

Zeitschrift:	Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber:	Musée d'art et d'histoire de Genève
Band:	46 (1998)
Artikel:	La peinture décorative médiévale en Suisse romande et en Savoie du nord (XIe-XIVe siècles) : questions de chronologie
Autor:	Pradervand, Brigitte / Schätti, Nicolas
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-728388

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.01.2026

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

LA PEINTURE DÉCORATIVE MÉDIÉVALE EN SUISSE ROMANDE ET EN SAVOIE DU NORD (XI^e-XIV^e SIÈCLES). QUESTIONS DE CHRONOLOGIE

Par Brigitte Pradervand et Nicolas Schätti

L'étude de la peinture murale décorative a connu son heure de gloire à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. L'intérêt pour l'archéologie, mais aussi le souci de développer le répertoire formel des artistes et architectes contemporains ont alors favorisé les publications dans ce domaine. Autour des années 1840-1860 déjà, l'architecte genevois Jean-Daniel Blavignac avait fait œuvre de pionnier, rassemblant de nombreux motifs ornementaux empruntés à tous les domaines des arts médiévaux (peinture, sculpture, orfèvrerie, etc.)¹. Il est significatif qu'au début du XX^e siècle, le premier ouvrage sur la peinture murale régionale - il restera d'ailleurs le seul de cet envergure jusqu'à nos jours - ait eu pour objet *La peinture décorative en Pays de Vaud depuis l'époque romaine jusqu'au XVIII^e siècle*². Ce goût pour l'ornement a conduit à des reconstitutions de polychromie ancienne, non seulement dans les édifices modernes construits dans un style néo-médiéval mais aussi dans les monuments historiques. Dans ce dernier cas, les nouveaux décors s'inspirèrent souvent de motifs préexistants, qui étaient reproduits sur de grandes surfaces, mais constituèrent aussi parfois des créations complètement neuves.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'ornement, qu'il soit moderne ou ancien, ne connut plus la même faveur. A l'occasion de nouvelles interventions, les peintures décoratives, créées quelques décennies plus tôt en imitant le style médiéval dans les monuments rénovés, furent alors le plus souvent supprimées. Elles ont été généralement remplacées par des blanchiments uniformes qui correspondaient à l'esthétique alors dominante du mouvement moderne. A l'exception de la chapelle des Macchabées à la cathédrale Saint-Pierre et de la chapelle de l'Escalade dans le temple de Saint-Gervais, il ne reste ainsi pratiquement plus de peintures significatives de ce type dans les églises médiévales genevoises. De plus, aucune recherche approfondie n'est venue renouveler les connaissances acquises au début du siècle.

Depuis une vingtaine d'années, un nouvel intérêt pour ce champ de recherche particulier s'est fait jour³. Par ses travaux et ses publications, le conservateur-restaurateur Théo-Antoine Hermanès a joué un rôle pionnier en Suisse romande⁴. Ces dernières années, plusieurs restaurations, conduites notamment par les ateliers d'Eric J. Favre-Bulle et de Marc Stähli, ont permis de récolter des données fiables sur des ensembles de grande importance et d'élaborer des

interventions différencierées pour la conservation de ce type de décor, du Moyen Age à l'époque moderne. La parution de quelques études dans les régions proches autorise aujourd'hui à situer les peintures romandes dans un contexte plus large. Cette approche renouvelée de l'ornement architectural n'est pas restée sans influence sur les pratiques des conservateurs du patrimoine. Les dérestaurations se font moins systématiques, l'apport des réalisations de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, non seulement historique et esthétique, mais aussi scientifique⁵, est désormais mieux reconnu.

Surtout, les méthodes et les perspectives de recherche ont radicalement changé dès le milieu des années 1970. Quand ils sont menés avec suffisamment de moyens, les chantiers de restaurations permettent d'acquérir des connaissances irremplaçables sur la succession des décors peints d'une église. Des groupes pluridisciplinaires, réunissant conservateur-restaurateur, archéologue et historien d'art, ont mis en cause la chronologie de décors de référence⁶. Il nous a donc semblé utile de réunir un certain nombre de ces résultats, sans chercher toutefois à établir un inventaire systématique. Le peu de peintures murales bien conservées oblige à étendre le champ d'investigation, qui ne saurait en aucun cas se limiter au territoire d'un canton, mais doit s'étendre au moins à l'ensemble de la Suisse romande et englober les régions françaises voisines. Dans les édifices les plus riches, les vestiges de décors se succèdent de l'époque romane à la fin de l'époque gothique et au-delà. La prise en considération de la longue durée permet la mise en évidence des ruptures comme des continuités propres à ce genre de décor d'architecture. Seule une telle approche globale permettra de discuter et compléter progressivement les synthèses anciennes.

LES FAUX APPAREILS ROMANS ET GOTHIQUES

L'église de Romainmôtier constitue à elle seule une véritable anthologie des peintures décoratives du XI^e au XVI^e siècle. Ses décors les plus anciens sont cités dans les ouvrages de référence⁷. Le chantier de restauration actuel et les études menées notamment par les conservateurs-restaurateurs ont permis de vérifier l'interprétation que l'intervention de 1899-1915 avait proposée⁸.



1.
Romainmôtier (Vaud), bas-côté méridional de la nef, faux appareil noir à joint blanc, XII^e siècle ?, avant restauration. Ce fragment a été dégagé lors de la restauration de 1899-1915 et conservé comme témoin; l'appareil simulé rouge à double joint correspond à une étape ultérieure.

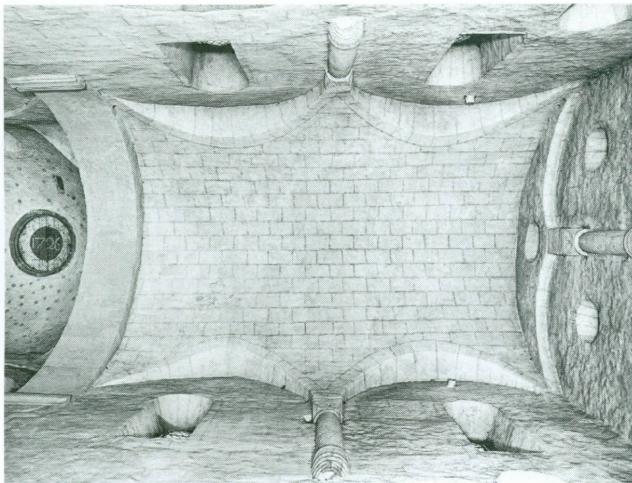
Quel aspect avaient les parois immédiatement après la construction de l'église dans la première moitié du X^e siècle ? Selon les archéologues et les restaurateurs, il semblerait que l'appareil en pierre ait été laissé apparent quelque temps après sa construction. Quoi qu'il en soit, un enduit recouvrail les parois de l'église au début du XII^e siècle au plus tard. C'est dans une étape ultérieure qu'il faut situer un premier décor. Il s'agit d'un grand appareil à faux joints noirs très fins, qui a été mis au jour dans le collatéral sud de la nef. Ce faux appareil compte parmi les plus anciens qui puissent être datés avec certitude⁹. Il est toutefois conservé de manière trop fragmentaire pour que l'on puisse assurer qu'il couvrait l'intégralité de l'église.

