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: 36 (1985)

Heft: 1

Artikel: Une peinture "gothique moderne" : premières remarques sur la polychromie des églises néo-médiévales en Suisse romande

Autor: Huguenin, Claire / Cornuz, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393563

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: 12.01.2026

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

CLAIRE HUGUENIN · CATHERINE CORNUZ

Une peinture «gothique moderne»

Premières remarques sur la polychromie des églises néo-médiévales en Suisse romande

Sujet peu exploré, voire méconnu, la polychromie des églises néo-médiévales, en Suisse romande, est redevable de la découverte et de la valorisation d'un moyen âge coloré qui firent, en France au cours du XIXe siècle, l'objet d'un débat passionné. Utilisée surtout dans des églises catholiques, la libre combinaison de motifs médiévaux, issus principalement du répertoire ornemental et traités selon la sensibilité contemporaine, joue un rôle plus décoratif ou liturgique qu'architectural. La peinture s'étend sur les parois, les voûtes, les piles et les profils, sans procéder véritablement à une mise en valeur de la structure de l'édifice, niant ainsi le lien essentiel qui, au moyen âge, l'unissait à l'architecture.

L'état actuel de la recherche sur les problèmes de peinture murale au XIXe siècle ne permet pas d'analyser de manière exhaustive ou péremptoire ce vaste sujet à composantes multiples. La constitution du corpus se heurte à un double écueil. D'une part une documentation lacunaire dans les archives paroissiales ou communales semble vouer à un anonymat – provisoire espérons-le – et à des datations approximatives cette polychromie située en outre dans des édifices non classés. D'autre part, l'abondance des interventions ultérieures – opérations de nettoyage, purifications ou simplifications du goût – relativement mieux documentées, ne laisse guère de traces écrites ou visuelles de l'état d'origine. Aussi, l'étude porte principalement sur des exemples visibles actuellement choisis sur la base d'un inventaire des édifices néo-médiévaux en Suisse romande et à partir de recherches sur le terrain[1].

Il importe d'abord de situer brièvement ces réalisations dans l'historiographie de la polychromie médiévale, dont rend compte, au cours du XIXe siècle et surtout en France, la publication de nombreux textes souvent polémiques. Bien que l'on n'en trouve pas l'équivalent en Suisse romande, la mobilité des artistes, la diffusion de revues spécialisées et certains faits ponctuels – tels la publication des stalles gothiques de la cathédrale de Lausanne dans les *Annales Archéologiques* de 1856 ou la présence en Suisse romande dès 1872 d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc témoignent d'une circulation générale des idées.

«On ne comprend pas l'art du moyen âge, on se fait l'idée la plus mesquine et la plus fausse de ses grandes créations d'architecture et de sculpture, si, dans sa pensée, on ne les rêve pas couvertes du haut en bas de couleurs et de dorures[2].»

