

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 145 (2014)

Artikel: Inhumations et fondations funéraires dans l'église prieurale (XIe - début du XVIe siècle)
Autor: Pradervand, Brigitte / Schätti, Nicolas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835838>

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: 25.12.2025

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

INHUMATIONS ET FONDATIONS FUNÉRAIRES DANS L'ÉGLISE PRIEURALE

(XI^e - DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE)

Brigitte Pradervand et Nicolas Schätti



Les Clunisiens ont dès le XI^e siècle favorisé le culte des morts dans leurs monastères comme ne l'a fait aucun ordre monastique avant eux²⁴⁵. C'est à l'abbé Odilon, constructeur de nombreuses églises dont celle de Romainmôtier, que revint le mérite d'avoir instauré la fête des morts inscrite au calendrier liturgique le 2 novembre. Les moines décédés bénéficiaient des prières de la communauté et chaque couvent était tenu de commémorer leur souvenir par la célébration de nombreuses messes. Certains fidèles abandonnèrent le «siècle» et prirent l'habit monastique, parfois à l'article de la mort, pour bénéficier des avantages d'une sépulture monastique, une pratique connue à Romainmôtier aussi²⁴⁶. Dès le XI^e siècle, l'ensevelissement de laïcs dans l'enceinte monastique est attestée²⁴⁷.

Cluny limita cependant dans un premier temps la création de tombes dans les lieux de culte à une élite, fondateurs, évêques, souverains ou moines d'exception. Romainmôtier n'a pas hébergé de tombes prestigieuses, comme celle des saints Mayeul et Odilon, dans la nef de Souvigny (XI^e siècle et importants remaniements postérieurs), ou celle de saint Hugues au milieu de l'abside axiale de Cluny III (vers 1120), ni même de sépultures de prieur vénéré comme le fut le prieur Gérard, enseveli en 1102 dans le sanctuaire, près de l'autel matutinal, de l'église de la Charité-sur-Loire qu'il fit construire²⁴⁸. À Romainmôtier, les «fondateurs» du monastère – selon la préface du cartulaire rédigée entre 1126 et 1178, il s'agissait du roi de Neustrie et de Burgondie Clovis II (639-657) ainsi que du roi Rodolphe I^{er} de Bourgogne, de sa sœur Adélaïde et du roi Conrad qui firent donation du monastère à Cluny²⁴⁹ – étaient honorés dans la chapelle Notre-Dame contiguë au croisillon sud du transept²⁵⁰. La salle capitulaire, où étaient lus les noms des moines et des bienfaiteurs défunt, a aussi pu être un lieu d'inhumation privilégié, comme à Cluny et dans d'autres monastères de l'Ordre. Le seul cas attesté de sépulture dans la

salle capitulaire de Romainmôtier est la tombe d'Humbert III de Salins, grand bienfaiteur du monastère décédé vers 1135²⁵¹. Les sires de Joux et de Grandson ont également pu disposer de tombes remarquables, sur lesquelles nous ne sommes pas renseignés. Une chapelle, édifiée au sud de l'église et dotée d'une abside, était sans doute destinée à recevoir de telles fondations²⁵². Mais, dès la fin du XII^e siècle, le prieuré fut concurrencé dans sa fonction mémoirelle par de nouveaux ordres religieux, dont les implantations régionales furent fondées ou promues par ces mêmes familles.

Cette désaffection ne toucha pas la petite noblesse locale (Romainmôtier, Montricher, Sévery, Goumoëns, Dizy, Mayor d'Agiez, ...), qui continua d'ensevelir les siens jusqu'à la Réforme dans l'enceinte monastique, en particulier dans l'église et le cloître (FIG. 91-92). Au XV^e siècle, les galeries de celui-ci accueilleront également des familles roturières. L'église fut peu à peu ouverte à l'ensevelissement, au moins à partir du premier quart du XIV^e siècle. Le premier droit de sépulture explicitement attesté fut accordé en 1316 à Guillaume, de Vufflens-la-Ville, dit *de Tecto*²⁵³, mais la tombe n'est pas localisée précisément. Jusqu'à la Réforme, ce privilège fut accordé à certains moines et à des laïcs, en majorité des membres de la *familia* du monastère – c'est-à-dire des personnes franches qui exerçaient divers métiers au service du prieuré ou qui y détenaient des fonctions administratives – ou à des bourgeois de Romainmôtier²⁵⁴.

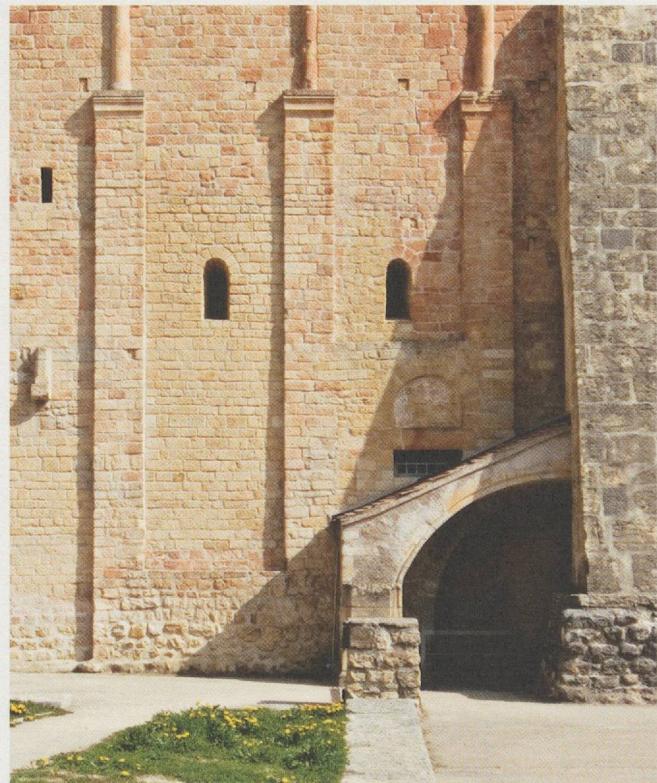


FIG. 92

Au pied de l'avant-nef, vestige d'une chapelle funéraire élevée dans l'angle nord-ouest du cloître, XV^e siècle

«

FIG. 91

Le prieur Guillaume de Montricher (1315-1337) fragment de sculpture en molasse polychromée provenant d'un caveau de la galerie orientale du cloître, vers 1330

1 | LES ZONES PRIVILÉGIÉES D'INHUMATION DANS L'ÉGLISE D'APRÈS LES DOCUMENTS D'ARCHIVES

L'AVANT-NEF

Espace d'accueil situé au seuil de la clôture monastique et du lieu de culte, l'avant-nef, dont le rez-de-chaussée constituait un espace de transition entre l'extérieur et l'église monastique, devait être en principe un lieu propice à l'inhumation des laïcs, «*ante limina ecclesiae*»²⁵⁵. Des tombes préexistaient même à la construction de l'édifice à cet endroit²⁵⁶. Toutefois, les sources qui auraient pu fournir des jalons chronologiques n'en ont gardé aucune trace.

Des tombes ont été mises au jour lors des fouilles menées en 1905 dans l'ensemble du rez-de-chaussée de l'édifice; elles contenaient plus d'une centaine de corps, selon les estimations faites alors²⁵⁷.

On a retrouvé notamment une dépouille qui portait encore «une ceinture en cuir avec boucle et ornements que Monsieur [Albert] Naef croit devoir dater du XIII^e siècle» et «au pied du mur passant sous les colonnes et près de la colonne du milieu, [...] un squelette sur lequel [on trouva] une bourse en laine contenant encore un certain nombre de pièces en argent de plusieurs évêchés», dont une monnaie de l'Evêché de Bâle qui pourrait dater de la seconde moitié du XV^e siècle²⁵⁸.

Il est possible que le développement des inhumations dans cette partie de l'église soit lié à un changement de fonction du rez-de-chaussée de l'avant-nef qui intervient aux XIII^e-XIV^e siècles et que révèlent notamment les peintures murales du collatéral sud²⁵⁹.

L'AVANT-CHŒUR

D'après les textes, le collatéral méridional de l'avant-chœur constituait une zone privilégiée pour les sépultures, à proximité du bénitier et de l'accès au chœur conventuel²⁶⁰. En 1360, le grand-cellier Hugues de Bursins y élisait sépulture²⁶¹ tout comme en 1434, la famille Aymonod, portiers, marchands et juristes de Romainmôtier liés à la Maison de Savoie²⁶². En septembre 1458, celle-ci crée à proximité, contre le mur sud de l'église, à l'entrée de la chapelle Saint-Jean-Baptiste, une fondation dédiée aux saints Fabien et Sébastien, et Sigismond martyr sur l'autel Saint-Sébastien. On trouvait à cet endroit la dalle funéraire du camérier Aymon de Molleria et la tombe du curé de Romainmôtier, Etienne Amiet²⁶³. Peut-être faut-il aussi situer dans cette zone la tombe de Girard dit Caillat, de Vufflens-la-Ville, créée en 1368 déjà²⁶⁴.

LA NEF

Au XV^e siècle, le bas-côté nord de la nef semble avoir aussi été dévolu aux fondations de particuliers, laïcs ou religieux²⁶⁵. C'est ce que laisse supposer le remplacement des quatre baies primitives par des fenêtres gothiques à remplages, percées sans doute consécutivement à l'érection d'autels. En 1907, seule celle de la quatrième travée était conservée intégralement; un nouveau remplage fut placé dans la deuxième fenêtre et des formes néo-romanes restituées aux ouvertures des première et troisième travées.

La deuxième baie était, en outre, ornée de peintures murales mises au jour lors du piquage des murs en 1904 et sommairement restaurées par Ernest Correvon en 1913²⁶⁶ (FIG. 93). Le sommet de l'ébrasement montre le visage du Christ portant

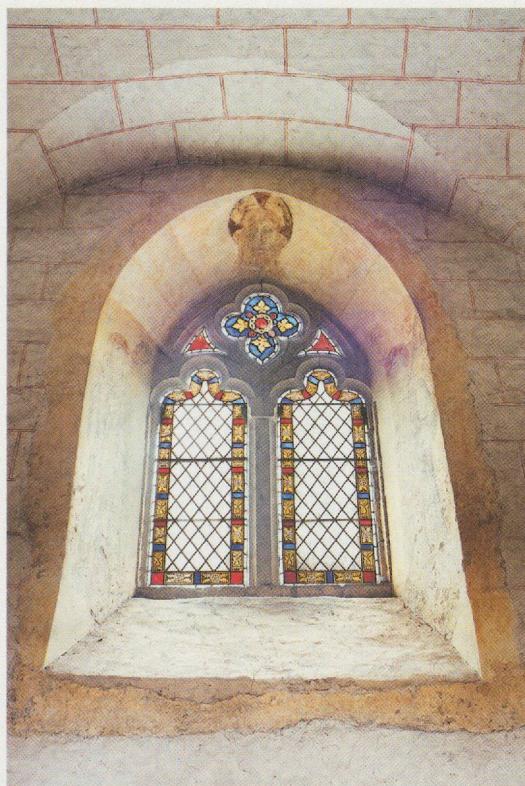


FIG. 93

—

Peintures murales de la deuxième baie du collatéral nord de la nef: le Christ et deux saints bénédictins (saint Benoît et saint Placide?), vers 1500

un nimbe crucifère alors que sur les côtés sont représentées les figures de deux saints bénédictins, l'un portant une crosse d'abbé, l'autre la palme du martyre. Leur identification n'est pas assurée; il pourrait s'agir de saint Benoît et de son disciple Placide qui fut martyrisé au VI^e siècle. La structure de ce type de décor où le visage du Christ occupant le sommet de l'arc est accompagné de scènes ou de figures peintes dans les ébrasements est relativement fréquente, puisqu'on le retrouve en Suisse, par exemple, dès 1320-1330 à l'église de Buch près de Frauenfeld ou, plus récemment, dans le canton de Vaud, notamment à Orbe, à Villette²⁶⁷; en général le décor se prolonge sur les parois.

À Romainmôtier, les pertes de substance et les fortes interventions du restaurateur au début du XX^e siècle sur les parties conservées rendent difficile une datation. La stature massive des personnages et les expressions intérieurisées des visages permettent toutefois de placer le décor entre la fin du XV^e et les deux premières décennies du XVI^e siècle.

Il faut sans doute aussi situer dans cette partie de l'église trois autels attestés par les sources, malheureusement sans grandes précisions.

De même, le camérier Jacques de Divonne reçut, en 1448, l'autorisation de son prieur de fonder un autel Saint-Antoine-l'abbé, desservi par le sacristain, le doyen et le camérier du monastère, ainsi que le droit de créer une tombe à proximité, devant une croix, qu'il couvre d'une dalle gravée à son effigie²⁶⁸. Plus tard, le grand-cellier et prieur de Lay-Damvautier, Claude Michaud, fonde un autel Saint-Claude et Saint-Quentin vers 1490 avec lequel les peintures murales pourraient être mises en relation en raison de leur datation et de leur iconographie bénédictine suscitée peut-être par le saint patron du fondateur, l'un des premiers abbés de Saint-Oyend de Joux²⁶⁹. Enfin, un autel Saint-Eloi est érigé vers 1502²⁷⁰.