La restauration de l'église de Romainmôtier, commencée en 1993 par l'extérieur de l'édifice, se poursuit à l'intérieur sous l'œil attentif d'une équipe pluridisciplinaire dirigée par l'architecte Hans Gutscher. Peter Eggenberger, archéologue, Eric Favre-Bulle et Marc Stähli, restaurateurs d'art, Claire Huguenin, Brigitte Pradervand et Nicolas Schätti, historiens de l'art, ont élaboré, en collaboration avec l'architecte et le maître de l'ouvrage (Service des bâtiments du canton de Vaud, Jean-Pierre Dresco) et sur recommandation de la commission des experts cantonaux (Section des Monuments Historiques, Eric Teyssiere) et fédéraux (Giuseppe Gerster), les concepts qui guident la restauration.

De 1899 à 1915, l'église fut entièrement restaurée selon des principes très novateurs pour l'époque. Sous la direction de l'archéologue cantonal Albert Naef et de l'architecte Léo Châtelain, l'édifice fut analysé en profondeur. Le peintre-restaurateur Ernest Correvon se chargea de l'étude des peintures murales et mit au jour les décors cachés par les badigeons postérieurs à la Réforme. Le parti-pris de restauration fut de laisser apparents tous les témoins des chantiers qui ont successivement transformé l'église, même ceux qui n'avaient jamais cohabité. L'aspect didactique du décor fut ainsi privilégié, au détriment des préoccupations d'ordre esthétique qui restèrent secondaires.

L'étude actuelle a permis de révéler la grande cohérence de l'intervention du début du siècle. Le parti retenu fut alors de conserver, dans la mesure où cela était matériellement possible, l'aspect de la restauration de 1899-1915. Lors des études préliminaires et durant les travaux, de nouvelles connaissances établirent que, parfois, les solutions proposées au début du siècle étaient erronées. La décision fut néanmoins prise de conserver tel quel cet état comme une étape historique à part entière. Les nombreuses données recueillies sur le chantier seront consignées dans une base informatique créée pour l'occasion. Les nouvelles interprétations de l'histoire du bâtiment ne seront en principe pas matérialisées par des interventions sur l'édifice lui-même.

A l'extérieur, l'édifice était recouvert d'un enduit beige, sans doute dès sa construction. Celui-ci était partiellement coloré et orné de motifs qui ont fait l'objet d'une première mise en valeur lors de leur découverte au début du XX^e siècle. Grâce aux récentes investigations, on sait maintenant que le sommet des arcatures aveugles des murs gouttereaux de la nef étaient peints de claveaux noirs et rouges alternés. Le clocher comportait également une série d'assises rouges et noires surmontées de motifs en dents de scie, comme on voit encore à l'intérieur de l'église de Saint-Pierre-de-Clages en Valais¹⁰. Cette ornementation devait avoir pour effet de mettre richement en valeur les arcatures aveugles de l'architecture pré-romane, peut-être à l'image de ce que l'on a retrouvé dans l'église de Müstair dans les Grisons¹¹.



2.

Romainmôtier, bras septentrional du transept, faux appareil à double joint rouge, seconde moitié du XIII^e s. ?, avant restauration

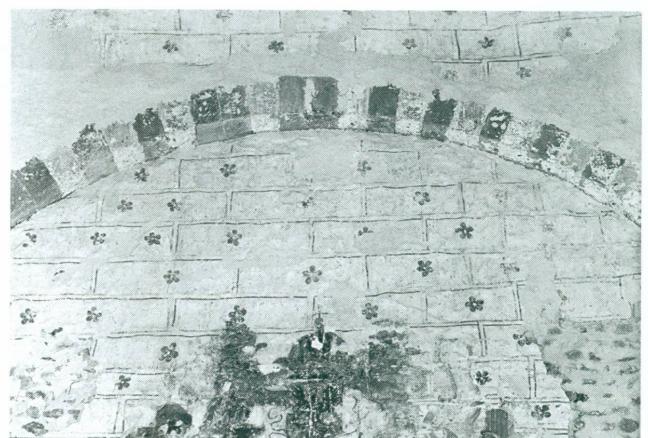
Une deuxième étape de décoration vient recouvrir, à l'intérieur de l'église de Romainmôtier, les parois de la nef, du transept et de l'avant-chœur. Elle comprend un grand appareil simulé formé d'assises à double joint ocre rouge sur fond beige. Les grandes arcades de la nef ne comprennent pas d'autre décor que ce faux appareil, de même que les baies ou les supports de retombées des voûtes. L'avant-chœur et le transept ont également conservé le même type d'ornementation alors que nous ne savons rien du décor des voûtes romanes de la nef et des trois absides du chœur, reconstruites peu avant 1300. En revanche, la coupole est ornée à la même époque d'un semis de rosettes et d'étoiles, rouges à l'origine, peintes sur un enduit beige. La coupole paraît donc être la seule zone de l'église qui ait été différenciée par un décor particulier¹².

Les décors en faux appareil sont très fréquents, à partir du XII^e siècle surtout¹³. Outre ceux des cathédrales de Lausanne (1^{ère} moitié du XIII^e siècle) et de Genève (milieu du XIII^e siècle), il faut principalement citer ceux des abbayes cisterciennes de Bonmont (cantón de Vaud, fin XII^e - début XIII^e siècle) et de Hauterive (cantón de Fribourg, XIII^e siècle)¹⁴. Le chœur de l'église de Lutry, après sa reconstruction vers 1250-1260, était également orné, en tout cas sur la voûte, d'un appareil simulé ocre rouge à joints blancs¹⁵. A Romainmôtier, il est possible que le décor préexistant à simples joints noirs de l'époque romane ait déterminé le choix du faux appareil rouge, celui-ci pouvant être considéré dans cette perspective comme une rénovation¹⁶. Largement répandus, de forme parfois très simple, les appareils simulés restent cependant difficiles à interpréter et posent de délicats problèmes de datation.

D'une manière générale, les décors à double joint rouge du type de Romainmôtier sont rares à l'époque romane, ce que confirme un recensement fait sur le plan international¹⁷. Tous les monuments cités plus haut ne présentent que des appareils à simple faux joint. Il semble que l'enrichissement du motif par des joints multiples soit tardif, au moins si l'on en croit les exemples conservés dans nos régions¹⁸. A la fin du XIII^e siècle et au XIV^e apparaissent parfois des joints à simple assise mais à division verticale triple, comme à la tour de Villette à Lutry ou dans les églises d'Orny et de Saint-Prex¹⁹, ou à joint horizontal double bicolore (noir et ocre), comme à l'église de Bellelay (Jura, XIII^e siècle)²⁰. Ce n'est que plus tard que se voient des décors à double joint rouge avec un ornement au milieu de l'assise, comme à l'église de Saint-Sulpice ou à la chapelle de l'ancienne chartreuse de La Lance²¹.

