

<b>Zeitschrift:</b>	Monuments vaudois
<b>Herausgeber:</b>	Association Edimento - pour le patrimoine
<b>Band:</b>	1 (2010)
<b>Artikel:</b>	La réception d'une œuvre gothique à travers textes et œuvres graphiques : le portail peint de la cathédrale de Lausanne
<b>Autor:</b>	Desarzens, Nathalie
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1053387">https://doi.org/10.5169/seals-1053387</a>

#### 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:** 29.01.2026

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

### La réception d'une œuvre gothique à travers textes et œuvres graphiques

#### Le portail peint de la cathédrale de Lausanne

Nathalie DESARZENS

Ces dernières années, le portail peint de la cathédrale de Lausanne a fait l'objet d'un intérêt tout particulier : mis en valeur par une importante restauration, récemment rendu aux visiteurs, il est devenu un incontournable du parcours touristique de l'édifice. Dans les textes destinés à un large public, il est présenté comme un chef-d'œuvre ; les chercheurs, quant à eux, s'accordent au sujet de la qualité de ses sculptures et de l'originalité de son programme. Cette appréciation positive du portail peint est-elle récente ? Quel intérêt lui a-t-on porté durant les siècles ? Les textes et les œuvres graphiques qui l'ont commenté et évalué à travers les époques sont autant de témoins révélateurs de l'évolution du goût et de l'intérêt pour l'art médiéval en terres vaudoises et en Suisse<sup>1</sup>.

A l'époque de son édification en forme de porche sur le flanc sud de la cathédrale dans les années 1225-1235, le portail peint avait assurément une fonction, une importance et une signification tout autres qu'aujourd'hui : il constituait alors l'entrée la plus ornée et la plus somptueuse de l'édifice et offrait un passage aisément pour les chanoines se rendant au cloître situé au nord de la cathédrale ainsi que pour les pèlerins voulant accéder à la chapelle de la Vierge située dans le bras sud du transept. Son programme et sa structure complexes montrent qu'il s'agit d'un projet ambitieux pour la réalisation duquel le chapitre a fait appel à des sculpteurs connaissant bien les portails des cathédrales récemment édifiées en Ile-de-France<sup>2</sup>.

Même si aucun texte, si ce n'est de très rares mentions d'archives, ne nous renseigne sur la manière dont le portail peint était perçu et sur son importance au Moyen Âge, on sait que sa situation prédominante change du tout au tout au début du XVI<sup>e</sup> siècle. L'édification, dès 1515, environ d'un nouveau portail monumental à l'ouest suite à la suppression du passage de la grande travée par l'évêque Aymon de Montfalcon entraîne un abandon progressif de l'entrée méridionale. Celle-ci perd son statut d'entrée principale au profit du nouveau portail « Montfalcon », encore utilisé

comme tel aujourd'hui. Le manque d'entretien accordé au portail peint jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle est d'ailleurs révélateur de ce revirement de situation<sup>3</sup>.

L'adoption de la Réforme dans le Pays de Vaud, en 1536, a aussi certainement contribué à ce délaissement d'un ouvrage représentant des personnages et récits sacrés. Si le portail n'a apparemment pas (ou peu) souffert d'attaques iconoclastes, sa riche polychromie, qui lui a donné son nom dès le Moyen Âge, est couverte par un badigeon gris probablement à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Sans doute la jugeait-on trop luxueuse pour une église devenue réformée.

#### XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES :

#### PRÉMICES D'UN NOUVEL INTÉRÊT

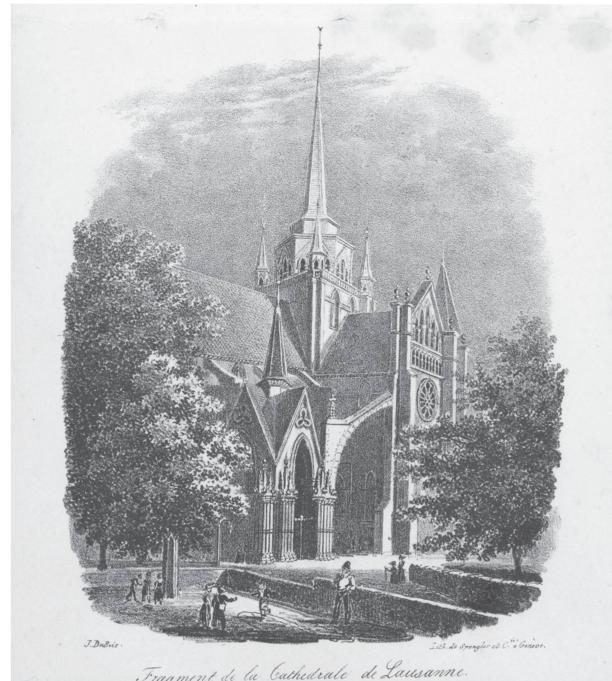
Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la naissance de l'histoire locale semble être l'élément déclencheur d'un regain d'intérêt, bien que faible à ses débuts, pour les édifices anciens de la ville de Lausanne. C'est à l'historien Jean-Baptiste Plantin, auteur de la première publication imprimée consacrée à l'histoire de Lausanne (1665), que l'on doit aussi la première description détaillée des monuments anciens et de la cathédrale de cette même ville<sup>4</sup>. C'est dans ce dernier texte, qui sera repris quelques années plus tard dans *l'Abégé de l'histoire générale de Suisse* (1666), qu'apparaît semble-t-il la première mention du portail peint dans un texte imprimé. Cet intérêt pour la ville, son histoire et ses monuments sera relayé près d'un demi-siècle plus tard – au niveau local – par l'élève de Plantin, l'historien Abraham Ruchat.

