**Zeitschrift:** Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

**Herausgeber:** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

**Band:** 32 (1981)

**Heft:** 2

**Artikel:** Le portail peint de la cathédrale de Lausanne : histoire, iconographie, sculpture et polychromie

**Autor:** Deuber-Pauli, Erica / Hermanès, Théo-Antoine

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-393405

**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:** 11.01.2026

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

# LE PORTAIL PEINT DE LA CATHÉDRALE DE LAUSANNE: HISTOIRE, ICONOGRAPHIE, SCULPTURE ET POLYCHROMIE

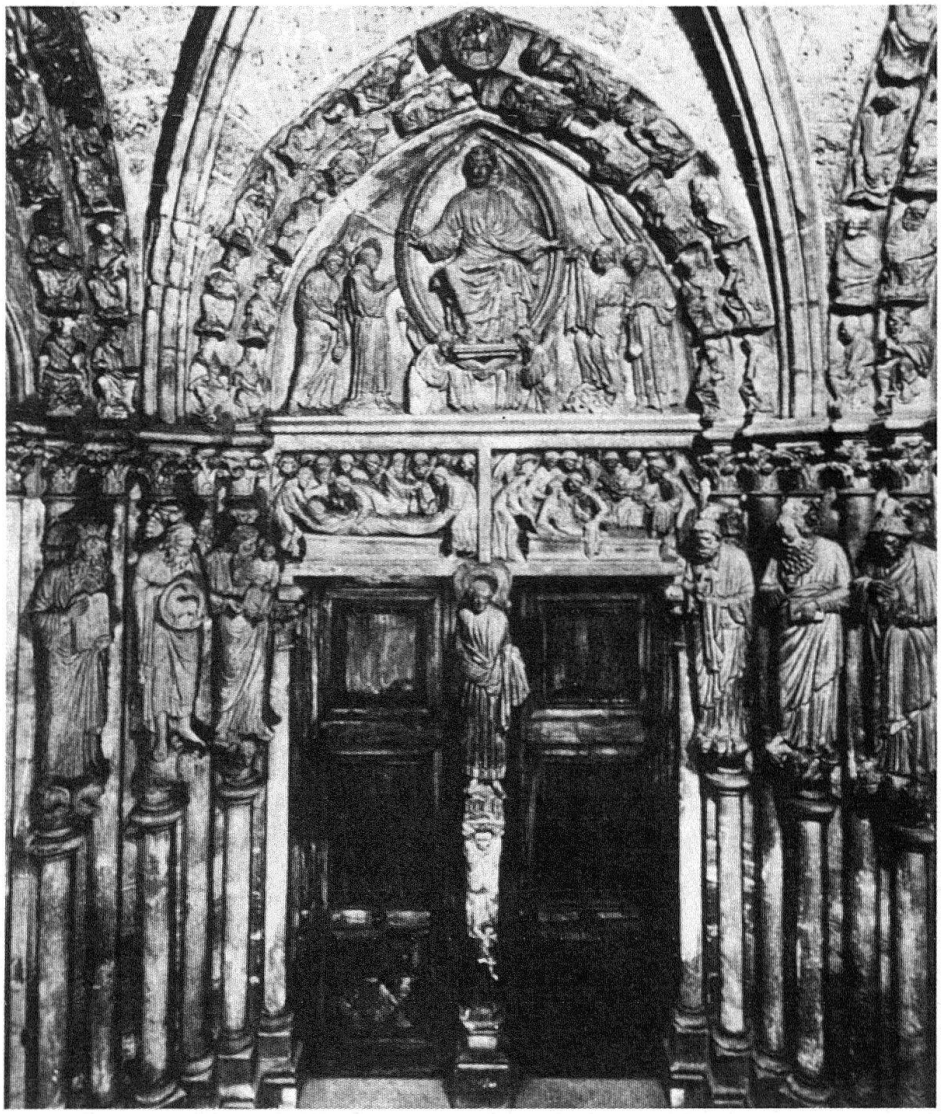
*par Erica Deuber-Pauli et Théo-Antoine Hermanès*

## HISTOIRE

C'est au cours du premier quart du XIII^e siècle – probablement dans les années 1216–1220[1] – que fut élevé au flanc sud de la cathédrale un porche en saillie donnant accès au bas-côté de la nef, pour lequel on fit appel à des sculpteurs qui avaient vraisemblablement travaillé en France. Cette entrée directe dans la nef, à la hauteur de la deuxième travée orientale, en avant du jubé qui clôturait le chœur capitulaire[2], tout en étant de dimensions fort modestes, a été pendant tout le moyen âge beaucoup plus commode que ne l'était le «grand portail»[3] de la façade occidentale. Marcel Grandjean a montré[4] comment le «massif occidental» tout à fait original, dressé à l'extrême bord du promontoire exigu de la Cité, avait servi, à côté de ses fonctions liturgiques, de façade d'apparat visible de loin, de porte de la ville capitulaire, de défense militaire, de parvis couvert compensant le défaut de place à l'extérieur et de plaque tournante de la circulation urbaine, en abritant un passage routier nord-sud, qui le séparait de la nef au rez-de-chaussée[5]. Jusqu'à l'installation du portail de Montfalcon commencée vers 1515–1517[6], la «grande entrée» occidentale est restée ouverte en un très beau porche-vestibule richement peint et pourvu de sculptures polychromes (statues de la Vierge à l'Enfant, de Salomon et de la reine de Saba)[7], qui communiquait à travers une transenne ajourée avec les parties hautes du «massif occidental», où l'on avait prévu, selon Grandjean, d'installer la chapelle de la Vierge, but du pélerinage. A l'extérieur, le portail occidental n'avait pas de sculptures.

Celles-ci, avec tout l'éclat de leur polychromie, ont été réservées au portail méridional, plus dégagé, auquel nous sommes tentés, même si notre hypothèse est encore insuffisamment fondée, d'attribuer la fonction d'entrée principale du pélerinage de Notre-Dame de Lausanne.