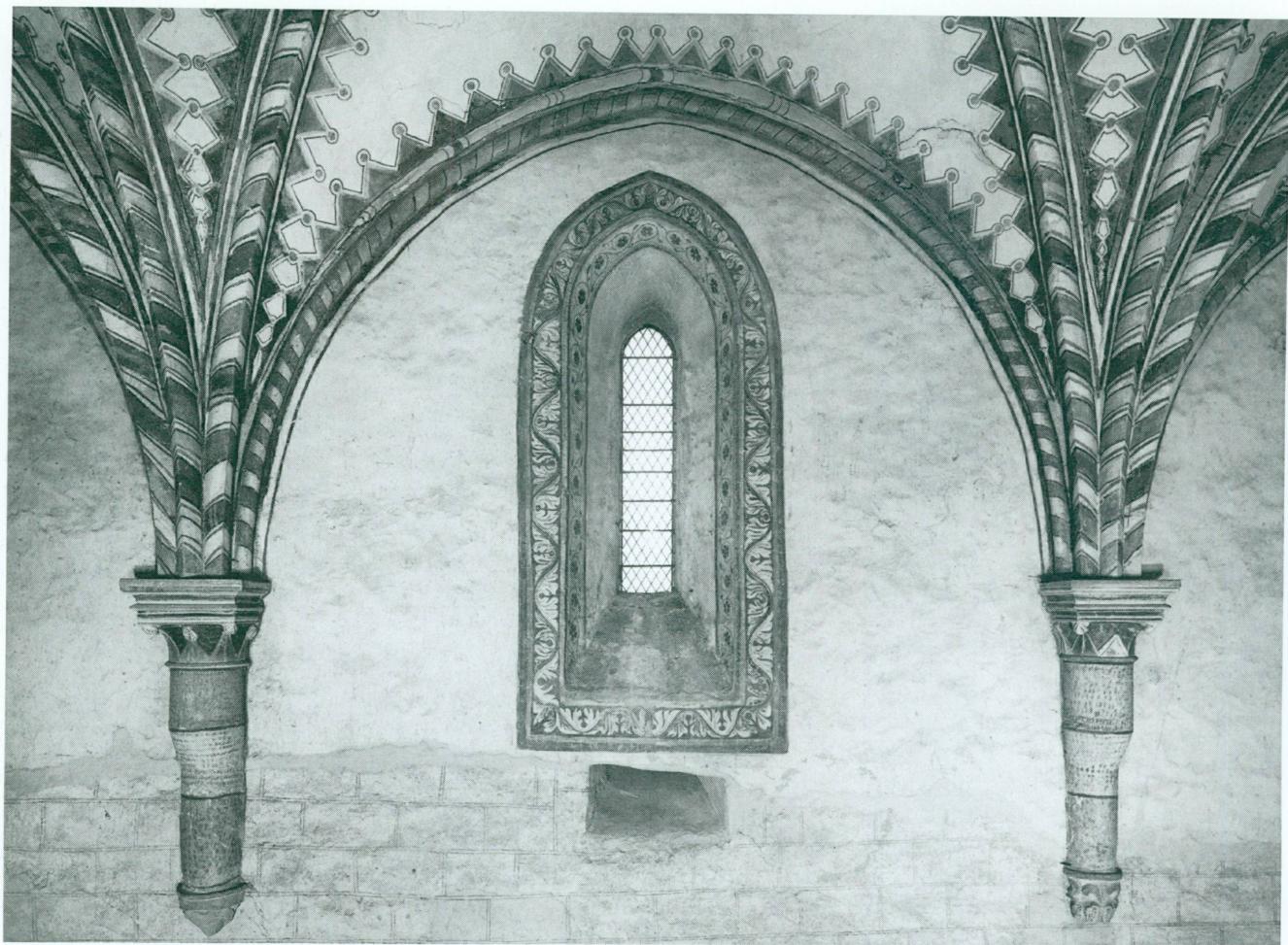
Les peintures de Romainmôtier peuvent être rapprochées de certains décors d'églises gothiques françaises datés du XIII^e siècle, comme ceux des églises d'Essôme et de Rampillon²². L'appareil simulé y prend une forme analogue, même si, à Romainmôtier, son exécution paraît simplifiée²³. Il s'étend également sur de très larges surfaces, traitées selon une vision unitaire. Aucune représentation figurée, aucun ornement ne vient non plus interrompre le rythme uniforme du faux appareil, à l'exception de la coupole, comme on l'a vu plus haut²⁴.

La spécificité principale du décor de Romainmôtier est l'absence d'un traitement différencié des structures architecturales, si caractéristique des exemples français²⁵. Sur le plan régional également, il diffère nettement de ce point de vue des décors des cathédrales de Lausanne et Genève (faux appareils simples gris ou ocre jaune, à joints blancs). Son



3.

Saint-Sulpice (Vaud), peintures décoratives à double joint noir et rouge des parois de la croisée et de la coupole, début du XIV^e s.



4.

Romainmôtier, peintures décoratives ornant une fenêtre haute et voûte de la nef, vers 1300, avant restauration

fond beige, les doubles joints rouges assez librement disposés témoignent d'une volonté décorative moins stricte, plus autonome par rapport à la mise en valeur des articulations de l'édifice. L'appareil simulé de Romainmôtier annonce d'une certaine façon les décors du XIV^e siècle, mais sa conception reste cependant exclusivement architecturale. Il faut donc probablement y voir une volonté de «modernisation» d'un édifice roman devenu désuet avec l'avènement du style gothique et la construction des grandes cathédrales.

Ce caractère hétérogène explique sans doute que les datations proposées jusqu'à aujourd'hui pour le faux appareil de Romainmôtier soient restées très fluctuantes (de la première moitié du XI^e jusqu'au XIV^e siècle²⁶). Plusieurs décors voisins, à double joint rouge, ont été recensés dans des maisons zurichoises et datés de la fin du XIII^e et même du XIV^e siècle²⁷. L'absence de motifs au milieu des assises, la régularité du décor et les exemples comparatifs permettent de

suggérer une datation du décor de Romainmôtier dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Une telle proposition ne contredirait pas l'analyse archéologique des couches picturales²⁸. L'association des doubles faux joints avec un semis de rosettes et d'étoiles sur la coupole confirmerait une datation tardive, à l'époque gothique²⁹. On retrouve, par exemple, un décor de ce type sur les voûtes de l'ancien réfectoire de l'abbaye cistercienne de Hauterive, qui peut être situé dans le premier tiers du XIV^e siècle³⁰.