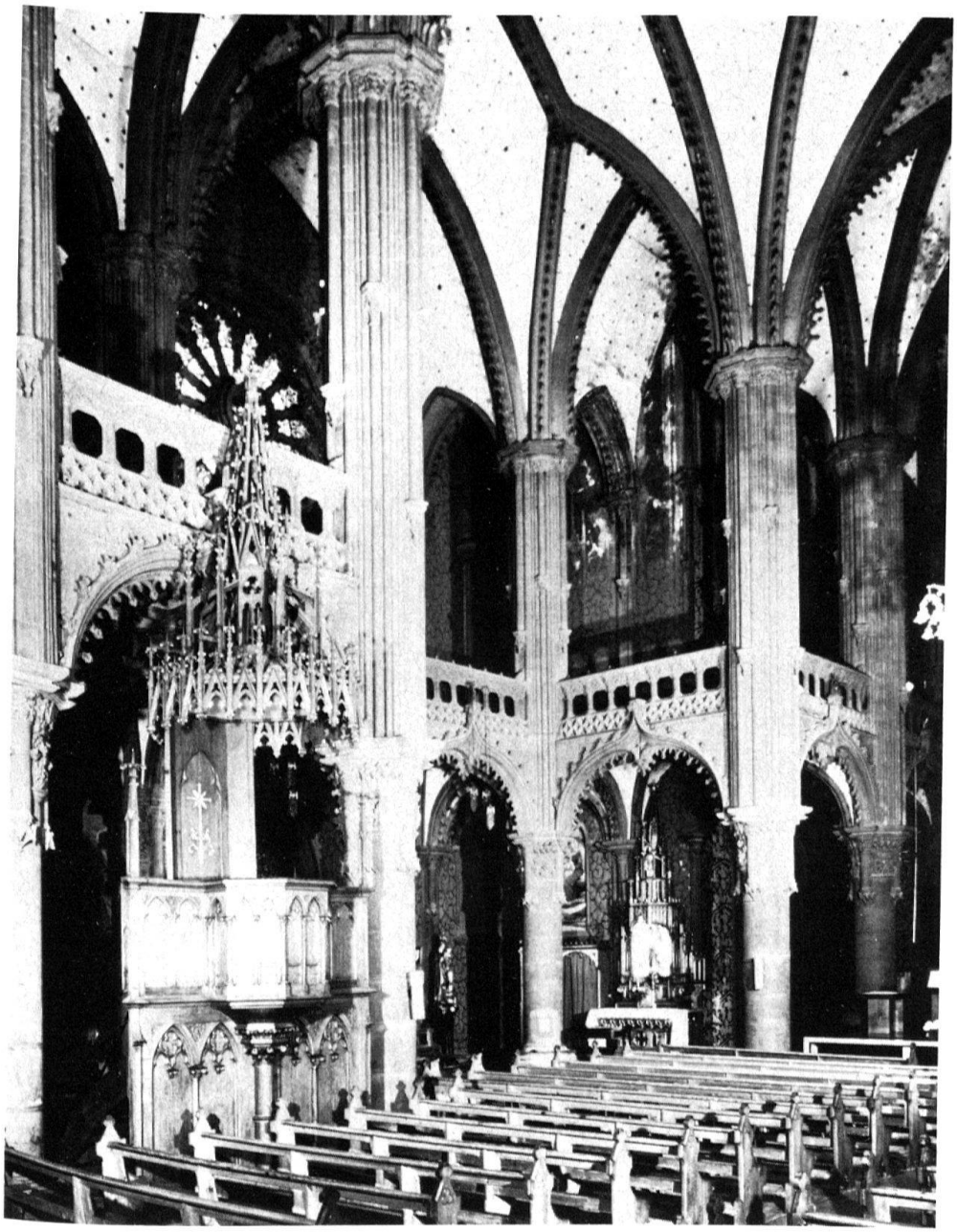
Par cette déclaration emportée, Ludovic Vitet, fondateur et inspecteur dès 1830 des Monuments Historiques de France, se fait le porte-parole d'un courant de remise en question de l'esthétique clas-

1 Intérieur du temple de Genthod GE, après 1938. Le décor original de 1869 a été remplacé en 1926 par un décor simplifié issu du même répertoire décoratif mais jugé plus moderne. Complété en 1938 par une peinture tirée de la parabole du Bon Samaritain, il a été victime à son tour de nouveaux critères d'appréciation artistique (crépissage en blanc).

sique, alors dominante. Elaborés depuis la fin du XVIe siècle avec la «découverte» d'une antiquité grecque et romaine monochrome, le goût et l'idéologie classique, puis néo-classique, conçoivent forme architecturale ou plastique comme dépourvue de couleur, celle-ci étant considérée comme une «surcharge pléonastique»[3]. Les décorations peintes néo-médiévales sont une des conséquences – pratique – de la critique de cette esthétique monochrome, amorcée avec les découvertes archéologiques d'un Quatremère de Quincy ou d'un Hittorff[4] qui rendent compte de l'usage de la couleur dans la sculpture et l'architecture grecques. D'autre part, le moyen âge français, à travers l'intérêt qu'il suscite parmi les écrivains romantiques (Châteaubriand, Hugo), puis par les études des historiens positivistes, prend une valeur symbolique en offrant des garanties d'ordre et de stabilité qui manquaient aux régimes politiques qui se sont succédés au cours du XIXe siècle en France.