Héritier de la tradition humaniste, Plantin s'intéresse surtout, dans sa description de l'édifice gothique, aux épitaphes des monuments funéraires. Ce sont elles qui dictent le déroulement de la description. Les éléments de décor architectural, tels que le portail peint ou le portail occidental,

ne constituent que des points de repère dans un parcours épigraphique qui se déroule à partir du portail occidental en direction du chœur. Néanmoins, il faut relever que l'historien est le premier à cette époque à exprimer son admiration pour le portail peint, dont il qualifie les statues de «belles»<sup>5</sup>. Abraham Ruchat, dans la description de la cathédrale incluse dans ses *Délices de la Suisse* (1714), sorte de guide avant la lettre à l'usage des étrangers, fait montre d'une admiration semblable («un joli portique»<sup>6</sup>); cependant, Ruchat, signe peut-être déjà d'une évolution des sensibilités, fait montre d'un intérêt plus marqué pour l'architecture et ses décors que son maître et omet les inscriptions funéraires, qu'il juge peu intéressantes.

Considérées dans leur contexte, ces mentions très laconiques indiquent que le portail peint, comme d'ailleurs l'ensemble des éléments architecturaux et sculptés de la cathédrale, ne constituent pas encore pour les historiens de l'époque moderne un objet d'étude en soi. L'édifice est considéré sous un angle presque purement descriptif, détaché en grande partie de l'histoire qui l'entoure, même si, par exemple, Plantin attribue justement la partie ouest de la cathédrale aux évêques Montfalcon. Pourtant, cette analyse correcte n'influence pas l'évaluation des deux portails : le portail «Montfalcon», édifié à une période particulièrement méprisée par nos auteurs réformés car considérée comme le sommet de la dégénérescence de l'Eglise romaine, ne reçoit pas moins de considération que le portail peint. Cette attitude va sensiblement changer à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle le portail peint aura la préférence des historiens.

Durant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'intérêt pour la cathédrale et ses sculptures peut aussi être évalué à travers les relations de voyage d'Européens ayant passé à Lausanne. Cependant, l'étude de ce genre de littérature, qui connaît un succès grandissant à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous montre que si la cathédrale de Lausanne est souvent mentionnée dans ces récits et de manière positive, les sculptures des portails de l'édifice ne retiennent que très rarement l'attention des voyageurs. Ceux-ci sont plutôt portés à admirer monuments funéraires, matériaux précieux ou prouesses techniques; les portails ne sont apparemment pas assez spectaculaires pour répondre à leurs attentes.



*Fragment de la Cathédrale de Lausanne.*

<sup>1</sup> Jean Dubois, «*Fragment de la cathédrale de Lausanne*». Lithographie de Spengler et C<sup>e</sup> (Lausanne), après 1827 (© Musée historique de Lausanne, Cote I.23.A.1.a.14).

## LES NOTICES HISTORIQUES DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE : UN REGARD AMBIVALENT

Entre 1747 et 1749, dans le cadre d'une restauration générale de la cathédrale confiée à l'architecte Gabriel Delagrange, les éléments architecturaux du portail peint sont réparés ou renouvelés de manière importante, dans un esprit étonnamment respectueux de l'ensemble médiéval. Ces travaux témoignent d'un regain d'intérêt pour cette partie de l'édifice, qui n'est toutefois pas directement relayé par des textes. Il faudra en effet attendre les années 1820 pour que voient le jour les premières véritables descriptions et tentatives d'analyse du portail peint. Celles-ci se trouvent insérées dans les premiers textes consacrés uniquement à la cathédrale qui apparaissent à cette époque. Dès lors, l'engouement pour l'édifice lausannois est très net: tout au long du siècle, pas une décennie ne se termine sans la publication d'un ouvrage se penchant plus ou moins en détail sur l'histoire ou l'architecture de Notre-Dame. Ces textes prennent souvent la forme de «notices historiques» assez brèves et sont écrits par des historiens ou plus souvent par des amateurs férus d'histoire locale.

L'apparition de ce type d'ouvrage dans les années 1820 n'est certes pas un hasard. On observe à cette époque et



2 Samuel Prout, lithographie aquarelée, avant 1825 (© Musée historique de Lausanne, Cote I.3.C.6.a).



3 Thomas Shotter Boys, aquarelle, vers 1850? (© Musée historique de Lausanne, Cote I.3.C.4).

déjà depuis quelque temps, dans le canton de Vaud comme ailleurs en Europe, une revalorisation du Moyen Age et de ses témoins artistiques, un développement de la discipline historique ainsi qu'un nouveau souci, bien qu'encore faible à ses débuts, de préservation des monuments anciens. On peut d'ailleurs remarquer que la première publication concernant la cathédrale succède de peu l'édification des premiers édifices néogothiques dans la région lausannoise<sup>7</sup>. En outre, l'historiographie de la cathédrale de Lausanne témoigne du lien pouvant alors exister entre étude de l'architecture gothique et pratique du style néogothique : en effet, l'auteur de la première monographie de Notre-Dame, publiée en 1823, n'est autre que l'architecte François Recordon, lui-même concepteur de projets néogothiques quelques années plus tard au château de La Sarraz et à la chapelle de Fraidaigue à Saint-Prix<sup>8</sup>.

Aucun texte, au XIX<sup>e</sup> siècle, n'est consacré entièrement au portail peint. Dans la plupart des cas, les auteurs décrivant la cathédrale ne réservent qu'une moindre place à la sculpture, insistant plutôt sur l'architecture, qu'ils décrivent

parfois minutieusement. Les faits historiques qui ont marqué l'édifice sont aussi bien souvent un sujet central de ces opuscules à la tonalité parfois patriotique. Outre François Recordon dans sa *Notice historique et descriptive de la cathédrale de Lausanne* (1823), deux auteurs seulement accordent une certaine importance aux sculptures du portail peint : l'architecte, historien et archéologue genevois bien connu Jean-Daniel Blavignac, dans sa *Description de l'église de Notre-Dame, ancienne cathédrale de Lausanne* (1846), et Grégoire Champseix, dans son article «Notre-Dame de Lausanne» publié en 1855 dans la *Revue universelle des arts*.