LE STYLE DÉCORATIF DU XIV^E SIÈCLE

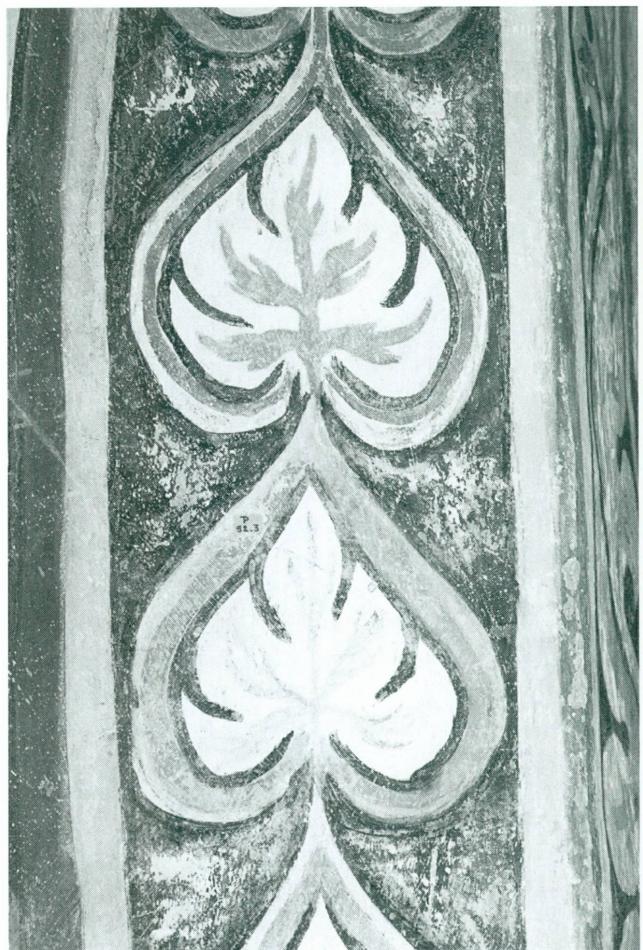
Les dernières décennies du XIII^e siècle marquent une étape décisive dans l'évolution du décor monumental médiéval de nos régions. Ce mouvement, qui correspond à l'apparition d'une peinture murale d'esprit véritablement gothique, est documenté dès le siècle suivant par de nombreux

exemples, conservés tant dans les édifices majeurs que dans les plus modestes. Il influencera de manière durable l'évolution de la peinture murale, pratiquement jusqu'à la fin du Moyen Age.

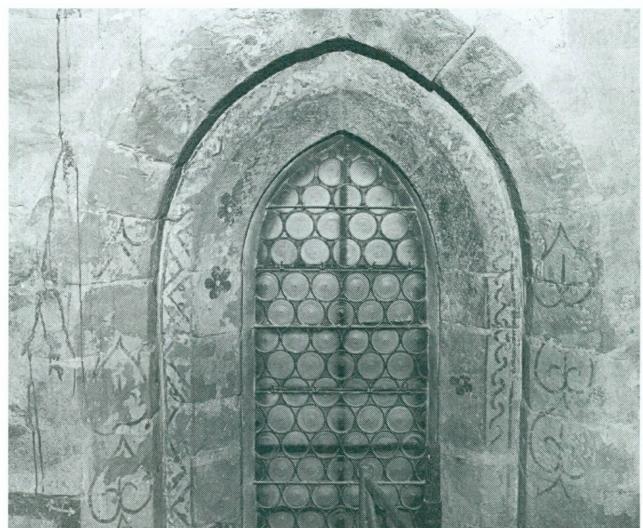
Les artistes et artisans disposent alors d'un vaste répertoire de motifs (rosettes, rinceaux, dents de scie, chevrons, feuillages polylobés, etc.), dont l'origine remonte certes à l'antiquité mais qu'ils réinterprètent librement³¹. Ils varient abondamment les thèmes et jouent sur leurs associations. Les formes sont souvent stylisées, la palette de couleurs vive, dominée par les ocre jaune et ocre rouge, plus rarement les bleus ou les verts. Leur répartition obéit à des principes simples, par inversion, par opposition ou par arrangement en damier. Les décors trahissent ainsi un esprit plus sensible aux possibilités ornementales de la peinture qu'à la seule mise en valeur de l'architecture.

Cette recherche d'une efficacité décorative maximale ressort bien des premiers exemples conservés de ce type de peinture ornementale. Là encore, les décors de l'église de Romainmôtier fournissent un jalon chronologique très précieux. Ils furent réalisés après un violent incendie qui entraîna la destruction partielle du clocher et de la travée orientale de la nef à la fin du XIII^e siècle. A l'occasion du chantier de reconstruction, des voûtes à croisée d'ogives et une nouvelle série de fenêtres hautes furent créées. Dans le vaisseau central de la nef, l'appareil simulé à double faux joint rouge a été remplacé par un nouveau décor³² et recouvert d'un badigeon uniforme à la chaux de couleur beige. L'ornementation se concentra désormais sur les structures de l'architecture, baies, arcs et nervures des voûtes. Malgré l'impression générale d'uniformité (palette de couleurs associant les ocre jaune et ocre rouge aux bleus et aux noirs; répétition des mêmes motifs – chevrons et dents de scie ponctués d'une perle sur les voûtes, rinceaux et rubans plissés des baies, filets...), les décors sont subtilement variés suivant les travées ou le type de support (arcs ou ogives, cadres de baie...). Dans le chœur, le chevet et la chapelle méridionale, également édifiés à neuf, reçurent une ornementation de même type³³.

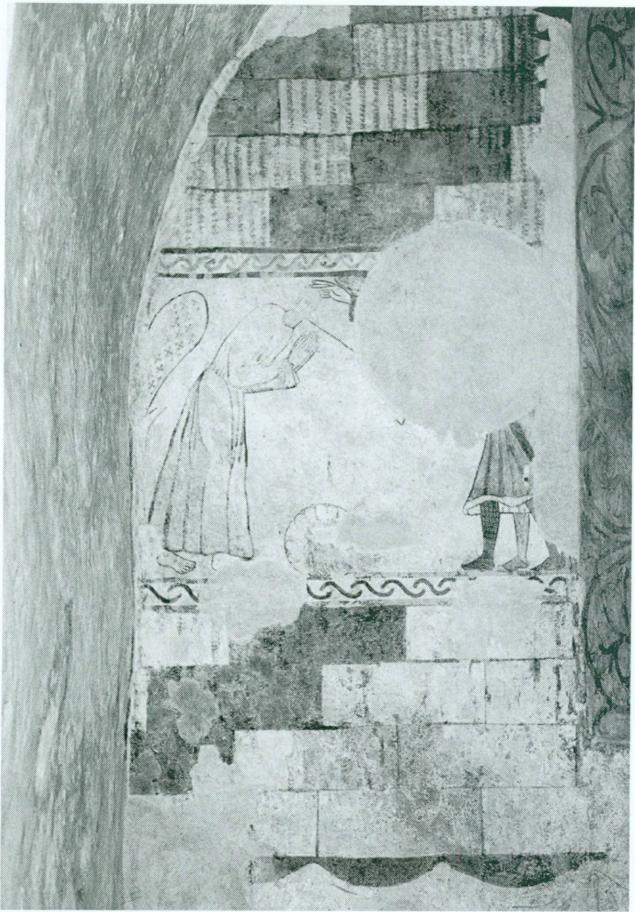
Sans doute encore antérieures à 1300, ces peintures ornementales comptent certainement parmi les plus anciens décors de ce type qui puissent être situés avec précision en Suisse romande. Elles devaient également se retrouver dans les vastes églises d'ordres mendiants, dominicaines et franciscaines, construites à la même époque dans les deux métropoles régionales de Lausanne et de Genève. Le chœur de Saint-François de Lausanne a conservé des peintures ornementales, dont une partie au moins présente un répertoire de motifs identique à celui de Romainmôtier et nous semble remonter encore au XIV^e siècle³⁴.