Dans ce contexte, les premiers défenseurs d'un patrimoine artistique national comme Prosper Mérimée ou Ludovic Vitet[5] ont été amenés à inventorier et à analyser les témoignages architecturaux et sculpturaux du moyen âge et à y découvrir, parfois, des traces de polychromie. En tant qu'historien de l'art, Louis Courajod, à la fin du siècle, systématisera ces observations en affirmant que «l'étude sincère et rigoureuse des monuments prouvera que le principe de la polychromie de la sculpture fut une des règles les plus impérieuses de l'art pendant tout le moyen âge et le premier quart du XVIe siècle»[6].

C'est dans ce contexte aussi que l'on peut inclure les analyses sur l'emploi de la couleur en architecture et en sculpture d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc ainsi que quelques-uns de ses essais de reconstitution de décorations médiévales (Sainte-Chapelle à Paris dès 1840, Notre-Dame dès 1853, Pierrefonds vers 1866). Viollet-le-Duc af-



2 Intérieur de Notre-Dame de Neuchâtel, en 1982. L'ensemble du décor, imitation de tapisseries à fond rouge ou jaune et motifs noirs au pochoir et voûtes étoilées à fond bleu, s'harmonise avec la pierre artificielle teintée de rouge utilisée pour la construction de l'édifice.

firme que la peinture, au moyen âge comme «dans la bonne antiquité, ne paraît pas avoir été jamais séparée de l'architecture. Ces deux arts se prêtaient mutuellement secours», la peinture pouvant modeler l'espace au même titre que la lumière. Il déclare en outre que peintres et architectes contemporains peuvent redécouvrir ce lien essentiel en cherchant tout d'abord à la reconstituer théoriquement, ce qu'il se propose de faire dans son article «peinture» du *Dictionnaire raisonné de l'architecture*[7].

D'autre catégories d'ouvrages, abondamment illustrés, tel celui de P. Gelis-Didot et H. Laffillee, *La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle* publié à Paris en 1889, inventorient et fixent sur des planches les innombrables témoins d'un type de peinture longtemps méconnu; Victor-H. Bourgeois, auteur de *La peinture décorative dans le canton de Vaud dès l'époque romaine jusqu'au XVIIIe siècle*, paru à Lausanne en 1910, manifeste les mêmes préocupations.

Le protestantisme et la couleur

La répartition des exemples est en partie fonction de critères d'appartenance religieuse: ils se trouvent en majorité dans des édifices catholiques, de surcroît dans le canton de Fribourg. Aussi, dans un canton protestant, Genève, le cas de Genthod (1867–1869) constitue-t-il une exception. Pour justifier sa décoration murale, le peintre-décorateur Jean-Jacques Dériaz (1814–1890) se réclame d'abord du moyen âge. «Par l'adoption d'une charpente apparente, relevée de couleur, d'un plafond en bois peint aussi, de vitraux de couleur, toutes choses conformes à la tradition du moyen âge, on s'est vu naturellement amené à étendre ce genre de décoration aux surfaces murales comme aux ouvrages de menuiserie, exécutés en sapin, pour établir une harmonie qui, sans cela eût été fort loin d'exister[8].» Le peintre poursuit en décrivant le système adopté, juxtaposition de motifs décoratifs (frises végétales, draperies, semis, assises horizontales feintes) répartis sur l'ensemble des murs. Ce texte, seul document qui nous renseigne sur la polychromie d'origine remplacée en 1926, vise avant tout à légitimer un travail qui «heurte sans doute quelques scrupules, sinon quelques préjugés». Conscient du caractère inhabituel de l'ouvrage dans un lieu de culte protestant, il ajoute: «Tant qu'une surface reste blanche ou grise, pour nous, elle n'est pas terminée et fait naître dans notre esprit l'idée de l'incomplet, c'est-à-dire du désordre. Ce besoin du dessin et de la couleur est inhérent à notre espèce et se remarque aussi bien chez le sauvage que chez l'homme cultivé. Ainsi, toute raison d'économie mise à part, le scrupule qui tendrait à bannir des temples toute espèce de coloration, sous prétexte d'éviter un retour quelconque aux représentations défendues et aux images, ce scrupule est, assurément, fort respectable mais ne saurait être considéré comme fondé[9].» Chroniqueur de la cérémonie d'inauguration, Ernest Saladin[10] complète ces propos qu'il prend à son compte, en s'appuyant sur des exemples historiques et l'emploi généralisé de la couleur dans l'architecture domestique.