FIG. 94

L'arcade-enfeu du tombeau d'Henri de Sévery, attribué à maître Guillaume de Calesio, 1385-1387, après la restauration de 1899-1915



FIG. 95

Le gisant d'Henri de Sévery, 1385-1387, en cours de réinstallation lors de la restauration de 1899-1915

2 | LES FONDATIONS FUNÉRAIRES DES PRIEURS DE LA FIN DU XIV^e ET DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE

À partir du dernier tiers du XIV^e siècle, les fondations funéraires, promues par des personnalités religieuses exceptionnelles, s'étendirent aux secteurs orientaux de l'église, parties les plus sacrées de l'édifice, restées jusque-là libres de sépultures. Entre 1370 et 1450 environ, le chevet devint une vaste nécropole, concentrant les tombes familiales créées par Henri de Sévery (1369-1381) puis par Jean de Seyssel (1381-1432), imités certainement par leur successeur à la tête du prieuré, Jean de Juys (1433-1448). Contrairement aux religieux commendataires qui prirent leur place à partir du milieu du XV^e siècle²⁷¹, ils vouèrent un profond attachement au monastère vaudois qui était alors à son apogée. Leurs interventions spectaculaires se concrétisèrent par des œuvres monumentales: le tombeau de Sévery et le monument funéraire de Seyssel, la chapelle à deux niveaux de Jean de Juys ainsi que des peintures murales. De plus, tous les trois ont fait faire d'importants travaux dans le monastère même, favorisant la reconstruction du cloître et la rénovation de certains bâtiments monastiques²⁷². Ces prélat s'offrirent une ampleur inhabituelle à leurs fondations et à leurs sépultures.

LE TOMBEAU D'HENRI DE SÉVERY (1385 - 1387)

Des aménagements créés à la fin du XIV^e siècle à l'initiative d'Henri de Sévery dans l'ancienne chapelle Saint-Jean-Baptiste, il ne reste que peu de choses dans l'église même, principalement deux caveaux et le gisant de l'évêque (FIG. 4-6). La

première tombe, située sous une grande arcade en plein-cintre qui s'ouvre sur la première travée du chœur, était destinée initialement à servir de lieu de sépulture au prieur et au futur évêque: on y accède par un petit escalier souterrain²⁷³. L'autre, située initialement devant l'autel de la chapelle, constituait la tombe de sa famille. Les deux tombes contenaient encore des ossements retrouvés lors des fouilles de 1905, dont celui d'un chevalier dans le sépulcre des Sévery; les os conservés dans la tombe sous l'arcade, appartenant apparemment à une seule dépouille, avaient été amassés sur le côté²⁷⁴.

Le gisant a retrouvé, en 1906²⁷⁵, sa place originelle dans le chœur, posé sur un petit ouvrage maçonné érigé pour le recevoir. Une inscription sur la dalle médiévale identifie celui-ci comme Henri de Sévery, ancien prieur de Romainmôtier, puis évêque de Maurienne, enfin, évêque de Rodez. Gravée probablement du vivant du prélat, elle donne – fait rare – non la date de décès, mais celle d'achèvement du tombeau: 1387²⁷⁶.

Le texte ne précise pas non plus le lieu d'inhumation de Sévery. Il est probable que celui-ci choisit finalement de se faire inhumer dans la tombe créée par son successeur Jean de Seyssel devant le maître-autel. On découvrit en effet dans ce caveau deux crosses²⁷⁷. Comme les prieurs ne portaient pas de tels insignes, ces crosses étaient certainement celles de l'évêque de Maurienne puis de Rodez. La création du lieu de sépulture a dû résulter d'une entente entre les deux prélat. Les premières dispositions funéraires de Jean de Seyssel en 1392 sont en effet contemporaines du dernier passage de Sévery à Romainmôtier, la création de la tombe intervenant en décembre 1395, soit au moment-même du décès de Sévery²⁷⁸.

Le gisant est la seule pièce du tombeau qui a été conservée après la Réforme; encore fut-elle exhibée, par dérision, devant le château baillival où elle servait de chèvre de fontaine. La sculpture



FIG. 96

Le gisant d'Henri de Sévery, 1385-1387, état actuel

FIG. 97

Sculptures du tombeau d'Henri de Sévery au moment de leur découverte



garde les traces de cet usage profane, car elle fut alors coupée dans sa partie basse et percée en son milieu pour permettre le passage des goulots²⁷⁹. En 1690, le bailli bernois fit enlever ce curieux monument qui choquait par trop les «papistes» et les visiteurs²⁸⁰. Après avoir été intégrée à un mur de jardin où elle fut remarquée dans les années 1830 par des érudits, la statue réintégra l'église (FIG. 96)²⁸¹.

La redécouverte du monument funéraire. – L'ouverture des caveaux de la chapelle en 1905 révéla une surprise de taille : la mise au jour d'une «quantité considérable de fragments de sculptures et de statues brisées»²⁸² (FIG. 97) ; ce premier lot qui frappa les esprits fut complété par une importante collection de pierres sculptées réunies avant l'ouverture du chantier à la faveur de travaux occasionnels autour du temple. Il s'est, depuis, régulièrement enrichi d'autres trouvailles faites notamment dans les déblais de l'ancien cloître, soit au début du XX^e siècle, soit plus récemment, lors des fouilles des années 1985-2006. Aujourd'hui, le dépôt lapidaire de Romainmôtier est l'un des plus importants de Suisse, conservant des pièces qui, pour les plus anciennes, remontent au Haut Moyen Âge²⁸³.

Albert Naef reconnut, dès que les premiers éléments furent déterrés, «que ce sont les Bernois qui auront entassé tous ces fragments dans le caveau lorsque le culte réformé fut implanté, que les autels et les statues furent abattus». Dans le lot, il distingua des «motifs d'architecture et [des] statues, peintes en rouge, bleu, vert, blanc, or, etc.», qui faisaient partie d'un «même ensemble, construit par le prieur de Siviriez, et cet ensemble devait être soit un grand retable d'autel, dans le chœur, soit un encadrement du tombeau même du prieur, dans le genre de celui du prieur Jean de Seyssel, plus riche mais beaucoup moins pur de style»²⁸⁴. On engagea immédiatement des travaux de recomposition, conduits par le pasteur Henri Chastellain aidé des maçons du chantier, avec

l'idée de pouvoir reposer le monument à son emplacement original. Celui-ci pouvait être déterminé précisément grâce aux traces de polychromie et d'ancrages, repérés de part et d'autre de l'arcade, et à l'aide de certaines bases retrouvées dans le sol du côté du chœur. Cet espoir fut malheureusement déçu et la commission des travaux dut se rendre à l'évidence, dès 1912, «qu'il est impossible de reconstituer ce beau monument dans tous ses détails, ni même de tirer parti, d'une manière certaine et immédiate, de tous les fragments retrouvés»²⁸⁵. Les plus beaux morceaux furent néanmoins exposés en 1915 dans l'église. Il s'agissait principalement d'une série de statues en ronde-bosse, posées sur la dalle du tombeau de Seyssel ou érigée devant le gisant de Sévery (abbés ou évêques) : des «motifs d'arcature avec des colonnettes» abritant des reliefs figuratifs placés de part et d'autre de la maçonnerie qui supportait le gisant ; enfin, des grands morceaux de gâble ornés des armoiries du prieur accrochés au mur méridional de la chapelle (FIG. 98). Les autres pièces rejoignirent les collections du musée créé dans la chapelle de Juys. Lors de la récente restauration, la décision fut prise de déposer l'ensemble de ces fragments, à l'exception du gisant²⁸⁶.

L'étude du tombeau, notamment les travaux de recomposition des fragments conservés dans le lapidaire, a été entièrement reprise lors du récent chantier de restauration²⁸⁷. La plupart des pièces²⁸⁸ qui ont pu être identifiées comme se rapportant à ce groupe, notamment en raison de la présence de peinture rouge ou de polychromie, ont trouvé virtuellement leur place sur le monument. Font exception de larges pierres plates, similaires à des socles, ainsi qu'une Vierge à l'Enfant d'assez grande dimension, qui fut longtemps exposée sur le monument de Seyssel (FIG. 99)²⁸⁹. Certains fragments reposent sans doute encore dans le sol, mais on peut raisonnablement penser qu'il n'existe pas dans la chapelle médiévale d'autres structures importantes que le tombeau et cette statue.

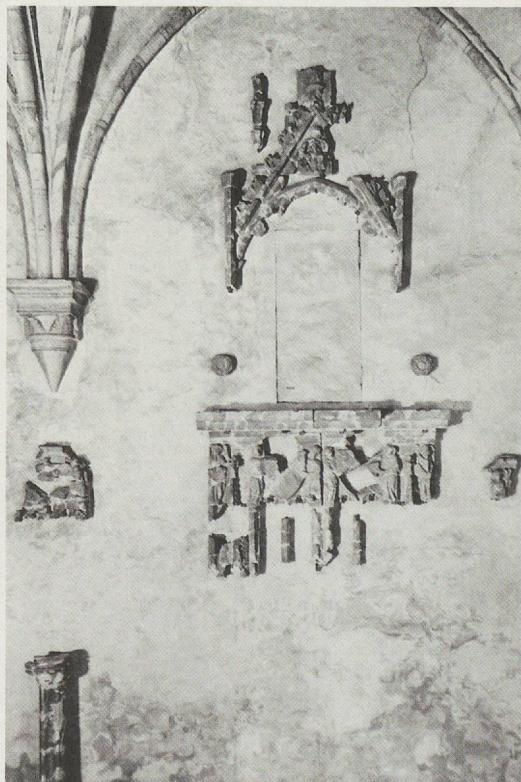


FIG. 98

Quelques fragments du tombeau d'Henri de Sévery recomposés au début du XX^e siècle et exposés vers 1915 dans la chapelle méridionale du chœur



FIG. 99

Vierge à l'Enfant faisant partie de l'ensemble sculpté par Guillaume de Calesio pour le prieur Henri de Sévery, 1385-1387

Description de l'état originel du monument. – Le tombeau d'Henri de Sévery était formé à l'origine de deux ouvrages d'architecture plaqués, jusqu'à leur destruction en janvier 1537, de part et d'autre de l'arcade-enfeu du chœur et richement dotés de statues et reliefs sculptés (FIG. 102-105). Chaque ouvrage, s'étendant sur une surface de plus de 12 m², comprenait des arcades géminées à remplages, encadrées de niches à statues superposées. Le tout était renforcé de plusieurs barres métalliques transversales²⁹⁰ et rehaussé par une polychromie très étudiée (FIG. 100).

La face du côté du chœur comporte deux grands arcs brisés portant des gâbles à crochets et fleurons. Le décor du dais architectural du gisant donne une idée de l'aspect que devaient avoir leurs remplages – aujourd'hui détruits – dont les lobes se rejoignaient au centre à une rosette. Cette arcature est sommée d'une claire-voie surmontée d'une frise de dix anges sculptés en relief portant, par paires, quatre écus aux armes de Sévery²⁹¹ ou, aux extrémités, soufflant dans des trompettes. L'iconographie se centre sur l'Eglise et les patrons de l'Ordre de Cluny. Les gâbles sont ornés, à gauche, d'un Couronnement de la Vierge et, à droite, d'une Trinité (FIG. 101). Aux retombées latérales des arcs sont accrochés les demi-disques du soleil et de la lune. Les statues qui ornent les supports latéraux et le pilier central figurent, dans les parties basses, trois ecclésiastiques mitrés, en habit liturgique, un livre et une crosse dans les mains, probablement trois saints abbés (Odon, Mayeul, Odilon ou Hugues). À mi-hauteur, étaient placés les saints patrons Pierre et Paul entourant la Vierge à l'Enfant, une image que l'on trouvait déjà peinte sur l'arc triomphal (FIG. 87)²⁹².

La face méridionale, celle qui se dresse du côté de la chapelle familiale, devait avoir un caractère plus personnel. L'ouvrage comprend également une arcature, mais formée de deux arcs jumelés en plein-cintre, sommés chacun d'une accolade, d'un écu de Sévery et d'un oculus. La frise supérieure portant une large

corniche et formée d'une succession d'arcs aux formes diverses (arcs en anse de panier, géminés à clef pendante ou à trilobe) était ornée de reliefs figuratifs en grande partie détruits (dont les vestiges probables d'une Nativité). Les figures placées dans les niches des supports montrent, en haut, un ange et la Vierge de l'Annonciation²⁹³ de part et d'autre d'un vase dont la fleur de lys s'élève jusqu'à la corniche²⁹⁴; au centre, on reconnaît deux saintes, Catherine (FIG. 106) et probablement Anne, entourant l'archange Michel; en bas, se trouvent un saint Maurice et un saint Laurent²⁹⁵. En revanche, le décor du sarcophage n'a laissé que quelques fragments, constituant vraisemblablement une série de figures de pleurants sous des arcatures, habituelles à pareil endroit²⁹⁶.

