France*, éd. Guy Le Prat, Paris 1974, p. 26 et 27.

[68] Il s'agit de la méthode Trattegio, dont l'emploi récent à l'abbatiale de Payerne donne un résultat convaincant.

[69] Signalons encore une ingénieuse technique décrite par HENRI BOISSONNAS sous le titre *Restauration amovible de peintures murales*, dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, vol. 19 (1959), p. 190-191. L'auteur a mis au point un procédé selon lequel une feuille de matière plastique est rabattue contre la fresque par un système mécanique approprié. On peint sur ce support les retouches et restitutions voulues. Transparent, le plexiglas ne se distingue pas, et les retouches et adjonctions paraissent avoir été faites sur l'original. La peinture d'époque demeure intacte et il est possible en tout temps d'enlever ou de changer le plexiglas. Ce procédé paraît avoir été appliqué avec succès dans quelques cas en Suisse alémanique.