Fig. 1

La résistance du protestantisme aux images opère à plusieurs niveaux. Lorsqu'il dénonce les effets du vandalisme culturel, le comte de Montalembert précise que cette «horrible manie» du clergé de tout repeindre et surtout de tout blanchir est encore plus répandue en Suisse qu'en France. «Il n'y a pas une église des cantons catholiques qui ne soit déshonorée par le blanc de chaux; et nous avons lu dans la description de Schwytz, par un statisticien éclairé de nos jours (Meyer de Knonau), que ce blanc de chaux est un symbole *de la candeur et de la pureté des dogmes catholiques!* Il faut noter que ce symboliste est lui-même protestant[11].» Indirectement responsable de la modernisation d'édifices catholiques, l'idéologie protestante agit néanmoins surtout sur son propre terrain. Victor Hugo, en 1839, qualifie la restauration de l'église Saint-Martin de Vevey d'opération de «dévastation soigneuse, méthodique et vernissée que le protestantisme inflige aux églises gothiques. Tout est ratissé, raboté, balayé, défiguré, blanchi, lustré et frotté[12].»

3 Chœur de l'église de Châtel-Saint-Denis, vers 1930. Draperie et semis d'étoiles ont été supprimés en 1954–1955. «Débarrassées de détails superflus, ses lignes (du chœur) ressortent avec plus de calme et donnent l'impression d'une plus grande unité.» (Waeber; Schuwey. Op. cit. note 16).

4 Chœur de l'église Notre-Dame à Vevey en 1976, avant une restauration qui en a respecté scrupuleusement le décor peint.

Comment interpréter un écart chronologique entre dates de construction et de décoration, considérable dans le cas des deux grandes églises néo-gothiques, Notre-Dame de Genève (1852–1859; polychromie des voûtes du chœur: 1923–1925) et Notre-Dame de Neuchâtel (1897–1907; polychromie générale: 1922)[13], affirmations grandiloquentes de la présence catholique en pays protestant? Outre des obstacles d'ordre financier ou esthétique (la vision classique des cathédrales blanches), l'influence d'un milieu ambiant, hostile à la couleur, aurait-elle constitué un frein à l'élaboration de programmes picturaux?

A défaut d'indications précises, force est de prendre la date de construction de l'édifice comme point de repère; hormis l'exemple précoce de Genthod, l'usage de la polychromie se répand dans les églises érigées à partir des années 1880. Loin de manifester des préoccupations archéologiques – comme on a pu l'observer dans les constructions néo-gothiques romandes au milieu du XIXe siècle – cette peinture affiche une liberté par rapport aux sources médiévales, aussi bien dans la recherche d'un effet que dans l'interprétation des motifs, liberté revendiquée par Paul Reber, architecte de la Marienkirche à Bâle (1884–1885), soucieux de réaliser dans son église un type de décor significatif de la sensibilité artistique contemporaine[14]. L'absence de déclarations semblables pour les cas étudiés nous empêche de déterminer si les peintres ont délibéremment cherché un nouveau langage pictural, ou s'ils se sont éloignés du

5 La visitation. Médaillon du plafond de la nef de Planfayon peint en 1909.

passé par simple conformité au goût de l'époque. A des degrés divers, ils s'inscrivent tous, comme nous le verrons, dans le courant de l'éclectisme créatif[15].