Si l'on prend en compte une faible marge d'erreur liée surtout à l'imprécision des assemblages du début du XX^e siècle et, sur la face sud, aux lacunes, les dimensions et les formes générales du monument recomposé correspondent bien aux indices archéologiques, notamment la largeur entre les retombées des voûtes de la chapelle méridionale, les traces de peintures sur les murs et les colonnes du chœur ainsi que les bases ancrées dans le sol du côté nord. La polychromie du monument étant intervenue après le montage, elle n'existe pas au revers des pièces placées au-dessus de l'arcade dont la courbure, en revanche, se dessine clairement au dos de certains éléments, ce qui permet de régler leur niveau exactement.

La conception et la typologie du monument. – Les dispositions du monument peuvent donc être déterminées avec une bonne précision. Les dimensions des deux faces diffèrent sensiblement, de vingt centimètres environ en largeur et en hauteur (H. 3,81 m, L. 3,24 m, 12,28 m², du côté du chœur; H. 3,58 m, L. 3,43 m, 12,34 m², du côté de la chapelle). Il en résulte une forte dissemblance de proportions entre les parties, s'approchant du

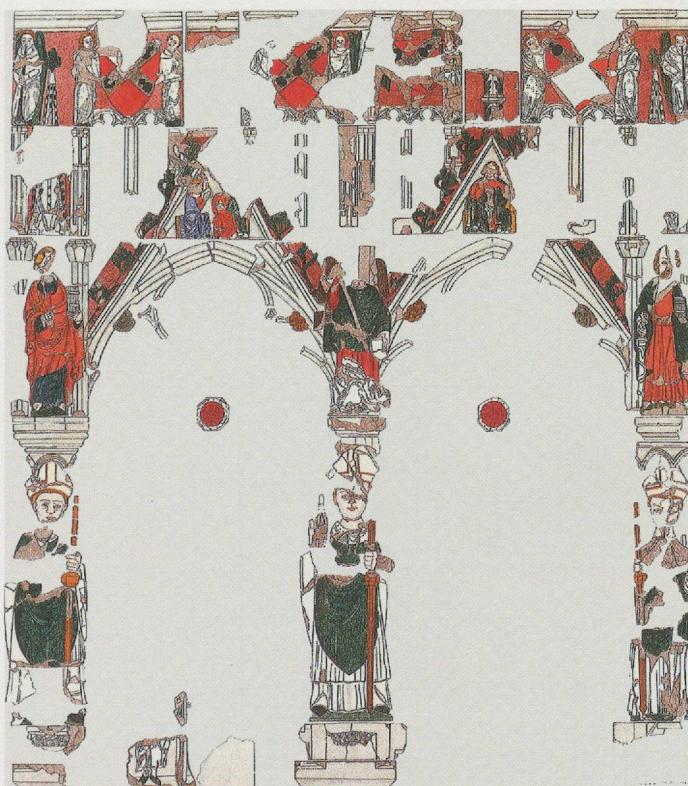


FIG. 100

Restitution de la polychromie de la face nord du monument (Atelier Roman)



FIG. 101

Monument de Sévery, représentation de la Trinité dans le gâble gauche de la face nord, par l'atelier Guillaume de Calesio, 1385-1387

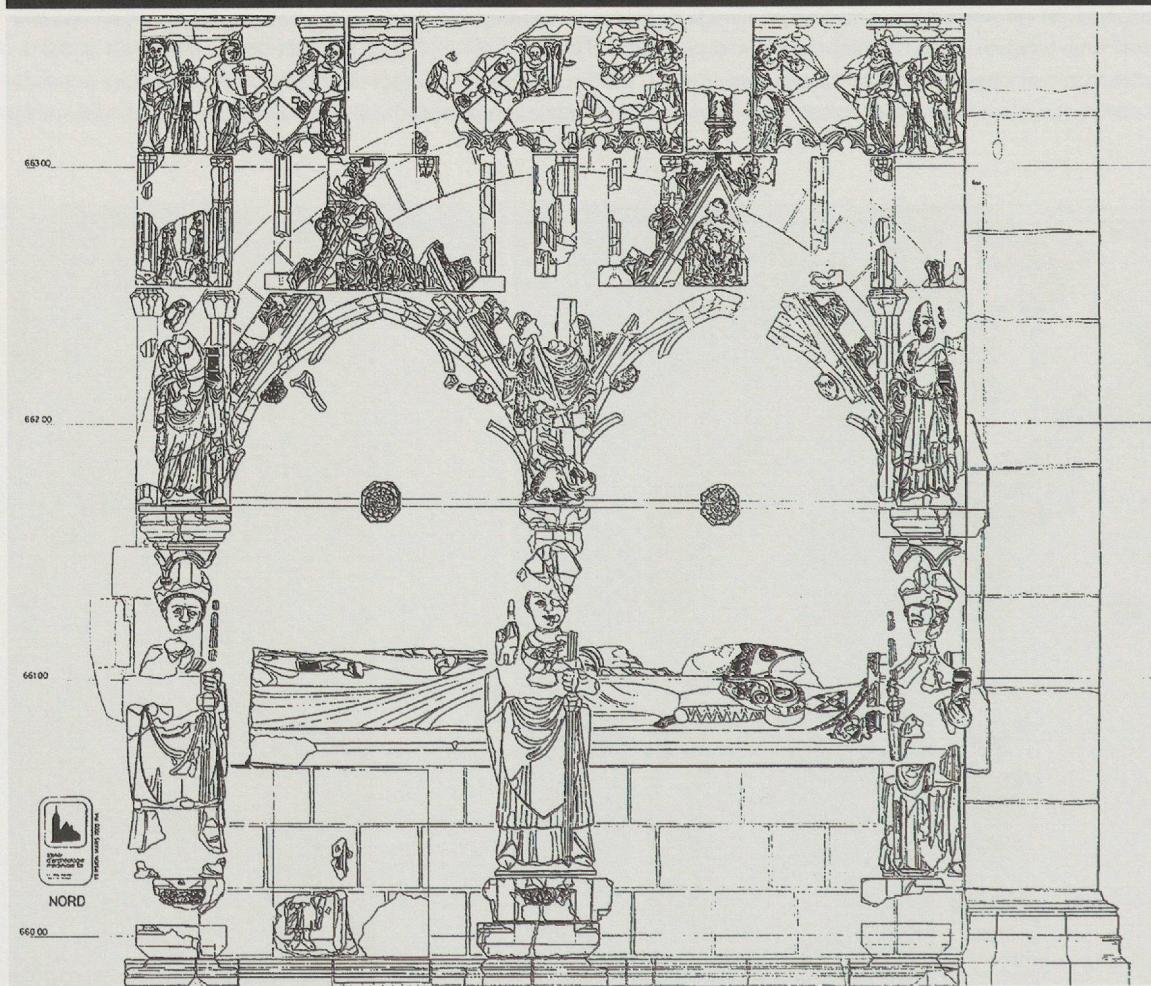
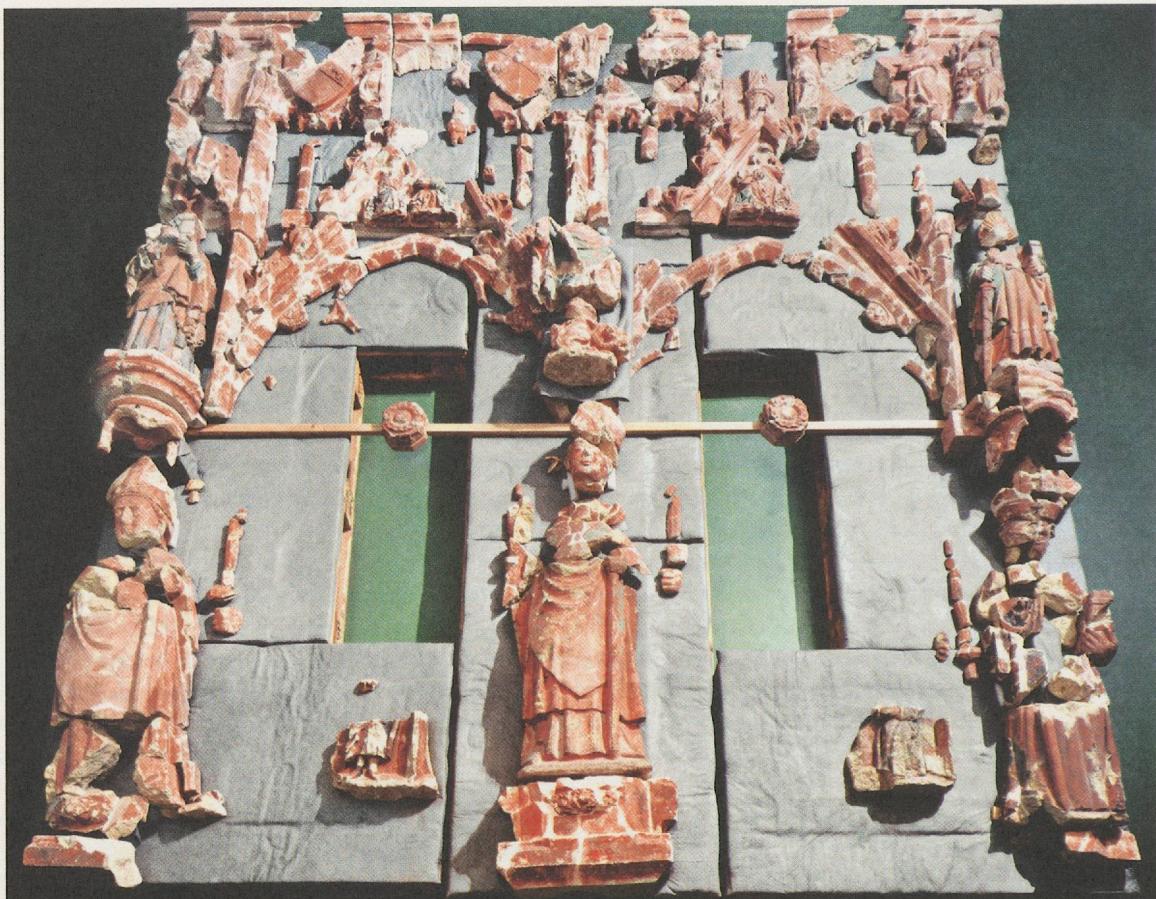


FIG. 102-103 ET 104-105

Recomposition des faces nord (du côté du chœur) et sud (du côté de la chapelle Saint-Jean-Baptiste) du tombeau de Séverin, 1385-1387

Saint Michel doit être remplacé par une statue de la Vierge identifiée récemment; Michel devait se trouver au centre de la face sud

(recomposition Brigitte Pradervand et Nicolas Schätti, dessin Franz Wadzack, Atelier d'archéologie médiévale de Moudon)

