

# L'analyse historique des décors peints

Autor(en): **Pradervand, Brigitte / Schätti, Nicolas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **145 (2014)**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835837>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# L'ANALYSE HISTORIQUE DES DÉCORS PEINTS

Brigitte Pradervand et Nicolas Schätti

Les préoccupations de l'archéologue Albert Naef, lorsqu'il commença l'étude de Romainmôtier, allaient certainement d'abord à l'histoire de l'architecture, en particulier l'église de l'abbé Odilon et les vestiges pré-clunisiens retrouvés lors des fouilles. Cette quête des origines supposait le décrépissage partiel de l'église; on commençait à le faire dans la plupart des édifices anciens, révélant ainsi les maçonneries, ce qui allait devenir la caractéristique même de l'aspect donné aux églises romanes durant pratiquement tout le XX<sup>e</sup> siècle. Cette mise à nu des parements conditionna non seulement notre regard et notre perception de l'édifice mais eut une influence déterminante aussi sur les études des bâtiments jusque dans les années 1980. On «oublia» presque l'apport et l'importance du décor peint pour l'étude des édifices romans en les considérant seulement comme des éléments décoratifs, sans lien autre que matériel à leur support, ou en essayant au mieux de leur donner un sens iconographique intrinsèque.

Dans le cas du chantier de Romainmôtier, il serait hâtif, cependant, de conclure au désintérêt des restaurateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle pour les enduits. Ce sont eux qui ont découvert et restauré, entre 1899 et 1915, la quasi-totalité des décors actuellement visibles, à l'intérieur surtout mais aussi à l'extérieur de l'édifice. Avant la fin du chantier, Konrad Escher les mentionna dans son ouvrage de synthèse sur la peinture murale suisse et Victor H. Bourgeois les publia en 1910<sup>189</sup>.

Toutefois, la perspective avec laquelle les enduits peints étaient alors analysés puis restaurés diffère évidemment fortement des méthodes actuelles. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, ils étaient surtout considérés comme un élément concourant à la compréhension de la chronologie constructive ou un apport purement ornemental. Leur composition matérielle, les détails de la représentation, souvent non compris ou non pris en compte, étaient soumis à des retouches et compléments, voire à des reconstitutions sur de

grandes surfaces<sup>190</sup>. La présentation de décors d'époques différentes dans des juxtapositions hasardeuses nécessitant des choix et des sacrifices était la règle. L'interprétation de l'histoire que les restaurateurs ont matérialisée dans le monument est intéressante en soi, et peut, à juste titre, être considérée comme une étape historique à part entière, mais elle fait écran à qui veut aujourd'hui comprendre l'aspect ancien des décors médiévaux et élude leur lien à l'espace liturgique ancien de l'édifice, aux articulations qui le divisaient, révélées pourtant souvent par les limites structurantes des décors<sup>191</sup>.

L'étude des sources écrites et iconographiques anciennes, leur mise en relation avec les décors, l'examen matériel des enduits, badigeons et pellicules picturales par les conservateurs-restaurateurs, et la recherche d'exemples comparatifs permettent de pallier, au moins partiellement, cette difficulté. Les études menées dans le cadre de la restauration ont révélé toute la richesse des décors conservés dans l'église. Romainmôtier constitue une véritable anthologie de l'ornementation d'un édifice religieux entre le XI<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle. Pour cela, la prieurale est à juste titre citée dans les ouvrages de référence<sup>192</sup>, mais les datations proposées doivent être revues. Les premiers vestiges significatifs conservés témoignent non de l'époque de construction mais des changements de conception, nés au XIII<sup>e</sup> siècle, et de leur évolution à la fin du Moyen Âge. À cette époque, les fonctions de l'édifice changent aussi, ce qu'attestent en partie les peintures figuratives et qu'illustreront plus encore les tombeaux élevés dans le chœur à la fin du XIV<sup>e</sup> et au début du XV<sup>e</sup> siècle.