Ces auteurs s'attachent surtout à décrire le portail peint, à en comprendre tant bien que mal les thèmes et à en identifier les statues, ce qu'ils ne réussissent que très partiellement. Ils ne vont en revanche pas vraiment au-delà de cette étape de description. Une compréhension plus globale qui situerait les sculptures lausannoises dans le contexte européen du développement de l'art gothique relève d'une discipline encore en devenir : l'histoire de l'art. L'archéologue français Arcisse de Caumont, dans son *Histoire de l'architecture*

*religieuse au Moyen Age* (1841), qualifie le porche lausannois de «remarquable» et en compare les statues («d'une belle exécution») avec celles des portails de la cathédrale de Chartres<sup>9</sup>. Ce premier rapprochement flatteur, sans doute l'unique mention du portail peint dans un ouvrage de cette envergure à l'époque, n'a cependant qu'un très faible écho auprès des historiens romands.

Quand bien même ces mentions du portail peint sont le plus souvent de nature descriptive, on peut y déceler une nouvelle sensibilité appréciative envers l'art médiéval: «magnifique», «superbe», «beau», «délicatesse», «charme», «style noble», tels sont les termes diversement utilisés pour caractériser les statues, sans toutefois être explicites. Cependant, on observe parfois une certaine réticence envers les sculptures du portail, dénotant certainement une attitude encore ambiguë envers le Moyen Age. Par exemple, François Recordon déplore:

[U]ne multitude de sculptures bizarres, qui ne peuvent avoir été enfantées que par l'ignorance et par la superstition du moyen âge, dépare entièrement cet ouvrage, dont l'ordonnance générale n'est cependant pas dépourvue de goût et même d'une certaine élégance.<sup>10</sup>

Grégoire Champseix, quant à lui, répondant à la comparaison d'Arcisse de Caumont, affirme que le portail peint ne peut soutenir une comparaison avec les statues de Chartres, sans toutefois justifier sa position et avouant sans gêne aucune n'avoir jamais vu Chartres<sup>11</sup>. Cette idée que les sculptures lausannoises ne peuvent être à la hauteur de la «grande» sculpture gothique de l'Ile-de-France sera reprise avec force par les historiens de l'art de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Les guides et récits de voyage du XIX<sup>e</sup> siècle, bien que plus diserts que leurs prédecesseurs de l'époque moderne au sujet de la cathédrale de Lausanne, ne révèlent pas de réel regain d'intérêt pour le portail peint ou la décoration sculptée de l'édifice en général. De toute évidence, le portail peint ne fait alors pas encore partie du parcours touristique de Notre-Dame. Jusqu'à la suppression des bouchons latéraux selon le projet de Viollet-le-Duc en 1879-1880, l'intérieur du porche était d'ailleurs certainement très sombre et peu mis en valeur, d'autant plus que les sculptures se trouvaient toujours recouvertes d'une épaisse couche de badigeon. Dans les guides comme dans les récits, il n'est donc pas étonnant qu'on se focalise plus sur les prouesses architecturales et sur les monuments funéraires que sur la décoration sculptée. Seuls quelques érudits de passage, dont Victor Hugo, un des principaux acteurs de la revaloration de l'art gothique en France, considèrent le portail peint comme suffisamment intéressant pour l'évoquer dans leurs récits.

## LE PORTAIL PEINT ET SES REPRÉSENTATIONS GRAPHIQUES

A la même époque, le portail peint retient-il aussi l'attention des artistes? On remarque qu'alors que sont publiés les premiers opuscules dédiés à la cathédrale de Lausanne, apparaissent également les premières représentations graphiques précises de ce monument<sup>12</sup> et, peu après, les premières œuvres figurant uniquement le portail peint. Ces deux phénomènes contemporains – description textuelle et graphique d'un même objet – ne semblent pas être directement liés (les textes n'étant par exemple pas illustrés), mais participent plutôt d'un même regain d'intérêt pour le Moyen Age dans la région.