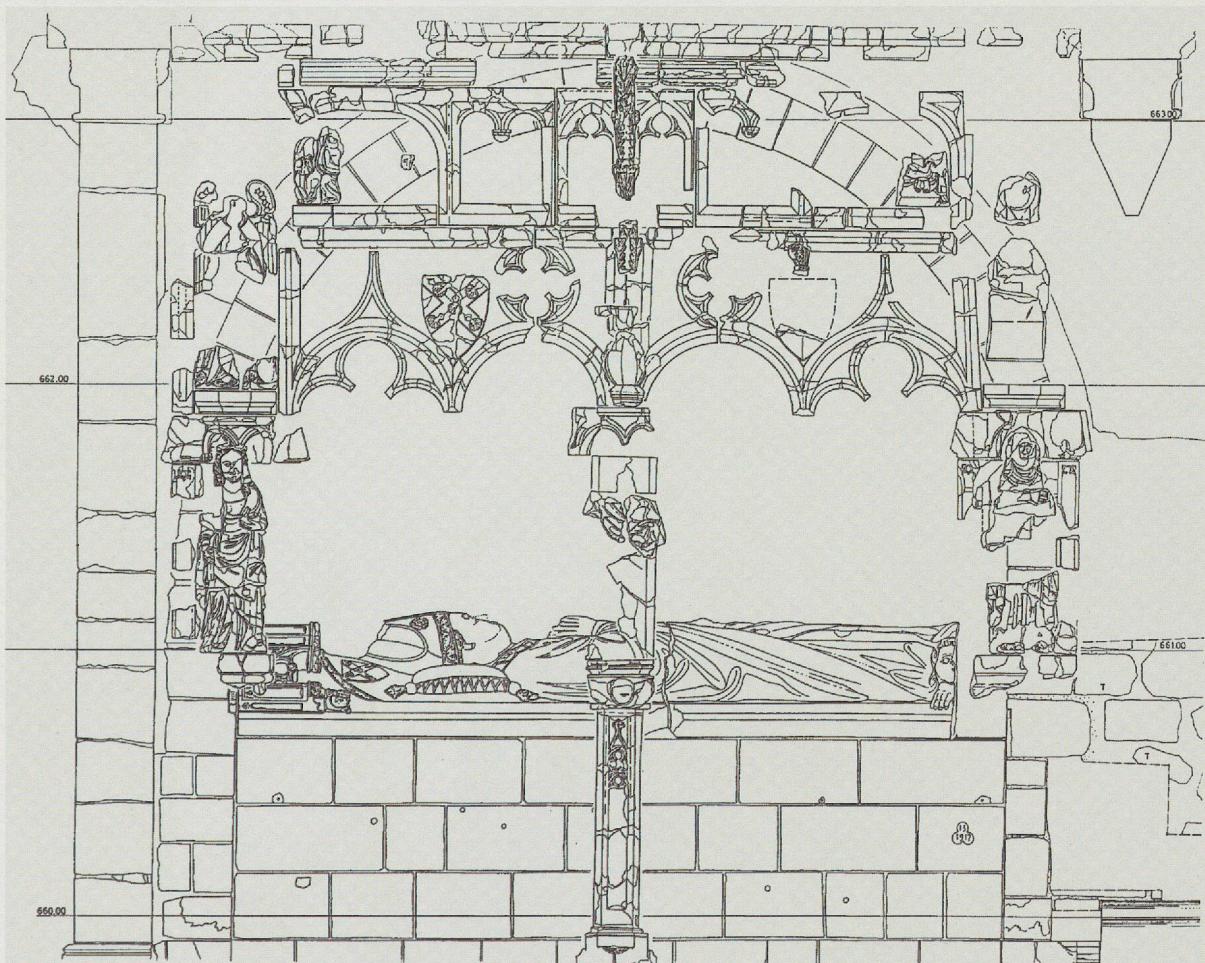


FIG. 106

Monument de Sévery, sainte Catherine
par l'atelier de Guillaume de Calesio



carré au sud (rapport larg./haut. 0,95), oblongue au nord (0,85). Les grandes divisions qui structurent la composition accusent encore cette distinction. Côté chœur, elles sont régies par un partage par moitié, la demi-hauteur correspondant exactement au niveau de départ des arcs et à la position de la barre transversale alors que cette limite horizontale est placée plus haut au sud (au $\frac{3}{5}$ de la hauteur). La composition générale est organisée à partir d'un module basé sur une unité de 81 cm qui correspond au quart de la largeur totale (en hauteur $2 \times 21/3$ de module) et qui fixe aussi les dimensions des blocs de taille et de certains détails²⁹⁷.

Il en va différemment au sud où le monument reprend la largeur de la travée et s'aligne en hauteur sur le départ des voûtes de la chapelle, ce qui nécessita de modifier, au moment du montage, les tailloirs dont l'excédent de largeur n'avait pas été pris en compte²⁹⁸. Il est possible qu'un ajustement à l'architecture de la chapelle fut décidé après coup, ce qui expliquerait le dédoublement de la corniche au sommet du monument; dans cette hypothèse, la forme prévue aurait été initialement presque parfaitement carrée. Le module de 81 cm est de ce fait très partiellement appliqué au sud, essentiellement pour déterminer les dimensions des blocs de la claire-voie ainsi que la hauteur des statues²⁹⁹.

Ces différences observées dans la conception des deux faces du monument s'approfondissent si on compare celles-ci dans le détail. Du côté du chœur, les arcs géminés, s'élevant devant une claire-voie et reposant sur des piliers portant des figures sous des dais, relèvent d'un type relativement classique. C'est celui du tombeau d'un religieux lié au milieu avignonnais, le cardinal Pierre de la Jugie, érigé à Narbonne (avant 1376) (FIG. 107)³⁰⁰, monument avec lequel celui de Romainmôtier a souvent été comparé, ou, dans la région proche, des monuments des comtes de Neuchâtel (vers 1372) (FIG. 108) et des seigneurs de la Sarraz (fin du XIV^e siècle) (FIG. 109) qui ne présentent toutefois pas d'encadrement supérieur

à claire-voie. En revanche, la composition de la face sud ne connaît pas d'équivalent régional. De forme carrée, divisée horizontalement en trois parties définies par des statues plus ou moins d'égales dimensions, elle est régie par un réseau de cadres orthogonaux qui brisent l'élan vertical caractéristique de ce type de monument. Le décor architectural, sans fleurons, ni crochets, est nettement plus sobre qu'au nord et moins riche en figures; les formes plus écrasées appartiennent à un vocabulaire plus moderne: arcs en plein-cintre surmontés d'accolades ou en anse de panier, clefs pendantes. À notre connaissance, un monument funéraire aussi dissymétrique que celui d'Henri de Sévery n'a pas d'équivalent.

En dernière analyse, on doit en déduire que ce tombeau n'a pas été envisagé comme un ouvrage en trois dimensions, aux façades harmonisées entre elles, mais comme l'addition de deux façades plaquées contre le mur. Le dépôt lapidaire ne conserve, en effet, aucun élément qui se prolongerait dans la profondeur, notamment des fragments de voûtes qui auraient pu prendre place sous l'arcade couvrant le gisant. Cette conception non architecturale résulte peut-être des contraintes de la commande artistique. On sait que la construction du monument fut ordonnée et financée par Henri de Sévery depuis le sud de la France et qu'il fit suivre le chantier par un homme de confiance, Thomas Chenu – qui effectua régulièrement le voyage entre Rodez et le Pays de Vaud – et par un parent, son neveu, le donzel Jean de Sévery³⁰¹. Il est vraisemblable que les dessins du projet, sans doute de simples élévations réalisées sur la base de mesures fournies par le couvent, furent élaborés dans le Midi pour être présentés à l'évêque, donnant un «portrait» plus attrayant qu'exact du résultat final³⁰². Des adaptations en cours d'exécution étaient inévitables.

La typologie du monument ne rappelle ainsi pas directement les tombeaux méridionaux comme celui de Pierre de la Jugie pour ne pas évoquer les tombeaux pontificaux, dont les



FIG. 107

Tombeau de Pierre de la Jugie à la cathédrale de Narbonne, avant 1376



FIG. 108

Monument funéraire des comtes de Neuchâtel, vers 1372

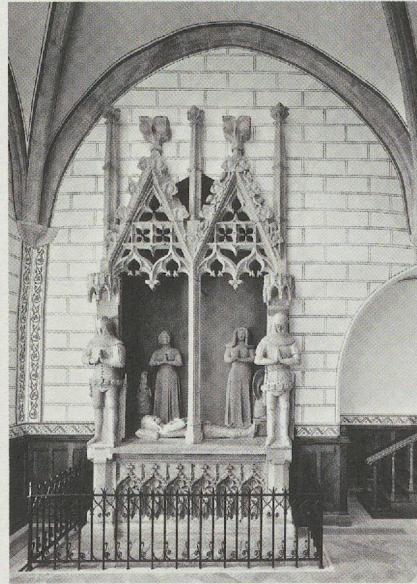


FIG. 109

Monument funéraire des seigneurs de La Sarraz, fin du XIV^e siècle





FIG. 110-113

Culots des sculptures du cloître
aux armes d'Henri de Sévrey puis de Jean de Seyssel,
sculptés vers 1390-1395
par l'atelier de maître Guillaume de Calesio

ouvrages complexes constituent des structures en trois dimensions en forme de baldaquins. Cette image est suffisamment prégnante pour qu'elle s'impose même lorsque le tombeau orne une simple niche comme c'est le cas à Ambronay (tombeau de Jacques de Mauvoisin, deuxième quart du XV^e siècle). Les croisées d'ogives du tombeau d'Aimé de Chalon, à Baume-les-Messieurs, donnent une idée de l'aspect qu'aurait pu avoir à Romainmôtier une voûte créée sous l'arcade, même si la structure de ce tombeau est en grande partie perdue. Au contraire, le tombeau de Sévery se rattache à un mode de construction particulier où la niche n'est pas intégrée architecturellement au monument mais simplement fermée par un ouvrage plus large qu'elle et appliquée contre le mur à la manière d'une clôture, comme c'est le cas des tombeaux de La Sarraz et de Neuchâtel³⁰³.

L'atelier du sculpteur Guillaume de Calesio. – La réalisation du tombeau, attestée par les sources dès 1385 et achevée en 1387, fut confiée à un maître sculpteur, Guillaume de Calesio, chargé plus tard par Henri de Sévery, en 1390-1391, de construire deux voûtes dans le cloître du prieuré, reprenant apparemment un chantier que le prélat avait déjà initié quinze ans auparavant³⁰⁴. Les retombées des voûtes de la galerie nord du cloître montrent, en effet, un culot en calcaire, sculpté d'un moine au visage mutilé placé sous un écu aux armes de Sévery timbré d'une crosse d'évêque. Le même atelier, financé cette fois par le prieur Jean de Seysel à en croire les armoiries portées par des moines sur les trois culots suivants du côté ouest, a achevé la construction de cette aile du cloître (FIG. 110-113)³⁰⁵. Les travaux ont dû se poursuivre immédiatement, car on ne constate ni changement de style, ni de typologie (FIG. 114). Les similitudes formelles entre les sculptures du cloître et du tombeau sont évidentes³⁰⁶. La comparaison entre l'une des figures de moine du cloître et le fragment de tête de saint

Paul provenant de la face sud du monument est particulièrement éloquente à cet égard. Mais on peut en dire autant du type des tailloirs à structure polygonale.

L'édification d'un tombeau et la construction de la galerie septentrionale du cloître ne sont pas concevables sans la présence à Romainmôtier d'un atelier de sculpture, dirigé par un maître apte à conduire les opérations sur place pendant une dizaine d'années, à partir de 1385. Il n'était sans doute pas organisé, comme sur certains grands chantiers tel celui de l'église urbaine de Berne, en «fabrique» ou en «loge»; néanmoins, il devait comprendre deux ou trois sculpteurs et faire peut-être appel à des compétences extérieures pour la peinture³⁰⁷ ou la ferronnerie. L'examen du monument montre de très nettes différences de qualité entre les diverses mains qui réalisèrent le tombeau. La comparaison des deux anges porteurs d'armoiries de la face côté chœur révèle l'activité de deux collaborateurs, l'un au style quelque peu stéréotypé, l'autre au ciseau plus fruste (FIG. 115). Ces reliefs se distinguent nettement de la manière raffinée de l'artiste principal, un sculpteur de très bon niveau (FIG. 106).

Quelles étaient l'origine et la formation du chef d'atelier, Guillaume de Calesio? Le patronyme n'est pas d'un grand secours car, s'il évoque Calais (Calesium), des toponymes semblables se rencontrent aussi dans le Midi, notamment dans le sud-ouest. Avec lui, Romainmôtier renoua avec sa pierre naturelle, un calcaire blanc de bonne qualité – peut-être extrait à Agiez³⁰⁸ – qui permet une grande finesse d'exécution alors que, durant les deux premiers tiers du XIV^e siècle, la molasse lémanique s'était imposée. Les statues que Calesio réalise à Romainmôtier répondent encore aux normes de la sculpture du milieu du XIV^e siècle; elles peuvent être rapprochées de la sculpture parisienne des années 1360, en particulier celle du château de Vincennes. Son style se démarque de celui de son exact contemporain Jean de Liège – le principal



FIG. 114

Gisant d'Henri de Sévery, détail d'un chapiteau, à comparer avec les figures du cloître 110-113



FIG. 115

Anges de la face nord du tombeau de Sévery par l'un des sculpteurs de l'atelier de Guillaume de Calesio, 1385-1387

maître d'œuvre alors actif pour le compte de la Maison de Savoie – l'auteur en 1387 des stalles de Saint-François de Lausanne, moins raffinées dans l'exécution mais plus modernes par leur conception (FIG. 131)³⁰⁹.

C'est donc une œuvre considérable que les moines du prieuré purent présenter en hiver 1391-1392 à Henri de Sévery, lorsque celui-ci revint en Pays de Vaud, après 13 ans de pérégrination et à près de 70 ans³¹⁰. Le maître sculpteur Guillaume de Calesio et ses collaborateurs avaient taillé son gisant et érigé un tombeau tout en couleur où des statues et des reliefs polychromés étaient répartis sur deux surfaces de sculpture contenant chacune plus de 12 m². Certainement cette œuvre majeure avait-elle été parachevée par quelques aménagements secondaires réalisés dans sa chapelle dont ne subsiste qu'une Vierge à l'Enfant; enfin, la galerie orientale du cloître, dont le prieur avait initié la reconstruction à son arrivée à la tête du monastère, était pratiquement terminée. C'est donc rassuré que Sévery put retourner dans le Midi où il décéda dans le courant du mois de décembre 1395.

LE TOMBEAU DE JEAN DE SEYSEL (VERS 1410 - 1415)

Le prieur Jean de Seyssel (1382-1432) imita et même dépassa son prédécesseur, occupant le sanctuaire de l'église à des fins personnelles et choisissant d'être enseveli devant le maître-autel. Il prit ses premières dispositions funéraires en 1392 et élut sépulture en décembre 1395, au moment du décès de son prédécesseur, inhumé probablement dans la même tombe³¹¹. Son tombeau, érigé contre le mur nord face à celui d'Henri de Sévery, était de nature toute différente (FIG. 116). Aux couleurs chatoyantes et à l'indéniable présence monumentale du monument

de l'évêque de Rodez, bâti en largeur et saturé de représentations figurées, répondait un ouvrage élancé, doté d'une statuaire discrète, en calcaire blanc adouci par un badigeon monochrome beige. Cette modestie apparente a peut-être contribué à son maintien après la Réforme. Ne furent alors abattues que les statues qui faisaient probablement partie du dispositif funéraire³¹². Plus tard, les nouvelles autorités bernoises couvrirent l'ensemble de badigeons: l'architecture fut dotée d'un appareil simulé ocre jaune et le sarcophage fut peint en noir, évoquant le marbre de Saint-Tiphon (FIG. 117); ce décor fut enlevé en 1908-1909³¹³. Auparavant, Albert Naef pensa avoir retrouvé la dépouille du prieur dans une tombe creusée devant l'emplacement de l'ancien maître-autel, qui contenait aussi deux crosses dorées et des fragments de vêtements (voir p. 91)³¹⁴.