5.
Romainmôtier, détail des peintures décoratives de l'ébrasement d'une fenêtre, vers 1300, en cours de restauration



6.
La Fille-Dieu près de Romont (Fribourg), peintures décoratives de la baie orientale du collatéral méridional de la nef, vers 1350



7.
Concise (Haute-Savoie), peintures décoratives et martyr de saint Jean-Baptiste peint sur le chevet, début du XIV^e siècle

L'ORNEMENT ET LES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

Dans une même perspective, il est intéressant de suivre, à la même époque, le rapport de l'ornement avec les représentations figurées. Nous ne nous intéresserons pas de façon prioritaire aux grands cycles narratifs, tel qu'on les retrouve de manière exemplaire dans les Grisons³⁵, sinon pour rappeler que ceux-ci connaissent aussi à partir du XIV^e siècle de nouveaux développements. Très souvent, des scènes isolées ou quelques figures sont peintes sur les parois, le plus souvent à des endroits privilégiés comme le chevet ou l'arc triomphal. Les modes d'intégration de telles images dans l'ensemble décoratif d'un édifice sont particulièrement révélateurs du rôle de la peinture ornementale dans les églises aux XIII^e-XIV^e siècles³⁶.

Ainsi, dans la nef de Romainmôtier, les grandes figures qui ornent l'arc triomphal et le revers de la façade n'entretiennent aucun rapport avec les décors des baies et des voûtes.

Juchées sur de simples tertres, elles flottent sur la surface beige des murs. Dans la nef de l'ancienne église paroissiale médiévale de Curtilles (première moitié du XIV^e siècle), les scènes de martyrs sont juxtaposées l'une après l'autre sur la paroi, sans lien apparent entre elles ni avec leur cadre architectural ou les décors ornementaux, il est vrai très peu développés dans ce cas³⁷.

Les compositions du type de celles de Romainmôtier et de Curtilles ont dû rester relativement isolées. Dans de nombreux autres cas, la peinture décorative joue un rôle déterminant dans la définition de l'espace pictural. A l'église cistercienne de la Fille-Dieu près de Romont (vers 1350), elle délimite les contours de l'architecture à la manière d'une frise continue, en dessinant une fausse poutre de rive ornée de rinceaux et de rosettes le long des collatéraux ou en soulignant les formes du plafond polygonal sur l'arc triomphal³⁸. Si les parois latérales sont restées apparemment vides de peintures figuratives (à l'exception d'un écu accroché sous la frise), un Christ en Majesté vénéré par deux couples de donateurs peints sur l'arc triomphal fut inscrit dans ce cadre ornemental rudimentaire.

A Concise (Haute-Savoie, vers 1300), la peinture murale prend une place beaucoup plus grande³⁹. L'ensemble du chevet plat de cette petite église paroissiale est couvert par un appareil simulé surmontant une fausse tenture. Les quartiers de pierre, richement ornés et colorés, sont disposés de manière à former des diagonales. Les larges rinceaux animés d'oiseaux des ébrasements de la fenêtre axiale, dont l'encadrement est souligné de dents de scie rouges, achèvent d'enlever tout caractère illusionniste au décor de cette paroi. Les deux images, placées de part et d'autre de la fenêtre et dédiées à la représentation du martyr de saint Jean-Baptiste, paraissent comme encastrées dans l'écrin formé par la peinture ornementale. Une telle densité décorative caractérise aussi les peintures de la chapelle castrale de Tourbillon à Sion (Valais, deuxième tiers du XIV^e siècle), selon un mode certes différent, qui laisse plus de place à la figuration⁴⁰.

Il est significatif que l'on retrouve un décor similaire dans les maisons profanes. C'est notamment le cas de l'ancienne demeure fortifiée de Cruet près de Chambéry (France, Savoie, début du XIV^e siècle), où les scènes chevaleresques de la vie de Charlemagne étaient sans doute serrées entre deux larges bandes décoratives aux riches ornements⁴¹. Au château de Chillon (Vaud), des décors du même type ornaient toute la paroi, sans aucune scène figurée⁴². Il en allait de même à la Grange de la Dîme à Aigle (Vaud)⁴³. Ce goût pour l'effet décoratif de l'ornement, qui s'affirme au début du XIV^e siècle, se maintiendra longtemps puisqu'on le retrouve encore dans certaines églises du XV^e siècle,

comme à Saint-Gervais de Genève où une tenture à lés rouges et jaunes et de larges rinceaux originellement verts sur fond rouge constituent l'essentiel du décor du chevet encore dans le troisième quart du XV^e siècle⁴⁴.

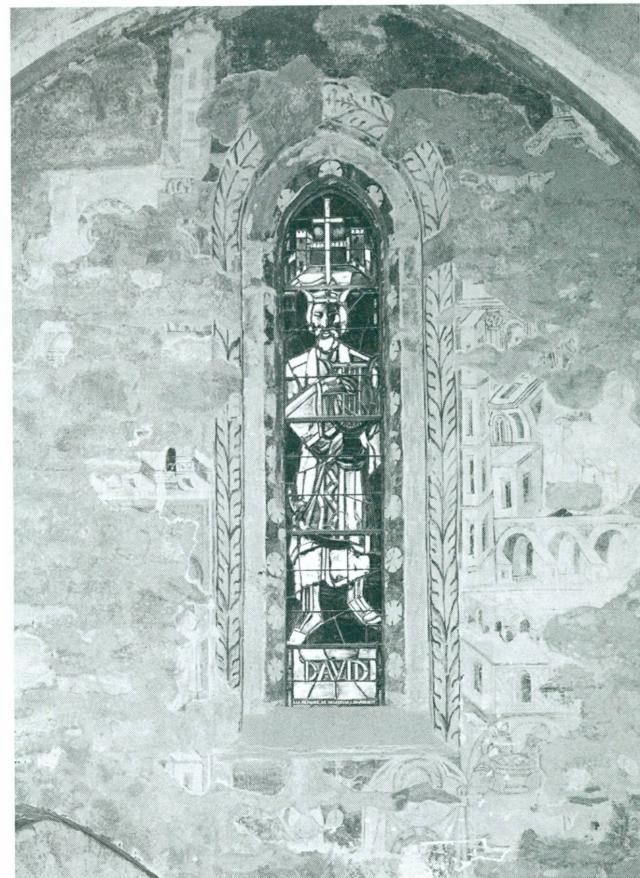
L'INFLUENCE MÉRIDIONALE

Parallèlement à ce courant dominant axé sur la richesse ornementale, quelques décors d'église appartiennent à une tradition différente, d'inspiration méridionale. Reprenant des modes de représentations qui furent expérimentés en Italie dès les dernières décennies du XIII^e siècle, ils se caractérisent par un nouveau rapport entre l'architecture et le décor peint⁴⁵. Le champ figuratif de l'image et de l'ornement n'y est plus traité de manière autonome à l'architecture; les artistes cherchent à créer une synthèse entre les deux niveaux de réalité par le recours à des procédés de type illusionniste.