Inventaire des motifs

Issus principalement du répertoire décoratif, les motifs présentent un caractère limité, voire économique qu'il conviendrait d'analyser. Les églises paroissiales avaient-elles encore les moyens d'une politique artistique plus ambitieuse? Il faudra attendre l'engagement des artistes dans le mouvement de renouveau de l'art sacré après 1914–1918, pour qu'elle acquière de nouvelles dimensions.

L'imitation d'étoffes – sous forme de draperies ou de tapisseries – compte parmi les thèmes favoris du décor; libre interprétation d'un motif médiéval et témoignage d'un engouement généralisé pour les chintz, les tapis ou les papiers peints, elle constitue tantôt l'élément unique de la décoration, par exemple dans les églises fribour-
Fig. 3 geoises[16] du Crêt (1887–1889), de Châtel-Saint-Denis (1872–1876) ou de Morat (1885–1887); tantôt, elle fonctionne comme complément d'un ensemble thématique ou narratif, dans la partie inférieure du chœur de l'église de Farvagny-le-Grand (FR) (1888–1892), orné par ailleurs
Fig. 4 des figures des évangélistes, dans le chœur de l'église Notre-Dame à Vevey (VD) (1869–1872) dont le programme, à l'iconographique mariale, laisse une large place à la représentation de tentures; ces peintures ont été exécutées en 1897, pour le 25e anniversaire de la consécration, par Otto Haberer (1866–1941)[17]. D'origine allemande mais établi dans le canton de Berne dès 1894, ce peintre peuple, en 1909 puis en 1912, plafond, nef et chœur de l'église dédiée à la naissance de Marie de Planfayon (FR) (1907–1909) d'épisodes relatifs à la vie de
Fig. 5 la Vierge et du Christ, de saints et d'évangélistes, inscrits dans une décoration luxuriante[18].

Contrairement à la représentation de tissus, concentrée principalement dans le chœur, le monde végétal envahit tout l'édifice. En tant que bordure, il délimite les espaces picturaux, court le long des nefs et des absides, longe les intrados, les nervures des arcs ou les embrasures de fenêtre; en tant que surface, il s'adapte aux formes de l'architecture, remplissant de rinceaux les écoinçons des grandes arcades des églises du Crêt et de Farvagny-le-Grand ou les triplets du triforium aveugle, également à Farvagny-le-Grand. Des motifs floraux, issus d'un herbier imaginaire, s'enracinent dans les cornes inférieures des voûtains du chœur et du porche de Heitenried (FR) (1904–1905) dans celles de la chapelle du pensionnat du Sacré-Cœur (1904–1905) à Estavayer-le-Lac (FR); ils rappellent, malgré leur exubérance, le type d'ornements de la fin du XVIe siècle, dégagés et restaurés en 1896, situés dans les voûtes de la chapelle Saint-Nicolas en l'abbaye d'Hauterive (FR). Entrelacs, arabesques, semis de feuilles, bordures coufiques abondent dans la peinture médiévale, particulièrement exacerbés dans les marges des manuscrits franco-flamands du XVe siècle; mais ici, placés dans un contexte architectural, témoi-

6 Nef et tribune de l'orgue de l'église de Planfayon. Les motifs floraux et les figures de saints relèvent de l'Art Nouveau.

gnent-ils d'une résurgence ou d'une réactualisation du sentiment romantique qui associait, à titre de comparaison, la cathédrale gothique à la forêt, analogie visuelle illustrée par exemple par Karl Friedrich Schinkel?[19] Du point de vue formel, ces motifs relèvent de l'Art Nouveau et de son goût pour «la plante et ses applications ornementales», formule empruntée au titre de l'ouvrage de Eugène Grasset, publié à Paris en 1896–1897. Inscrite dans une géométrie des lignes courbes, la nature y subit des métamorphoses décoratives, engendrées par la recherche d'un graphisme élaboré et une volonté de stylisation. A cet égard, les trois églises du district de la Singine, Planfayon, Heitenried et Schmitten (1896–1898) sont éloquentes. Des thèmes d'inspiration géométrique (les grecques en particulier) ou