Description du tombeau. – Le monument, un tombeau sous enfeu comme celui de Sévery, se compose d'un sarcophage et d'une grande arcade trilobée, à gâble ajouré de remplages et orné de crochets et d'un fleuron. L'arcade se détache sur une claire-voie aveugle formée de trois doubles lancettes, à soufflets et mouchettes. Deux contreforts latéraux, qui s'élèvent du sol au sommet et qui sont couronnés de pinacles, ainsi qu'une corniche horizontale à décor végétal encadrent l'ensemble.

Le décor figuré subsistant *in situ* est essentiellement héraldique: il comprend deux grands écus du prieur, taillés dans la face du sarcophage et dans le mur de fond de l'arcade³¹⁵. Au sommet du gâble est placé un ange scutifère (FIG. 118), accompagné de deux autres anges en pied placés sur les contreforts. Une inscription identifie le défunt³¹⁶. Le départ de l'arc est en outre marqué par deux chiens rampants. Il n'y eut probablement jamais de gisant³¹⁷, mais on peut imaginer que l'enfeu abritait des statues en ronde-bosse. Le dépôt lapidaire de Romainmôtier conserve une

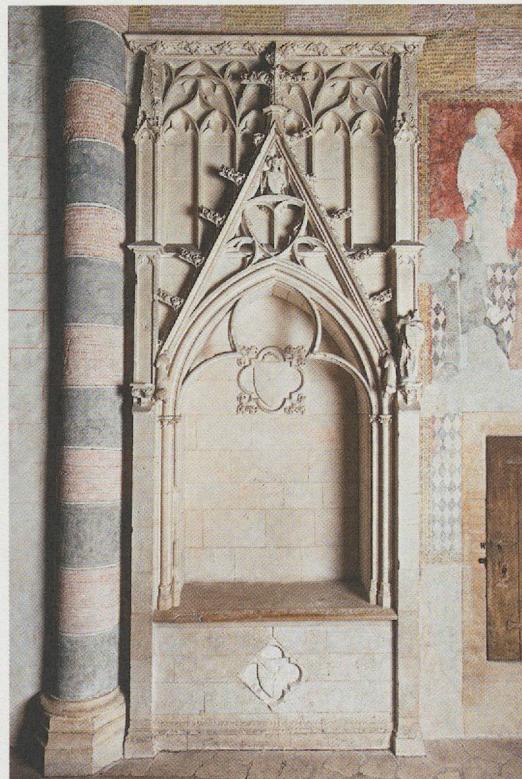


FIG. 116

—
Tombeau du prieur Jean de Seyssel,
attribué à l'atelier genevois de Jean Prindale,
vers 1410-1415

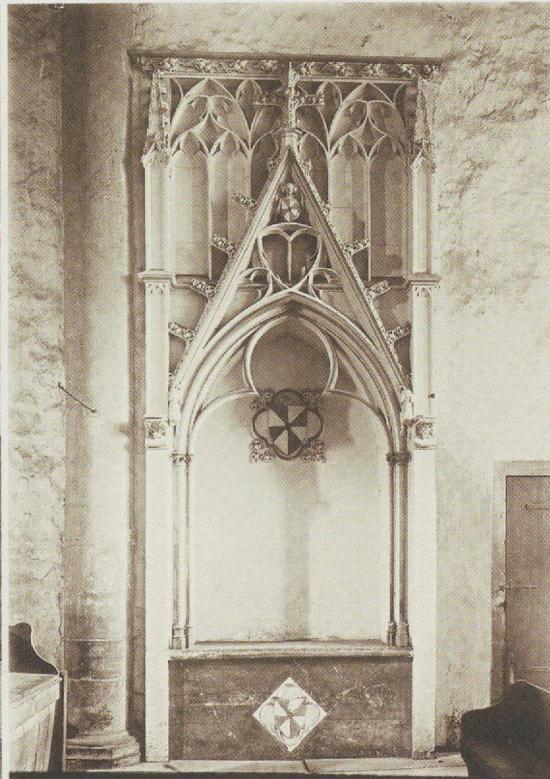


FIG. 117

—
Vue du monument de Jean de Seyssel
avant les restaurations du début du XX^e siècle

>

FIG. 118

—
Détail de la claire-voie
du tombeau
de Jean de Seyssel



belle Vierge à l'Enfant en calcaire, dont il ne manque que la partie inférieure (FIG. 9). Vraisemblablement non polychromée, elle a été en grande partie recomposée à partir de fragments retrouvés en fouilles³¹⁸. D'amples dimensions – plus d'un 1 mètre 50 de hauteur à l'origine – la Vierge était certainement accompagnée d'un donateur, un moine agenouillé, dont subsistent quelques vestiges³¹⁹. Ce type de monument est rare, mais se rencontre dès le XIII^e siècle³²⁰. Le thème du donateur en prière devant la Vierge participe de l'éclosion du portrait sculpté en ronde-bosse dans le milieu courtois français durant la seconde moitié du XIV^e siècle³²¹.

De proportions élancées – 2,35 mètres de largeur pour 5,77 de hauteur environ (rapport larg./haut.: 0,4) – le tombeau de Seyssel marque une nette évolution par rapport à celui achevé par Calesio en 1387. Sa monochromie beige, alors encore rare³²², met particulièrement bien en évidence la maîtrise de la stéréotomie qui compose un appareil aux assises parfaitement régulières. La conception architecturale très élaborée intègre l'enfeu et joue de la subtile différenciation des plans entre la claire-voie aveugle à mouchettes et soufflet, le gâble, les arcatures et les contreforts à pinacles latéraux pour créer un véritable tombeau en trois dimensions

Une œuvre de l'atelier de Jean Prindale à Genève ? – Le prieur Jean de Seyssel prit des dispositions funéraires dès 1392, on l'a vu, soit au moment du retour temporaire d'Henri de Sévery à Romainmôtier. À cette époque, Guillaume de Calesio, auquel Jean de Seyssel confia l'achèvement de la galerie nord du cloître, était certainement encore actif au monastère. Il faut néanmoins imaginer que le prieur différa la réalisation de son tombeau, qu'il aurait pu confier dès cette date à ce maître sculpteur, peut-être en raison du départ (ou de la mort) de celui-ci.

Le tombeau de Jean de Seyssel, qui se distingue nettement de celui de Sévery, ne peut, à l'instar de ce dernier, être rapproché d'autres monuments régionaux. Ses dimensions modestes rendent aussi difficile la comparaison avec la plupart des grands tombeaux avignonnais et français contemporains, résultats de commandes aux visées très ambitieuses. Le monument funéraire de Guillaume de Vienne, à Saint-Seine-l'Abbaye, érigé avant 1407, détruit mais connu précisément par la gravure (FIG. 119), fait exception. Cet ouvrage important montre une structure architecturale qui évoque directement celle de Romainmôtier, même s'il s'agit d'un tombeau à baldaquin bien plus développé, «l'un des principaux du Moyen Âge en Bourgogne» que l'on attribue aux imagiers de la cour ducale, plus précisément à Jean Prindale³²³. La statuaire, comme l'architecture, y prenait une place sans commune mesure avec Romainmôtier, avec la présence de sept grandes figures monumentales, d'un gisant et de «pleurants». Le sarcophage était construit indépendamment du baldaquin qui le surmontait; celui-ci comprenait deux croisées d'ogives liées à des formerets aveugles et ses supports s'interpénéraient avec la corniche.

Malgré ces différences, la structure de l'ensemble évoque directement le monument vaudois qui se présente comme sa version réduite. L'un et l'autre se caractérisent par une clarté d'organisation particulièrement remarquable. Nombre de détails sont semblables, comme l'identité des remplages de la claire-voie et des contreforts à pinacles, les lobes presque circulaires des formerets qui sont repris pour former les remplages de l'arc de Romainmôtier ou les animaux rampants placés à la naissance de celui-ci. Surtout, la présence d'un donateur en prière devant la Vierge à l'Enfant sous l'enfeu – en Bourgogne, la «première statue funéraire agenouillée»³²⁴ – pourrait bien constituer le modèle de la composition similaire que nous supposons avoir existé originellement sur le tombeau de Seyssel.

Cette comparaison avec la grande statuaire bourguignonne est plausible en raison de la qualité exceptionnelle du langage sculptural du mausolée vaudois. Celui-ci peut aussi se mesurer au meilleur de la production savoyarde contemporaine, malheureusement presque entièrement disparue³²⁵. La Vierge à l'Enfant trouve un parallèle avec un fragment de statue, à l'expression adoucie, qui est aujourd'hui conservé dans l'église paroissiale du Reposoir (Haute-Savoie)³²⁶. On peut aussi évoquer aussi deux statues de Dieu le Père et du Christ qui proviennent de la façade de la chapelle des Macchabées à Genève et qu'il faut sans doute dater un peu plus tardivement, vers 1428³²⁷. La Vierge de Romainmôtier partage avec ces figures une présence corporelle bien marquée, une posture frontale et parfaitement symétrique et une syntaxe similaire des drapés aux lignes sinuées, qui s'approfondissent et s'alourdissent toutefois à Genève. Les remplages aveugles qui couronnent le tombeau de Romainmôtier se retrouvent identiques sur un tabernacle mural qui provient de la même chapelle des Macchabées. Cet ouvrage était lié à la fondation en 1411 de l'autel Saint-Sébastien par Pierre Favre, secrétaire du cardinal Jean de Brogny (FIG. 120)³²⁸. L'un et l'autre attestent une maîtrise parfaite du langage flamboyant alors encore naissant en Savoie³²⁹.

Ces comparaisons avec des œuvres genevoises et savoyardes rattachent le monument de Romainmôtier au milieu artistique de la cour d'Amédée VIII de Savoie. Plus précisément, elles évoquent l'art du Bruxellois Jean Prindale, venu en 1409 de Dijon à Chambéry, à l'appel du comte, pour réaliser la statuaire de la future Sainte-Chapelle de la capitale de ses Etats. Cet artiste de grand renom dirigeait une équipe de sculpteurs d'origine franco-flamande dont plusieurs s'étaient établis à Genève où ils réalisèrent notamment le tombeau du cardinal Jean de Brogny et les stalles du chœur de la cathédrale (1414-1415)³³⁰. Par ses dimensions, l'élégance de sa conception et le raffinement de sa

sculpture, le tombeau de Seyssel, sans doute réalisé par l'atelier du maître bruxellois vers 1410-1415, constitue un jalon important dans l'apparition, au début du XV^e siècle, du gothique international en Pays de Vaud et en Savoie du Nord.

LA PEINTURE MURALE DES SEYSEL (VERS 1410 - 1415) ET SON PROLONGEMENT (VERS 1420)

Sur la paroi nord du chœur de Romainmôtier subsiste une peinture murale retrouvée en 1908³³¹ (FIG. 121). La substance picturale originelle, remise en valeur lors de la récente restauration, est fortement altérée, ce qui rend son déchiffrement difficile. L'œuvre prend la forme d'un monument funéraire simulé. À la place du sarcophage du défunt s'est substitué une Mise au tombeau du Christ. On distingue à peine les contours de petites figures: deux anges portant des chandeliers de part et d'autre, quelques vestiges du linceul du Christ, la Vierge au centre, qui a perdu connaissance, retenue par Jean, quatre Saintes femmes affligées encore perceptibles à l'arrière dont sans doute Marie-Madeleine dont on devine les cheveux déployés; enfin, devant le tombeau, les gardiens endormis qui annoncent la Résurrection prochaine³³². Au-dessus, dans un grand arc orné de crochets et d'un fleuron, est représenté Pierre de Luxembourg, la tête nue et tonsurée, vêtu de l'habit pourpre et identifié originellement par un écu aux armes aujourd'hui effacées, timbré d'un chapeau cardinalice. Le bienheureux est montré en dévotion devant un prie-Dieu, sur lequel est posé un livre ouvert³³³, au moment même de la vision du Crucifié. Le sens de la scène était précisé par un phylactère dont l'inscription est perdue. Au-dessus du tombeau simulé, deux anges en pied portent un écu aux armes des Seyssel³³⁴, sans l'écu

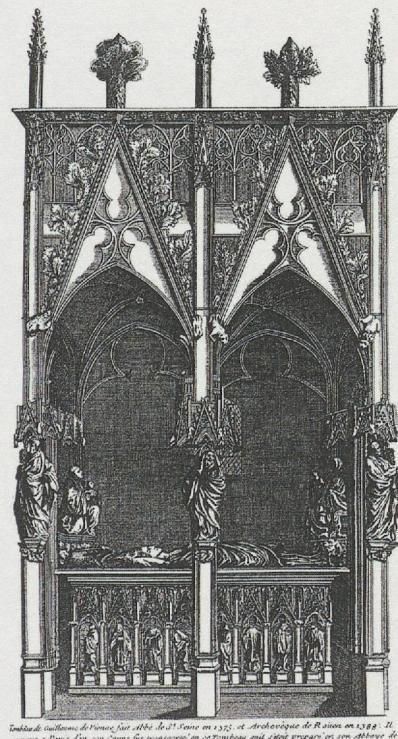


FIG. 119

Vue du tombeau de Guillaume de Vienne à Saint-Seine-l'Abbaye, créé avant 1407 probablement par Jean Prindale, reproduit avant sa destruction, d'après une gravure publiée en 1741



FIG. 120

Partie supérieure d'un tabernacle mural provenant de Saint-Pierre de Genève, attribué à l'atelier genevois de Jean Prindale, vers 1415

en abyme qui caractérise celles, brisées, du prieur; l'écu était surmonté d'un cimier qui n'a laissé que d'infimes vestiges; un second écu du même type se devine sur le côté droit. L'ensemble est peint sur un fond ornemental à trois registres, superposant une tenture blanche à plis rouges, une surface losangée d'aspect blanche et noir qui figure le sol et une partie monochrome rouge. Une bande ocre jaune d'une dizaine de centimètres de large ornée de motifs au pochoir encadre la scène.

