

Une source gravée pour les peintures murales du cloître de Saint-Michel en Thiérache

Depuis une trentaine d'années ont été mises à jour à l'abbaye bénédictine de Saint-Michel en Thiérache ¹ trois ensembles de peintures murales, qui s'échelonnent entre les XIII^e-XIV^e siècles et le XVII^e siècle, et témoignent d'une tradition durable de peinture monumentale à l'abbaye ². La découverte la plus ancienne a été faite sur la voûte d'une chapelle du choeur : on y voit le Christ en gloire et la résurrection des morts (XIII^e-XIV^e siècles). Au revers de la façade a été dégagée en 1995 une grande figure de la mort, datable de la fin du XV^e siècle ³. Enfin, en 1987, des travaux de restauration entrepris à la suite de l'incendie qui ravagea les bâtiments conventuels en 1971 mettaient à jour, fortuitement, derrière un mur de moellons, les restes d'un cloître peint : une série de six panneaux de 10 m² chacun, qui couvrent tout le mur de la galerie de la collation, adossée à l'église. Ils illustrent la vie de saint Benoît, et datent probablement du début du XVII^e siècle.

La succession de ces découvertes – surtout celle du cloître –, les hypothèses qu'elles amènent à formuler, notamment sur l'histoire mal connue de la construction de l'abbaye, les questions qu'elles posent, font de Saint-Michel un lieu exemplaire. L'approche interdisciplinaire qui nous a permis de formuler un certain nombre d'hypothèses de travail a montré sa richesse : la conservation et la restauration ont apporté – entre autres par leur approche matérielle et technologique – des éléments à la compréhension historique du cycle de la vie de saint Benoît.

Conserver, c'est d'abord connaître matériellement l'objet de ses soins. C'est ainsi qu'à l'observation *in situ* sont venus s'ajouter des examens et analyses de prélèvements provenant des panneaux 9 et 10 ⁴. Mises à part les indications propres aux choix d'intervention de conservation, les résultats de ces investiga-

1. Arrt. d'Hirson. L'abbaye a été fondée au milieu du X^e siècle sur un oratoire préexistant. La partie la plus ancienne des bâtiments actuels est le choeur et le transept de l'église (fin XII^e-début XIII^e siècle). La nef et la façade ont été refaites au début du XVII^e siècle, mais ce n'est qu'un « rhabillage », comme le prouve la présence de peintures de la fin du XV^e siècle au revers de la façade. Quant aux bâtiments conventuels, ils ont été restaurés ou reconstruits au XVII^e et au XVIII^e siècle, à la suite d'incendies.

2. On peut penser que Saint-Michel possédait un atelier de peinture murale comme d'autres monastères un scriptorium.

3. L'iconographie de cette scène n'a pas encore été élucidée précisément.

4. Examens et analyses effectués par le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, Rapport n° 900, septembre 1992.

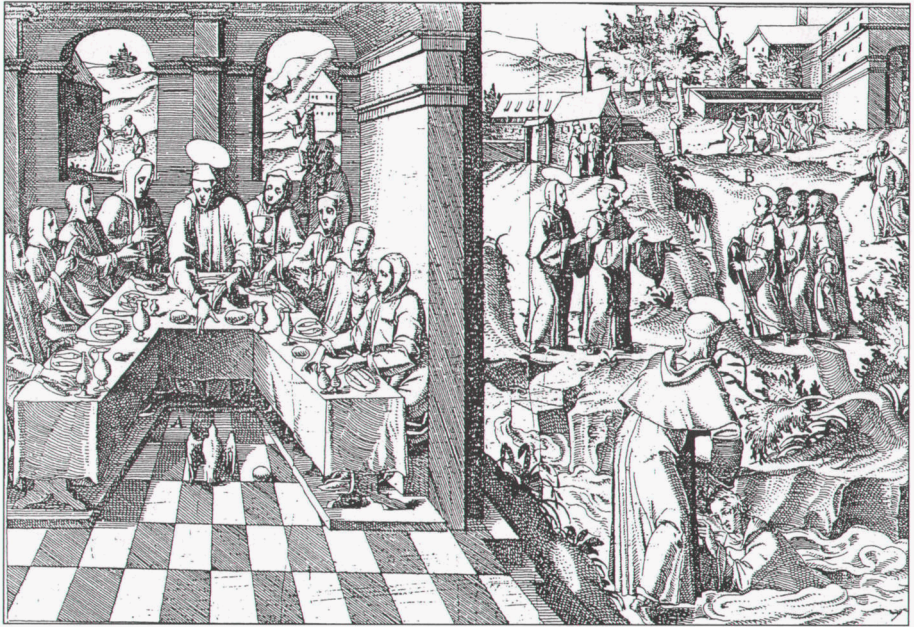


Fig. 1 : Heinrich Stäcker, *Vie de saint Benoît*, gravure n° 7.

(Gravures reproduites d'après Rudolf Schnyder, *Der heilige Benedikt in der Kunst der Schweiz*, 1980.)

tions ne nous fournirent pas, à première vue, d'éléments pouvant aider à la datation.

- Le support est composé d'un torchis, mélange de chaux, de sable argileux et de fibre de bois.

- Une couche de badigeon de chaux encollé par un liant protéique sert de support à la couche picturale.

- La couche colorée est composée de pigments et d'un liant. Aucun liant organique n'a pu être décelé ; par défaut, l'hypothèse de l'emploi d'eau de chaux ou de lait de chaux est évoquée.

- Les pigments sont : l'ocre jaune, l'ocre rouge, le minium, le noir de charbon, la magnétite. D'autre part, il existe un dessin préparatoire, constitué d'un trait noir qui délimite la zone à colorer.

Au regard de ces éléments, les observations suivantes peuvent être faites :

- la palette utilisée est restreinte ;
- les pigments identifiés sont communs ;
- la technique générale de mise en œuvre est rudimentaire ;
- il n'y a probablement qu'une seule main.

Si l'on met en regard la facture stylistique maladroite de la composition, les matériaux utilisés et l'environnement technologique, deux hypothèses peuvent être posées :

- 1/ l'exécutant n'était sans doute pas un professionnel ; la raideur des personnages, le traitement de la perspective dénotent un manque de technique ;



Fig. 2 : Saint-Michel en Thiérache, *Vie de saint Benoît*, panneau n° 7.
(Clichés des auteurs)

2/ les matériaux utilisés, notamment en ce qui concerne le torchis, et leur mise en œuvre proviennent d'un savoir-faire régional existant. Ainsi, le support d'une peinture murale est de même nature qu'un revêtement de façade. La découverte d'une peinture au revers de la façade de l'abbaye de Saint-Michel et tout récemment la mise à jour d'une litre funéraire ⁵ dans l'église d'Any-Martin-Rieux ⁶, à quelques kilomètres de là, confirment l'existence d'un savoir-faire lié au torchis appliqué à la peinture murale ⁷.