La cathédrale de Lausanne est en effet restée jusqu'à la Réforme un important centre de pèlerinage marial connu bien au-delà du diocèse et des Etats de Savoie[8]. Et même alors, quand les rites proprement religieux du pèlerinage furent abolis, la pratique de se rendre à Notre-Dame le jour de la *fête de la Dame*[9] (comme on appelait à Lausanne la fête de l'Annonciation ou de l'Incarnation), le 25 mars, se poursuivit, non seulement du fait du maintien de la fête dans le calendrier de la liturgie réformée bernoise, plus conservatrice qu'ailleurs[10], mais encore de l'extrême popularité du pèlerinage dans le diocèse. Ce n'est qu'en 1863 qu'une décision de la commission liturgique vaudoise raya définitivement cette fête du calendrier. La pérennité de l'attachement des Vaudois au culte de la Vierge pourrait fournir l'explication de la conservation des figures du portail, épargnées par les iconoclastes de 1536.



Lausanne. Le «Portail peint» de la cathédrale (avant la restauration)

Le problème de la localisation de la chapelle de la Vierge, où étaient déposées les reliques et la statue de la Vierge[11] détruites à la Réforme, n'est pas complètement résolu. Les reliques avaient été déplacées en 1173 dans une chapelle en bois pour être mises à l'abri durant les travaux de reconstruction de la cathédrale. A leur retour dans le nouveau sanctuaire en 1232, elles furent provisoirement déposées dans l'unique chapelle du déambulatoire, puis elles prirent, entre 1239 et 1333, le chemin de la chapelle de la Vierge du transept méridional, remarquable encore aujourd'hui par son abondante polychromie décorative[12]. Nous constatons donc que le porche méridional s'ouvrait du côté de l'accès le plus aisé et le plus naturel de la ville basse vers la cathédrale et au voisinage de la chapelle de la Vierge du transept sud, l'un des buts du pélerinage. Son iconographie était vouée au triomphe et à l'intercession de la mère du Christ.

Le nom sous lequel fut régulièrement désigné pendant toute la période catholique le porche méridional n'apparaît pour la première fois dans un texte qu'en 1318: *portale depictum*[13].

Au XV^e siècle, les couleurs du portail ont gardé suffisamment d'éclat pour que le Chapitre de Lausanne souhaite leur remise en valeur, opération confiée en 1445/46 au peintre fribourgeois Pierre Maggenberg[14], qui limita son intervention à ce que nous pourrions appeler une restauration. Maggenberg se contenta de dépoussiérer sans nettoyer la crasse qui ternissait la polychromie originale, puis, laissant apparente cette polychromie là où elle était intacte, il retoucha simplement les zones usées, appliquant çà et là de l'or, camouflant les cassures, faisant une exception pour les chairs, qu'il repeignit afin de rendre vie aux expressions des visages. Il a travaillé dans son style, d'un réalisme beaucoup plus expressif et plus lourd que l'interprétation du XIII^e siècle – style qu'on peut observer dans ses œuvres du cloître des Cordeliers à Fribourg[15] ou de la collégiale Notre-Dame de Valère à Sion[16]. Nous pensons pouvoir situer cette restauration dans le contexte des embellissements occasionnés par la présence à Lausanne du pape Félix V – le duc Amédée VIII de Savoie, élu en 1439 par le concile de Bâle et retiré dès 1442 dans la cité lémanique – et par la décision de celui-ci d'y déplacer le concile, qui y tint ses séances pendant deux ans, entre 1447 et 1449[17]. Que cette «restauration» ait été confiée au meilleur peintre de la Savoie du nord (ouest de l'actuelle Suisse) dans le deuxième tiers du XV^e siècle atteste l'importance conservée à cette époque par le «portail peint».

Les travaux de nettoyage ont permis de constater qu'entre l'intervention de Maggenberg et le premier badigeon gris du XVI^e siècle, certaines sculptures du tympan et des voussures nord en particulier avaient été profondément rongées par l'humidité. Cette atteinte est la plus violente et la plus longue qu'ait subi le «portail peint» au cours de son histoire. Comme les éléments les plus touchés se trouvent à la hauteur de la naissance des voûtains (3^es et 4^es claveaux), nous attribuons ces dommages à la dégradation des toitures: dans les sortes d'entonnoirs formés par l'extrados des voûtains et les parois extérieures du porche, de gros dépôts de poussière ont favorisé l'accumulation et la stagnation de l'eau et joué le rôle d'éponges. Il faut sans doute mettre ce défaut d'entretien en relation avec la suppression du passage routier de la «grande travée» vers 1502–1505 et la création consécutive du portail de Montfalcon. Ces observations rappellent que les XIX^e et XX^e siècles ne sont pas seuls responsables de la dégradation des monuments, comme on a pris l'habitude de l'affirmer. Il est certain qu'après l'intervention de Maggenberg, on ne s'est plus occupé pendant plus d'un siècle du «portail peint».

Alors que la Réforme et l'occupation bernoise, survenues en 1536, ont été fatales aux autels et à une partie des trésors de Notre-Dame[18], le «portail peint», pas plus que le portail de Montfalcon en cours de construction n'ont subi de déprédations iconoclastes, ce qui peut constituer, nous l'avons vu, un indice intéressant l'histoire idéologique du portail. De surcroît, dès la fin du XVI^e siècle, l'administration bernoise se préoccupa de l'entretien du portail en fermant les arcades latérales du porche et en passant un badigeon gris, sans doute moins destiné à couvrir les dommages qu'à conformer l'ensemble médiéval au goût classicisant de la Renaissance (ou à abolir l'efficacité «catholique» de ses images). Tandis que les réformateurs mettaient un terme au célèbre pélerinage de Notre-Dame, détruisant la statue de l'autel[19], décapitant celle du porche occidental, tous les éléments du portail du Couronnement sont restés en place, comme si l'iconogra-

phie particulière de l'humilité de Marie – sans trône – et des apôtres, jugée compatible avec les nouvelles croyances, les avaient protégés. Le «portail peint» sera débaptisé, deviendra, à cause de la présence des douze statues-colonnes, le porche «des Apôtres» ou «des douze Apôtres», subissant ainsi de la part du protestantisme une redéfinition théologique qui fait écho à la redéfinition esthétique due à la Renaissance.