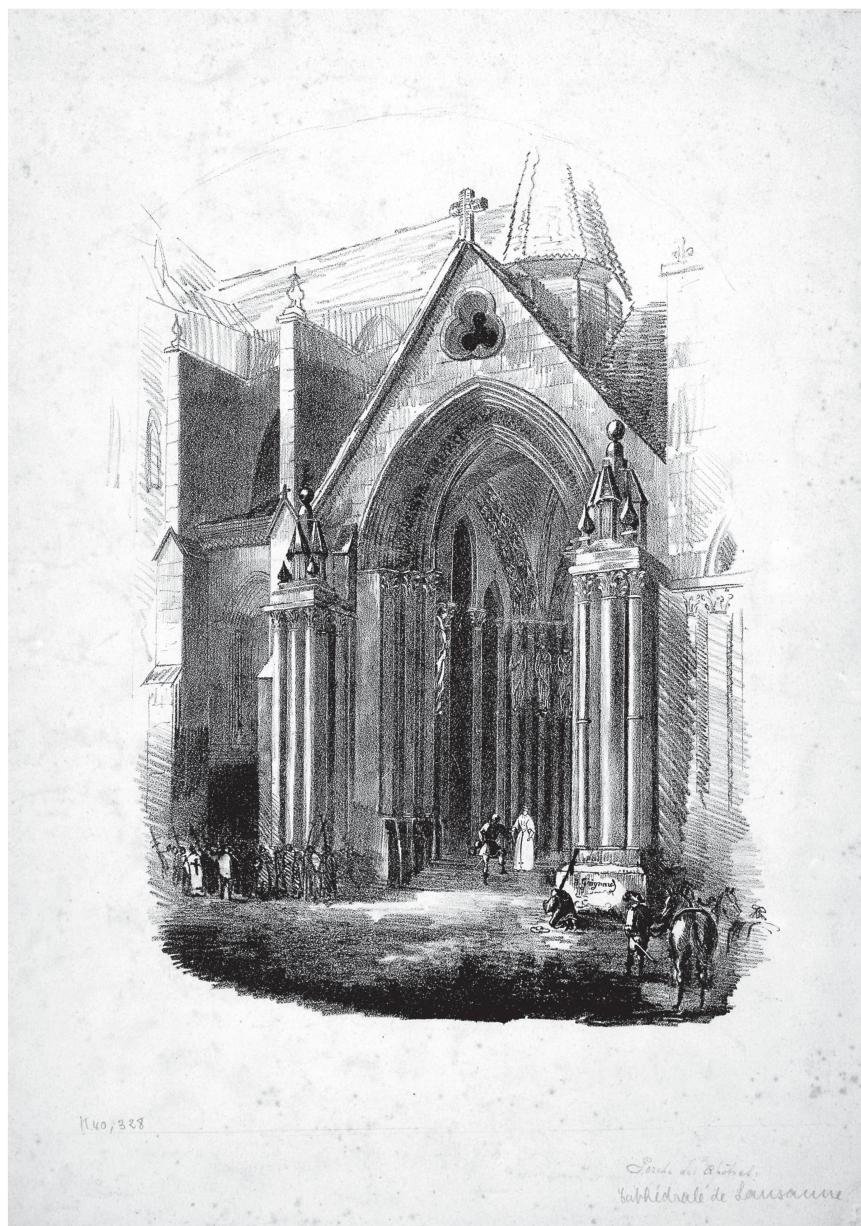
Les premières représentations ayant pour sujet principal la cathédrale de Lausanne sont pour une grande partie liées au développement du tourisme et à un nouveau type de production iconographique locale qui s'apparente à nos cartes postales actuelles : des estampes de petit format vendues séparément ou rassemblées en albums, parfois coloriées et légendées, représentant des monuments et des vues de la ville. Si la cathédrale est un sujet incontournable de



<sup>4</sup> Daniel Wegelin, «Lausanne. L'entrée du chœur de la Cathédrale». Aquatinte, vers 1835 (© Musée historique de Lausanne, Cote I.27.A.3.a).

ces albums, le portail peint y est peu visible, à l'instar de sa place dans les textes évoqués plus haut. Pourtant, certains graveurs lui accordent occasionnellement une plus grande importance: c'est le cas du Genevois Jean DuBois, dans une lithographie réalisée entre 1827 et 1849, date de sa mort (**fig. 1**), ou du graveur d'origine saint-galloise Daniel Wegelin, dans une aquatinte datant certainement des années 1830 (**fig. 4**). D'autres artistes actifs en Suisse romande se sont intéressés au portail peint dans des œuvres qui ne sont pas liées à la nouvelle industrie touristique: Jean Samson Guignard, maître de dessin à Lausanne dès 1845, en fait le cadre d'une scène mystique nocturne dans un style troubadour (**fig. 5**), alors que le peintre François Bonnet le représente dans une ambiance paisible et quotidienne, dévoilé par un écrin de végétation qui lui fait écho (**fig. 6**).

Mais les artistes locaux ne sont pas les seuls auteurs des premières représentations du porche lausannois: le Musée historique de Lausanne conserve une aquarelle et trois lithographies du portail peint réalisées par des artistes anglais et français de passage à Lausanne dans les années 1820-1850. Deux d'entre elles font d'ailleurs partie des images les plus connues de notre objet, publiées déjà maintes fois, mais jamais analysées de manière précise. Il semblerait que ces quatre œuvres (**fig. 2, 3, 7, 8**) se rattachent toutes de près ou de loin à un genre éditorial particulier: les «récits de voyage pittoresque», à la mode en France, en Allemagne et en Angleterre entre 1770 et 1850 environ. Ces «récits» sont des ouvrages de grand format, assez luxueux, qui avaient pour but de faire découvrir au lecteur, resté chez lui, les merveilles architecturales et naturelles de l'Europe.



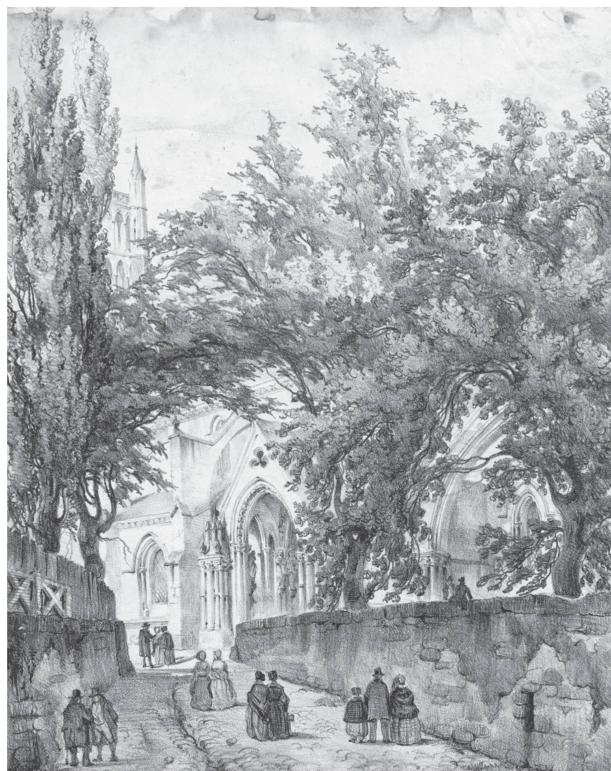
**5** Jean Samson Guignard, *lithographie, vers 1842/43-1880* (© Bibliothèque nationale suisse, Graphische Sammlung, Ans VD F1).

et de régions plus exotiques. Richement illustrés, souvent par des lithographies accompagnées de commentaires, ils se voulaient à la fois documentaires et plaisants<sup>13</sup>.

