

Heidrun Stein, Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening (Studien und Quellen zurKunstgeschichte Regensburg) I. Regensburg, 1987, 231 p.

Eric Palazzo

▶ **To cite this version:**

Eric Palazzo. Heidrun Stein, Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening (Studien und Quellen zurKunstgeschichte Regensburg) I. Regensburg, 1987, 231 p.. Bulletin Monumental, 1989, pp.105-106. halshs-01340690

HAL Id: halshs-01340690
https://shs.hal.science/halshs-01340690

Submitted on 1 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

per
sqe

Bulletin Monumental

Heidrun Stein, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening* (*Studien und Quellen zur Kunstgeschichte Regensburg*) I. Regensburg, 1987, 231 p.

Éric Palazzo

Citer ce document / Cite this document :

Palazzo Éric. Heidrun Stein, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening* (*Studien und Quellen zur Kunstgeschichte Regensburg*) I. Regensburg, 1987, 231 p.. In: Bulletin Monumental, tome 147, n°1, année 1989. pp. 105-106;

http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1989_num_147_1_4700_t1_0105_0000_4

Document généré le 22/03/2016

BY: creative commons

temples n'apparaissent qu'au XVII[e] siècle ; ce sont des édifices d'abord modestes, construits dans des paroisses rurales. Ce n'est qu'après 1661 qu'apparaissent dans la moitié des constructions recensées des noms d'architectes, tous bernois (p. 111). Le XVIII[e] verra une « accélération » dans la construction de grands temples, les bernois cédant la place à des architectes locaux, puis neuchâtelois, genevois et même français.

Cette évolution se lit dans le plan et les élévations des édifices. M. Grandjean montre qu'aux premières constructions du XVII[e], de simple plan rectangulaire utilisé « en large », comme au temple de Charenton, en France, se substitue avec les architectes bernois, le plan ovale (Chêne-Pâquier, Oron-la-Ville, édifié en 1678-1679, par Abraham I Düntz) ou « polygonal allongé » (Villard-le-Grand, 1690-1691, par Samuel Jenner), mais la forme la plus fréquemment retenue par la suite sera celle du rectangle avec chœur à trois pans, même si le *chœur* est intégré totalement à la disposition intérieure et non exalté comme dans les églises catholiques. L'apport des architectes neuchâtelois et surtout genevois se trouve dans le renouveau de la façade, qui, dans les grands édifices (Saint-Laurent à Lausanne, Yverdon, Morges) retrouve une dignité sinon romaine, du moins classique. C'est ainsi que les édifices importants ne relèvent pas d'une architecture vernaculaire mais bien de la « grande » architecture. Le cas du deuxième temple de Morges le montre bien. En 1772, l'architecte lyonnais Léonard Roux (1725-1794), collaborateur de Soufflot à Lyon, fut consulté et proposa plusieurs projets de façade et d'élévation intérieure, dont les dessins sont conservés aux archives communales de Morges. Si la façade prévue par Roux a été exécutée selon les grandes lignes de son dessin, il n'en fut pas de même de l'intérieur puisqu'on n'y introduisit pas les colonnes en troncs de palmiers prévues par l'architecte ; celui-ci, sensible comme son maître Soufflot à la structure « végétale » du gothique, aurait également appliqué à Morges les idées de l'abbé Laugier qui, dans ses *Observations sur l'Architecture* de 1765, préconisait pour une église l'emploi de colonnes en forme de troncs de palmiers : « En serrant ces troncs de palmiers fort près les uns des autres, on aurait la solidité et l'allongement occasionné par l'âpreté des entrecolonnements. Les branches entrelacées marqueraient les arcades et laisseraient des vuides au-dessus pour les fenêtres » (cité p. 214).

Certes, la majorité des temples construits pendant les XVII[e] et XVIII[e] siècle restent des édifices modestes, mais il ressort des analyses de M. Grandjean que les architectes tendent à redonner aux temples les caractéristiques des églises : clochers de silhouettes très diverses, façade solennelle, abside à trois pans ; finalement, l'organisation intérieure et le décor des murs font la différence. L'évolution est nette là aussi ; l'organisation en large est abandonnée, sauf exception : le temple d'Yverdon, édifié entre 1753 et 1757, sous la direction du genevois Jean-Michel Billon, cache derrière une façade « classique » au fronton curviligne orné de trophées religieux la traditionnelle disposition en large marquée par les bancs qui évoquaient pour certains observateurs une salle de classe, complétée par une tribune sur trois côtés. La chaire se place de plus en plus sur un petit côté, voire dans le chœur, ce qui rétablit la similitude avec les églises catholiques, soulignée encore par la place de la « table de communion », d'abord en bois puis en pierre, sous la chaire.