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les travaux d'entretien sont bien documentés, les Bernois étant, comme l'avaient été les Savoyards, d'excellents administrateurs, tenant scrupuleusement leurs livres de comptes. Sans réussir pour l'instant à établir la concordance exacte des textes et de l'analyse matérielle, nous avons reconnu la présence d'au moins trois badigeons gris superposés: le plus ancien serait celui du XVI^e^ siècle, le plus récent celui d'un chantier des années 1768–1774, le troisième pouvant dès lors être attribué avec passablement de certitude au XVII^e^ siècle [20].

Tout au long des XIX^e^ et XX^e^ siècles, la polychromie du «portail peint» fut repérée là où les badigeons s'écaillaient, signalée par divers auteurs [21], et même étudiée et partiellement dégagée par l'architecte vaudois Maurice Wirz, à la fin de la campagne de réfection commencée en 1873 sous la direction de Viollet-le-Duc et qui s'est poursuivie après sa mort (1879) dans des directions que son influence a – pour un temps et non sans contestation – profondément marquées [22].

L'analyse de Wirz [23] – fragmentaire pour les voussures dégradées par les infiltrations d'eau et inexistante pour le linteau – a servi de base aux études ultérieures: l'auteur de la première monographie du portail peint, Emma-Maria Blaser (1918) [24], signale la polychromie en passant, sans en tirer aucun parti analytique; Eugène Bach, vivement intéressé, lui consacre des articles (1936 et 1938) [25] et, dans un chapitre de la monographie désormais classique de la cathédrale de Lausanne (1944), qu'il intitule «La peinture décorative», il fait le point sur la polychromie du «portail peint» à un moment où celle-ci était en train de disparaître sous la crasse, ce que Bach interprétait comme une usure irrémédiable: «La polychromie de la sculpture décorative et de quelques statues a complètement disparu... [26].» Ne disposant pas des moyens d'en déterminer l'origine, n'excluant pas la possibilité qu'elle soit contemporaine des sculptures, Bach s'en remettait à l'analyse de la polychromie des portails romans et gothiques proposée par Viollet-le-Duc [27]. S'interrogeant toutefois sur l'opportunité d'une restauration de la polychromie, qu'il aurait, pensait-il, fallu reconstituer, il tranchait négativement: «Nos yeux sont trop habitués à la nudité de la pierre, à sa patine séculaire, pour s'accommoder d'un tel rajeunissement [28].» Il va de soi que le regard des «médiévalistes» du XIX^e^ siècle n'avait pas été terni par cette oblitération des données de l'esthétique médiévale parvenue à s'imposer au siècle suivant: il s'était abandonné au contraire à une exaltation très anticlassique de la couleur et de l'or [29].

En 1913, en réparant la voûte du porche, on l'avait «piquée» pour mettre au jour l'appareil de tuf, conformément au goût envahissant pour la rusticité de la pierre nue, faisant disparaître à jamais la pellicule picturale bleue constellée d'or. Puis, en 1927, six des statues-colonnes avaient été déplacées à l'intérieur du transept méridional – pièces de choix mises à l'abri, aux dépens du reste de l'œuvre – et remplacées par des copies. Mais en 1967, la nécessité d'une nouvelle restauration déclencha un lent renversement

des points de vue : on prit conscience de l'unité fonctionnelle, iconographique et artistique de l'ouvrage, du caractère inséparable de la polychromie et de la sculpture, de la rareté de l'exemple lausannois, de sa qualité plastique et picturale exceptionnelle – tournant que l'on doit incontestablement à la priorité accordée au même moment par les restaurateurs européens à la question controversée depuis cent ans [30] de la polychromie des sculptures médiévales, de sa généralité, de sa quasi-nécessité [31]. Aussi, est-ce une intervention de stricte conservation (mise au jour de la pellicule picturale, consolidation de la pierre, pas de retouches) qui s'opère depuis onze ans sur le «portail peint». Une fois les travaux achevés, les statues déplacées remises en place, le porche lausannois, avec sa polychromie retrouvée, formera l'un des témoins les mieux conservés et les plus saisissants de l'état originel des grands portails gothiques.

## ICONOGRAPHIE

Faute de disposer pour l'instant d'éléments de confrontation suffisamment élaborés, nous n'exposerons ici ni la question de la forme architecturale extrêmement originale du porche [32], ni celles de la date et du style des sculptures, ni celle de l'origine des artistes, vraisemblablement venus d'un des grands chantiers français contemporains. Les problèmes de datation et d'attribution ont récemment davantage intéressé les chercheurs que l'analyse de l'iconographie du portail, pour laquelle on s'est contenté le plus souvent de reprendre l'identification établie en 1918 par Emma-Maria Blaser [33]. Outre sa polychromie, c'est donc l'iconographie du portail qui retiendra ici notre attention. Les deux aspects – polychromie et iconographie – sont d'ailleurs intimement liés : au fur et à mesure du dégagement de la pellicule picturale, des détails apparaissent, favorisant de nouvelles identifications et permettant d'en corriger ou d'en préciser d'anciennes. Ceci s'applique évidemment en particulier aux textes et aux attributs qui ne sont pas sculptés, mais peints. C'est le cas, par exemple, des textes des phylactères portés par les personnages des voussures, dont la majeure partie est encore dissimulée sous les badigeons gris.

Le «portail peint», construit en molasse, forme un petit dispositif inédit de plan carré, ouvert sur trois faces, formé de quatre massifs de maçonnerie ébrasés à l'intérieur et cantonnés de colonnettes et de statues, ainsi que de quatre arcades, dont l'une, pourvue de tympan, linteau et trumeau, sert de portail. Les sculptures représentent le thème général de l'Incarnation et du Couronnement de la Vierge, extrêmement fréquent aux entrées des cathédrales au cours de cette période d'intense dévotion à Marie et de polarisation de la production théologique, liturgique et poétique sur la figure de la Vierge et le mythe de l'Incarnation.

C'est à l'entrée occidentale de la cathédrale de Senlis – voisine du château royal, qui fut le séjour préféré des Capétiens –, vers 1170, qu'apparut la première composition monumentale en pierre connue de ce thème, promise à un succès fulgurant et durable : Dormition et Assomption de la Vierge au linteau, Couronnement au tympan, statues-colonnes de figures de l'Ancien Testament en référence et arbre de Jessé dans les voussu-

res[34]. Or, les singularités iconographiques du portail de Lausanne ne peuvent pas – comme on l'a fait jusqu'à présent – être simplement mises au compte d'un archaïsme provincial ou des capacités inventives des artistes. Elles obéissent incontestablement à des préoccupations théologiques distinctes.