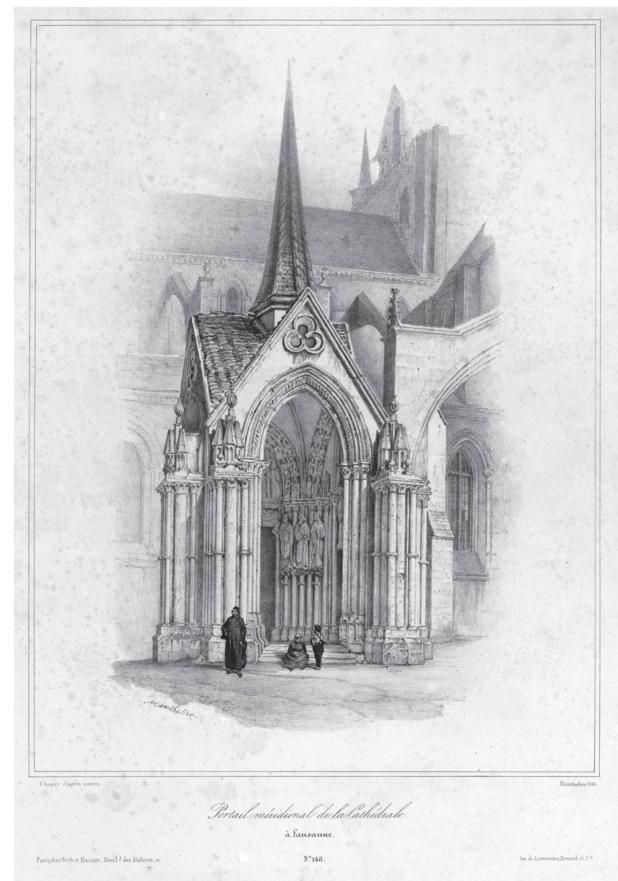
La lithographie réalisée d'après un dessin du Parisien Nicolas Marie Joseph Chapuy (fig. 7) porte le titre abrégé du recueil dont elle est issue : *Moyen Age pittoresque. Monumens d'Architecture, Meubles et Décors du X<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> Siècle*, qui a été publié entre 1839 et 1844 en cinq volumes à Paris et offre quantité de représentations précises et de belle qualité de monuments romans et gothiques. Une autre lithographie, monogrammée par l'Anglais Samuel Prout (fig. 8), se présente de manière très similaire aux illustrations d'un récit de voyage pittoresque que le même artiste, très prolifique en vues urbaines, a illustré quelques années plus tard : les *Views of Cities and Scenery in Italy, France and Switzerland* (1837-1838). En effet, la légende avec mention de l'imprimeur-lithographe et de l'éditeur est très semblable et se retrouve couramment dans ce genre de recueil. Mais il pourrait aussi s'agir d'une œuvre destinée à être vendue séparément. Notons que cette

lithographie de Prout est quasiment une copie inversée et réduite d'une autre lithographie exécutée par le même artiste avant 1825 et dont une version aquarellée est conservée (fig. 2). Tout comme Samuel Prout, son concitoyen Thomas Shotter Boys parcourt assidûment l'Europe à la recherche de vues urbaines. Il collabore notamment à l'illustration de plusieurs recueils et l'on sait que ses aquarelles étaient souvent destinées à être lithographiées et insérées dans des ouvrages. On ne sait toutefois pas si tel était le cas de cette aquarelle du portail peint signée par l'artiste (fig. 3).

Ces œuvres, ainsi que celles réalisées par des artistes locaux, ne montrent le portail peint que depuis l'extérieur. Les artistes s'intéressent à son architecture et à son environnement direct, se contentant d'esquisser les sculptures. A l'exception peut-être du dessin de Chapuy, ces œuvres n'ont de toute évidence pas de visée documentaire. Samuel Prout et Thomas Shotter Boys, par exemple, tentent plutôt de rendre une atmosphère particulière, à l'aide de scènes locales paisibles (des lavandières, une femme et ses enfants...) ou



6 François Bonnet, lithographie, vers 1840-1871 (© Musée historique de Lausanne, Cote I.3.C.1.e).



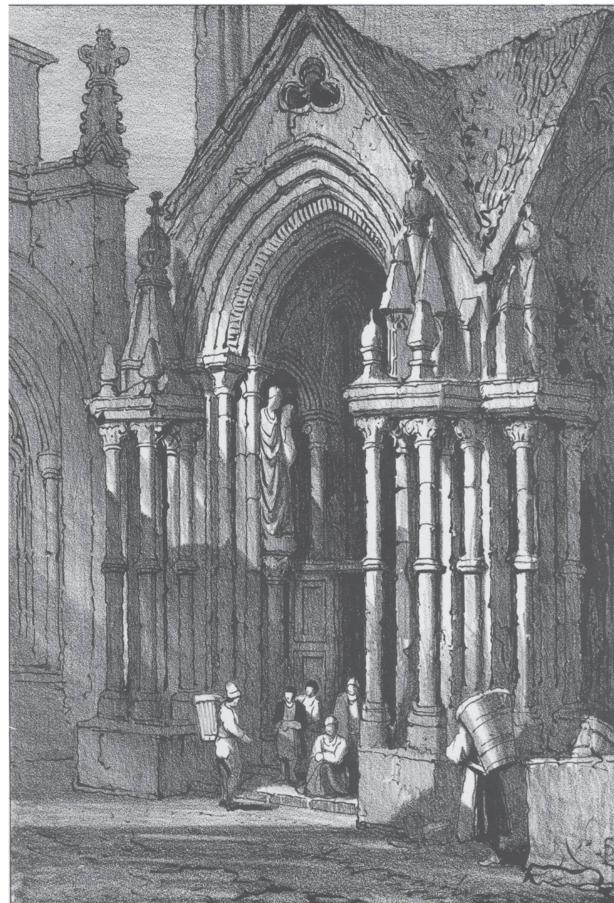
7 Nicolas Marie Joseph Chapuy, «Portail méridional de la cathédrale à Lausanne». Lithographie de Monthelier, 1839-1844 (© Musée historique de Lausanne, Cote I.3.C.5).