Ces nouveaux modes de représentation ont pénétré dans nos régions par deux voies différentes. Premièrement, la situation particulière de la région lémanique au débouché des cols alpins a favorisé la présence, continue au moins à partir du début du XIV^e siècle, d'artistes d'origine transalpine, les peintres septentrionaux ayant ainsi pu avoir un contact direct avec l'art italien; par ailleurs les textes attestent que les artistes suivaient les cours princières itinérantes dans leurs déplacements incessants de part et d'autre des Alpes.

Les tours et édicules aux riches développements architecturaux représentés sur les voûtes de la chapelle castrale de Chillon (premier quart du XIV^e siècle) constituent sans doute la première manifestation de ce type de décor⁴⁶. Ces architectures suggèrent un espace tout à fait inédit dans le champ de la représentation. Les peintures ornementales qui encadrent les scènes ne créent cependant pas de relations entre le décor et l'architecture réelle. Les peintures murales de Chillon ont de nombreux points communs avec celles qui ornent le collatéral méridional du narthex de Romairmôtier (à l'exception des décors de la deuxième travée d'un style différent)⁴⁷. On y retrouve la volonté de créer une perspective par l'utilisation d'édicules, qui forment ici les trônes sur lesquels sont assis les personnages. L'espace figuratif est associé plus directement à l'architecture réelle par la représentation d'arcatures en trompe-l'œil.

Ces premières expériences ont laissé une trace durable dans la peinture locale; on citera une peinture à l'église Saint-Etienne de Moudon (milieu du XIV^e siècle)⁴⁸ ou les décors de la chapelle castrale de Tourbillon où l'on retrouve le développement architectural d'édicules et de tourelles.



8.
Moudon (Vaud), peintures décoratives ornant une baie du collatéral méridional de la nef, vers 1350

Le succès de ces modes de représentation italiens sera renforcé dans la seconde moitié du XIV^e siècle sous l'influence de l'art de cour. Dès les années 1340, les grands centres artistiques européens comme Avignon ou Paris⁴⁹ généralisent le traitement illusionniste de la peinture ornementale.

En Suisse occidentale, le rôle de l'atelier de verriers de haut niveau œuvrant dans l'église de Koenigsfelden, puis dans plusieurs églises de la région (Hauterive, Romont), a dû être déterminant dans la diffusion de ce type de décor, présent dans le Haut-Rhin avant le milieu du XIV^e siècle⁵⁰. Son influence se fait notamment sentir dans l'ancienne chapelle de la commanderie Saint-Jean de Fribourg. La bande décorative séparant la Crucifixion du Couronnement de la Vierge, placée l'une au-dessus de l'autre sur la paroi de fond d'une chapelle latérale, prend ainsi la forme d'une véritable corniche en perspective⁵¹. On a retrouvé récemment, dans la chapelle Tous-les-Saints de l'église de Saint-Gervais à Genève, les fragments d'une corniche de ce type, soutenant

encore vers 1440 la représentation des Evangélistes⁵². D'un type différent mais dans le même esprit, à Ressudens⁵³ (canton de Vaud, vers 1376), les scènes du cycle christologique sont séparées par des colonnes moulurées à base et chapiteau qui suggèrent une relation différente avec l'environnement architectural; elles trouveront au XV^e siècle un parallèle dans les décors de la chapelle castrale de Fénis en Val d'Aoste (vers 1420)⁵⁴.

CONCLUSION

De nombreux décors médiévaux d'édifices religieux sont parvenus jusqu'à nous, mais souvent dans un état très fragmentaire qui empêche leur interprétation complète. On ne connaît, par exemple, souvent pas leur extension au moment de leur création. Recouvriraient-ils l'ensemble des parois et voûtes de l'édifice ou, au contraire, n'avaient-ils été créés que pour orner une de ses parties, cohabitant alors avec d'autres décors plus anciens ou des zones laissées sans ornementation? Comment dès lors interpréter ces ornementations lacunaires? Quelles relations entretenaient-elles avec leur cadre architectural? Quelles valeurs, quelles ambiances transmettaient-elles à l'homme médiéval? Voulaient-elles vraiment faire illusion en imitant la structure d'un matériau réel, comme on le croit parfois, ou le décor avait-il une valeur autonome? Malgré l'intérêt croissant montré par les chercheurs pour la peinture décorative, peu de réponses globales ont pu être apportées à ces questions pourtant essentielles. Il est très rare que l'on puisse apprêhender les édifices dans leur ensemble architectural et dans leur évolution à travers les siècles.

Les peintures de l'église de Romainmôtier prennent valeur de référence pour l'étude de ces phénomènes complexes au niveau régional. L'examen du bâtiment sous tous ses aspects archéologiques et historiques permet d'esquisser une petite synthèse de ses décors et d'intégrer la durée (quatre siècles) dans l'analyse. On peut ainsi voir se dessiner une certaine continuité dans la décoration de l'église depuis le XI^e siècle jusqu'à la fin du XIII^e. La rupture apparue vers 1300 dans le vocabulaire ornemental et le traitement de l'espace peut aussi s'observer dans d'autres édifices régionaux à la même époque. Par comparaison, des peintures moins bien documentées, parce que plus fragmentaires, peuvent ainsi être plus précisément situées dans le temps.

Pourtant, au-delà de ces premiers éléments de synthèse, il faut relever l'extraordinaire diversité des interventions des artistes et artisans médiévaux. Celle-ci paraîtra d'autant plus évidente si l'on prend en compte les décors qui n'ont pas pu être abordés ici, comme ceux de l'église des Allinges (XI^e siècle) ou de la chapelle de la Vierge à la cathédrale de

Lausanne (fin XIV^e - début XV^e siècles), pour ne citer que les plus célèbres. Aucun appareil simulé n'est tout à fait semblable à un autre, aucun motif ornemental ne trouve son exact correspondant, sinon lorsque ceux-ci sont reproduits à grande échelle lors de restaurations peu sensibles à leur spécificité. De fait, les peintures ornementales ont pu paraître plus faciles à reproduire et à reconstituer à grande échelle que les parties figuratives, ce qui a souvent conduit à leur banalisation. Des interventions de ce type ne rendent pas justice aux qualités bien réelles de ce patrimoine, encore parfois négligé parce que trop mal connu.