Dans la représentation du Couronnement, dont la composition est unique en son genre, au lieu de partager le trône de son fils, comme dans tous les portails antérieurs ou contemporains connus, consacrés à ce thème[35], la Vierge est debout sur un petit socle, de profil, les mains jointes, à l'échelle des anges qui accompagnent la scène, au côté droit du Christ couronné, beaucoup plus grand, trônant dans une imposante mandorle portée par deux anges, conformément à la tradition romane de la présentation de la «Maiestas Domini». Sujet principal de l'image, le Christ bénit sa mère et prend des mains de l'ange, qui gravit à sa gauche une sorte de degré nébuleux[36], la couronne dont il va la parer.

Dans les voussures qui encadrent cette scène figurent, de part et d'autre de l'image de l'Agneau inscrite dans un médaillon à la clef, les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, tous barbus, couronnés, portant des lampes et des instruments de musique. L'adoration des Vieillards, associée au symbole de l'Agneau et à l'apparition du Christ trônant dans sa gloire, est évidemment une illustration de la Seconde Parousie, directement issue de l'Apocalypse de Jean (IV et V). Mais elle constitue ici un thème triomphal par excellence, accompagnant la vision céleste, à laquelle la Vierge ressuscitée introduit les croyants. Elle est l'humble servante choisie entre toutes les femmes, élevée au-dessus des hommes, intercédant pour eux auprès du Christ, face à lui, prête à recevoir la couronne et à partager la gloire de Dieu, son époux et son fils. Sur les autres faces, les statuettes restées jusqu'ici sans attribution précise, attendent encore le dégagement de leur polychromie, qui favorisera leur identification ; mais il semble d'ores et déjà que l'on soit en présence d'un amalgame du thème de la généalogie du Christ[37] et de l'utilisation de modèles empruntés aux figures des initiales enluminées d'une Bible du XII^e^ siècle.

Le linteau représente sur deux panneaux la Dormition et l'Assomption de la Vierge, iconographiquement presque conformes au prototype du portail de Senlis, toutefois plus réalistes, dépouillés de l'élément irrationnel de l'envol de l'âme de la morte sous la forme d'une figurine enveloppée de bandelettes.

Dans la statue-colonne du trumeau, nous proposons de reconnaître Gabriel au lieu de Michel[38]. L'archange de l'Annonciation, qui appelle Marie – la fiancée de Joseph de la maison de David – à ses épousailles et à sa maternité divines (Luc I, 26–38), prend logiquement place dans l'axe central de la composition, entre les deux versants de l'histoire du salut, dans laquelle toute l'insistance porte sur le mystère de l'Incarnation du Christ.

Depuis l'étude d'Emma-Maria Blaser, l'identité des statues-colonnes est connue et admise, mais non leur signification particulière dans le contexte général du portail. Les six figures de gauche appartiennent à l'évènementialité religieuse antérieure à l'Incarnation, qu'elles ont préfigurée concrètement ou annoncée sous diverse formes prophétiques ou visionnaires: Siméon (Luc II, 25–35), saint Jean-Baptiste (Luc I, 39–55),

Moïse (Exode XVI, le don de la manne?), Jérémie (I, 13 ou/et XXXI, 22), David (Psaumes CXXXII, 11) et Isaïe (XI, 1–10). Les six figures de droite sont les deux princes des apôtres, saints Pierre et Paul, et les quatre évangélistes, saints Jean, Mathieu, Marc et Luc, témoins de l'Incarnation et fondateurs de l'Eglise primitive, dont le centre visible était la Vierge. Quant aux consoles des statues-colonnes, elles sont décorées d'êtres fantastiques, qui n'ont pas d'autre signification que l'habituelle image du mal vaincu par la lignée sacrée des ancêtres, des précurseurs et des témoins du Christ.

Dans cette mise en scène du mythe fondateur du christianisme, qui culmine au tympan dans la confrontation de l'image de l'humilité et du triomphe de la Vierge – venue de la terre et garante du salut puisqu'elle règne dans le ciel – la couleur jouait une fonction de représentation, de symbolisation indispensable. Sans elle, la composition du portail nous apparaîtrait désormais comme un terne montage de cadavres : elle lui donnait vie, concrétisait les personnages, produisait un effet de réalité saisissant. Le bleu recouvrait les parois, les piliers et les voûtes qui, constellées d'or, figuraient le ciel. On retrouve le même réalisme de convention dans le blanc des manteaux pour évoquer des vêtements liturgiques ; le blanc domine en effet sur les manteaux galonnés d'or et ornés de motifs géométriques or, bleu et rouge, de même que sur les chapiteaux des colonnes. L'or et le rouge se retrouvent, associés au bleu, dans les robes et les doublures des vêtements. Les couronnes, certains accessoires et quelques chevelures étaient dorées. A ces deux couples de couleurs de base – le bleu et le blanc, dont l'association est significative à divers degrés, comme couleurs symboliques de la Vierge, mais aussi des matériaux ; le rouge et l'or, qui sont signes de royauté, de lumière et de richesse –, s'ajoutaient des notations de vert, de noir et de divers bruns. En plus, pour rehausser les effets plastiques, on a employé une laque rouge violacée.

En conclusion, il nous semble possible de définir l'écart entre la formule du Couronnement de la Vierge de Lausanne et celle en particulier des grandes cathédrales françaises en termes de tendances théologiques. Plus exactement, de rapporter ces divergences, en Ile-de-France, dans les cités épiscopales du royaume capétien, à la nouvelle idéologie politique-ecclésiastique, qui amalgame, dans la double figure couronnée du Christ et de la Vierge, la gloire de la Vierge instrument de l'Incarnation, celui de l'Eglise – Ecclesia –, épouse du Christ-Roi, mais aussi celui du couple royal, gage de la stabilité et de l'unité de l'Etat national monarchique. Et, à Lausanne, dans la cité ecclésiastique qui s'enrichit du trafic international, du commerce et du pélerinage, de les attribuer à la pensée cistercienne de l'évêque Amédée de Lausanne (1144–1159) [39], ancien moine de Clairvaux et abbé de Hautecombe, ami de saint Bernard, qui a fourni au culte et au pélerinage de la Vierge lausannoise une pièce liturgique de haute qualité : huit homélies mariales [40], composées au temps de son épiscopat, qui n'ont cessé de faire partie – du moins sous la forme d'extraits – de la liturgie catholique lausannoise et qui nous paraissent avoir été la source du programme du «portail peint». Saint Amédée y met l'accent sur la vocation exceptionnelle de la Vierge, en opposant son humilité terrestre à la grandeur de Dieu ; il voit en elle surtout la mère du Christ, «par conséquent mère du salut, mère de la grâce, mère de la miséricorde» (Hom. III, 286–288), médiatrice, consolatrice, guérisseuse de tous les maux, éducatrice de la vie morale, dont le