À peine quelques années après son achèvement, le prieur Jean de Seyssel fit étendre la peinture sur la gauche jusqu'à son tombeau sculpté, créant ainsi une relation entre les œuvres peintes et sculptées. L'artiste chercha autant que possible à intégrer les nouvelles parties aux anciennes, notamment en prolongeant l'encadrement et en respectant la structure générale de l'image initiale. Ainsi la bordure et les fonds ornementaux furent prolongés. Cet agrandissement permettait d'intégrer de nouvelles figures. Deux moines, vêtus du froc clunisien et présentés par leurs saints patrons, Antoine et un saint moine bénédictin, prient devant la Vierge, assise, portant l'Enfant sur les genoux et mise en valeur par des rais de lumière. Un écu, inscrit dans un quadrilobe aux armes du prieur³³⁵, permet d'identifier la première de ces figures avec Jean de Seyssel. La seconde, de taille plus réduite pour marquer une hiérarchie, est certainement un Clunisien, membre de sa famille, peut-être Aymar de Seyssel, prieur de Bevaix (cité vers 1410-1413) ou Guigues de Seyssel, camérier du couvent, attesté entre 1424 et 1426³³⁶. Au-dessus de ce groupe sont représentés les saints patrons du monastère, Pierre et Paul.

L'appréciation stylistique de cette peinture est aujourd'hui compromise par son état de conservation. Autant qu'on puisse en juger, les deux étapes ont été exécutées par un même peintre, ce qui suggère que l'extension du décor sur la droite intervint peu après l'achèvement du tombeau feint. La composition n'est pas

entièrement maîtrisée (anges surdimensionnés, position de la Vierge à l'Enfant, ...) et la qualité générale de l'ensemble ne paraît pas pouvoir se mesurer à celle du tombeau.

Néanmoins, la peinture murale étonne par la complexité de son iconographie aux références multiples. La représentation feinte d'un monument, créée en liaison directe avec le tombeau est riche de sens. En effet, il ne s'agit pas de la simulation d'un tombeau de particulier – du type de ceux qui existent dans l'église de Valère à Sion, par exemple³³⁷ – puisque le Christ, dont la mort reste la référence absolue pour tout chrétien, a été substitué au portrait du défunt³³⁸. L'image de Romainmôtier fait ici référence directe à l'iconographie des saints-sépulcres monumentaux du XIV^e siècle dont elle reprend les traits essentiels: Christ-mort couché sur la plate-forme; à l'arrière, la Vierge en pamoison accompagnée de Jean et des saintes femmes; devant les faces du sarcophage, les soldats endormis; enfin, sur les côtés, des anges thuriféraires empruntés à la liturgie pascale³³⁹. La représentation doit se comprendre comme modèle et espérance donnés aux défunt inhumés dans l'église. Elle est le reflet de l'élaboration complexe des dispositions funéraires voulues par Jean de Seyssel dont la réalisation s'étendit sur plus de vingt-cinq ans, depuis les premières fondations en 1392 jusqu'à l'achèvement de l'ensemble vers 1420.

Le prieur Jean de Seyssel associa très tôt à son projet sa sœur Bonne. L'un et l'autre étaient nés du mariage du chevalier Aymar de Seyssel, seigneur d'Aix et détenteur de nombreux fiefs en Savoie, et d'Eléonore de Clermont. Bonne épousa en 1370 le chevalier Galois de Viry, mort vers 1392-1393, seigneur de Viry et de la Perrière en Genevois, possessionné en Pays de Gex (Allemagne) et en Pays de Vaud (Mont-le-Vieux, Prangins et Rosey)³⁴⁰. Galois fut au service du comte Amédée VI de Savoie qu'il accompagna en 1366-1367 en croisade à Constantinople

FIG. 121

Paroi nord du chœur de Romainmôtier,
peinture murale réalisée
en deux étapes, vers 1392 et vers 1420



et en Bulgarie où il perdit son frère Hugonin. Il commanda à son retour une Apocalypse (Paris, BN, ms. Lat. 688), ornée de 89 miniatures attribuées à un maître savoyard et portant originellement les armes de sa famille³⁴¹. Une illustration marginale montre un navire de guerre aux armes de Savoie transportant une compagnie de soldats regroupés autour de la bannière des Viry³⁴².

Bonne appartenait également au proche entourage des comtes de Savoie. Elle occupait une place de familière des comtesses Bonne de Bourbon et Bonne de Berry, disposait depuis 1390 d'une chambre au château de Ripaille près de Thonon et participait à ce titre aux principaux événements de la cour. En 1391, elle assista à la mort d'Amédée VII. Son frère Jean, prieur de Romainmôtier, était présent lors de la sépulture de ce dernier³⁴³.

On ne connaît pas les raisons, politiques ou familiales, qui incitèrent Bonne de Seyssel à ne pas vouloir reposer, comme c'était l'usage, aux côtés de son époux dans l'église de Viry. En 1399, celle-ci obtint, en effet, de son frère Jean le droit d'être ensevelie dans la chapelle Sainte-Catherine de Romainmôtier où, ce qui était sans doute son intention véritable, dans le caveau que le prieur avait fait creuser devant le maître-autel³⁴⁴. La sépulture dans le chœur lui fut certainement refusée par les supérieurs du prélat³⁴⁵. Car, si l'inhumation dans le sanctuaire de moines connus pour leurs vertus singulières et leur vie exemplaire avait pu être admise depuis longtemps par l'Ordre, et si l'extension de cette dérogation à de grands prélates a pu se généraliser dès le XIV^e siècle, il paraissait difficile, en revanche, d'étendre cette exception à une femme. Les dispositions funéraires de Bonne de Seyssel furent définitivement arrêtées treize ans plus tard, peu avant sa mort, intervenue entre octobre 1412 et avril 1413. Son fils Jacques offrit à la même époque 80 écus au prieuré

de Romainmôtier, un don qui est à mettre en relation avec son décès³⁴⁶. Bonne fonda des messes sur l'autel Sainte-Catherine, devant lequel elle fut probablement mise en terre³⁴⁷.

On ne sait rien des probables aménagements qui devaient orner cet autel. Seul subsiste le décor peint du chœur qui est certainement lié aux dispositions funéraires de Bonne de Seyssel. En effet, le choix de faire figurer les armoiries familiales – plutôt que les emblèmes personnels des donateurs – atteste l'intention initiale de créer un lieu de mémoire lignager. Ce n'est que dans un second temps, lorsque le prieur décida de prolonger la peinture, qu'il fit apposer un écu à ses armes sur la peinture.

LES PEINTURES MURALES DE LA CHAPELLE DE JUYS (VERS 1445)

Au début du XV^e siècle, seule l'abside septentrionale dédiée à saint Grégoire avait conservé ses formes romanes. Vers 1445, le prieur Jean de Juys entreprit son remplacement par une chapelle de plan rectangulaire dont l'autel conserva l'ancien vocable³⁴⁸. Elle comprend deux niveaux reliés par l'ancien escalier à vis qui permettait d'atteindre les combles de l'église et une échauguette, bâtie à l'angle nord-est de l'église lors de la reconstruction du chœur au tournant du XIII^e siècle (FIG. 122). La porte de cet escalier s'ouvrait jusque-là sur l'extérieur; elle fut déplacée pour permettre un accès depuis le chœur, ce qui détruisit partiellement la peinture murale créée à peine vingt-cinq ans plus tôt par Jean et Bonne de Seyssel. Il aurait été facile de conserver la première ouverture et de l'intégrer au nouvel édifice, mais on voulait certainement relier directement le chœur au local construit à l'étage sans s'obliger à passer par la nouvelle chapelle.

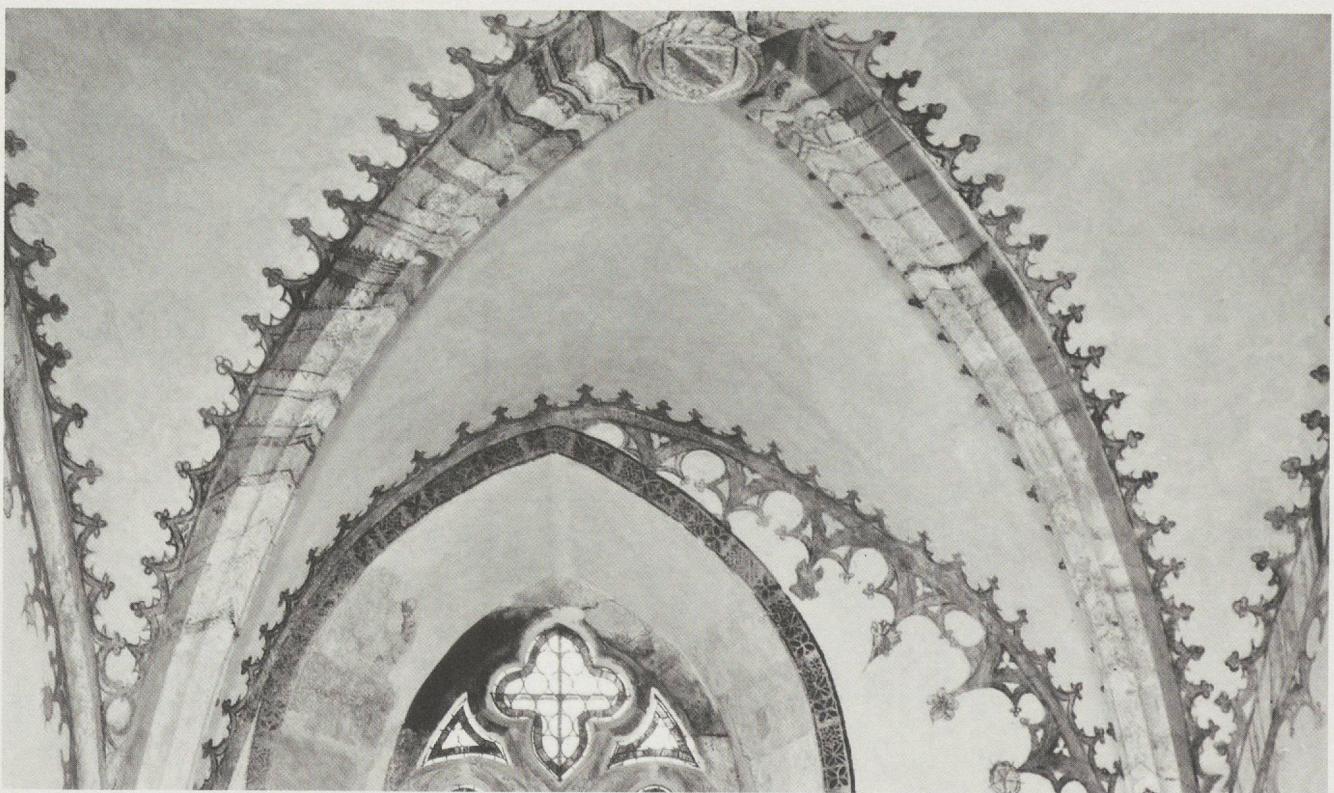


FIG. 122

—
La chapelle Saint-Grégoire,
vers 1445

Description de la chapelle et de son décor – L'architecture de la chapelle est peu cohérente, sans doute en raison de l'existence des structures romanes que le maître d'œuvre n'a pas su entièrement intégrer. Son mur méridional, mitoyen avec le chœur, laisse percevoir le tracé hémicirculaire de l'abside romane et cache mal la présence de l'escalier en vis menant aux combles de l'église. La chapelle, dont l'accès est fermé par un mur percé d'une porte et d'une baie grillagée, comprend deux travées séparées par un grand arc doubleau, l'une voûtée en berceau brisé, l'autre couverte d'une croisée d'ogives. Les nervures de la travée orientale, qui ne sont pas reliées au doubleau, retombent sur des consoles et des colonnes à chapiteau.