Quant au décor intérieur, M. Grandjean explique clairement qu'il n'a jamais été délaissé autant qu'on l'a dit. Certes, bien des textes indiquent que l'on « blanchit » les églises, mais cela veut souvent dire rafraîchir les peintures murales ; ainsi en 1687, on « blanchit façon marbre » l'église d'Orbe, décor supprimé en 1878 (p. 434). Le plus souvent, les murs sont peints en gris, bleu ou jaune, avec des effets de trompe-l'œil. Mais on rencontre aussi, dès le XVI[e] siècle, des éléments maniéristes, voire des grotesques ou des décors végétaux. La couleur est aussi présente dans les vitraux héraldiques, dont peu d'exemples subsistent. M. Grandjean note que les mêmes motifs, alliés à des sentences tirées des Écritures, ornent souvent les murs. Enfin, la sculpture, d'abord prohibée, est réintroduite par les monuments funéraires dont certains, comme celui de Jeanne Salomé Müller († 1726) à l'église de Granges, recourent au motif, quasi berninesque du temps, vieillard ailé brandissant faux et sablier (fig. 363). On ajoutera, bel élément de décor, les orgues du XVIII[e] siècle au buffet très orné.

Nous ne pouvons qu'évoquer ici l'intéressant chapitre sur les modalités de financement et la marche des chantiers que M. Grandjean a bâti à partir des archives, qui évoquent une multitude d'architectes et d'artisans divers. On peut, à ce sujet, avoir un petit regret : celui que les principaux architectes évoqués pour divers monuments, ne puissent pas être suivis dans l'ensemble de leur carrière. Certes, l'index permet de reconstituer plus ou moins la liste de leurs œuvres, mais une courte biographie des principales personnalités aurait été utile. De même, dans la centaine d'édifices étudiés, voire « disséqués » dans les divers chapitres, on perd un peu de vue les édifices principaux, que l'on peut certes retrouver aussi par la longueur des index qui leur sont consacrés. Une carte n'aurait pas été inutile au lecteur étranger au Pays de Vaud et désireux de voir par lui-même les édifices présentés par M. Grandjean, dans un inventaire scrupuleux, érudit et destiné d'abord, il le dit à plusieurs reprises, à attirer l'attention des citoyens vaudois sur un patrimoine dont on ne leur avait jamais montré la richesse et l'intérêt architectural.

Marie-Félicie PEREZ.

Peinture murale

Heidrun STEIN, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening (Studien und Quellen zur Kunstgeschichte Regensburg)* I. Regensburg, 1987, 231 p., 55 fig.

Le premier volume de cette nouvelle collection allemande accueille la version remaniée de la thèse de doctorat soutenue par l'auteur en 1984 à l'Université de Ratisbonne. Dès les premières pages, le lecteur est averti des objectifs que H. Stein s'est fixés : expliquer le programme iconographique du chœur de Saint-Georges de Prüfening à partir de l'environnement spirituel (*geistiges Umfeld*) et du contexte historique.

Les fresques furent vraisemblablement entreprises vers 1120-1130 et terminées aux alentours de 1140-1145 ou 1150.

Persée creative commons

Deux campagnes de restaurations abusives les ont beaucoup affectées, rendant toute analyse stylistique difficile même après les efforts fournis en 1955 (*Rückrestaurierung*) pour retrouver un style originel qui soulève l'éternelle question des liens artistiques entre Byzance et l'Occident à cette époque.

La situation spirituelle et politique à la fin du XI[e] et au début du XII[e] siècle est à l'origine de la fondation de Saint-Georges de Prüfening et du programme des fresques. Il s'agit du premier monastère bénédictin de l'observance d'Hirsau dans le diocèse de Ratisbonne ; l'église Saint-Georges fut consacrée en 1119 par l'évêque de Bamberg, Otton, qui fut chancelier de l'empereur Henri IV et donc un farouche opposant au pape Grégoire VII. Otton est d'ailleurs représenté en compagnie d'Henri V (1106-1125) au soubassement des murs sud et nord du chœur.

L'ensemble du programme iconographique, réparti sur les parois des trois absides du chevet, se développe à partir de trois thèmes principaux. L'abside principale, dédiée à saint Georges, est couronnée par l'image de l'*Ecclesia* triomphante peinte sur le cul-de-four et dominant la hiérarchie du *sacerdotium*, allant des prophètes à l'évêque en passant par les ermites et les cénobites. L'absidiole nord est consacrée au martyre et à la glorification de saint Jean-Baptiste, tandis que les épisodes de la vie de saint Benoît décorant la chapelle sud soulignent la spécificité monastique du lieu.