triomphe réside dans la Majesté de son Fils. Les analogies entre le texte des sermons et la sculpture, les choix iconographiques, les abandons par rapport au texte doivent encore subir une double confrontation, dont il n'est pas possible d'exposer ici les résultats : celle des images mariales contemporaines déjà largement recensées d'une part, celle des textes mariologiques contemporains, destinés à nous permettre d'isoler les éléments distinctifs de la théologie mariale d'Amédée, d'autre part. Mais d'emblée, cette lecture renforce notre suggestion, selon laquelle le «portail peint» est une des pièces-maîtresses de l'aménagement d'accès du pélerinage de la Vierge et participe à sa liturgie, complété par l'*imago mundi* des vitraux de la grande rose de la façade méridionale du transept[41].

## SCULPTURE ET POLYCHROMIE

Grâce aux travaux de restauration en cours, notre connaissance des modes de travail des architectes, des sculpteurs, des peintres, comme aussi du déroulement du chantier, s'enrichit de nouveaux éléments. Les trois corps de métier se sont trouvés ensemble à pied d'œuvre. D'un côté, le portail n'est pas – comme il le sera dans des édifices ultérieurs – plaqué contre la façade, mais il fait partie intégrante de sa structure, l'appareillage des blocs sculptés du tympan étant visible à l'intérieur de la nef. De l'autre, les statues-colonnes ont été peintes avant d'être mises en place, les claveaux des voussures l'ont été après la pose des statues-colonnes – procédure contraire à toute logique, occasionnant des taches, mais témoignant de l'activité simultanée des sculpteurs et des peintres, pour autant qu'il ne s'agît pas des mêmes artisans.

Pour des raisons pratiques et financières, les sculpteurs ont utilisé le matériau qui leur était fourni sur place : la molasse tendre de Lausanne, comportant fréquemment des lits marneux. Liés par la fonction du portail, par le programme iconographique, par le budget, pourvus d'une pierre d'inégale qualité, mais sachant aussi que leurs reliefs allaient être peints et bénéficiant d'une technologie que la restauration en cours a mis en lumière, les sculpteurs médiévaux n'entretenaient pas le même rapport au matériau, au style et à la forme que les artistes de l'époque moderne. La statuaire de Lausanne ne présente pas moins de quatre types de réparations d'origine :

1. En présence d'une zone marneuse, le sculpteur découpe le morceau défectueux et le remplace.
2. Confronté à des difficultés de mise en place, il coupe les pièces gênantes et les repose.
3. En cas de casses accidentelles, qui suivent d'ordinaire les lits de la pierre, le sculpteur recolle les fragments.
4. S'il commet une erreur, il remplace délibérément le morceau.

Ces réparations, extrêmement nombreuses, ont été effectuées à l'aide de colle, composée d'une résine et de brique pilée, de tenons de plomb ou de chevilles façonnées à même la pierre. Enfin, les détails irréalisables en pierre, parce que trop fins ou détachés du fond (par exemple un cierge tenu par un ange), pouvaient être rapportés dans un matériau comme le bois ou le métal. La polychromie devait totalement masquer tous ces raccommodages.

▲1 2▼

1 Portail peint, linteau, détail de la Résurrection de la Vierge avec sa polychromie retrouvée. Il ne reste qu'un témoin des badigeons gris sur la joue de l'ange.

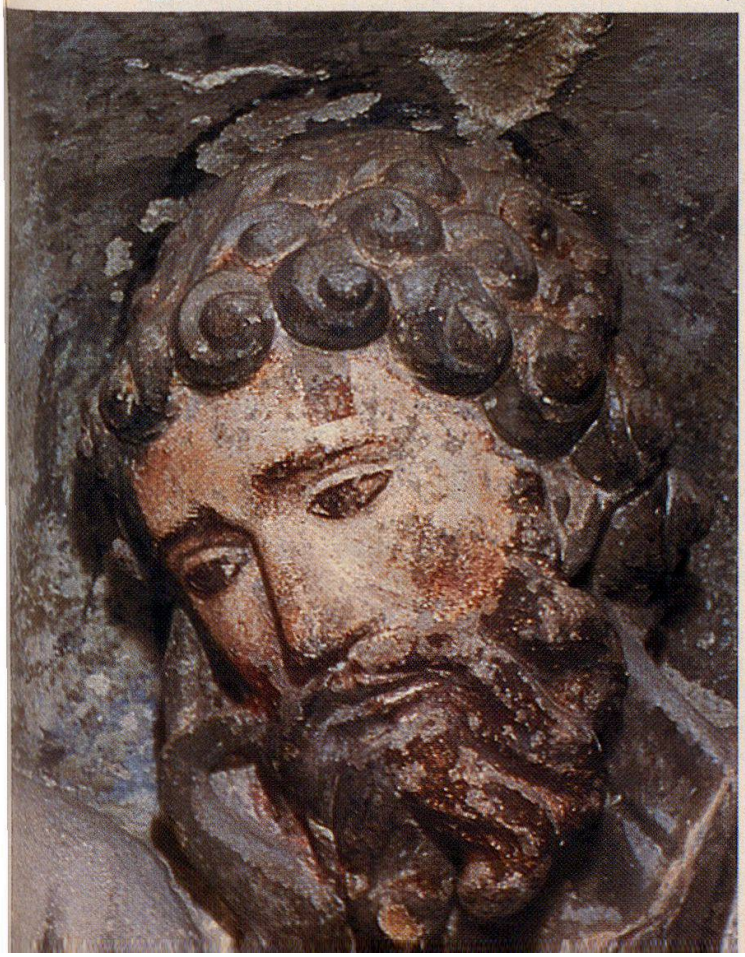
2 Portail peint, linteau, détail de la Résurrection de la Vierge au cours du dégagement de la polychromie. L'économie des détails sculptés est largement compensée par l'extrême délicatesse de la peinture.