Accepter ces deux hypothèses, amateurisme de l'exécutant et mise en œuvre d'une technologie locale, peut amener à considérer que l'artisan du cycle de saint Benoît à Saint-Michel peut être un moine de l'abbaye. Un recensement complet des peintures murales de la région, tant du point de vue stylistique que technique, fait défaut ⁸. Pouvoir replacer les peintures murales de Saint-Michel dans un contexte historique et technologique plus vaste permettrait sans doute

5. Ornement funéraire : large bande noire aux initiales du défunt (NDLR).

6. Novembre 1997.

7. D'une manière générale, les œuvres sur torchis ont été méprisées en raison de leur caractère rustique. Ce matériau n'a jamais été pris en compte lors des programmes de recherche, qui se consacrent à la fresque ou à la peinture à l'huile sur enduit de plâtre, supports des grands courants picturaux. Dans le cas de matériaux locaux, on se trouve donc confronté à un important problème de conservation et de restauration.

8. Une liste partielle est parue dans le *Journal du Conseil général de l'Aisne*, n° 37, du 30 novembre 1992, sous le titre *Les trésors religieux du département*.



Fig. 3 : Le peintre des fresques de Saint-Michel fait une infidélité à son modèle gravé en remplaçant un groupe de jeunes danseuses nues par des diabolotins noirs.
Saint-Michel en Thiérache, *Vie de saint Benoît*, panneau n° 7.

d'apporter des réponses aux questions qu'elles suscitent, ou tout du moins de les insérer dans un cadre historique plus vaste de production des décors muraux.

Les peintures du cloître de Saint-Michel en Thiérache sont importantes pour trois raisons : d'abord, parce que le Nord de la France recèle peu d'ensembles de peinture murale ⁹ ; ensuite, parce que peu de compositions picturales décorant les cloîtres sont arrivées jusqu'à nous ; enfin, parce qu'il est fort rare de retrouver précisément les sources d'inspiration d'une composition murale.

Les cloîtres peints sont rarissimes en France ¹⁰. Entendons-nous : cela ne veut pas dire que les cloîtres n'étaient pas peints. C'était au contraire tout à fait traditionnel – tous les historiens de l'art, contemporains comme Otto Demus, ou plus anciens comme Emile Mâle ou Viollet-le-Duc, s'entendent sur ce point. Des représentations iconographiques ¹¹ en témoignent. Vivace au Moyen Âge, l'usage se perpétuait encore au XVII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque des peintures de

9. Si le corpus connu est mince, des prospections menées actuellement dans l'Aisne laissent espérer des trouvailles dans de nombreuses églises rurales.

10. A notre connaissance, il y en a un à Abondance, en Savoie, et quelques-uns non historiés mais décorés d'inscriptions, à Saint-Nicolas à Vitry et à Saint-Denis dans les bâtiments de l'actuel Musée des Beaux Arts. C'est dire à quel point le cloître de Saint-Michel vient enrichir ce corpus.

11. Ainsi, un des panneaux latéraux du retable peint par Simon Marmion pour l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, conservé à Berlin, Staatliche Museum, montre un cloître de bénédictins dont les murs sont recouverts d'une danse macabre.

Saint-Michel ¹². Mais les peintures en extérieur ou celles des locaux d'habitation ont très souvent disparu, pour des raisons climatiques, historiques et esthétiques.

Que sait-on de l'iconographie des cloîtres ? « On décorait les cloîtres le plus souvent, dit Viollet-le-Duc ¹³, de peintures appliquées sur les murs et représentant, dans l'origine, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, les légendes de saint Antoine et de saint Benoît ; plus tard la danse macabre ou des légendes plus modernes ». Même écho chez Albert Lenoir ¹⁴ : à la Renaissance, « plus qu'à l'époque romane, de nombreux sujets de peinture, reproduisant l'histoire des monastères ou de leurs fondateurs, viennent tapisser les murailles de nos cloîtres, comme on en voit encore de nombreux exemples en Italie » ¹⁵. Ainsi dans les cloîtres et les salles capitulaires des couvent bénédictins de Toscane, la vie du fondateur Benoît est toujours à l'honneur ¹⁶. Les peintures de Saint-Michel sont donc dans la droite ligne de cette tradition du thème du saint patron. Pourtant la vie de saint Benoît est peu représentée dans l'art monumental français : les quelques chapiteaux de Fleury (Saint-Benoît sur Loire) formaient le cycle le plus complet. Saint-Michel enrichit donc largement le corpus.

Une source gravée pour les peintures de Saint-Michel

Ce qui est tout à fait exceptionnel, en revanche, c'est d'avoir pu retrouver le modèle exact utilisé par le peintre de Saint-Michel. Car s'il est assez fréquent

12. Ainsi le « cloître du colloque » des Chartreux de Paris renfermait une suite de 22 tableaux à l'huile de Lesueur illustrant la vie de saint Bruno, actuellement conservés au Louvre. Il ne faut pas oublier que dans une partie des reconstructions menées par les congrégations au XVII^e siècle, les cloîtres étaient vitrés pour plus de confort ; ces tableaux n'étaient donc sûrement pas en plein air.

13. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, s.d., article « Cloître », t. III, p. 416.

14. *Instruction sur l'architecture monastique*, 2 vol., Paris, 1852-1856, p. 305, *Collection des documents inédits sur l'histoire de France*.

15. Un rapide tour d'horizon des nombreux cloîtres peints conservés en Toscane confirme en effet cette déclaration : chez les Franciscains, on représente saint François (cloître d'Ognisanti à Florence, début du XVII^e siècle) ; chez les Dominicains Dominique (Saint-Marc, Fra Angelico, XV^e siècle), Antonin, moine dominicain devenu archevêque de Florence en 1446 (Saint-Marc, fin XVI^e ou début XVII^e siècle, les saints de l'ordre (Dominique, Pierre de Vérone, Vincent Ferrier, Thomas d'Aquin et le florentin Antonin ; Sainte-Marie Nouvelle, fin XVI^e-début XVII^e siècle) et des scènes de l'Ancien Testament (Uccello, XV^e siècle) ; chez les Servites de Marie (Florence, Annunziata), on représente l'histoire des origines de l'ordre et quelques épisodes de la vie et des miracles des 7 fondateurs.

16. Peinte par Spinello Aretino (XIV^e) à San Miniato à Florence, par Signorelli (fin XV^e) et le Sodoma (début XVI^e) au Mont Olivet, par un disciple de Fra Angelico (milieu du XV^e) à la Badia de Florence ou par Filippo Filippelli (fin XIV^e) à Badia a Passignano.