par le jeu de la lumière. Bien que les deux lithographies de Prout soient peu précises, on remarque que l'artiste a pris garde de montrer le passage du temps sur le monument (fissures, dégradation de la toiture), dans un goût propre au romantisme. Cette recherche du pittoresque au détriment du documentaire qu'on retrouve dans la plupart de ces œuvres graphiques contraste fortement avec les textes de la même époque, dont le but semble être avant tout la description objective et le centre d'intérêt les sculptures au détriment de l'architecture du porche.

## ŒUVRE ARCHAÏQUE OU CHEF-D'ŒUVRE ? ANALYSES D'HISTORIEN·NE·S DE L'ART

Johann Rudolph Rahn, professeur d'histoire de l'art à l'université de Zurich, publie en 1876 sa *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*. C'est dans cet ouvrage fondateur, première histoire de l'art ancien en Suisse, que l'on trouve la plus ancienne analyse du portail peint qui relève de l'histoire de l'art<sup>14</sup>. Rahn ne semble pas y avoir consacré de recherches approfondies : son analyse du portail se révèle assez superficielle. Néanmoins, pour la première fois, le porche lausannois est considéré dans le contexte général du développement de l'art médiéval en Suisse. Il est ainsi reconnu, implicitement, comme étant l'ensemble sculpté le plus important du XIII<sup>e</sup> siècle qui y soit conservé. L'historien de l'art ébauche aussi une analyse stylistique des statues du porche. Il émet l'hypothèse d'une influence française et de modèles antiques, remarque les inégalités stylistiques et suppose l'activité de plusieurs sculpteurs, qu'il qualifie de « forces nombreuses et inégales »<sup>15</sup>. A ce propos, les statues des ébrasements ainsi que les reliefs du linteau ont sa préférence, alors que la scène du tympan est sévèrement qualifiée d'archaïque. Avec cette distinction bien tranchée, Rahn ouvre la voie à une certaine vision du portail peint – entre modèles « nobles » et archaïsme – que reprendront à leur compte la plupart des chercheurs du siècle suivant.

L'analyse de Johann Rudolph Rahn ne semble pas avoir bénéficié d'un écho immédiat à Lausanne ou en Suisse romande, où l'on continue alors à apprêhender la cathédrale sous un angle purement historique et descriptif. Ce n'est que quarante ans plus tard que l'analyse du portail peint sera vraiment approfondie : en 1916, de manière partielle, puis en 1918 dans son intégralité, est publiée en allemand la première et unique thèse ayant pour sujet les sculptures du XIII<sup>e</sup> siècle de la cathédrale de Lausanne. Très largement consacrée au portail peint, elle est due à une chercheuse de l'université de Berne, Emma Maria Blaser. Cette



<sup>8</sup> Samuel Prout, «At Lausanne». Lithographie de Charles Joseph Hullmandel, 1834 (© Musée historique de Lausanne, Cote I.3.C.14).

prédominance des chercheurs germanophones n'est pas surprenante : l'histoire de l'art en tant que discipline académique est alors plus anciennement et solidement implantée en Suisse alémanique qu'en Suisse romande, où elle n'en est qu'à ses balbutiements.

La thèse d'Emma Maria Blaser est importante à plus d'un titre. Elle constitue tout d'abord la première analyse fouillée de l'iconographie du portail peint. L'identification des statues et des scènes, notamment le *Couronnement de la Vierge* au tympan, si difficile à reconnaître pour les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, est désormais à peu de choses près assurée, même si leur interprétation est encore sujette à controverses. L'auteure offre également une analyse stylistique détaillée et propose une chronologie dans le déroulement des travaux. Elle suggère finalement, à l'aide de comparaisons avec d'autres œuvres sculptées, de situer l'origine du style et de l'iconographie du portail peint dans la sculpture bourguignonne. Toutes ces hypothèses vont être discutées, largement reprises ou réfutées par les chercheurs postérieurs : la base d'une recherche scientifique, fruit d'une observation attentive des sculptures, est ainsi mise en place.

Mais c'est surtout l'évaluation générale des sculptures par l'auteure et sa manière de les appréhender dans leur rapport avec l'art gothique «français» qui interpelle aujourd'hui et qu'il convient de questionner. Encore plus que Johann Rudolph Rahn, Emma Maria Blaser insiste sur l'archaïsme stylistique et iconographique du portail peint par rapport aux portails édifiés à la même époque en Ille-de-France. Suivant une pratique historiographique alors courante, l'auteure condense dans la personnalité d'un sculpteur principal supposé – qu'elle nomme le «*Lausanner Meister*» – toutes les qualités et défauts qu'elle attribue aux statues du porche. Selon elle, bien que ce sculpteur soit «un bon connaisseur des sources les plus profondes de l'art gothique»<sup>16</sup> et que son travail ne soit pas dépourvu de qualités expressives, il est incapable de s'affranchir des formes apprises sur les chantiers français. Il se serait contenté de reproduire sans inventivité un savoir-faire et des formes déjà anciennes, faisant en outre souvent preuve de schématisme et de raideur. Le portail peint est ainsi perçu par la chercheuse bernoise comme une copie scolaire des portails français et n'est appréhendé qu'à travers eux. Malgré tout, conclut-elle, il constitue une «solution heureuse et un produit de qualité du gothique provincial»<sup>17</sup>, tel, pour caricaturer un peu, un bon article d'artisanat. Les particularités et complexités du portail (par exemple sa structure en forme de porche, son iconographie, le rapport des statues des ébrasements et des piliers avec le fidèle pénétrant dans la cathédrale, etc.) ne retiennent que peu son attention.