3 Portail peint, linteau, détail de la Résurrection de la Vierge au cours du dégagement de la polychromie. L'épaule et une partie de l'aile de l'ange de gauche sont formés par un morceau rapporté dans une zone marneuse dont l'usure s'est poursuivie. L'aile de l'ange au centre n'est pas sculptée, mais simplement peinte sur le fond de la niche.

4 Portail peint, linteau, deux apôtres de la scène de la Dormition de la Vierge. Contrairement aux anges de la Résurrection, êtres idéaux et indifférenciés, les apôtres se transforment sous la main du peintre en un groupe d'hommes incarnés d'âges et de traits variés.

5 Portail peint, statue-colonne de l'ébrasement gauche de la porte, profil de Moïse au cours du dégagement de la polychromie. La dorure des cornes est ici posée sur une préparation rougeâtre.

▲3 4▼ ▼5



On peut faire, au sujet du travail des sculpteurs, des observations analogues à celles de Dieter Kimpel pour celui des tailleurs de pierre[42]. La rationalisation, la division des processus de production, sur les grands chantiers du XIIIe siècle, ont eu sur l'évolution stylistique un impact majeur, qui trouve ici une illustration remarquable: l'économie des détails sculptés, résultant en larges plans sobres et lisses, ne procède pas d'un défaut de qualité, encore moins d'une volonté stylistique (l'obscur principe de *Stilwollen* des historiens de l'art idéalistes et formalistes); elle était délibérée, exigée par le rythme du chantier et les nouvelles conditions économiques et sociales de la production, et largement compensée par l'extrême raffinement de la contribution des peintres. Ceux-ci ne se limitaient pas à poser des couleurs.

Au lieu d'employer le terme de sculpture polychrome, peut-être faudrait-il avoir recours ici à la notion de peinture sur un support en relief – une peinture d'images plus concrète, plus propre à remplir sa fonction de représentation. Les peintres donnaient aux figures leur identité définitive (cerne rouge, inscriptions, couleurs symboliques), créaient les expressions, articulaient les formes (plumes des ailes, faux marbre des tombeaux, plasticité des vêtements, etc.), ajoutaient des détails manquants, délibérément ou accidentellement oubliés par les sculpteurs (paupières, décor des tissus, galons, systèmes pileux, etc.), organisaient les équilibres chromatiques, jusqu'à recourir au trompe-l'œil pour faire apparaître, sur le fond des compositions, des compléments à la sculpture.

La technique employée est celle d'une détrempe à sec sur une préparation d'épaisseur irrégulière, blanche, à base de chaux mêlée de céruse, avec un liant organique (œuf ou caséine), utilisé pour la préparation comme pour la pellicule picturale. Les pigments bleus sont du lapis-lazuli souvent posés sur un fond noir, les rouges soit du cinabre, soit de la terre brûlée, le vert de la malachite. La plupart des autres couleurs sont des terres. Les métaux, or et argent, sont posés à la feuille ou au pinceau, sur des préparations complexes (au moins trois modes différents pour l'or). Ils peuvent être rehaussés, en particulier l'argent, par des laques.

Fruit d'une collaboration entre restaurateurs, chimistes (laboratoire des matériaux pierreux de l'EPFL) et historienne de l'art, ces analyses s'enrichiront encore jusqu'à la fin des travaux de conservation du «portail peint» prévue pour 1983. Celui-ci, avec sa polychromie retrouvée et la valeur d'exemple qu'elle lui conférera parmi les ouvrages sculptés de l'Europe gothique, fera l'objet d'une publication, dont le présent article ne visait qu'à introduire quelques thèmes.

*Notes*

[1] Pour la datation du porche, voir MARCEL GRANDJEAN, «La cathédrale actuelle. Sa construction. Ses architectes. Son architecture», in *La Cathédrale de Lausanne*, Bibliothèque de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse 3, Berne, 1975, en particulier pp. 84, 105 et 110–112. C'est à cette étude qu'on se reportera de préférence pour toutes les questions concernant l'architecture, dont elle constitue l'analyse la plus avancée. C'est à elle que renvoie dans la suite des notes la mention «Grandjean».

[2] Le jubé a été démoli en 1827.

[3] «Le ‹magnum portale› des textes médiévaux, attesté dès 1216, paraît définir non la ‹grande entrée› du XIIIe siècle... mais bien tout le rez-de-chaussée du ‹massif occidental›, y compris le passage disparu de la rue principale de la Cité à travers la ‹grande travée›...», GRANDJEAN, p. 125.

[4] GRANDJEAN, pp. 125–158; voir aussi EUGÈNE BACH, LOUIS BLONDEL et ADRIEN BOVY, *La Cathédrale de Lausanne*, Les Monuments d'Art et d'Histoire du canton de Vaud, t. II, Bâle, 1944, pp. 100–111 et 143–152.

C'est à cet ouvrage que renvoie dans la suite des notes la mention «BACH». Voir encore HANS REINHARDT, «L'église porche de la cathédrale de Lausanne», in *Arts du Haut Moyen Age dans la région alpine,* Actes du 3e Congrès pour l'étude du Haut Moyen Age, Olten/Lausanne 1954, pp. 354–357.

Pour une analyse plus poussée du problème du passage routier et de la «grande travée», voir GRANDJEAN, «Le ‹magnum portale› de la cathédrale de Lausanne et le passage routier de la ‹grande travée›», in *Revue suisse d'art et d'archéologie* 32, 1975, pp. 1–28.

[5] Le passage routier a été condamné et incorporé à la nef («grande travée») par les travaux de l'évêque Aymon de Montfalcon vers 1502–1505.

[6] Pour l'étude de ce portail, voir BACH, pp. 134–141 et 213–221; GRANDJEAN, pp. 51–52; CLAUDE LAPAIRE, «La Sculpture», in *La Cathédrale de Lausanne,* Bibliothèque de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse 3, Berne 1975, pp. 202–207; GAËTAN CASSINA, «Notre-Dame de Lausanne», in *Cathédrale de Lausanne. 700e anniversaire de la consécration solennelle,* catalogue de l'exposition, Musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne, juillet–déc. 1975, pp. 64–82.