Les décors peints ne furent apparemment jamais véritablement cachés, sinon partiellement par des badigeons. Le caractère héraldique et profane du décor a sans doute favorisé sa conservation à la Réforme. En 1848, les écus armoriés ont pu être relevés par l'architecte genevois Jean-Daniel Blavignac, dessins qu'il destinait à sa *Description monumentale de l'église* restée inédite³⁴⁹. À l'étage, qui servait de bûcher, elles furent relevées à nouveau par August Schmid en 1903, par peur d'une destruction accidentelle³⁵⁰. Des travaux de mise au jour intervinrent dès l'année suivante dans la chapelle, qui servait alors au catéchisme, la restauration proprement dite d'Ernest Correvon n'intervenant que huit ans plus tard³⁵¹ (FIG. 123).

On ne peut être que frappé par le caractère profane des peintures subsistant aux deux étages de l'édifice qui se limitent pour l'essentiel à des écus héraldiques et à des peintures ornementales. Celles-ci cherchent à ordonner les structures irrégulières de l'architecture: chevrons de différentes couleurs (bleu, rouge et blanc) sur les ogives soulignées de crochets tréflés; faux arcs formerets en forme de feston au sommet des parois; décors au pochoir sur le doubleau. Les motifs héraldiques se concentrent dans

la première travée et à l'étage, alors que dans la seconde travée du rez-de-chaussée ne subsiste qu'un seul écu aux armes du prieur, taillé dans la clef de voûte³⁵². On ne retrouve curieusement pas (ou plus) de traces de celles-ci à l'ouest, où, sur la paroi méridionale, six écus sont peints, accrochés, à la manière d'une litre funéraire, à une branche ornée de rinceaux végétaux et floraux (FIG. 206-208); on trouve encore deux écus sur la paroi occidentale, placés au-dessus d'un tronc nu mais fleuri à ses extrémités, et quatre alignés au sommet de la voûte et insérés dans un entrelacs de branchages. Des décors de même type auraient orné aussi la paroi nord, mais ils n'ont plus laissé de traces³⁵³.

À l'étage, les armes du prieur Jean de Juys sont, en revanche, au centre du décor. Au-dessus d'une draperie accrochée à une tringle rouge et se détachant sur un fond losangé de vert et de blanc sont représentés des écus, alternativement en position droite et inclinée. Les écus sont suspendus à l'aide de courroies de cuir à divers supports, troncs d'arbre déracinés ou branchages accrochés à des anneaux; fait exception la paroi orientale où les armoiries sont portées par un ange (FIG. 151). Un fragment de médaillon, difficile à interpréter, subsiste à l'ouest. Ces représentations sont agrémentées de motifs issus de la vie quotidienne telles une marmite ou une écharpe, au sud. De petits phylactères, portés par l'ange, enroulés aux éléments végétaux, pincés dans le bec de petits oiseaux ou simplement peints contre la paroi, contenaient sans doute des devises aujourd'hui effacées.

Typologie et fonction de la chapelle – Par sa structure à deux niveaux et son abondant décor héraldique excluant tout motif véritablement religieux, la chapelle se présente comme un édifice complexe dont l'affection originelle n'est pas facile à définir précisément. La fonction du second étage n'était pas forcément rattachée aux desservants de la chapelle inférieure. En

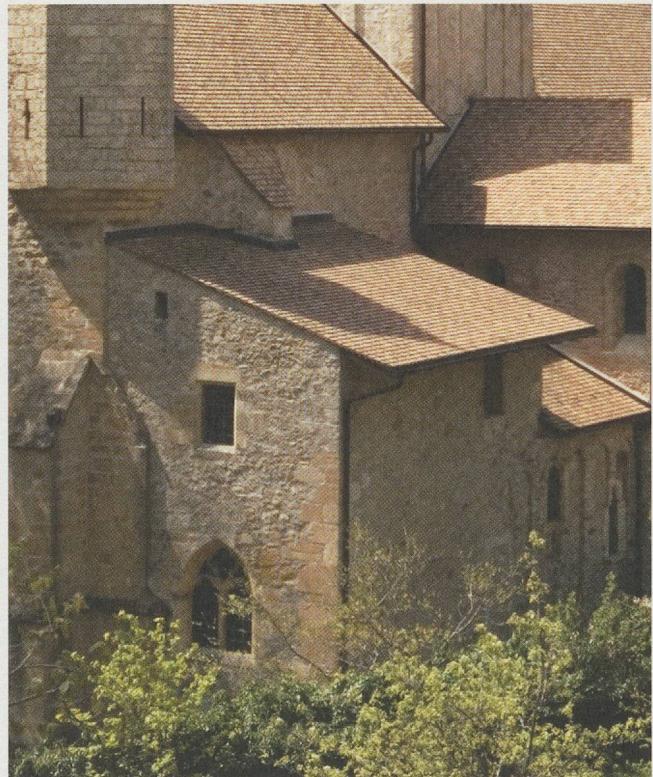


FIG. 123

—
Vue extérieure
de la chapelle Saint-Grégoire

effet, le percement d'une porte du côté du chœur et la fermeture de l'accès menant à l'escalier à partir de la chapelle suggèrent que le local supérieur fut plutôt lié à la réorganisation liturgique du chœur, consécutive aux fondations faites entre les XIV^e et XV^e siècles par les prieurs de Sévery, de Seyssel, puis de Juys³⁵⁴, qu'au service de l'autel Saint-Grégoire. Les nombreuses messes, stations et autres rites constituaient des institutions extrêmement onéreuses, désignées dans les textes antérieurs à la Réforme comme les «chapelles» de Rodez, de Seyssel et de Juys. Se déroulant pour une part quotidiennement, elles intéressaient directement la communauté monastique qui était chargée, avec d'autres prêtres, d'accomplir ces liturgies auxquelles s'ajoutaient de nombreuses autres fondations laïques ou religieuses³⁵⁵. Le bon déroulement de ces célébrations multiples a pu requérir l'usage d'un lieu indépendant³⁵⁶. Un tel dispositif existait à la chapelle des Macchabées de Genève au début du XV^e siècle, certes bien plus dotée que Romainmôtier, dont les combles avaient été aménagés en salle dite capitulaire³⁵⁷. Mais on trouve des cas similaires dans des édifices moins exceptionnels. La chapelle fondée par Jean de Grailly en 1454 dans l'église clunisienne voisine de Payerne avait également un étage, accessible depuis le croisillon sud du transept par un escalier aujourd'hui reconstitué³⁵⁸. Dans la paroissiale de Saint-Gervais à Genève, édifiée dans les années 1430-1440, le second niveau du clocher, situé au-dessus de l'importante chapelle Tous-les-Saints, conserve aussi un tel local, dont l'accès se fait depuis le chœur par un escalier en vis et dont le voûtement avait été prévu à l'origine mais jamais achevé³⁵⁹.

L'organisation précise de la chapelle Saint-Grégoire reste également difficile à cerner. Certes, on peut penser qu'elle était destinée à recevoir la tombe de son fondateur, mais ni les textes, ni les fouilles n'ont permis jusqu'ici de retrouver la trace d'un tombeau ou la preuve que Jean de Juys y élit sépulture. Aucun

élément conservé dans le dépôt lapidaire ne permet non plus de supposer l'existence d'un tombeau gothique supplémentaire qui aurait été détruit à la Réforme. La clôture par une grille en fer de la chapelle laisse penser qu'elle a pu servir de trésor, destiné à conserver certaines archives et objets précieux liés aux fondations privées. L'étage, en effet, n'était ni sécurisé, ni voûté et n'offrait donc aucune garantie contre le vol ou l'incendie³⁶⁰.

Le décor héraldique. – Le décor peint suggère également d'autres fonctions que simplement funéraire. Sur les parois méridionale et orientale de la première travée sont peintes plusieurs armoiries qui font référence à des lignages de Bresse et de la Dombes, d'où le prieur Jean de Juys était originaire³⁶¹. Leur identification précise reste toutefois problématique car le dessin est souvent détruit ou difficilement perceptible. Le relevé fait par Blavignac au milieu du XIX^e siècle, à un moment où les écus devaient être moins altérés, constitue une aide précieuse³⁶². Au sud, on trouve, placé à gauche, en tête d'une série de cinq écus, les armes pleines de la famille du Saix (*écartelé d'or et de gueules*), issue de la vieille noblesse bressane, qui passa plusieurs alliances avec les de Juys dans la première moitié du XV^e siècle. Elles sont répétées sur le parti de dextre des quatre écus suivants, mettant en évidence des alliances féminines contractées par ce lignage.

Des arguments historiques permettent d'identifier le premier écu plein avec celui de Claude du Saix, personnage parmi les plus influents à la cour ducale d'Amédée VIII de Savoie qu'il accompagna notamment avec cinq autres compagnons dans son ermitage de Ripaille près de Thonon. Il avait orné ses armes d'une coquille, après un pèlerinage en Terre-Sainte, brisure qui n'est cependant plus perceptible à Romainmôtier³⁶³. Jean de Juys était, par le jeu des alliances croisées, doublement parent avec Claude du Saix, son oncle en lignée maternelle³⁶⁴. De plus, celui-ci l'associa

et plusieurs chapiteaux dont l'un est semé de feuilles trilobées  et l'autre décoré d'un guerrier couvert d'une armure maillée. M^e de l'harrière pense, et cette opinion est vraisemblable, que le chœur fut agrandi par les soins de Jean de Seyssel qui fut prieur de Romainmôtier entre les années 1381 à 1432.

Chapelles. Les chapelles latérales au chœur paraissent dater du quinzième siècle, sur la clef de voûte de celle du nord on voit un écu sculpté et peint :



D'argt à la bande de gueules à la bordure en grelée d'or ; cet écu peint à fresque plus de 20 fois dans le local qui surmonte la chapelle est celui de la famille de Gleresses dont un des membres appartenait à l'ordre au milieu du quinzième siècle. Les armes



probables des alliances de cette famille se voient sur les murs et les voûtes de cette chapelle dont elles complètent la décoration polychrome. (7).

PEINTURES MURALES Dès que les restaurations et adjonctions dont nous venons de parler furent achevées on décore l'intérieur de l'église de peintures en grande partie

FIG. 124

Relevés des écus armoriés de la chapelle Saint-Grégoire par Jean-Daniel Blavignac, 1848
(BGE, Manuscrits et archives privées, papiers Blavignac, carton 8)

en 1443 à son fils Pierre, abbé d'Ambronay³⁶⁵, comme exécuteurs de ses dernières volontés, soit au moment même où la chapelle Saint-Grégoire était en construction.

L'écu voisin, parti du Saix et de Juys (*parti, à dextre, d'écartelé d'or et de gueules et, à senestre, d'argent à la bande de gueules*) pourrait faire référence – plutôt qu'à la tante du prieur et première femme de Claude du Saix, Marguerite de Juys – à la nièce du prieur, Claudine de Juys, qui épousa en 1447 Jean du Saix, petit-fils de Claude³⁶⁶. Les trois écus suivants sont également parti à dextre des armes du Saix et d'autres blasons qui n'ont pas pu être identifiés de manière satisfaisante³⁶⁷; le quatrième, également parti, porte les armes de Groslée et un blason inconnu, peut-être si l'on admet une altération des couleurs, à nouveau les armes de Juys³⁶⁸. Il pourrait s'agir de l'écu d'Antoinette, fille d'Humbert de Groslée et femme, en secondes noces, du frère du prieur, Antoine de Juys, qui le testa le 28 février 1445³⁶⁹. Mais les armoiries principales, indubitablement celles d'un couple, se trouvaient sur la paroi orientale; elles n'ont pas pu être identifiées³⁷⁰.

L'héraldique incite ainsi à faire une distinction entre les deux travées de la chapelle. La partie orientale centrée sur l'autel Saint-Grégoire est associée à la fondation du prieur de Juys comme le rappellent ses armes sur la clef de voûte. Elle a pu abriter sa tombe ou, du moins, être destinée à la conserver. À l'ouest, des circonstances particulières, peut-être au moment de la cérémonie funèbre du prieur, ont inspiré une composition héraldique qui évoque sa famille et ses alliances, notamment ses liens étroits avec les du Saix, issus de la même origine. Ces peintures, de caractère nettement profane et plus appropriées au décor de la salle d'apparat d'une maison-forte qu'à celui d'une chapelle d'église monastique, marquent un degré supplémentaire dans la progressive privatisation de l'espace sacré inaugurée par Henri de Sévery plus d'un demi-siècle plus tôt.

LES DÉCORS FUNÉRAIRES DE ROMAINMÔTIER : UNE INNOVATION ?