## 1 | LE DÉCOR PEINT EXTÉRIEUR (XI<sup>e</sup> SIÈCLE)

L'église de Romainmôtier possède à l'extérieur d'exceptionnels vestiges d'enduits et de décors polychromes du XI<sup>e</sup> siècle. Plusieurs relevés effectués par le peintre-restaurateur Ernest Correvon témoignent de l'importance qu'on leur accorda lors de leur découverte. Victor-Henri Bourgeois s'y intéressa également et permit de diffuser plus largement cette connaissance<sup>193</sup> (FIG. 69-70).

### LES DÉCORS DE LA NEF

Les fragments d'enduits et badigeons polychromes laissés visibles sur le mur gouttereau sud de la nef lors de la restauration de 1899-1915 ont été à nouveau analysés et restaurés par les conservateurs-restaurateurs<sup>194</sup>. La stratigraphie démontre que les traces de polychromie sont liées au premier enduit lissé à la truelle. On peut donc situer ces décors antérieurement à la construction de l'avant-nef<sup>195</sup>.

Une alternance de claveaux actuellement rouges et blancs (rouges et gris noir à l'origine) séparés par un fin filet gris apparaît sur l'intrados des arcatures aveugles couronnant les léssènes (FIG. 71). Les arcatures reposent sur de petites consoles peu saillantes, qui sont divisées par le milieu au moyen des mêmes couleurs rouges et gris noir. L'enduit lissé, recouvert d'un badigeon blanc, a été préparé au moyen d'une incision. Sur les extrados des arcatures, plus exposés aux intempéries, ne se voient plus que quelques traces indistinctes.

On peut également observer par endroits des traces de coulures rouges qui ont été corrigées par la pose d'un badigeon blanc venu régulariser le dessin. Ces interventions, comme

l'exécution très précise du décor, révèlent une manière particulièrement soignée de travailler et ceci à une hauteur qui ne permettait évidemment pas à un observateur placé au sol de noter toutes les finesses d'exécution.

### LES DÉCORS DU CLOCHER

Une polychromie de même esprit est appliquée sur les faces est et nord du clocher (FIG. 72). L'intrados des arcatures porte un décor simulant des claveaux rouges et gris noir (dans le cas du clocher, le gris noir est encore bien conservé) qui se poursuit sur les extrados des arcatures et est délimité par une fine incision irrégulière dans l'enduit.

La polychromie, plus complexe que sur les murs de la nef, ou simplement mieux conservée, déborde sur l'extrados des arcatures. Celles-ci sont surmontées d'une frise de dents de scie rouges et blanches, dont la pointe est parfois coupée par le motif d'une bande supérieure que l'on ne perçoit plus très bien aujourd'hui, mais que les relevés d'Ernest Correvon effectués au début du XX<sup>e</sup> siècle, ont interprétée comme une alternance de pierres rouges et grises. Il y aurait eu une double rangée d'assises d'après ces mêmes dessins.

Sous les arcatures aveugles a été posé un badigeon gris sur lequel sont peintes çà et là, du côté oriental, des représentations figurées. On y voit notamment des animaux (un coq? et un autre volatile?) et surtout un personnage particulièrement intéressant qui esquisse un geste (de salut?) avec le bras droit levé (FIG. 73). Il est vêtu d'une tunique serrée à la taille et aux poignets et qui forme d'amples plis. Plusieurs incisions limitent le contour de ce personnage et indiquent les détails de son vêtement. Le modelé du visage et les plis du vêtement sont soulignés par du rouge et sa