Fig. 6

architecturale (par exemple les colonnes surmontées de chapiteaux à crochets dans le chœur de Farvagny-le-Grand) complètent ce répertoire. L'imitation de matériaux ou de techniques autres, tels le marbre et la mosaïque (une des composantes principales du décor de la nef de Schmitten) ou le bronze (chapiteaux de la nef de Planfayon), bien que d'un usage moins fréquent, infléchit le sens des programmes décoratifs par l'introduction d'un illusionnisme condamné par Mérimée au nom du principe rationaliste stipulant que «toute construction doit être l'expression des matériaux qu'elle emploie»[20].

Conception spatiale

Qu'elle recoure à telle ou telle catégorie de motifs, cette peinture affiche ses caractéristiques bi-dimensionnelles. Procédant souvent en aplats, elle adhère parfaitement au support sans chercher à en percer ou modeler la surface. Même les tentures, aux points de suspension régulièrement alignés et aux plis rigides formés d'un seul trait, déployent sans interruption leurs motifs au pochoir. En ce sens, elle remplit le rôle que lui assigne Mérimée: «Le monument ne doit pas cesser d'exister pour le spectateur des peintures, et s'il voit au-delà de la muraille sur laquelle elles sont représentées, il est évident que la décoration prime le monument, lequel ne devient plus qu'un accessoire[21].»

La peinture narrative, plus rare, se soumet aux mêmes exigences formelles. Ses sujets sont composés sans illusion perspective. Dans le chœur de Planfayon, pour les quatre épisodes consacrés à la vie de Marie et du Christ, Otto Haberer a juxtaposé et superposé acteurs et accessoires dans l'espace pictural, suggérant la profondeur par simple échelonnements des plans. Les éléments de mobilier ou d'architecture n'y sont représentés que de face. Seul, un des quatre médaillons du plafond peints en 1909, l'Annonciation, reprend quelques procédés de la perspective empirique et non unifiée du Trecento – orthogonales du carrelage vaguement convergentes en un point de fuite unique, lutrin représenté en partie obliquement.

A Planfayon encore, les dais peuplés de saints, le long de la nef, ou à Vevey, les triplets dans lesquels s'insèrent allégories et anges dans le chœur, fonctionnent davantage comme simples cadres, fantaisies architecturales complètement plates. Seuls les personnages, au volume suggéré par le modelé des chairs et surtout des plis des vêtements, semblent faire saillie du mur et posséder une dimension plastique.

La peinture est distribuée de manière assez systématique dans l'édifice: le chœur en constitue toujours le lieu privilégié. La présence de couleur semble renforcer visuellement la séparation des espaces sacrés et laïques. Les nefs, lorsqu'elles sont peintes, comportent des bordures, des rinceaux ou des figures bibliques qui, par leur disposition en frise ou leur alignement répétitif, scandent la progression du regard vers le chœur. Ainsi, quand elle met en évidence certaines grandes articulations du monument, la polychromie remplit

vraisemblablement une fonction plus liturgique que structurale. Qu'elle soit ample – par l'hétérogénéité des références stylistiques et la multiplication des détails, baignant alors l'édifice dans une atmosphère colorée – ou, au contraire, parcimonieuse, voire quasi inexistante, elle ne contribue pas à «faire valoir la construction» ni à «en marquer plus manifestement le système», contrairement à ce que souhaitent Mérimée et Viollet-le-Duc[22]. Ses liens avec l'architecture sont tenus. La couleur se contente d'accompagner ou de redire la forme, sans s'y soumettre véritablement; elle opère davantage comme «attribut surajouté a posteriori»[23], comme redondance décorative d'une structure qui semble se suffire à elle-même. «La récupération de la couleur par l'historicisme du XIXe siècle [...] présuppose en effet toujours la rupture puriste néoclassique dans la mesure même où elle superpose à la forme une *polychromie picturale* [...]»[24]. En ce double sens, celui d'une polychromie picturale et non architecturale et celui d'un éclectisme formel, on peut parler, selon l'expression du comte de Montalembert, d'une peinture «gothique moderne».