Fig. 4 : Heinrich Stäcker, *Vie de saint Benoît*, gravure n° 9.

de percevoir des courants d'inspiration d'une oeuvre à l'autre, et même de voir des peintres de chevalet copiant des peintures célèbres, il est beaucoup plus rare, dès lors qu'on touche à un art monumental, peinture murale ou tapisserie, de connaître le dessin ou la gravure qui a servi de modèle¹⁷ et de pouvoir le démontrer, image par image et détail par détail. Or nous avons eu la chance de retrouver la source exacte des peintures de Saint-Michel, une plaquette de vingt-quatre gravures hagiographiques avec légendes, comme la piété des XVI^e et XVII^e siècles en a tant produit après que le Concile de Trente ait réaffirmé l'importance du culte des saints, le *Theatrum in quo res gestae beatissimi patris ac monachorum patriarchae Benedicti velut in scena spectante atque christianis omnibus imitandae proponuntur*¹⁸. Le graveur munichois Heinrich Stäcker¹⁹ y illustre la

17. On en connaît pourtant quelques exemples. Ainsi à Saint-Seine-l'Abbaye (Côte d'Or), une peinture des litanies de la Vierge reprend une illustration des *Heures* publiées par Thielman Kerver en 1505 ; dans la chapelle du château d'Ancy-le-Franc (Yonne), un anachorète assis devant ses livres est l'exacte reproduction d'une gravure de Sadeler Evagrius, conservée au Musée des Beaux-Arts de Dijon.

18. Reproduit par Rudolf Schnyder dans *Der heilige Benedikt in der Kunst der Schweiz*, 480-1980, Einsiedeln, 1980.

19. Sur Stäcker, voir Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs...* et Thieme-Becker, *Kunstler Lexikon...*



Fig. 5 : Saint-Michel en Thiérache, *Vie de saint Benoît*, panneau n° 9.

vie de saint Benoît d'après les *Dialogues* de saint Grégoire²⁰. Il dédie son oeuvre à Jean-Josse Singisen²¹, abbé de Muri de 1596 à sa mort en 1644, dédicace que confirme le blason de la page de titre²². L'ouvrage ne porte malheureusement ni lieu ni date d'édition. Nous en restons donc pour l'instant à une date imprécise, entre 1596 et 1644.

Stäcker lui-même s'inspire très largement d'une source italienne, 50 gravures faites d'après des dessins de Bernardo Passari († vers 1590 à Rome). Ces dessins ont donné lieu en quelques années à deux interprétations gravées. La première par Aliprando Caprioli à Rome en 1578 est accompagnée seulement de légendes²³. La seconde, gravée par Philippe Thomassin, champenois vivant à

20. Le pape saint Grégoire le Grand, qui est presque contemporain de saint Benoît, rédige en 593-594 des *Dialogues* sur la vie et les miracles des « pères » italiens. Le Livre II est entièrement consacré à saint Benoît de Nursie (né vers 480-490, mort vers 542 ou 560). Grégoire interroge les témoins directs et ses informations sont sûres. Mais il est hagiographe et non historien : il privilégie les faits symboliques et miraculeux, signes de la puissance de Dieu. Les *Dialogues* sont la base de toute la littérature hagiographique consacrée à saint Benoît.

21. Issu d'une grande famille du canton d'Argovie, en Suisse germanique, J.-J. Singisen est né en 1557 ; il fait profession à Muri en 1574 et y meurt en 1644. Comme son contemporain l'abbé Mornat à Saint-Michel, à qui on doit l'église et sans doute les peintures, l'abbé Singisen est considéré comme le second fondateur de son abbaye ruinée par les guerres. Il y restaure la Règle et est un des principaux fondateurs de la Congrégation bénédictine suisse.

22. Deux quartiers portent le mur de l'abbaye de Muri, un les trois étoiles de l'abbé Singisen ; nous n'avons pas identifié le dernier quartier.

23. Paris, Bibl. nat. Estampes Rd.78 (1)/Fol.



Fig. 6 : Heinrich Stäcker, *Vie de saint Benoît*, gravure n° 12.

Rome, illustre une *Vie de saint Benoît* écrite par l'abbé du Mont-Cassin Angelus Sangrinus et publiée à Rome en 1587²⁴. Cet ouvrage, qui a eu un certain succès, a assuré la diffusion des dessins de Passari ; c'est lui qui inspire Stäcker, comme le prouve à chaque page le choix des détails. Le Munichois reprend l'économie de chaque scène de son modèle italien – le nombre de personnages, leur position respective, les éléments de décor – mais recompose l'ensemble. Passant d'un format portrait à un format paysage, et de 50 planches à 24 – et même 23 car la première est la page de titre – il regroupe deux ou trois scènes sur une même planche et divise chaque gravure en deux par un élément architectural placé à peu près au centre, quel que soit le nombre de scènes, quitte à couper un épisode. En revanche le style est éminemment différent, et le contraste particulièrement frappant entre la rondeur bonhomme des moines italiens et la maigreur maniérée de leur correspondants germaniques. La fortune des dessins de Passari ne s'est d'ailleurs pas arrêtée avec Stäcker, puisqu'ils ont connu d'autres avatars en Suisse allemande²⁵ et qu'une nouvelle version en a été gravée à Naples en 1723²⁶.

24. Paris, Bibl. nat. Estampes Rd.73/4°. *Speculum et exemplar chisticolarum vita beatissimi patris Benedicti monachorum patriarchae sanctissimi*, Rome, 1587. Sur Thomassin, cf. Edmond Bruwaert, *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin, graveur troyen, 1562-1622*, Troyes, 1914.

25. R. Schnyder (cf *supra* note 17) signale l'emprunt de Stäcker aux dessins de Passari et montre que ces derniers ont inspiré des peintures sur verre à Muri et 4 tableaux au monastère de bénédictines de Münsterlingen.

26. Ciprinao Pinto Olivetano, *Le glorie della Vita del Gran Patriarca de'monaci d'occidente Benedetto Anicio*, Naples, ed. Luca Valerio, 1723. Les gravures sont signées du dessinateur et graveur génois Antonio Maria Armerigho.



Fig. 7 : Saint-Michel en Thiérache, *Vie de saint Benoît*, panneau n° 11, inspiré de la gravure n° 12.

Comparaison des peintures et des gravures

La comparaison entre les peintures et les gravures montre à quel point le peintre de Saint-Michel a fidèlement reproduit son modèle. Il en reprend le format paysage, la mise en page complexe, juxtaposant et imbriquant les scènes, il adopte (et adapte) l'élément architectural de partage des gravures²⁷, remplace au même endroit personnages, maisons et éléments mobiliers, et copie jusqu'au détail les objets.