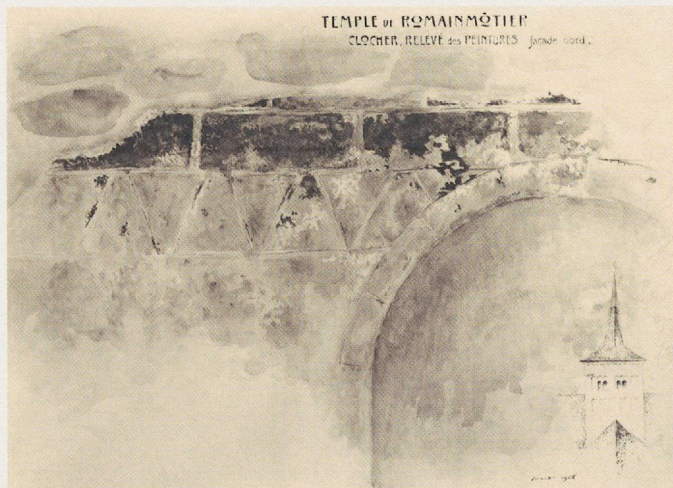


FIG. 69

Relevé des peintures décoratives de la face est du clocher par Ernest Correvon, 1906



FIG. 70

Détail du décor du clocher, XI<sup>e</sup> siècle, relevé de Victor-Henri Bourgeois, illustration extraite de Bourgeois, 1910, planche III

chevelure par de vifs traits gris. La position de ses jambes semble indiquer qu'il est en mouvement. D'autres incisions de l'enduit se voient çà et là, notamment sur la face nord de l'ébrasement de la baie sud, mais il est impossible de les identifier.

Albert Naef, dans son guide de l'église de Romainmôtier, commente ainsi ces découvertes :

*«... dans l'église primitive des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, les moellons irréguliers furent jadis cachés sous une couche épaisse de mortier, recouvert d'un enduit blanc vif, rehaussé de couleurs. C'est là un fait important, sur lequel on ne saurait assez attirer l'attention [...]; cet enduit et sa décoration polychrome ont disparu presque partout mais se retrouvent néanmoins en quelques endroits, ainsi au sommet de la face méridionale de la nef et sur les faces est et nord du clocher. Il s'agit non seulement d'appareil simulé, en couleur, mais encore parfois de grands personnages, préalablement tracés à la pointe dans l'enduit frais et dont l'exécution est naïve au possible; pour se faire une idée exacte de l'aspect extérieur, original, de notre plus ancienne église, il est indispensable de recouvrir en pensée les murs de cet enduit blanc vif et d'y reconstituer la décoration polychrome.»<sup>196</sup>*

Quelques précisions sont données par des notes conservées dans les archives des monuments historiques :

*«Au cours des piquages sur les quatre faces du clocher, on a constaté la présence de très anciennes décorations polychromes extérieures, décorations linéaires rouges et noires, sur enduit blanc. C'est un fait absolument nouveau et de très grande importance archéologique, le clocher étant de la fin du X<sup>e</sup> siècle ou du commencement du XI<sup>e</sup>.»<sup>197</sup>*

## ROMAINMÔTIER ET LA PEINTURE DÉCORATIVE DU PREMIER ÂGE ROMAN

---

La (re)découverte de ces riches décors polychromes sur les façades révèle combien notre compréhension du décor peint extérieur de l'architecture romane est encore fragmentaire plus d'un siècle après cette mise au jour et combien elle est conditionnée par les mises à nu systématiques des parements entreprises dès le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>198</sup>. Plusieurs inventaires et publications récentes en France ont relevé l'importance de l'ornement à l'époque romane et tenté de comprendre les relations entre décor ornemental et décor figuré à l'intérieur des édifices. Les analyses des décors de façade s'esquissent au gré des chantiers de restauration, mais ils sont beaucoup plus rares<sup>199</sup>. Ils sont d'ailleurs souvent si fragmentaires que leur étude en est rendue très délicate. Dans le cas de Romainmôtier, les documents conservés de la restauration de 1899-1915 (textes et iconographie) et leur confrontation avec les analyses actuelles apportent quelques éléments nouveaux.