Zusammenfassung

Ein kaum erforschtes und sogar verkanntes Thema stellt die Polychromie der historistischen Kirchen der Westschweiz dar. Sie ist die Folge der Entdeckung und Aufwertung eines farbenfrohen Mittelalters, was in Frankreich im 19. Jahrhundert zu leidenschaftlichen Debatten führte. Die freie Zusammenstellung von mittelalterlichen Motiven, die hauptsächlich aus dem dekorativen Repertoire stammten und nach dem Geschmack der Zeit verarbeitet wurden, ist vor allem in den katholischen Kirchen gebräuchlich und hat eine weit mehr dekorative oder liturgische als architektonische Funktion. Die Malerei breitet sich über die Wände, die Gewölbe, die Pfeiler und die Profile aus, ohne die Struktur des Gebäudes wirklich zur Geltung zu bringen, und sie leugnet somit die wesentliche Verbindung, die im Mittelalter zwischen ihr und der Architektur bestand.

Riassunto

La policromia delle chiese neomedievali della Svizzera romanda, un soggetto poco studiato, diremmo quasi sconosciuto, deriva dalla scoperta e dalla valorizzazione di un Medio Evo colorato, che nella Francia dell'Ottocento è stato l'oggetto di vivaci discussioni. Applicata soprattutto nelle chiese cattoliche, la libera combinazione di motivi medievali scaturiti soprattutto dal repertorio ornamentale e trattati secondo la sensibilità d'allora, gioca un ruolo più decorativo o liturgico che architettonico. La pittura ricopre le pareti, le volte, i pilastri e i profili, senza voler necessariamente mettere in valore le strutture degli edifici ed annullando in tal modo il legame essenziale che nel Medio Evo l'univa all'architettura.

Notes

[1] Inventaire constitué à l'occasion de l'exposition de la section d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne, *Renaissance médiévale en Suisse romande, 1815–1914*, janvier 1983 – sur la base du Kunstführer durch die Schweiz et de l'Inventaire suisse d'architecture, 1850–1920.

[2] VITET, LUDOVIC. Etudes sur l'histoire de l'art. Paris, 1833, éd. de 1864, p. 354–355.

[3] Expression empruntée à PHILIPPOT, PAUL. Signification de la polychromie dans les arts tridimensionnels au Moyen Age. (Communication faite à: Conference for the safe guard-

ing of altar pieces and wood carvings in churches and museums. Stockholm, 28–30 mai 1980). Texte polycopié.

[4] HITTORFF, JACQUES-IGNACE. Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs. Paris, 1851.

[5] MÉRIMÉE, PROSPEE. Etudes sur les arts du Moyen Age. Paris, 1845.

[6] COURAJOD, LOUIS. La polychromie de la statuaire du Moyen Age et de la Renaissance (Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, 5e série, 1887, p. 193–194). Sur l'article de Courajod et le débat polychromie/monochromie au XIXe siècle en France, voir CORNUZ, CATHERINE. «La polychromie dans la statuaire du Moyen Age et de la Renaissance», par Louis Courajod (1887): analyse historique et critique d'un débat. Faculté des Lettres de Lausanne, mémoire de licence, août 1982. Texte dactylographié.

[7] VIOLLET-LE-DUC, EUGÈNE-EMMANUEL. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, tome VII: Peinture. Paris, 1864, p. 56.

[8] Cité par FATIO, GUILLAUME. Histoire de Genthod. Mairie de Genthod, 1943, p. 202.

[9] FATIO (op. cit. note 8, p. 202).

[10] SALADIN, ERNEST. Souvenirs des deux temples de Genthod (1648–1869). Genève, Paris, 1869.