Les six panneaux du cloître portent un numéro de 7 à 12, et correspondent aux planches gravées portant les mêmes numéros, sauf une interversion entre 11 et 12. Ils illustrent quatorze épisodes, tirés des chapitres 7 à 17 de la *Vie* du saint.

La moitié gauche du panneau 7 (Fig. 1 et 2) illustre l'épisode du pain empoisonné offert à Benoît par un jaloux (chap. 8). Outre la mise en scène générale de la table et des personnages, la forme arrondie des deux fenêtres, on retrouve à la même place les mêmes détails : le corbeau dans l'espace en U au centre de la table, les pains et les pots, les deux poissons tête-bêche dans l'assiette la plus à gauche, la coupe dans les mains du moine à la gauche du saint. La moitié

27. Toutefois, alors que cet élément est une colonne dans la gravure 9 et un mur dans les autres, il est systématiquement remplacé ou doublé dans les peintures par une colonne et placé exactement au centre du panneau. C'est qu'il est le support en trompe l'oeil d'une architecture réelle : ces colonnes peintes sont surmontées, hors du cadre, par un corbeau destiné à soutenir la charpente de l'ancien cloître. Tout en restant décor, il devient donc également fonctionnel.

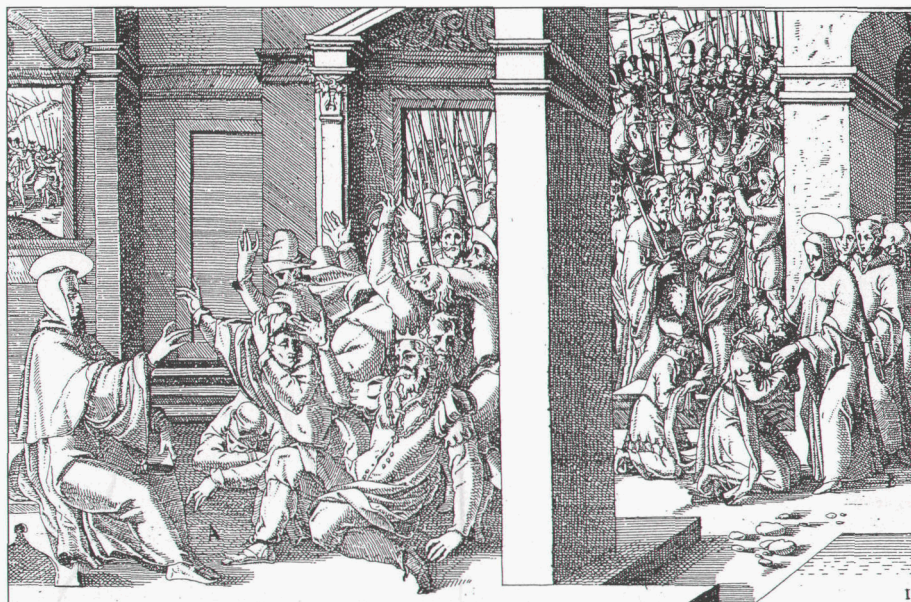


Fig. 8 : Heinrich Stäcker, *Vie de saint Benoît*, gravure n° 11.

droite de l'image regroupe deux scènes réparties de part et d'autre d'une diagonale ; la partie inférieure gauche représente Maur sauvant Placide de la noyade (chap. 7). Ici aussi, le peintre recopie jusqu'aux détails de son modèle gravé : la chapelle tout en haut, le mouvement des mains de Benoît donnant ses ordres à Maur, le geste de celui-ci saisissant Placide par les cheveux. Dans la partie supérieure droite de l'image, des jeunes filles nues, envoyées par le jaloux, dansent devant le couvent pour perturber les moines (chap. 7). La place et la forme du couvent, le mouvement de Benoît fuyant avec quelques moines, celui du moine qui court pour le rappeler sont parfaitement fidèles à la gravure, ainsi que l'édicule²⁸ à gauche du groupe de danseuses ; en revanche les tentatrices, très visiblement nues sur la gravure, sont remplacées dans le cloître par des diabolins noirs (Fig 3).

La comparaison de la gravure et du panneau 8 offre les mêmes rapprochements : dans l'épisode de la destruction du temple d'Apollon (chap. 8), les emplacements et les gestes des groupes de moines, le temple à toit rond d'où s'échappent les diables, l'arbre penché dans le coin gauche sont identiques. Mais le peintre a simplifié, élagué le dessin très touffu de Stäcker : la forêt défrichée ne

28. Cela pourrait être une lanterne des morts, petit édifice contenant au sommet une lanterne à l'abri du vent. Placées sur des chemins fréquentés, près des cimetières ou à la porte des abbayes, ces lanternes guidaient les voyageurs nocturnes et étaient censées éloigner les esprits des ténèbres. Mais celle de Saint-Michel ne semble pas assez haute pour être vue de loin, comme celles qui sont conservées, par exemple à Fenioux en Saintonge. Il pourrait aussi s'agir d'un petit oratoire dont la niche triangulaire abriterait une statuette, ou tout simplement d'un nichoir.



Fig. 9 : Saint-Michel en Thiérache, *Vie de saint Benoît*, panneau n° 12, inspiré de la gravure n° 11.

compte que quatre arbres et la grotte n'est qu'un simple trait. Dans la partie droite (l'énorme pierre indéplaçable pendant la construction du Mont-Cassin, chap. 9), de structure moins complexe, gestes et outils des maçons, échelle, échafaudage, baquet, sont fidèlement reproduits.

Bien que la composition de la gravure 9 soit beaucoup plus complexe (Fig. 4 et 5), le peintre la reprend exactement : la moitié de gauche de la peinture – sauf la scène située sous l'arcade dans le coin supérieur – est consacrée à l'incendie imaginaire de la cuisine (chap. 10), mirage créé par le diable pour perturber les moines. De la gravure à la peinture, on retrouve les détails architecturaux – la petite fenêtre dans le mur de gauche et la grande ouverture rectangulaire sous l'arcade –, la mise en place des personnages et du mobilier, les gestes des moines jetant l'eau et de Benoît bénissant, les pots sous la table ou au premier plan²⁹. L'épisode du chapitre 11 qui occupe la moitié droite de la gravure fourmille de tant de scènes que Stäcker a dû déborder de son cadre et empiéter sur la moitié gauche, où commence le récit, sous l'arcade du coin supérieur : un jeune moine qui construisait un mur (on le voit en haut sur l'échafaudage) tombe et se tue ; des frères le déposent sur une civière (scène en bas de l'échelle) et le portent (sous l'arcade à droite de la colonne centrale) chez l'abbé Benoît ; la scène se transporte alors complètement à droite dans la cellule du saint qui prie devant le cadavre ; le moine ressuscite et Benoît le renvoie au travail (partie gauche de la moitié de

29. La matière de ces pots, évoquée par un grain pointillé sur la gravure, nous a posé des problèmes d'identification. Pour le peintre, il s'agissait sans doute d'un objet courant : il les représente comme ce qui nous semble être de la paille ou du métal martelé.

droite du panneau, au premier plan). Cette mise en scène complexe est parfaitement respectée par le peintre, ainsi que les détails, comme la literie du saint ou le corbeau dans la cellule, mais il simplifie l'arrière-plan, soit par difficulté à interpréter la gravure, soit par maladresse à reproduire des scènes trop fouillées : à gauche les moines se penchent sur le vide d'une civière absente ; à droite les deux groupes de deux moines sont confondus en un seul.