[7] Pour la polychromie du porche occidental, voir BACH, pp. 230–238. Pour les sculptures, voir EMMA-MARIA BLASER, *Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne, ein Beitrag zur Kenntnis französischer Provinzialkunst des XIII. Jahrhunderts,* Bâle 1918, pp. 27–30 et 54–57; BACH, pp. 190–198 et 210–213; JOSEPH GANTNER, *Histoire de l'art en Suisse. L'époque gothique,* Neuchâtel 1956, pp. 208–210; GRANDJEAN, pp. 128–133; LAPAIRE, pp. 199–202. Les avis de ces auteurs sur ces sculptures ne sont pas tous concordants.

[8] Voir EMMANUEL DUPRAZ, *La Cathédrale de Lausanne. Etude historique,* Lausanne 1906, en particulier les chap. IX–XIV, et CASSINA, p. 151.

[9] «Il y a quelque vingt ans, à la fin de mars, l'on célébrait encore à Lausanne la *fête de la Dame,* bien faiblement il est vrai. Nos parents nous diront qu'étant «gamins et gamines» ils montaient à la tour en compagnie d'une grande masse de provinciaux venus pour la circonstance comme en pélerinage, et causaient ensemble...» ETIENNE SECRÉTAN, *Histoire de la Cathédrale de Lausanne,* Lausanne 1889, p. 146.

[10] HENRI VUILLEUMIER, *Histoire de l'Eglise Réformée du Pays de Vaud sous le régime bernois,* t. I, L'âge de la Réforme, Lausanne 1927, p. 305.

[11] Pour les reliques, voir DUPRAZ, chap. XI, qui pense que celles-ci ne consistaient pas en restes ayant appartenu à la Vierge, mais simplement en diverses reliques précieuses, propriété de l'église de Notre-Dame de Lausanne – *reliquiae b. Mariae lausannensis,* comme disent les textes médiévaux. Pour la statue, voir DUPRAZ, chap. X, et CASSINA, pp. 151–160. Cette célèbre statue de la Vierge couverte d'argent doré est mentionnée dès le XIIIe siècle. Il nous en reste une description du XVIe siècle, des documents iconographiques (dessin, gravures, médaillon) des XIVe, XVe et XVIe siècles, ainsi que toute une série de statues et de statuettes provenant du diocèse de Lausanne ou du bassin lémanique, considérés comme des copies. La Vierge y apparaît en reine, trônant sous un dais, couronnée, sceptre en main, tenant l'Enfant sur ses genoux.

[12] Voir BACH, pp. 222–230.

[13] Voir GRANDJEAN, pp. 105 et 118, n. 97.

[14] Voir LAPAIRE, p. 180. Maggenberg s'écrit dans les textes contemporains «Maquymber» ou «Maquimber».

[15] Les peintures murales de la Vie de la Vierge (vers 1440). Voir MARCEL STRUB, «Les Monuments d'Art et d'Histoire du canton de Fribourg», t. III, *La ville de Fribourg,* Bâle, 1959, pp. 77–83.

[16] La peinture murale du jubé représentant l'Annonciation (entre 1434 et 1437); les peintures des volets de l'orgue; la peinture murale du tombeau de Guillaume III de Rarogne (mort en 1451) et la statue en bois peint de saint Sébastien, exposée devant le jubé, qui provient de l'autel de la Visitation fondé en 1450, actuellement démantelé. Voir ALBERT DE WOLFF, «La fresque du jubé de Valère», in *Vallesia,* II, 1947, pp. 63–66, et «La fresque armoriée du jubé de Valère à Sion», in *Archives héraldiques suisses,* annuaire 1974, pp. 63–67. Voir aussi RUDOLF RIGGENBACH, «Les œuvres d'art du Valais au XVe et au début du XVIe siècles», in *Annales Valaisannes,* 1–2, juin 1964, pp. 161–228.

[17] Voir MARIE JOSÉ, *La Maison de Savoie. Amédée VIII, le duc qui devint pape,* Paris 1962, chap. VI, et DUPRAZ, chap. XLVI.

[18] Voir GRANDJEAN, pp. 59 et 69, n. 10, et DUPRAZ, chap. XLVIII.

[19] Voir en particulier DUPRAZ, chap. XLVIII, et CASSINA, p. 151: «Autant qu'une image miraculeuse, Marie était un symbole du pouvoir politique avant 1536. (...) la statue couverte d'or et d'argent n'a pas échappé aux commissaires bernois qui la considéraient comme une idole.» La reproduction de l'image miraculeuse bien au-delà de la Réforme atteste cependant – comme la pérennité de la fête du Jour de la Dame – la vigueur et la ferveur de la religiosité populaire qui entourait la figure de Notre-Dame de Lausanne.

[20] Voir LAPAIRE, p. 180: l'entretien du portail attesté dans les textes porte, en 1747–1749, sur la réfection de certains éléments architecturaux (colonnes, socles, bases), en 1768–1774, de même (colonnes, parois et sol), ainsi que sur un nouveau badigeon gris posé par le peintre Jacob Roy en 1773.

[21] Voir notamment FRANÇOIS RECORDON, *Notice historique et descriptive de la cathédrale de Lausanne,* Lausanne 1823, p. 39; JEAN-DANIEL BLAVIGNAC, *Description monumentale de l'église Notre-Dame, ancienne cathédrale de Lausanne,* Lausanne et Genève 1846, p. 11, n. 1; GRÉGOIRE CHAMPSEIX, «Notre-Dame de Lausanne», tirage à part de la *Revue Universelle des Arts,* Lausanne 1856, p. 32.

[22] Voir *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne,* Exposition au Musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne, 1979.

[23] MAURICE WIRZ, *Cathédrale de Lausanne*. Porche des Apôtres: Iconographie. Polychromie, 1881, manuscrits, notes, croquis et relevés en couleurs déposés au Département des Estampes de la Bibliothèque cantonale universitaire à Lausanne. En 1908, le peintre Ernest Correvon fit de nouveaux relevés partiels – aquarelles déposées aux Archives des Monuments historiques à Berne.