Comme pour les intérieurs des édifices qui voient leur ornementation différenciée selon les espaces occupés et les «lieux rituels»<sup>200</sup>, il semble que l'on puisse faire aussi des distinctions pour l'ornementation extérieure. Le clocher n'a apparemment pas reçu le même décor que la nef où celui-ci est cependant mal conservé. Il est plus richement orné et des figures viennent compléter les motifs décoratifs.

La fonction de ce décor d'architecture peut être évoquée : on l'a vu, ce sont essentiellement les structures horizontales qui sont rehaussées par la couleur ; on ne sait pas si les articulations verticales portaient aussi une ornementation et si elles ont disparu, effacées par les intempéries. Dans le cas de la tour du clocher de Romainmôtier, les arcatures sont soulignées par de la couleur, des dents de scie apparaissent pour donner l'illusion d'un relief,



FIG. 71

Dans l'intrados des arcatures aveugles du mur gouttereau de la nef apparaît le décor d'imitation de claveaux, XI<sup>e</sup> siècle



FIG. 72

Détail du décor du clocher, face est, XI<sup>e</sup> siècle, en cours de restauration



FIG. 73

Détail de la face est du clocher, figure humaine tracée dans l'enduit frais, probablement du XI<sup>e</sup> siècle

puis une nouvelle ligne est créée par la simulation d'assises de pierres. Cette mise en couleur de l'architecture transforme ainsi le support de façon à créer une nouvelle image qui pourrait à la fois évoquer un traitement matériel de frise à l'image de ce que montre par exemple Saint-Philibert de Tournus (pour les dents de scie) et une stéréotomie de la pierre par l'alternance de claveaux rouges et noirs. Alors que l'élévation de l'architecture tend à mettre l'accent sur l'élan vertical, le décor monumental semble au contraire plutôt mettre en évidence les lignes horizontales.

Les peintures extérieures de l'église de Romainmôtier témoignent ainsi de ce qu'a pu être la peinture monumentale du premier âge roman. La manière de rehausser certaines parties de l'édifice et apparemment pas l'intégralité d'un bâtiment, cette volonté de mettre l'accent sur certains éléments confère au peintre-maçon, ou au «grieur», un rôle actif de décorateur, qui ne se limite pas à mettre en couleur ce qui est bâti. La polychromie produit ainsi une image, non pas entièrement subordonnée à l'architecture, mais qui la dépasse et crée une nouvelle perception de l'édifice. La rareté des exemples conservés fait des fragments de peinture de Romainmôtier des témoins dignes du plus grand intérêt.

L'analyse des conservateurs-restaurateurs a permis de démontrer la qualité technique de ces décors. La manière d'inciser l'enduit et de corriger par un dernier badigeon les irrégularités de la décoration atteste également l'importance du rôle du peintre-maçon, qui produit un travail raffiné, imperceptible depuis le sol.

La présence de figures peintes sur le clocher, d'animaux et surtout d'une figure humaine, encore énigmatiques, traduit bien aussi l'importance que l'on pouvait accorder à ces interventions sur les façades. Si Albert Naef avait affirmé qu'il ne s'agissait pas de l'œuvre d'un spécialiste en peintures murales, la rareté des exemples conservés constitue un témoignage particulièrement remarquable.