Cette évaluation sévère est en partie liée à la datation tardive (vers 1240-1250) que la chercheuse propose pour l'édition du porche. Mais elle semble être également influencée, en cette période de recherche d'identité nationale, par une certaine vision de l'art en Suisse comme un art conservateur qui reste en retrait des grands courants européens, conception déjà présente dans l'ouvrage de Rahn. Cette conception, liée à celle d'un art modeste et pragmatique qui relève d'un savoir-faire quasi artisanal plus que d'un prétendu «génie national» est d'ailleurs très clairement revendiquée, et ce plutôt positivement, dans un ouvrage de vulgarisation sur l'art ancien en Suisse que Blaser publiera quelques années plus tard en collaboration avec son ancien directeur de thèse, Arthur Weese<sup>18</sup>.

En Suisse romande, la thèse de Blaser, avec ses sévères conclusions, ne semble pas avoir suscité de réaction lors de sa parution. Le fossé politique qui se creuse pendant la Première Guerre mondiale entre Romands et Alémaniques ne favorise sans doute pas la réception d'un ouvrage en allemand au bord du Léman. Ce n'est qu'en 1927 qu'Eugène Bach, dans un article paru dans la *Revue historique vaudoise*, déplorera que ce «travail capital» soit «presque inconnu, malheureusement, du public romand»<sup>19</sup>, sans toutefois émettre aucun jugement sur les conclusions de son

auteure. C'est d'ailleurs à Eugène Bach, historien autodidacte, que l'on doit la reprise de la recherche sur la cathédrale de Lausanne et sa décoration sculptée dans les années 1930-1940. Dans ses écrits apparaît progressivement une évaluation plus nuancée et positive du portail peint. Il en étudie tout d'abord la polychromie, relevée par l'architecte Maurice Wirz dans les années 1880 mais ignorée par la chercheuse bernoise<sup>20</sup>. Il s'attachera aussi à en valoriser les particularités (notamment la conception «inédite» du *Couronnement de la Vierge*), qui en font selon lui «une œuvre digne des ateliers du grand pays voisin»<sup>21</sup>. Il conclut néanmoins avec précaution, allusion sans doute à l'ouvrage de Blaser, que des modèles bourguignons «ont été, non pas copiés servilement, mais imités par nos artistes»<sup>22</sup>.

Même si l'évaluation mitigée de Blaser a progressivement été remise en question par les chercheurs de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>, sa manière d'appréhender la statuaire lausannoise, dans un rapport passif avec ses «modèles» et seulement à travers eux, a longtemps été suivie. Ce n'est que brièvement et assez tardivement que d'autres pistes de recherche ont été proposées. On avance notamment l'hypothèse que la cathédrale de Lausanne et sa statuaire n'ont pas seulement été le réceptacle plus ou moins passif de courants stylistiques venant de l'Ille-de-France ou de la Bourgogne, mais ont également joué un rôle actif comme lieu de diffusion de l'art gothique plus loin en Europe, en particulier dans les régions transalpines<sup>24</sup>. On exprime en outre la conviction qu'une mise en parallèle avec les autres portails gothiques érigés à la même époque hors du Royaume de France (Lausanne était alors rattachée à l'Empire romain germanique) est nécessaire, pour mieux comprendre la place, l'importance et la singularité du portail peint dans le cadre élargi de la diffusion de l'art gothique en Europe<sup>25</sup>. Malgré un intérêt toujours croissant des historiens puis des historien·ne·s de l'art, qui témoigne dans ses développements et ses hésitations de la sensibilité envers l'art médiéval en Suisse, il est évident que la vision du portail peint comme «chef-d'œuvre de la sculpture gothique»<sup>26</sup> est le fruit d'une réévaluation importante durant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## NOTES

<sup>1</sup> Cette contribution reprend dans les grandes lignes notre mémoire de licence, *Décrire, comprendre et apprécier une œuvre gothique en Suisse à l'époque moderne et contemporaine: le regard des historiens (de l'art), des voyageurs et des artistes sur les sculptures du portail peint de la cathédrale de Lausanne*, sous la direction de Serena Romano et l'expertise de Gaëtan Cassina, UNIL 2009.

<sup>2</sup> Ne pouvant citer ici toute la littérature déjà considérable concernant le portail peint, nous nous contenterons de renvoyer à la plus récente publication d'importance sur le sujet: *Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal im Kontext der europäischen Gotik*, dir. par Peter KURMANN & Martin ROHDE, Berlin 2004 (Scrinium Friburgense 13).

<sup>3</sup> Concernant les restaurations successives du portail à travers les siècles, voir Claire HUGUENIN, «Les travaux au portail peint du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle», in *Le portail peint de la cathédrale de Lausanne, chef-d'œuvre de la sculpture gothique: Mémoire Vive, pages d'histoire lausannoise* 15, 2006, pp. 56-63 et Théo-Antoine HERMANÈS, «Le portail peint de la cathédrale de Lausanne, l'histoire matérielle de sa confection et de ses restaurations et son contexte architectural», in *Geschichte der Restaurierung in Europa, Histoire de la restauration en Europe*, II, (Actes du Congrès international «Histoire de la restauration», Interlaken, 1989), Worms 1993, pp. 63-72.