Autour de 1400, les tombeaux à décor architectural, qui signalent dans l'église la présence des défunt, étaient encore rares dans les églises, a fortiori dans les chœurs de Suisse occidentale. Cette pratique ostentatoire dans les lieux de culte était surtout le fait de laïcs. On peut citer le tombeau d'Othon de Grandson à la cathédrale de Lausanne (vers 1328) puis celui des comtes de Neuchâtel (vers 1372) dans la collégiale de Neuchâtel; enfin, de même type, mais érigé dans une chapelle, le monument des seigneurs de La Sarraz (fin du XIV^e siècle)³⁷¹. Ce modeste corpus régional était sans doute plus étendu avant les destructions de la Réforme. Les monuments disparus, lorsqu'ils sont connus par les sources, restent cependant difficiles à interpréter tant la situation et la visibilité données aux tombeaux, leur type, leur forme et leur iconographie sont essentiels à leur compréhension. Parmi ceux-ci, il faut néanmoins citer la nécropole des seigneurs de Colombier, aménagée vers 1402 devant le maître-autel de l'abbatiale cistercienne de Montheron, qui est remarquablement documentée et qui constituait sans doute l'une des principales fondations laïques au début du XV^e siècle en terre vaudoise³⁷².

La famille de Viry, liée par Bonne de Seyssel à Romainmôtier, avait développé un projet analogue dans les mêmes années. En 1412, le fils de Bonne, le chevalier Amédée de Viry, motivé sans doute par le désir de rachat, rédigea à l'article de la mort un testament dans lequel il prévoyait l'édification en deux ans d'un nouveau lieu de culte doté d'un cloître, «au plus près de l'église paroissiale» de Viry³⁷³. Desservie par quinze Célestins, l'église aurait réuni toutes les sépultures familiales dans une tombe située devant le maître-autel. Fait significatif, le chevalier demandait que les travaux, qui devaient être supervisés par Jacques [Bochard],

curé de Saint-Léger, soient confiés aux «maîtres des œuvres de monseigneur le conte de Savoie»³⁷⁴. Il s'agissait sans doute des artistes actifs dans l'atelier genevois de Jean Prindale que l'on suppose aussi être à l'origine du tombeau de Jean de Seyssel à Romainmôtier³⁷⁵. Les dispositions funéraires d'Amédée de Viry ne connurent pas de suite, sans doute pour des questions financières, en l'absence du soutien du comte Amédée VIII de Savoie et en raison de l'opposition du frère et héritier universel du défunt, Jacques de Viry. Elles montrent cependant que la création d'une tombe devant le maître-autel comme les aménagements voulus par Henri de Sévery puis Jean de Seyssel n'étaient en rien démesurés.

L'originalité des aménagements funéraires de Romainmôtier réside principalement dans le fait qu'ils ont été commandés par des religieux. Jusqu'au début du XV^e et parfois même jusqu'au XVI^e siècle, les ecclésiastiques, notamment les évêques, se sont généralement contentés de simples dalles funéraires, «cum sculptura plana» pour reprendre une expression du testament de l'évêque de Lausanne, Georges de Saluces, en 1461. Il est tout à fait exceptionnel que certaines tombes aient été dotées de gisants sculptés en ronde-bosse et surélevés sur un sarcophage ou d'autres supports³⁷⁶. Dans la région lémanique, on n'en connaît cependant aucune qui ait été pourvue d'une structure architecturale avant la création des tombeaux de Romainmôtier. Ces monuments représentaient donc un profond changement dans les pratiques funéraires des dignitaires religieux locaux, jusque-là marquées par une relative modestie. Le refus opposé aux volontés de Bonne de Seyssel, reléguée dans la chapelle Sainte-Catherine, résulte certainement de la même réticence. Les exemples comparables à Romainmôtier remontent tous au XV^e siècle, que ce soient ceux du cardinal Jean de Brogny en 1415 à Genève (dont ne subsistent que quelques fragments), de l'évêque de Sion André de Gualdo (vers 1428) ou du cénotaphe de l'évêque Oger Moriset à Saint-Jean-de-Maurienne (Savoie, vers

1440)³⁷⁷. Dans le domaine monastique, on peut citer les aménagements créés par l'abbé Aimé de Chalon à Baume-les-Messieurs (Jura, vers 1420-1430) et le monument de l'abbé d'Ambronay, Jacques de Mauvoisin (Ain, avant 1437)³⁷⁸.

Les intentions particulières des fondateurs : le modèle laïc. – Une des principales raisons qui motivaient, particulièrement chez les laïcs, la création de monuments funéraires à caractère ostentatoire était la nécessité de développer la mémoire familiale en l'ancrant dans un lieu symbolique et prestigieux. Entre 1331 et 1342, les comtes de Savoie avaient ainsi fait aménager une nécropole dynastique dans la «chapelle des princes» de l'abbatiale cistercienne de Hautecombe, qui constitua sans doute une référence régionale pour ce type de fondation³⁷⁹. On notera cependant que la concentration dans un lieu des dépouilles issues d'un même lignage, concurrencée par les désirs personnels des défunt et les aléas propres à leurs existences, souffrait de nombreuses exceptions³⁸⁰.

De tels modèles étaient évidemment connus des prieurs de Romainmôtier, tous trois liés peu ou prou à la Maison de Savoie. Henri de Sévery effectua divers travaux diplomatiques pour celle-ci et officia même comme conseiller du comte³⁸¹. Sa belle carrière dans l'Ordre de Cluny, puis auprès du pape Clément VII à partir de 1379 comme vice-recteur et régent du Comtat Venaissin, enfin, son accession à l'épiscopat de Maurienne s'expliquent sans doute en grande partie par ces relations. Le dessein poursuivi par Henri de Sévery était assurément de promouvoir le lieu de sépulture familial en le transférant du cloître dans l'église³⁸². Dès 1376, il prit possession de la chapelle Saint-Jean-Baptiste, édifiée à la fin du XIII^e siècle au sud du chœur, qu'il dota avec son frère Humbert et dans laquelle les «ascendants et parents de sa lignée et de son nom» furent ensevelis jusqu'à la Réforme³⁸³. L'accession d'Henri

de Sévery à la tête du prieuré, puis sa brillante carrière ecclésiastique permit ainsi à cette famille noble locale de se constituer un lieu de mémoire lignagère autour de la «sépulture des nobles de Sévery»³⁸⁴.

Sévery fut aussi le dernier religieux issus de la noblesse locale à prendre la tête du prieuré. À partir du XV^e siècle, le pouvoir, qu'il soit seigneurial ou religieux, échappe peu à peu à l'aristocratie autochtone³⁸⁵. Jean de Seyssel était un rejeton d'une ancestrale famille qui détenait la seigneurie d'Aix (Savoie). Comme Sévery, il fut proche de la famille comtale, dont il est l'un des conseillers en 1399³⁸⁶. Son lien le plus direct avec la Maison de Savoie passait par sa sœur, Bonne de Viry, qui occupait à la cour une place de familiale des comtesses de Savoie, comme on l'a vu.

Jean de Seyssel fit réaliser dans le chœur de Romainmôtier des aménagements funéraires et liturgiques qui n'avaient rien à envier à ceux des plus grands seigneurs. Il obtint, le jour de Noël 1395, le droit d'être enseveli devant le maître-autel, sur lequel il avait fondé trois messes trois ans plus tôt. Il fit, par la suite, ériger son tombeau à proximité puis reconstruire les stalles conventuelles³⁸⁷. Sa magnificence était signalée par des écus armoriés, qui n'étaient pas simplement disposés sur le haut de la structure du monument funéraire comme chez Sévery, mais constituaient le décor principal du tombeau. On les retrouvait sur les stalles comme sur la peinture murale contiguë à son tombeau où elles côtoyaient celles de sa famille. En effet, comme dans le cas de son contemporain clunisien, Aimé de Chalon, qui réalisa une œuvre comparable à Baume³⁸⁸, les préoccupations lignagères, qui ne reposaient sur une aucune tradition locale, n'étaient pas absentes de son projet, comme on l'a vu. Si sa sœur Bonne en bénéficia partiellement, l'intention n'était certainement pas de concurrencer le lieu de sépulture principal de la famille à Aix.

La personnalité de Jean de Juys, originaire de la Dombes, dont l'oncle Pierre fut évêque de Mâcon au début du XV^e siècle et laissa un manuscrit enluminé³⁸⁹, est moins bien cernée. La chapelle Saint-Grégoire est également un lieu de mémoire familiale où l'héraldique tient une place centrale. Le décor met en valeur ses liens avec l'élite savoyarde, à travers l'alliance avec les nobles du Saix. Par sa parenté avec Claude du Saix, un fidèle compagnon d'Amédée VIII, Jean de Juys disposait ainsi d'un lien direct avec la cour ducale. Le prieur fut d'ailleurs appelé, en 1436, à devenir le parrain de Marie, fille du prince de Piémont, Louis de Savoie, un signe de la persistance du lien intime créé entre les prieurs de Romainmôtier et les Savoie depuis la fin du XIV^e siècle³⁹⁰.

L'exemple avignonnais. – Les circonstances particulières de l'histoire religieuse des XIV^e et XV^e siècles ont permis la diffusion de nouveaux modèles en Pays de Vaud. C'est à la cour pontificale d'Avignon, où il est appelé dès 1379 par le pape Clément VII, qu'Henri de Sévery s'est, en effet, familiarisé avec les habitudes somptuaires du haut clergé européen, lesquelles ne cédaient en rien à celles des princes laïcs³⁹¹. Si Jean de Seyssel centra son activité sur Romainmôtier de manière quasi ininterrompue pendant un demi-siècle, Jean de Juys participa au Concile de Bâle où il est attesté en 1434³⁹². Dans les œuvres qu'il suscita, il est toutefois difficile de percevoir une influence de ce milieu, comme cela est attesté pour d'autres prélat s tels François de Metz, évêque de Genève, ou Guillaume de Rarogne, évêque de Sion³⁹³.

Dans le cas de Sévery, l'influence d'Avignon est manifeste. Le prélat introduisit en Pays de Vaud les pratiques funéraires de la cour pontificale dès qu'il eut les moyens de financer ses ambitions en accédant, en 1385, à la tête du très rémunérateur évêché de Rodez. En effet, pendant la période pontificale (1309-1403), des églises – comme Notre-Dame-des-Doms et Saint-Martial, et des

monastères, tels les Célestins ou la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon – devinrent de véritables nécropoles, qui donnaient lieu à des liturgies somptueuses. En ce sens, les dispositifs funéraires d'Henri de Sévery annoncent ceux, certes bien plus ambitieux, du cardinal Jean de Brogny à Genève, à partir de 1398, dont l'origine avignonnaise est bien attestée³⁹⁴.

Cette influence méridionale transparaît dans l'iconographie religieuse. La représentation du Couronnement de la Vierge sur l'une des arcades du tombeau de Sévery se retrouve fréquemment sur les tombeaux du Midi³⁹⁵; mais c'est surtout la représentation de Pierre de Luxembourg sur la peinture de la paroi sud du chœur qui évoque le plus directement le milieu pontifical. L'image de Romainmôtier est l'une des plus anciennes conservées de ce bienheureux, réalisée à peine un quart de siècle après sa mort. Elle témoigne d'une connaissance très précise de l'hagiographie, et reprend l'iconographie des premières représentations du saint, ici simplement nimbé de rayons comme il sied à un bienheureux. Elle montre la vision du Crucifié telle qu'elle est rapportée par les minutes du procès de canonisation: «alors que le jeune cardinal, souvent plongé dans de longues oraisons se trouvait à Châteauneuf avec le pape Clément VII, surgit devant lui *«noster Jhesus Christus in illo statu in quo erat dum pendebat in cruce»*³⁹⁶.

La dévotion à Pierre de Luxembourg renvoie en dernière analyse aux relations entretenues par les prieurs de Romainmôtier et les milieux nobles savoyards. Si elle se diffuse dans les Alpes occidentales, elle touche principalement les classes aristocratiques³⁹⁷. En Savoie, son image apparaît dans le milieu courtois dès la fin du XIV^e siècle, figurée sur un tableau ornant la chapelle fondée en 1392 sous le patronage du cardinal dans l'église du Saint-Sépulcre d'Annecy par la comtesse de Genève, Marguerite de Joinville, belle-sœur du pape Clément VII³⁹⁸. Cardinal, Pierre de Luxembourg devait également susciter l'intérêt des

ecclésiastiques de haut rang. La figure était vénérée par Henri de Sévery³⁹⁹. En 1440, l'évêque de Maurienne, Oger Moriset, demanda dans son testament qu'une image du bienheureux soit peinte sur l'autel qu'il avait fondé dans sa cathédrale, et que le vocable de celui-ci soit changé au profit du bienheureux lorsque ce dernier serait canonisé⁴⁰⁰.

Les aménagements des Sévery, Seyssel et Juys nous donnent une bonne idée, mais nécessairement partielle, du développement considérable que connut la commande artistique des religieux vaudois et savoyards au tournant des XIV^e et XV^e siècles. Le dépôt lapidaire de Romainmôtier, comme les stalles et les quelques décors sculptés subsistant encore *in situ*, atteste que leur attention s'est également portée sur d'autres parties du monastère que l'église. Les sources laissent supposer, en tout cas pour le monument de Sévery, la création d'objets mobilier, entièrement disparus⁴⁰¹. On peut penser néanmoins que les tombeaux, en raison de la préoccupation du salut de l'âme qui caractérise l'époque, de l'importance de la mémoire familiale dans les stratégies de la noblesse, et de la complexité de leur mode de réalisation, représentaient la commande principale, ce que ne dément pas la qualité des œuvres conservées.