Sur la peinture n° 10, on retrouve le même esprit de simplification qu'au n° 8 : à gauche, dans la scène du repas pris clandestinement hors du couvent par deux moines (chap. 12), le décor de l'arrière plan est allégé (paysage), voire supprimé (réfectoire) ; quant au groupe des moines derrière Benoît, il est réduit à deux, chiffre suffisant pour exprimer la multiplicité ³⁰. Dans la partie de droite, le jeûne rompu du pèlerin (chap. 13), seules subsistent la ville du départ et l'arrivée devant Benoît ; le peintre n'a pas repris sur la gravure les épisodes intermédiaires (le pèlerin marchant, la rencontre avec le diable) ³¹.

La peinture n° 11 correspond à la gravure n° 12, que le peintre ait tourné d'un coup deux pages de son livre ou pour toute autre raison (Fig. 6 et 7). Elle représente deux prophéties de Benoît : à gauche une prophétie sur la ruine de Rome (chap. 15), à l'extrême droite une prophétie sur la ruine du Mont-Cassin (chap. 17). Pour exprimer la distance entre la réalité (le saint et son interlocuteur) et l'irréel, Stäcker représente les visions dans des fenêtres (ou des tableaux ?) ouvertes sur le mur du fond. Dans la scène du milieu (un clerc délivré du démon, chap. 16), il reprend ce procédé pour montrer le passé, c'est-à-dire le clerc cherchant la délivrance dans diverses églises. Ici encore la fidélité du peintre est exemplaire, tant pour l'ensemble de la mise en scène que pour le mobilier et les gestes.

Même respect des costumes, des gestes, du mobilier, de l'architecture et de la fenêtre employée pour évoquer un épisode antérieur dans le dernier panneau, numéroté 12, qui reprend la gravure n° 11 (Fig. 8 et 9) : la ruse du roi barbare Totila qui envoie devant Benoît un de ses serviteurs sous son costume de roi (chap. 14) et la soumission de Totila à Benoît (chap. 15). Mais, comme sur le panneau 10, le peintre a allégé le dessin : la multitude des soldats est réduite à quatre individus et quelques lances dans le lointain.

Ainsi la confrontation entre gravures et peintures se révèle aussi probante sur tous les panneaux. Si le peintre a simplifié les scènes trop foisonnantes, il est

30. Cf. la tradition des enluminures de manuscrits médiévaux, dans lesquelles un arbre désigne la forêt et deux soldats une armée.

31. C'est le seul panneau où la simplification aille jusqu'à la suppression pure et simple.

indéniable qu'il a copié, très fidèlement et livre en main, l'ouvrage de Stäcker ³². Il n'est pas pour autant servile : il modifie de ci, de là, la forme d'un objet de la vie quotidienne ; il n'hésite pas à intervenir pour éviter aux moines l'image tentatrice de la nudité féminine, la révélant pour ce qu'elle est, un traquenard diabolique ; il change le style architectural Renaissance des gravures pour un gothique tardif, adapté à son goût ou à ce qu'il avait sous les yeux. Mais surtout, de son propre génie car les gravures ne lui en fournissaient pas l'idée, il insère ses tableaux peints dans un espace plus large, dans une composition en trompe-l'oeil, dont la présentation actuelle donne mal idée. Chaque panneau est encadré comme dans une fenêtre à meneau. Certes la perspective est malhabile, mais la présence d'un glacis de fenêtre, du trumeau et la représentation d'un mur en avant plan par le faux appareillage rouge ne laissent aucun doute. La colonne peinte au milieu de chaque panneau ³³ joue le double rôle de meneau de la fausse fenêtre et de support du vrai corbeau qui soutenait la charpente. Le niveau du cloître, tel qu'il a été dégagé devant l'ancienne salle du chapitre, était environ un mètre plus bas que le niveau actuel. Le socle de pierre qui a été atteint quelques 50 centimètres en-dessous des peintures est probablement le banc qui courait le long de la galerie de la collation. Les moines circulaient ou s'asseyaient donc devant des fenêtres à meneau entourant les scènes et les présentant comme vues de l'intérieur du cloître par une ouverture vers l'extérieur. Doit-on seulement y voir une fantaisie architecturale ou aussi une manière d'ouvrir « les voies de la communication entre le divin et le terrestre, l'irréel devenu réalité » ³⁴ ? En quelque sorte d'ouvrir le cloître sur son unique destinée, imiter la vie de saint Benoît ?

Ce jeu de trompe l'oeil fait preuve d'une perception de l'espace et d'une maîtrise de sa représentation tout à fait remarquables pour un artiste par ailleurs malhabile. Si l'on retient l'hypothèse d'un moine-peintre, il faut admettre qu'il a composé l'ensemble comme l'aurait fait un atelier professionnel : il adapte son sujet au cadre et joue avec l'architecture vraie et fausse, fonctionnelle et décorative. On est en droit de se demander où il a acquis cette perception très riche de l'espace et à partir de quel exemple il a formulé la composition des peintures.

Une autre preuve, sans appel, de l'utilisation du livre par le peintre, et non l'inverse, est l'étrangeté du sens de lecture des panneaux du cloître de Saint-

32. Le rapprochement entre peintures et gravures est indéniable. Mais peut-on envisager qu'à l'inverse de notre démonstration, les peintures du cloître aient été réalisées les premières et que Stäcker les ait recopiées tout à fait fidèlement ? Pour plusieurs raisons, cette hypothèse nous paraît indéfendable. La première catégorie d'arguments est de pur bon sens, statistique et esthétique. Statistique parce qu'il y a beaucoup plus de chances de voir circuler jusqu'à Saint-Michel, abbaye assez isolée, un livre tiré à de nombreux exemplaires qu'un graveur muni-chois. Esthétique car on imagine mal la dextérité assez maniérée de Stäcker se contentant de recopier servilement de simples peintures rurales et d'en développer le décor. Par ailleurs l'argument développé ensuite sur le sens de lecture des peintures prouve l'utilisation d'un livre.