[24] BLASER, pp. 25–26.

[25] EUGÈNE BACH, «Autour de la cathédrale de Lausanne: la polychromie du Portail peint», in *Rapport de l'Association du Vieux-Lausanne sur sa gestion pendant l'année 1935*, pp. 18 sq.; «La polychromie du Portail peint de la cathédrale de Lausanne», extrait de *l'Indicateur des Antiquités suisses*, Zurich 1938, pp. 15–24.

[26] BACH, pp. 238–244, citation p. 238 n. 5.

[27] EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris 1861–1869, t. VIII, article «sculpture».

[28] BACH, *La polychromie du Portail peint de la cathédrale de Lausanne*, p. 23.

[29] L'inspecteur des monuments historiques français, Ludovic Vitet, dans un rapport au ministre de l'Intérieur, en 1831: «On ne comprend pas le moyen âge, on se fait l'idée la plus mesquine et la plus fausse de ces grandes créations d'architecture et de sculpture, si, dans sa pensée, on ne les rêve pas couvertes de haut en bas de couleurs et de dorures.» Cité par PROSPER MÉRIMÉE, *Notice sur les peintures de Saint-Savin*, Paris 1845, p. 1.

[30] Voir LOUIS COURAJOD, «La polychromie dans la statuaire du Moyen Age et de la Renaissance», in *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 5^e^ série, t. VIII, vol. 48, 1887, pp. 192–274.

[31] Le coup d'envoi est donné en 1967 à Bruxelles par Paul Philippot, lors d'une réunion mixte du comité de l'ICOM pour les laboratoires de musée et du comité pour le traitement des peintures (Le Restauration des sculptures polychromes. Introduction historique, texte polycopié inédit). Outre la constitution d'une documentation systématique commencée par Paul Philippot (Bruxelles et Rome), Johannes Taubert (Munich), Agnès Ballestrem (Bonn), e. a., il en est résulté des débats de congrès (Conference on Conservation of Stone and Wooden Objects, New York 1970, 2 vol., Londres 1971; ICOM, Madrid 1972, groupe 8 consacré au thème «Sculpture polychromy», etc.), des numéros spéciaux de revues (*Studies in Conservation* 15, 4, 1970, etc.), des ouvrages (JOHANNES TAUBERT, *Farbige Skulptur. Bedeutung. Fassung. Restaurierung*, Munich 1978, etc.). A relever, l'intérêt particulier de la bibliographie dressée par AGNÈS BALLESTREM, «Sculpture polychrome. Bibliographie», in *Studies in Conservation* 15, 4, 1970, pp. 253–271.

[32] Pour l'architecture du porche, voir BACH, pp. 128–130; GRANDJEAN, p. 105, et LAPAIRE, p. 175.

[33] On se reportera en particulier aux études déjà citées de BLASER, pp. 22–27 et 31–54; BACH, pp. 179–221; LAPAIRE, pp. 175–199; GANTNER, pp. 200–208. La seule contribution supplémentaire à l'étude iconographique du «portail peint» est l'excellente analyse de REGULA SUTER-RAEBER, «Die Marienkrönung der Kathedrale von Lausanne und die verschiedenen Typen der Marienkrönung im 12. und frühen 13. Jahrhundert», in *Revue suisse d'art et d'archéologie* 23, 1963–1964, pp. 197–211.

[34] Voir WILLIBALD SAUERLÄNDER et MAX HIRMER, *La sculpture gothique en France. 1140–1270*, Paris 1972, en particulier pp. 87–89, pl. 42–45.

[35] Entre 1170 et 1230: Senlis, Mantes, Laon, Braine, Chartres et Amiens (Saint-Nicolas); Paris, Longpont et Amiens (cathédrale); Sens (détruit et refait), Quenington (Angleterre), Strasbourg, Lémoncourt et Dijon. Le premier groupe représente le Christ et la Vierge couronnés, le second un ange en train de couronner la Vierge et le troisième le Christ lui-même couronnant sa mère, les deux figurant toujours un couple royal assis sur un ou deux trônes.

[36] Le petit socle de la Vierge et le nuage gravi par l'ange figurent une distinction délibérée entre l'ordre de la terre et celui du ciel – la Vierge appartenant à la terre, étant elle-même, comme le dit Amédée de Lausanne dans ses homélies mariales, la terre d'où est sortie la vérité. Voir AMÉDÉE DE LAUSANNE, *Huit homélies mariales*, Les éd. du Cerf, Paris 1960, Hom. III, 168–190.

[37] CHRISTOPH JÖRG a établi une corrélation entre les trois inscriptions ZARAM, JOSAIA et VIRUM – déchiffrées jusqu'à présent sur les phylactères des personnages des voussures et le texte de la généalogie du Christ (Matthieu I, 3, 10 et 16). Voir *Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae*, vol. II, à paraître.

[38] Un passage de la *Légende dorée* de JACQUES DE VORAGINE pourrait plaider en faveur de Michel: «L'archange Michel se présenta aussitôt et présenta l'âme de Marie devant le Seigneur. Le Sauveur lui parla ainsi: «Levez-vous, ma mère...» (Ed. Garnier-Flammarion, Paris 1967, t. II, p. 91). Mais la lecture des scènes de Lausanne se faisant de gauche à droite et de bas en haut, cette hypothèse est à éliminer. – Au sujet de l'emplacement symbolique de l'Annonciation aux portes et aux fenêtres des églises – comme image de la porte – voir JACQUES BOUSQUET, L'emplacement du thème de l'Annonciation dans la sculpture romane italienne et française, in *Archives de l'art français*, XXV, 1978, pp. 30–39.

[39] Pour une biographie complète d'Amédée, voir ANSELME DIMER, *Amédée de Lausanne*, éd. de Fontenelle, abbaye de Saint-Wandrille 1949.

[40] Voir supra n. 36.

[41] Voir notamment ELLEN J. BEER, «Les vitraux du Moyen Age de la cathédrale», in *La Cathédrale de Lausanne*, Bibliothèque de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse 3, Berne 1975, pp. 221–255, en particulier p. 249.

[42] DIETER KIMPEL, «Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique», in *Bulletin Monumental* 135, III, 1977.