<sup>4</sup> Jean-Baptiste PLANTIN, *Description de la ville de Lausanne*, 1660. Concernant cet historien ainsi que son élève Abraham Ruchat, voir Catherine SANTSCHI, *L'historiographie des évêques de Lausanne. Des origines à Abraham Ruchat (IX<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne 1975.

<sup>5</sup> Jean-Baptiste PLANTIN, *Abbrégé de l'histoire générale de Suisse*, Genève 1666, p. 496.

<sup>6</sup> Abraham RUCHAT, *Les délices de la Suisse*, Genève 1978 (1714), p. 195.

<sup>7</sup> Mentionnons la «chapelle» de la «Grosse-Grange» (1813-1816) et les fausses ruines de «l'Abbaye Sainte-Cécile» ou «Sainte-Sophie» (dès 1815) à Mézery, le monument Allott au cimetière de La Sallaz (1823) et la tour néo-gothique de Mon-Repos (1820-1822). Voir Marcel GRANDJEAN, «Le sentiment du Moyen Age et les premiers pas de l'architecture néo-gothique dans le Pays de Vaud», in *Nos monuments d'art et d'histoire* 40, 1983, pp. 1-19; Paul BISSEGGER, *Le Moyen Age romantique au Pays de Vaud, 1825-1850. Premier épousissement d'une architecture néo-médiévale*, Lausanne 1985 (BHV 79).

<sup>8</sup> BISSEGGER 1985 (cf. note 7), pp. 37 et 46.

<sup>9</sup> Arcisse de CAUMONT, *Histoire de l'architecture religieuse au Moyen Age*, Paris/Caen/Rouen 1841, p. 284.

<sup>10</sup> François RECORDON, *Notice historique et descriptive de la cathédrale de Lausanne*, Lausanne 1823, pp. 39-40.

<sup>11</sup> Grégoire CHAMPSEIX, «Notre-Dame de Lausanne», tiré à part de la *Revue universelle des arts*, Bruxelles 1855, p. 18.

<sup>12</sup> A l'exception notable du dessin de la cathédrale réalisé par Erasme Ritter en 1763, qui constitue certainement la plus ancienne représentation précise de l'édifice et qui est lié au projet de restauration de la cathédrale.

<sup>13</sup> Voir à ce propos Caroline JEANJEAN-BECKER, «Les récits illustrés de voyages pittoresques: une mode éditoriale», in *Le livre d'architecture XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle. Edition, représentations et bibliothèques* (Journées internationales d'étude, Paris, 8 et 9 novembre 2001), dir. par Jean-Michel LENIAUD & Béatrice BOUVIER, Paris 2002, pp. 23-51.

<sup>14</sup> Johann Rudolf RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zurich 1876, pp. 562-566.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 565. Comme pour les deux citations suivantes, il s'agit de notre traduction.

<sup>16</sup> Emma Maria BLASER, *Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne. Ein Beitrag zur Kenntnis französischer Provinzialkunst des XIII. Jahrhunderts*, Basel 1918, p. 95.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>18</sup> Emma Maria BLASER & Artur WEESE, *Die alte Schweiz: Stadtbilder, Baukunst und Handwerk*, Zurich 1922.

<sup>19</sup> Eugène BACH, «La cathédrale de Lausanne. Sa place dans l'icône-graphie sacrée du XIII<sup>e</sup> siècle», in *Revue historique vaudoise* 35, 1927, p. 322.

<sup>20</sup> Eugène BACH publie deux articles sur le sujet: «Autour de la cathédrale de Lausanne: la polychromie du portail peint», in *Association du Vieux-Lausanne. Rapport du comité sur sa gestion pendant l'année 1934*, Lausanne 1935, pp. 18-33 et «La polychromie du portail peint de la cathédrale de Lausanne», in *Indicateur d'antiquités suisses*, Zurich 1938, pp. 15-24.

<sup>21</sup> Eugène BACH, Louis BLONDEL & Adrien BOVY, *La cathédrale de Lausanne*, Bâle 1944 (MAH 16, Vaud II), p. 179.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>23</sup> C'est Claude Lapaire qui le premier réfute clairement l'évaluation de Blaser: voir Claude LAPAIRE, «La sculpture», in *La cathédrale de Lausanne*, dir. par Jean-Charles BIAUDET *et al.*, Berne 1975 (Bibliothèque de la SHAS 3), pp. 175-220.

<sup>24</sup> Willibald SAUERLÄNDER, «Von Wiligelmo zu Giotto. Mediävistische Aphorismen zum Thema Frankreich und Italien», in «Il se rendit en Italie». *Etudes offertes à André Chastel*, dir. par Jean-Pierre BABELON *et al.*, Paris 1987, pp. 5-16.

<sup>25</sup> Voir notamment Klaus NIEHR, «Die porta picta von Lausanne – Versuch einer Strukturanalyse», in *Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal* 2004 (cf. note 2), pp. 161-178.

<sup>26</sup> Selon le titre du numéro de la revue annuelle *Mémoire Vive* consacré en 2006 au portail peint (cf. note 3).



1 Cadempino, oratoire Santi Gervasio e Protasio, paroi sud.  
*Annonciation*, première moitié du XI<sup>e</sup> siècle (Photo I. Quadri).



2 Cadempino, oratoire Santi Gervasio e Protasio, paroi sud. *Visitation et Nativité*, première moitié du XI<sup>e</sup> siècle (Photo I. Quadri).



3 Cadempino, oratoire Santi Gervasio e Protasio, revers de la façade.  
*Saint Gervais*, première moitié du XI<sup>e</sup> siècle (Photo I. Quadri).