33. Cf. *supra* note 26.

34. Miriam Milman, *Architectures peintes en trompe l'œil*, Paris, Skira, 1986, p. 51.

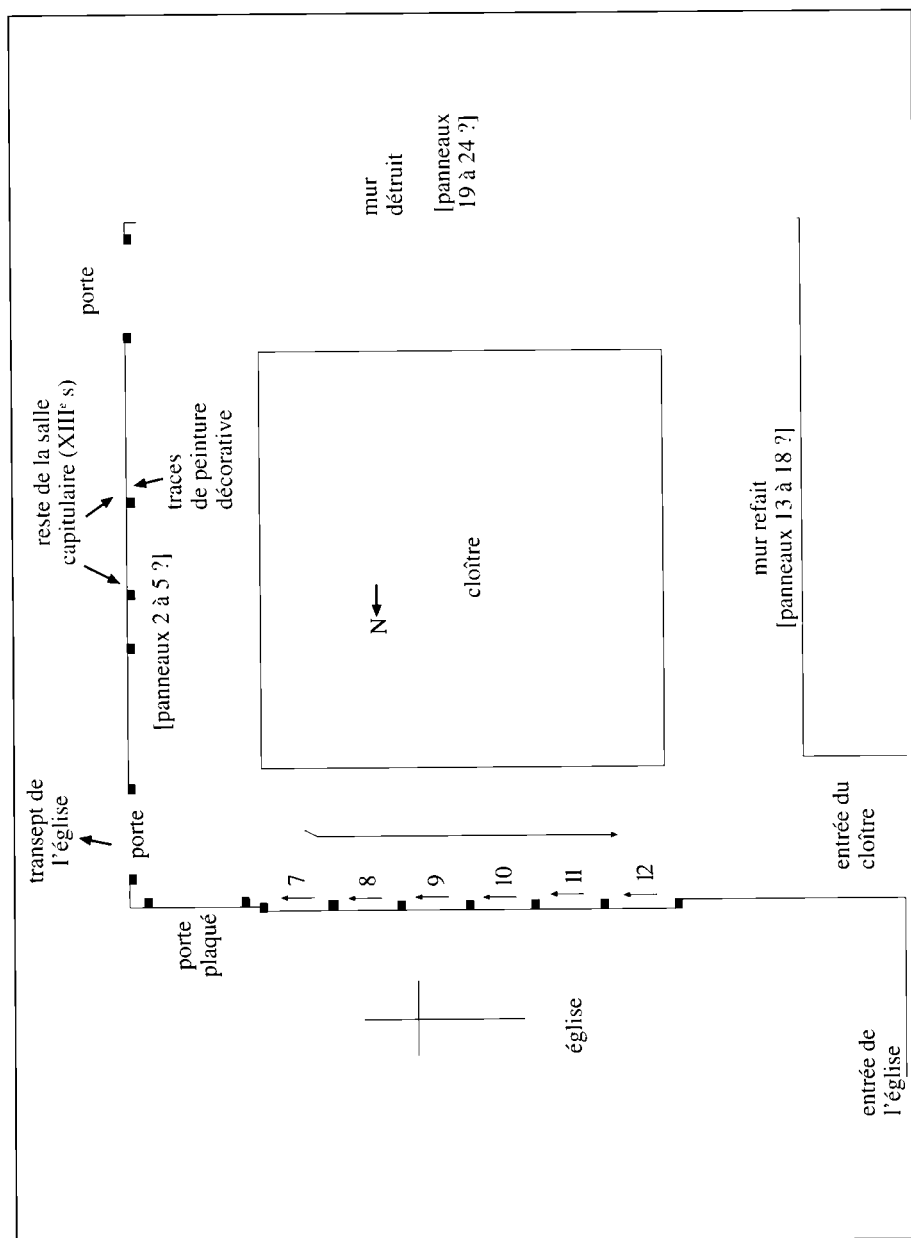


Fig. 10 : Plan restitué du cloître de l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache.

D'après les fresques mises à jour sur le mur nord et les traces de peintures relevées sur le mur est, on peut supposer que le cycle de la *Vie de saint Benoît* couvrirait les quatre murs du cloître.

Michel : ils se succèdent de droite à gauche, le panneau n° 7 étant à l'extrême droite du mur, le n° 8 juste à sa gauche, et ainsi de suite, contrairement au sens habituel de lecture ³⁵. Mais chaque panneau individuellement se lit normalement de gauche à droite, comme les gravures. Pour avoir une suite logique, il faut donc lire « en point arrière », le panneau de droite de gauche à droite, puis le précédent de gauche à droite et ainsi de suite, selon le schéma suivant :

Panneaux	12	11	10	9	8	7
Chapitres	15 - 16 - 17	14 - 15	12 - 13	10 - 11	8 - 9	8 - 7 - 7

L'adaptation des peintures au cloître : un cycle complet ?

Les numéros 7 à 12 des peintures conservées suggèrent en toute logique qu'ont été peintes sur le côté est du cloître les scènes 1 à 6, ou plutôt 2 à 6, car le n° 1 du livret est sa page de titre. Cinq panneaux suffiraient d'ailleurs à occuper ce mur dans lequel étaient percées les baies de la salle du chapitre. Il ne garde pas trace de scènes historiées, mais on peut y voir, à droite de la porte d'entrée du chapitre, des fragments de peinture décorative semblable à celle qui encadre les panneaux sur le mur nord (Fig. 10).

Par ailleurs, il est peu concevable que le peintre ait achevé volontairement le récit au chapitre 17 (sur 37) sans représenter des épisodes aussi célèbres que le dernier repas avec Scholastique ou la mort du saint. S'il n'avait pas prévu de recopier la totalité des gravures, il aurait remodelé le récit en fonction du nombre de panneaux, en gardant les épisodes essentiels. Toutefois l'état actuel des bâtiments ³⁶ et les sondages qui ont été faits ne permettent pas de savoir si les panneaux de 13 à 24 ont été réalisés. Mais on peut raisonnablement penser que Saint-Michel possédait un cloître entièrement peint. Si seul le mur nord a été conservé, c'est qu'en tant que mur de l'église, il n'a pas été touché par les transformations successives des bâtiments conventuels. Par ailleurs le mur de moellons édifié devant les peintures peu de temps après leur exécution les a protégées essentiellement des déprédations humaines et des revirements de l'histoire, pires ennemis de la préservation matérielle des peintures murales.