C'est une vision céleste de l'Église régnante qui est ainsi proposée au spectateur. L'*Ecclesia* est représentée sous les traits de *Maria Regina* (très en vogue dans l'art romain de l'entourage des papes), alors qu'Henri V et Otton de Bamberg sont les *lapides vivi* de l'Église sur terre. L'attitude d'adoration des deux personnages soulignant leur fonction d'intercession, contraste nettement avec la frontalité hiératique des saints des registres supérieurs.

H. Stein a focalisé son étude sur l'image de l'*Ecclesia* et tente de l'expliquer à partir de l'exégèse mariologique d'Honorius d'Autun et de Rupert de Deutz, entre autres. La Vierge-Église est ici l'Épouse du Christ ; l'originalité réside dans le fait que cette image n'a aucun antécédent connu dans l'art monumental.

La mise en parallèle de textes exégétiques avec des programmes iconographiques est depuis fort longtemps pratique courante chez les historiens de l'art, et chez les médiévistes en particulier. Les nombreuses études d'Yves Christe notamment, surtout son grand livre sur les portails romans, ont montré tout l'intérêt de cette méthode mais aussi ses faiblesses. Lorsque l'on étudie un programme iconographique, la connaissance de l'exégèse des principaux théologiens, contemporains ou non de celui-ci, est bien évidemment nécessaire ; encore faudrait-il être prudent afin de ne pas réduire les œuvres d'art à de simples mises en image de textes savants. On peut aussi se demander quelle est la part exacte de l'influence des théologiens de grand renom dont les textes les plus importants se trouvaient dans la plupart des monastères.

L'auteur possède une très vaste connaissance de la littérature, mais n'a pas pour autant opéré une sélection (notamment dans les notes, très alourdies) qui aurait mieux guidé le lecteur.

Au lieu de s'appesantir inutilement sur les études antérieures ou sur des préliminaires méthodologiques, on aurait aimé que H. Stein approfondisse ses recherches dans des domaines à peine effleurés, comme l'étude des catalogues de la bibliothèque de Prüfening, ou encore les nombreux parallèles entre les fresques et l'enluminure de l'abbaye, bien connue par des travaux récents.

Éric PALAZZO.

Vitrail

Virginia Chieffo RAGUIN, *Stained Glass in Thirteenth-Century Burgundy*, Princeton, 1982, 182 p., 4 pl. coul. et 161 ill.

L'ouvrage de M[me] Virginia Raguin, publié en 1982 par Princeton University Press, traite de la peinture sur verre en Bourgogne au XIII[e] siècle ; l'axe de cette étude est la cathédrale d'Auxerre dont la vitrerie constitue l'ensemble le plus important conservé dans cette province. L'architecture bourguignonne avait vu ses caractères définis et regroupés par Robert Branner ; c'est en quelque sorte le pendant pour le vitrail que M[me] Raguin s'est proposé de fournir.

Elle a donc rassemblé autour d'Auxerre des ensembles contemporains — ou tout au moins ce qu'il en reste — à Saint-Julien-du-Sault, à Notre-Dame de Dijon, à Semur-en-Auxois, à Saint-Fargeau (dont les fragments se trouvent actuellement répartis entre le Musée d'art et d'histoire de Genève, le Wellesley College Museum et la collection Pitcairn à Bryn Athyn). On aurait pu compléter ces cinq ensembles par les restes des verrières de la chapelle d'axe, à la cathédrale de Sens, construite autour de 1230, où l'histoire de saint Paul et celle de saint Pierre présentent dans leur composition, dans leur style de peinture et dans leur décor bien des similitudes avec les lancettes dijonnaises, ou encore la verrière composite de Varzy.

Le but de la présente étude est de cerner les sources de ces vitraux et surtout de reconstituer le réseau d'ateliers qui les a produits. Pour ce faire, l'étude du style et de ses composantes est privilégiée, l'analyse iconographique se trouvant rejetée en annexe. Cette dernière appelle cependant une remarque concernant l'interprétation. En effet, les verrières d'Auxerre font l'objet d'une description sommaire, où elles sont mises en relation avec les représentations similaires dans les autres édifices ; pour l'identification des scènes, l'auteur s'en remet à la *Légende dorée*, rédigée bien avant dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, c'est-à-dire postérieurement aux vitraux considérés.

A la cathédrale d'Auxerre, l'étude se trouve singulièrement compliquée par le fait que la vitrerie a été gravement endommagée pendant les guerres de religion, au point que sur les vingt-trois verrières légendaires conservées actuellement à l'étage inférieur du chœur, six seulement montrent une suite formant un récit complet. Dans les autres baies, les restes de plusieurs légendes ont été regroupés. L'auteur ne s'attarde pas sur ces transformations, déplacements ou regroupements et pourtant une plus grande précision dans l'analyse iconographique aurait peut-être été utile pour cerner la notion d'*atelier* qui constitue la partie centrale de l'ouvrage.