Notes:

- 1 Cf. Jean-Daniel Blavignac (1817-1876), sous la direction de Leila EL-WAKIL, Carouge, 1990
- 2 Victor-Henri BOURGEOIS, *La peinture décorative en Pays de Vaud depuis l'époque romaine jusqu'au XVIII^e siècle*, Lausanne, 1910. Cet ouvrage s'inspire du manuel de P. GELIS-DIDOT et H. LAFILLÉE, *La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, [1888-1890].
- 3 On consultera avec profit la bibliographie sélective suivante, où l'on trouvera des références plus complètes: Friedrich KOBLER et Manfred KOLLER, «Farbigkeit der Architektur», dans: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Munich, 1981, t. VII, col. 274-428; Jürgen MICHLER, *Die Elisabethenkirche in Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigkeit*, Marburg, 1984; «La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur», *Bulletin monumental*, t. 147/2, 1989, pp. 117-131; Peter KURMANN, «Les enjeux de la conservation de la polychromie: plaidoyer pour un dialogue entre architectes-restaurateurs et historiens de l'art», dans: *Architecture et décors peints*, actes du colloque d'Amiens (1989), Paris, 1990, pp. 31-34; Hans-Peter AUTENRIETH, «Architettura dipinta», dans: *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, 1991, pp. 380-397; «Structures ornementales et ornements à motifs structuraux: les appareils peints jusqu'à l'époque romane», dans: *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque de Saint-Lizier (1995), Poitiers, Civilisation médiévale, t. IV, 1998, pp. 57-72
- 4 Cf. notamment sa synthèse de son expérience parue sous le titre «Goût et dégoût de la couleur: remarques sur la polychromie monumentale en Suisse occidentale», dans: *La couleur. Regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, 1995, pp. 165-176
- 5 L'expérience a notamment montré que les reconstitutions anciennes sont souvent basées sur des observations de décors aujourd'hui disparus. Même si elles ne distinguent pas toujours le résultat scientifique de son interprétation, elles constituent une forme de documentation, qui doit être maniée avec prudence, il est vrai.
- 6 Sur l'importance de cette méthode de travail, élaborée d'abord à l'initiative de la Section des monuments historiques du canton de Vaud, voir la récente synthèse *L'architecture et son décor peint*, Patrimoine et architecture, n°4, Genève, 1998
- 7 Par exemple dans des manuels comme le *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, op. cit., col. 279 (2.a) et col. 297; ou l'*Enciclopedia dell'arte medievale*, op. cit., pp. 381 et 385-386; sur Romainmôtier, en attendant la publication complète

des résultats des analyses menées actuellement, voir l'étude fondamentale de Hans-Rudolf SENNHAUSER, *Romainmôtier und Payerne. Studien zur Cluniazenserarchitektur des 11. Jahrhunderts in der Westschweiz*, Bâle, 1970 (sur les décors, pp. 27-28)

8 On trouvera le détail des résultats des investigations récentes dans les nombreux rapports de restauration qui sont déposés au centre de documentation de Romainmôtier ou auprès du Service des Bâtiments de l'Etat de Vaud.

9 H.-P. AUTENRIETH, *op. cit.*, 1998. Les faux joints de couleur noire sont par ailleurs rares.

10 Eglise de Romainmôtier, Publication du Service des Bâtiments de l'Etat de Vaud, n° 54, Lausanne, 1996, pp. 25-31; sur Saint-Pierre-de-Clages, dont les décors ont été publiés dès 1910 par V.-H. BOURGEOIS, *op. cit.*, pl. III, cf. François-Olivier DUBUIS, «L'église de Saint-Pierre-de-Clages. Les enseignements tirés du récent chantier de restauration», *Bibliothèque Historique Vaudoise*, t. XL, 1967, pp. 65-95 et Gaëtan CASSINA et Patrick ELSIG, «Le portail de l'église et son décor peint», *Fondation Saint-Pierre de Clages. Bulletin*, 1996, n° 2

11 Joseph ZEMP et Robert DURRER, *Das Kloster St. Johann zu Müstair in Graubünden*, Genève, 1906-1911, pp. 23-25

12 Le décor du chœur roman a cependant pu être figuratif, comme c'est le cas à Berzé-la-Ville (H.-P. AUTENRIETH, *op. cit.*, pp. 383-384).

13 Théo-Antoine HERMANÈS en a dressé un premier inventaire régional dans: «Goût et dégoût de la couleur», *op. cit.*, pp. 165-176; voir également sa contribution, avec Enrico CASTELNUOVO, intitulée «La peinture», dans: *Les Pays romands au Moyen Age*, Lausanne, 1997, pp. 517-554.

14 Eugène BACH, Louis BLONDEL, Adrien BOVY, *La cathédrale de Lausanne. Les monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud*, t. II, Bâle, 1944; L[ise] BARDE, G. EMOND, T[héo]-A[ntoine] HERMANÈS et al., *Saint-Pierre. Cathédrale de Genève. Chantiers et décors*, Genève, 1991; Théo-Antoine HERMANÈS, «L'église abbatiale de Bonmont et ses décors» et «Les polychromies architecturales intérieures des cathédrales de Genève et de Lausanne et de l'église cistercienne de Bonmont», dans: *Bonmont. II. Histoire de l'Art*, Chêserex, 1992, pp. 41-86; Catherine WAEBER-ANTIGLIO, *Hauterive. La construction d'une abbaye cistercienne au Moyen Age*, Fribourg, 1976, p. 201

15 Datation du chœur selon Marcel GRANDJEAN et al., *Lucry. Arts et Monuments. Du XI^e au début du XX^e siècle*, t. I, Lucry, 1990, pp. 159-165

16 L'influence de peintures préexistantes, de caractère ornemental ou figuratif, sur une étape décorative ultérieure est un phénomène mal étudié, mais souvent observé, comme cela a été récemment mis en évidence à l'église de Curtilles (canton de Vaud, XIII^e? puis première moitié du XIV^e siècle).

17 Communication orale de M. Hans-Peter Autenrieth

18 Ce qui serait à relativiser sur un plan international (H.-P. AUTENRIETH, *op. cit.*, 1991, p. 386, et 1998, pp. 69-70).

19 Sur ce type de décor dans nos régions, voir notamment Brigitte PRADERVAND, «Les peintures murales gothiques de la tour de Villette», dans: *Lucry. Arts et Monuments*, *op. cit.*, p. 149

20 Daniel de RAEMY et Alfred WYSS, *L'ancienne abbaye de Bellelay. Histoire de son architecture*, s.l., 1992, p. 42

21 Paul BISSEGGER, *Eglise de Saint-Sulpice. Guides de monuments suisses*, n°s 321-322, Berne, 1982, p. 25; V.-H. BOURGEOIS, *op. cit.*, pl. XIV

22 Jürgen MICHLER, «Über die Fassung hochgotischer Sakralräume», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXIX, 1977, pp. 29-[68]

23 Sous son aspect actuellement visible dans l'église, il s'agit toutefois d'une reconstitution faite au début du XX^e siècle par le peintre-restaurateur Ernest Correvon.

24 On signalera toutefois des fragments de rinceaux (?) retrouvés dans le bas-côté méridional de la nef, mais qui n'ont pas pu être interprétés de manière satisfaisante. Quant à la peinture imitant un tissu à médaillons ornés d'animaux fantastiques retrouvée dans le même collatéral, elle est antérieure au décor à doubles faux joints (publiée dans V.-H. BOURGEOIS, *op. cit.*, pl. IV).

25 Notamment par la variation très subtile des fonds colorés (J. MICHLER, *op. cit.*, p. 30). A Romainmôtier, les arcades et les baies sont simplement soulignées par la peinture; il faut cependant préciser que l'on ne connaît pas la forme du décor des piliers de la nef.