Des décors extérieurs sont attestés dans certaines églises clunisiennes proches comme à Rüeggisberg (faux appareil rouge, avant 1075) et à Villars-les-Moines (*pietra rasa*, décor architectural)<sup>201</sup>. Le décor qui orne la nef trouve des parallèles plus précis dans la région alpine. Celui de l'abside de l'église de Münstair dans les Grisons est formé essentiellement d'une ornementation soulignant l'arc en plein cintre des baies et d'une corniche peinte. Joseph Zemp le signalait déjà dans sa monographie de 1906 et en révélait toute l'importance<sup>202</sup>. Des éléments de décors sont conservés en divers endroits, mais aussi très fragmentaires: une fenêtre de l'abside de l'église carolingienne de Sankt Benedikt in Mals possède sur une fenêtre méridionale un décor qui présente des similitudes avec celui de Münstair: une alternance de claveaux rouges et blancs (autrefois noirs comme à Romainmôtier?) apparaîtrait sur l'arc de la baie<sup>203</sup>. D'autres exemples de polychromie architecturale extérieure présentant une alternance de claveaux polychromes peuvent être cités: Alfredo d'Andrade (1839-1915) a relevé le décor de la nef principale (alors unique) de l'église Saint-Just de Suse qu'il attribue au XI<sup>e</sup> siècle. Il mentionne l'existence de claveaux peints autour de l'arcature aveugle au sud de la nef ainsi que la présence d'oiseaux ou de monstres. Costanza Segre Montel décrit plusieurs fragments de personnages et propose d'y voir la représentation d'une scène figurant saint Pierre, peut-être en liaison avec la consécration de l'église<sup>204</sup>.

L'église de Saint-Pierre-de-Clages en Valais, citée pour la première fois en 1153, remonte, pour une grande partie de l'édifice, au premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle<sup>205</sup>. Quelques traces de peintures murales, très fragmentaires, sont conservées non pas à l'extérieur mais à l'intérieur de la nef. Si nous les évoquons, c'est qu'elles utilisent le même vocabulaire décoratif que celles du clocher de Romainmôtier. Victor-Henri Bourgeois en a dressé un relevé (FIG. 74) qui atteste un état partiellement disparu aujourd'hui.

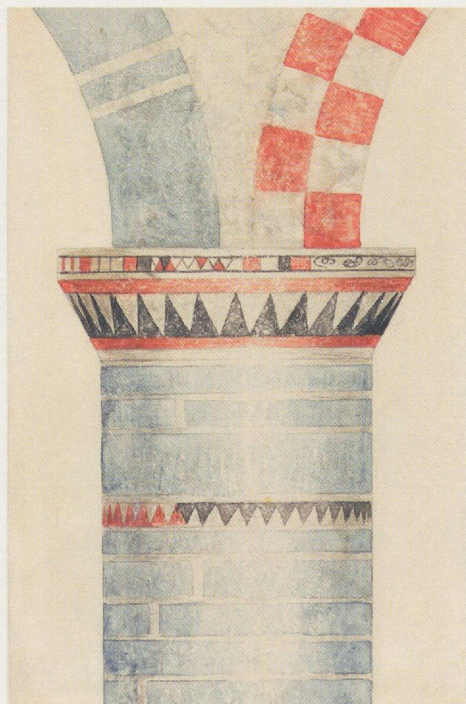


FIG. 74  
Église de Saint-Pierre de Clages (VS) relevé de Victor Henri-Bourgeois, illustration extraite de Bourgeois, 1910, planche III



FIG. 75  
Faux appareil à joints ocre rouge, nef



FIG. 76  
Premier faux appareil à joints noirs, bas-côté sud recouvert par un second faux appareil à double joints rouges

FIG. 77  
Décor de la coupole à rossettes rouges et étoiles noires

Le tailloir du chapiteau du troisième pilier nord est orné d'une frise de dents de scie noires et blanches (étaient-elles rouges et noires à l'origine?) surmontée de plusieurs bandes de couleur. Le fût de la colonne comportait une seconde frise de dents de scie, environ 50 cm en dessous du chapiteau; l'extrados de l'arcade, en pierres apparentes aujourd'hui, était décoré d'un côté par un motif gris et blanc imitant peut-être des assises de pierres, et de l'autre par des claveaux rouges et blancs simulés. La conjugaison des motifs en dents de scie, l'alternance des claveaux, ainsi que la gamme chromatique utilisée – rouge-noir-blanc – évoquent le décor du clocher de Romainmôtier. Comme pour la plupart de ces polychromies, celle de Saint-Pierre-de-Clages n'est pas datée, mais elle pourrait bien remonter à l'origine de l'église, soit au début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>206</sup>.