35. Nous ne savons pas comment expliquer ceci : simple distraction, nécessité de suivre un sens de circulation des moines dans le cloître, depuis l'escalier du dortoir ou le passage sur l'extérieur vers l'église...

36. Le mur sud a été complètement abattu lorsque l'abbaye a servi de manufacture, et le mur ouest a été extrêmement modifié.

Proposition de datation des peintures

Avant l'identification de la source picturale, l'approche stylistique, en particulier des détails d'architecture et des costumes, suggérait le milieu du XVI^e siècle. Mais la date des gravures de Stäcker oblige à réviser cette opinion. Or nous sommes extrêmement démunis pour l'histoire de Saint-Michel. Les travaux historiques publiés jusqu'à présent sur l'abbaye, et fondés essentiellement sur les travaux de Dom Lelong³⁷, sont strictement muets sur les peintures du cloître, que Dom Lelong ignorait également. Il y aurait sûrement intérêt à recourir aux archives, mais celles-ci ne sont pas conservées à Laon, comme le voudrait la logique de constitution des fonds à l'époque révolutionnaire, mais dispersées et sans doute en partie perdues. Quelques sondages nous ont permis de localiser des mentions de Saint-Michel dans des documents conservés à la Bibliothèque nationale de France, dans les archives des Guise au Musée Condé à Chantilly ainsi qu'à Laon, Reims, Châlons-sur-Marne, Soissons et même à Rouen³⁸ et à La Rochelle. Trop anciens ou consacrés à d'autres sujets, ces documents sont muets sur les peintures. Une recherche des sources et un inventaire systématique s'imposent d'urgence. Aucun travail sérieux ne pourra en faire l'impasse.

Pour notre enquête sur la date des peintures du cloître, les deux dates butoirs sont d'un côté l'ouvrage de Stäcker (datable par sa dédicace entre 1596 et 1644), et de l'autre le mur qui les a cachées. Quand et pourquoi ce mur a-t-il été élevé ? Sa datation est fondamentale, puisqu'elle peut préciser la fourchette chronologique.

Pour dater ce mur, de quels éléments disposons-nous ? Selon Dom Lelong, les bâtiments actuels résultent de deux campagnes de construction. La première est l'oeuvre de l'abbé Jean-Baptiste de Mornat, originaire de Vénétie, « conseiller et aumônier des rois Henri IV et Louis XIII »³⁹, nous dit Lelong. « Il fut pourvu par Henri IV de l'abbaye de Saint-Michel en 1597 et en prit possession en 1598...

37. Dom Lelong, moine de Saint-Michel mort en 1793, a publié en 1783 une *Histoire ecclésiastique et civile du diocèse de Laon*. Il est également l'auteur d'une brève *Histoire du bourg et de l'abbaye de Saint-Michel-Rochefort en Thiérache*, petit ouvrage de 1768 resté manuscrit (Soissons, Bibl. mun., fonds Perrin, n° 3465). Malheureusement dom Lelong n'est guère précis lorsqu'il parle des campagnes de construction ou de restauration des bâtiments, et n'indique jamais ses sources.

38. Nicolas de Saulx-Tavannes, abbé de Saint-Michel de 1725 à 1759, fut dans le même temps évêque de Châlons-sur-Marne de 1721 à 1733, puis premier aumônier de la reine, cardinal, archevêque de Rouen de 1734 à sa mort en 1756. Il laissa dans cette ville ses archives personnelles, parmi lesquelles figuraient une partie de celles de l'abbaye de Saint-Michel.

39. Ces charges honorifiques ne semblent curieusement pas avoir laissé de traces, que ce soit dans les papiers concernant la maison du roi (Paris, Bibliothèque nationale, dép. des manuscrits, fonds Colbert), dans les mémoires et journaux de contemporains proches du roi (par exemple ceux de Sully ou du médecin de Louis XIII Jean Hérouard), ou dans les études des historiens.

Il fit résidence à Saint-Michel... Il fit de nouvelles acquisitions au profit du monastère qu'il rétablit à neuf presque tout entier, après avoir réparé le cloître et les lieux réguliers qui étaient en ruines. Il fit rétablir l'église dont il bâtit la nef ⁴⁰... Il y fit un portail magnifique sur le modèle de celui des Jésuites de Rome. » Il mourut en 1632.

En 1715, un incendie qui détruit une partie des bâtiment entraîne une nouvelle campagne de construction. « Le feu..., nous dit encore Dom Lelong, consuma en peu de temps le haut de la maison et de l'église, en sorte qu'il ne restait que les voûtes de l'église et du cloître, qui préservèrent le bas... Dès 1716, on commença à rebâtir à neuf la maison, à réparer l'église et à faire un nouveau clocher. » Or le mur qui porte les peintures et les peintures elles-mêmes lors de leur découverte ne présentaient absolument aucune trace de suie. Elles ont donc été protégées du feu par la présence de la voûte ou plus sûrement par le mur.

Puisque Lelong ne signale pas de campagne de travaux entre l'abbatiate de Mornat et l'incendie de 1715, la construction du cloître voûté est donc imputable à Mornat, ce que confirme le style architectural. Selon M. Gigot ⁴¹, architecte des Monuments historiques, les portes monumentales qui s'ouvrent aux extrémités des galeries furent édifiées à la même époque que l'église, soit au XVII^e siècle ; or elles sont dans l'alignement du mur qui cachait les peintures. Réécoutons Dom Lelong : Mornat « rétablit à neuf [le monastère] presque tout entier, après avoir réparé le cloître ». On peut comprendre qu'il a, dans un premier temps, paré au plus pressé en réparant les bâtiments monastiques qui avaient souffert de l'incendie de 1542 et de l'état de guerre permanent qui régnait en Thiérache au XVI^e siècle, avant d'entreprendre une reconstruction complète de l'église et des bâtiments conventuels. Le mur qui cachait les peintures daterait de sa grande campagne de construction, mais les peintures elles-mêmes ne peuvent guère être antérieures à son arrivée à Saint-Michel.

La chronologie apparaît donc extrêmement serrée :

- le modèle italien gravé par Thomassin paraît en 1587 ;
- le livre de Stäcker serait gravé pour l'accession à l'abbatiate de Singisen en 1596 ou dans les années suivantes, et parviendrait très vite à Saint-Michel, juste avant l'arrivée de Mornat, en même temps que lui (1597-98) ou au tout début de son abbatiat ;
- les panneaux seraient peints dans le cadre des réparations provisoires faites par Mornat à son arrivée ;

40. Cette phrase incite à une certaine réserve dans la confiance à accorder à Dom Lelong : la mise à jour de peintures du XV^e siècle au revers de la façade montre en effet que Mornat n'a pas « bâti » la nef, mais l'a seulement « rhabillée ».