26 H.-R. SENNHAUSER, *op. cit.*, p. 28; Enrico CASTELNUOVO et Théo-Antoine HERMANÈS, «La Peinture du Moyen Age», dans: *Les Arts. I. Architecture, Peinture, Littérature, Musique. Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud*, t. 6, Lausanne, 1976, pp. 174-175

27 Jürg E. SCHNEIDER und Jürg HANSER, *Wandmalerei im Alten Zürich*, Zurich, 1984

28 La chronologie relative du bâtiment situe l'appareil simulé à double faux joint rouge entre la construction du narthex, à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle, et la reconstruction des voûtes de la nef, à l'extrême fin du XIII^e siècle.

29 Le motif de la rosette ne semble pas apparaître avant 1200 (H.-P. AUTENRIETH, *op. cit.*, 1998, p. 70).

30 Non publié, daté par l'architecture selon C. WAEBER-ANTIGLIO, *op. cit.*, p. 178; voir aussi le décor de la coupole de Saint-Sulpice (rosettes intégrées à un faux appareil), cf. P. BISSEGGER, *op. cit.*, p. 25

31 La quasi totalité du vocabulaire ornemental de cette époque peut être décrit à l'aide des répertoires concernant l'antiquité comme *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, publié sous la direction d'Henri STERN, Paris, 1985; cf. l'ouvrage fondamental de Hermann PHLEBS, *Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter*, Berlin, 1930.

32 L'aspect actuel de ce décor ne reflète que partiellement sa configuration d'origine, qui a pu être précisée lors des travaux de restauration.

33 Le décor du chœur, qui se distingue notamment par un ciel étoilé peint dans les voûtains et un appareil simulé sur les murs imitant le marbre, paraît plus élaboré que celui de la nef; les décors de la chapelle méridionale sont, quant à eux, conservés de manière très fragmentaire.

34 Marcel GRANDJEAN, *La ville de Lausanne. Introduction, extension urbaine, ponts, fontaines, édifices religieux (sans la cathédrale), hospitaliers, édifices publics (I). Les monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud*, t. I, Bâle, 1965, pp. 230-231; Th.-A. HERMANÈS date ces décors du début du XV^e siècle («Goût et dégoût de la couleur» *op. cit.*, p. 168-169).

35 Alfons RAIMANN, *Gotische Wandmalerei in Graubünden*, Disentis, 1985

36 Sur l'importance de cette approche, cf. Jürgen MICHLER, «Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee», *Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 23, 1986, pp. 32-57.

37 Frédéric GILLIARD, «L'église de Curtilles près de Lucens et sa restauration», *Revue Historique Vaudoise*, 1922, pp. 10-18 et 33-42

38 Jacques BUJARD, Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, *L'abbaye cistercienne de la Fille-Dieu à Romont. Histoire, architecture et décors peints*, Fribourg, 1995 (extrait de: *Chronique archéologique*, 1993)

39 *Fresques et peintures murales en Pays de Savoie*, édité par André PALLUEL GUILLARD et Dominique PEYRE, Chambéry, 1988, p. 83

40 Gaëtan CASSINA et Théo-Antoine HERMANÈS, *La peinture murale à Sion, Sedunum Nostrum*, cahier n° 8, Sion, 1978, pp. 24-31; Patrick ELSIG, *Le château de Tourbillon, Sedunum Nostrum*, cahier n° 11, Sion, 1997, pp. 33-46

41 Benno MUTTER, «Die Wandmalereien von Cruet. Ein profaner Bildzyklus in Savoyen», *Revue Suisse d'art et d'archéologie*, 1996, 53, pp. 121-146; *L'Art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, catalogue d'exposition, Paris, Grand-Palais, 1998, p. 372, n° 290

42 Albert NAEF, *Chillon*, Lausanne, 1922, pp. 52-54

43 Brigitte PRADERVAND en collaboration avec Nicolas SCHÄTTI, *Aigle, la Grange de la Dime. Brève évaluation historique et stylistique des décors peints*, Ollon, 1993, ms. dactyl.

44 Th.-A. HERMANÈS, *op. cit.*, p. 169

45 Cf. Janetta REBOLD BENTON, «Antique survival and revival in the Middle Age: architectural framing in late duecento murals», *Arte medievale*, II^e série, VI^e année, 1993/1, pp. 129-145

46 Laurent GOLAY, «Les architectures peintes de la chapelle du château de Chillon», *Etudes de Lettres*, 1991/1, pp. 15-28; «Les peintures murales du château de Chillon», *Nos Monuments d'art et d'histoire*, t. 42, 1991/3, pp. 391-392; «Les peintures murales de la chapelle de Chillon», dans: *La maison de Savoie en Pays de Vaud*, Lausanne, 1990, pp. 230-232; *La restauration de la chapelle du château de Chillon, son histoire et ses peintures*, tiré à part de *Chantiers. Revue du bâtiment, du génie civil et de sécurité*, s.d. [1992 et 1994]

47 Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, *Eglise de Romainmôtier. Rapport préliminaire sur les peintures murales médiévales du narthex*, Puplinge et Ollon, 1994, ms. dactyl.

48 Gaëtan CASSINA, *Saint-Etienne de Moudon*, *Guides de Monuments Suisses*, n° 165, Bâle, 1974, p. 18

49 Marie-Claude LEONELLI et Antoinette NAVETH-DOMIN, «Un "manoir" du XIV^e siècle et ses peintures murales», *Les Dossiers d'archéologie. Grand Louvre sous les jardins du Carrousel*, n° 190, 1994, pp. 32-39

50 J. MICHLER, «Gotische Ausmahlungssysteme...», *op. cit.*, pp. 41-48; Gerhart SCHMIDT, «Zur Datierung der Chorfenster von Königsfelden», dans: *Festschrift für Eva Frodl-Kraft. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 40, 1986, pp. 161-171

51 Marcel STRUB, *La ville de Fribourg. Les monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud*, Bâle, 1956, pp. 203-245

52 Philippe BROILLET et Nicolas SCHÄTTI, «Chapelle d'Espagne et commande bourgeoise au XV^e siècle à l'église paroissiale Saint-Gervais de Genève», *Revue suisse d'Art et d'Archéologie*, 45, 1988/3, pp. 163-178; Théo-Antoine HERMANÈS, «De l'Italie à la Suisse romande. A propos d'œuvres, d'artistes et de commandes artistiques», dans: *Genève et l'Italie. Mélanges publiés à l'occasion du 75^e anniversaire de la Société genevoise d'études italiennes sous la direction d'Angela Khan-Laginestra*, 1994, pp. 211-227

53 Marcel STRUB, *L'église de Ressudens*, *Guides de Monuments Suisses*, n° 59, Berne, 1962, pp. 7-12

54 Bruno ORLANDONI et Domenico PROLA, *Il castello di Fenis*, Aoste, 1982, pp. 51-173; Elena ROSSETTI BREZZI, *La pittura in valle d'Aosta tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Florence, 1989, pp. 14-16

Crédit photographique:

Les auteurs, Ollon et Genève: fig. 1, 5, 7
 Claude Bornand, Lausanne: fig. 2, 4
 Louise Decoppet, Le Lignon-Genève: fig. 3
 Service d'archéologie de Fribourg: fig. 6
 Suzanne et Daniel Fibbi-Aeppli, Grandson: fig. 8