Les exemples de façades étudiés par Hermann Phleps, décrits dans l'article consacré à la polychromie de façade dans le *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* ou dans le récent ouvrage de Mane Hering Mitgau présentent des systèmes décoratifs proches des exemples que nous avons mentionnés ci-dessus<sup>207</sup>. L'effet produit vise d'une part à régulariser l'architecture et d'autre part à mettre en évidence et souligner les éléments déjà ornés. La polychromie – généralement du noir, du rouge, du gris, parfois du jaune – ne se contente pas d'imiter le matériaux; elle anime véritablement la surface, donnant ainsi une nouvelle perception de l'espace.

## LES PREMIÈRES PEINTURES DÉCORATIVES (XI<sup>e</sup>- XIII<sup>e</sup> SIÈCLE)

---

On sait peu de choses de l'aspect qu'avaient les parois après l'achèvement de l'église, soit avant la mort d'Odilon survenue en 1049. Contrairement à l'extérieur, il semble que l'appareil en pierre ait été laissé visible un certain temps, jusqu'à l'édification de l'avant-nef<sup>208</sup>. Les piliers de la nef, montrant de larges joints lissés à la truelle, témoigneraient de cette première phase. Un enduit recouvrait les parois de l'église après la construction de l'avant-nef. Il avait reçu, au moins par endroits, un décor en faux appareil à simples joints noirs très fins dont un vestige (FIG. 76) a été mis au jour au début du XX<sup>e</sup> siècle dans le collatéral sud de la nef et qui pourrait remonter à la fin du XI<sup>e</sup> ou au XII<sup>e</sup> siècle<sup>209</sup>.

Cette première ornementation architecturale, dont on ignore l'ampleur, fut entièrement recouverte lors d'une deuxième étape, par un appareil simulé, formé d'assises à doubles filets ocre rouge sur un fond beige (FIG. 75). Chronologiquement, ce décor est situé entre l'édification de l'avant-nef, dans le troisième quart du XI<sup>e</sup> siècle, et la reconstruction des voûtes de la nef à l'extrême fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>210</sup>. Il couvre apparemment l'ensemble des parois de la nef, du transept et de l'avant-chœur, y compris leurs articulations architecturales, grandes arcades, baies ou supports des voûtes romanes. Seule la coupole est ornée, à la même époque, d'un semis de rosettes et d'étoiles, rouges à l'origine, peintes sur un enduit beige (FIG. 77). L'appareil simulé rouge a été reconstitué presque entièrement au début du XX<sup>e</sup> siècle, mais de manière plausible et vérifiable, même si le restaurateur Ernest Correvon a procédé par sondages et que la mise au jour complète n'a pas été effectuée. Ce faux appareil détermine aujourd'hui encore pour



une large part l'effet visuel de l'intérieur de l'église, mais contrairement à ce qui a souvent été dit, il ne remonte certainement pas à l'époque romane.