41. Alain Gigot, *Mémoire présenté dans le cadre du concours pour le recrutement d'Architectes en chef des Monuments historiques, Département de l'Aisne, Ancienne abbaye de Saint-Michel en Thiérache*, 1978, p. 50.

• avant 1632, les bâtiments conventuels seraient entièrement reconstruits par Mornat en même temps que l'église et le mur cacherait les peintures. Elles seraient donc restées au jour au maximum une trentaine d'années, ce qui expliquerait la présence presque totale de la composition.

Ce n'est pas sans une certaine circonspection que nous avons vu tant d'inconnues, concernant les gravures comme les peintures, se transformer en une quasi-certitude. Nous avons envisagé un certain nombre d'hypothèses qui laisseraient une fourchette plus large pour la réalisation des peintures avant la construction du mur. Il faut pour cela envisager que les peintures aient précédé les gravures et que Saint-Michel ait servi de modèle à Stäcker, ce dont nous avons montré l'improbabilité, ou que Saint-Michel et Stäcker descendent d'un modèle commun ⁴², ou que les gravures de Stäcker soient antérieures à l'élection de l'abbé Singisen – l'événement n'ayant été qu'une bonne occasion pour les diffuser – et qu'une édition plus ancienne ait circulé jusqu'à Saint-Michel ⁴³. Encore cette hypothèse ne permettrait-elle de reculer que de quelques années le travail de Stäcker, car ses sources italiennes sont, quant à elles, bien datées.

Le contexte culturel et le mécénat des Guise

Puisqu'il faut admettre que le peintre de Saint-Michel a travaillé livre en main, l'ouvrage de Stäcker a donc fait partie de la bibliothèque de l'abbaye. Celle-ci aurait logiquement dû être transférée à Laon au moment des confiscations révolutionnaires, mais malheureusement les livres ont été dispersés, car la Bibliothèque municipale de Laon conserve moins de dix ouvrages provenant de Saint-Michel, dont le plus ancien date de 1646. Une enquête auprès des bibliothèques des régions Nord-Pas de Calais, Picardie et Champagne-Ardenne n'a pas permis de localiser d'exemplaire du livret de Stäcker dans la région.

Par quelles voies le livret de gravures est-il arrivé à Saint-Michel ? Conçu pour et dédié à l'abbé d'une très grande abbaye, l'ouvrage n'est *a priori* pas passé par le réseau habituel des libraires, mais a plutôt connu une diffusion privée, à partir de l'abbaye de Muri, et principalement en milieu ecclésiastique. Qu'il ait été donné à Mornat lui-même ou envoyé à l'abbaye ⁴⁴, il faudrait approfondir la question des relations entre Italie et Thiérache, dont le commerce du verre, bien

42. Modèle qui serait forcément un livre (cf. le sens de lecture « en point arrière » des peintures) et qui serait excessivement proche de Stäcker. Mais l'existence de la source italienne des gravures ne laisse guère de place à une telle hypothèse.

43. Cela semble peu probable mais n'est pas impossible. Toutefois nous n'avons pas trouvé trace d'une éventuelle édition antérieure des gravures.

44. La nomination de Mornat venant mettre fin à une vacance du siège abbatial de plusieurs années, le livre ne peut pas avoir été donné à l'abbé précédent.

étudié ⁴⁵, offre un bon exemple. Au XVI^e siècle l'industrie du verre en Thiérache connaît un remarquable développement ⁴⁶. La diffusion de la production est assurée par un réseau commercial très dense, qui emprunte les routes de la Franche-Comté et de l'actuelle Suisse allemande, pour exporter vers l'Allemagne du Sud et l'Italie, où le verre lorrain et thiérachien se vend avec succès. Ces routes commerciales passent à proximité de Muri ou de Saint-Gall. Certes on ne peut guère penser qu'un marchand ait eu l'honneur de recevoir l'hommage d'un livre imprimé pour un grand abbé, mais cela signifie que la route logique, la plus fréquentée, la plus sûre et sans doute la plus courte, pour aller du Nord de l'Italie à la Thiérache passait à proximité de Muri, et que c'est probablement cette route qu'ont dû emprunter l'abbé de Mornat – s'il s'est rendu directement dans sa nouvelle abbaye – et d'éventuels courriers entre Saint-Michel et la Vénétie.

Routes commerciales et liens spirituels ⁴⁷ semblent montrer que la Thiérache se tournait volontiers vers la Lorraine. Des recherches sur les liens avec la Lorraine et sur le mécénat des Guise, maîtres à l'époque du duché de Lorraine ⁴⁸ apporteraient sans doute de nouvelles lumières sur l'histoire de Saint-Michel.

La découverte des peintures du cloître et l'identification de leur modèle suscitent, on le voit, de nombreuses questions et ouvrent de nouvelles pistes. Elles montrent qu'une étude historique sérieuse ne pourra se faire qu'après une recherche des sources dans les fonds d'archives, à commencer par le Musée historique de Nancy – qui conserve les archives des ducs de Lorraine –, mais aussi partout en France et sans doute en Belgique. Elles invitent aussi à orienter les recherches futures sur l'abbaye de Saint-Michel vers des réseaux lorrains et vers les Guise, et à approfondir l'étude des relations entre Lorraine, Thiérache et Italie.

Elisabeth EVANGELISTI

Conservateur-restaurateur en peinture murale

Anne-Françoise LABIE-LEURQUIN

CNRS, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes

45. Cf. en particulier G. Rose-Villequey, *Verre et verriers de Lorraine au début des temps modernes*, Paris, 1971.

46. La verrerie s'est développée en Thiérache et en Lorraine à la suite d'un voyage du verrier François de Tisal, parti apprendre les secrets des Italiens à Murano près de Venise.

47. Au début du XVII^e siècle, lorsque l'abbé de Mornat a souhaité rattacher son abbaye de Saint-Michel à l'une des grandes congrégations réformatrices, ce n'est pas vers Saint-Maur qu'il s'est tourné mais vers Saint-Vanne, fondation lorraine (Verdun) implantée essentiellement dans l'Est de la France. Le rattachement ne s'est fait qu'en 1661.

48. Le mécénat des Guise est connu pour la ville de Guise même, où il s'est exercé essentiellement dans les oeuvres religieuses et sociales (hospices, couvents, églises), et pour la Lorraine, mais n'a pas été étudié en ce qui concerne la partie est de la Thiérache. Une construction comme le château de Joinville, aux marches entre Thiérache et Lorraine, montre pourtant l'intérêt des ducs de Guise pour des réalisations de prestige.