[11] MONTALEMBERT, le comte de. Du vandalisme et du catholicisme dans l'art. Paris, 1839, p. 37.

[12] HUGO, VICTOR. En voyage, I, cité par GRANDJEAN, MARCEL. Jalons pour une histoire de la conservation des monuments historiques vaudois jusqu'à Viollet-le-Duc (Revue historique vaudoise, 1979, p. 90).

[13] Pour la date de la polychromie, cf. dossier de correspondance conservé aux archives de la paroisse de Notre-Dame, à Neuchâtel. Renseignement aimablement fourni par M. Charles Feigel, architecte à Auvernier.

[14] MEYER, ANDRÉ. Polychromie in Kirchen des 19. Jahrhunderts (Nos monuments d'art et d'histoire, 23, 1972, no 4, p. 174–184).

[15] MEEKS, CAROLL L. V.. Creative eclecticism. (Journal of the Society of architectural Historians, vol. XII, décembre 1953, no 4).

[16] Pour les églises fribourgeoises, voir: DELLION, APOLLINAIRE. Dictionnaire historique et statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg. Fribourg, 1884–1902, 12 vol. – et WAEBER, LOUIS; SCHUWEY, ALOYS. Eglises et chapelles du canton de Fribourg. Fribourg, 1957.

[17] BISSEGGER, PAUL. Notre-Dame de Vevey (Guides de monuments suisses, série 26, no 357). Berne, 1984.

[18] L'intégration de trois églises du district germanophone de la Singine dans notre étude se justifie par la mobilité des artistes et par l'impossibilité de définir une peinture néo-gothique typiquement romande. Ces trois églises se distinguent en outre par la richesse de leur décor peint. Nous remercions M. Hermann Schöpfer de sa précieuse collaboration. SCHÖPFER, HERMANN; ANDEREGG, JEAN-PIERRE. Kunstführer Sensebezirk. Berne, 1980.

[19] Le lien entre perception romantique de l'architecture gothique et omniprésence du monde végétal dans les églises néo-médiévales est établi par MEYER (op. cit. note 14).

[20] MÉRIMÉ, PROSPER. De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne (Revue générale de l'architecture et des travaux publics, 9, 1851, p. 262).
Liste des églises citées dans l'article et noms des architectes:
Genthod: Henry Junod et Ernest Cramer. Notre-Dame de Genève: Alexandre-Charles Grigny. Notre-Dame de Neuchâtel: Guillaume Ritter. Le Crêt, église Saint-Loup: le curé Ambroise Villard. Châtel-Saint-Denis, église Saint-Denis: Adolphe Fraisse. Morat, église Saint-Maurice: Adolphe Fraisse. Farvagny-le-Grand, église Saint-Vincent: Ambroise Villard. Notre-Dame de Vevey: Emile Vuilloud. Planfayon, église Mariä Geburt: Josef Mayer, le père Albert Kuhn, Donzelli. Heitenried, église St. Michael: Frédéric Broillet, Charles Albert Wulffleff. Estavayer-le-Lac, chapelle du pensionnat du Sacré-Cœur: le père Victor Stürmle. Schmitten, église Kreuzauffindung: Heinrich Viktor von Segesser.

[21] MÉRIMÉE (op. cit. note 20, p. 329).

[22] MÉRIMÉE (op. cuit. note 20, p. 263). Idée développée par VIOLLET-LE-DUC. (op. cit. note 7, p. 57 et 79).

[23] Expression empruntée à PHILIPPOT (op. cit. note 3).

[24] PHILIPPOT (op. cit. note 3), p. 1).

Sources des illustrations

1: Musée d'art et d'histoire, Genève. – 2: A. Germond, Neuchâtel. – 3: Glasson, Bulle. – 4: Georg Germann, Berne. – 5, 6: Claire Huguenin, Denges.

Adresses des auteurs

Claire Huguenin, historienne de l'art, Vieux-Bourg 19, 1026 Denges
Catherine Cornuz, historienne de l'art, 1111 Monnaz