Les faux joints sont très fréquents, et se développent surtout à partir du XII<sup>e</sup> siècle<sup>211</sup>. À Romainmôtier, il est possible que le décor préexistant à simples joints noirs de l'époque romane ait pu influencer le choix du faux appareil rouge, celui-ci pouvant être considéré dans cette perspective comme une rénovation. Mais son type – moyen appareil à doubles joints rouges – est plus rare. D'une manière générale, l'enrichissement du motif par des joints multiples n'apparaît pas avant la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou le début du XIV<sup>e</sup> siècle, dans une aire géographique proche (Tour de Villette à Lutry<sup>212</sup>, églises d'Orny<sup>213</sup>, de Saint-Prex, de Saint-Sulpice<sup>214</sup>, de La Lance<sup>215</sup>, monastère d'Hauterive<sup>216</sup>, église du couvent de la Fille-Dieu, etc.). La vision unitaire du décor de Romainmôtier, qui s'étend uniformément sur de larges surfaces, présente des similitudes avec les ornements, certes plus complexes, d'églises gothiques françaises datées du XIII<sup>e</sup> siècle, à Essômes et à Rampillon par exemple<sup>217</sup>. Ces comparaisons permettent de situer la datation du décor de Romainmôtier dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Elle est compatible aussi avec les rosettes et étoiles présentes dans la coupole qui ne sont guère envisageables à une période précoce et qui annoncent les motifs que l'on trouvera d'une manière plus générale au XIV<sup>e</sup> siècle. Dans cette perspective, la fonction de l'appareil simulé rouge s'expliquerait par la volonté de «moderniser» l'apparence de l'édifice roman devenu désuet avec l'avènement du style gothique. Marquer les joints des pierres ne serait dans ce cas pas seulement là pour affirmer la solidité de l'édifice, mais bien pour magnifier l'espace, lui donner, par cette apparence régulière, une certaine préciosité et permettre une nouvelle appréhension de l'espace sans toucher aux structures mêmes.

Romainmôtier n'a pas conservé de peintures figuratives romanes. La porte qui s'ouvrait depuis la galerie occidentale du cloître dans l'avant-nef présentait sur son tympan extérieur une image de la Vierge remontant peut-être aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, mais elle a été détruite peu après sa découverte au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il est probable que, comme c'est le cas à Berzé-la-Ville, l'absence de représentations dans la nef et le transept ait été compensée par un riche décor dans les culs de four des trois absides du chœur. Ces peintures, dont on ne sait rien, ont-elles trouvé un écho dans le Christ en Majesté entouré des Apôtres qui trône dans le chœur de la modeste église de Montcherand, à quelques dizaines de kilomètres de là. C'était alors une ancienne dépendance de Baulmes, un monastère clunisien rattaché à Payerne dans les premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>218</sup> (FIG. 78).

À Romainmôtier, seul un décor figuratif imitant une sorte de tenture est antérieur aux doubles faux joints rouges. Isolé dans le bas-côté sud, au niveau du premier pilastre, il montre des cercles reliés par des nœuds dans lesquels sont représentées des figures animales ou hybrides dans l'esprit des motifs de tissus orientaux (FIG. 79). Ces derniers, notamment utilisés pour envelopper des reliques rapportées d'Orient, connurent une grande faveur<sup>219</sup>. L'état très dégradé de la peinture ne permet pas d'en préciser la datation qui pourrait remonter au XII<sup>e</sup> siècle. L'étude n'a pas permis non plus de comprendre pourquoi ce pilastre, et seulement celui-ci – si l'on excepte un hasard de la conservation des décors – était précisément marqué par un décor figuré. Présence d'un autel, station d'une procession? Il faut sans doute envisager une fonction particulière dans ce lieu.

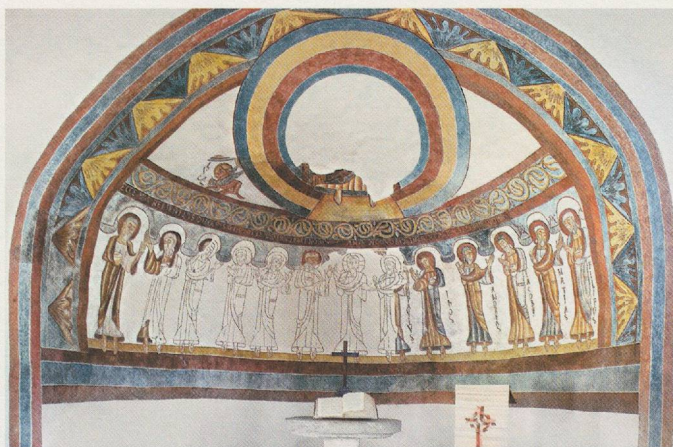


FIG. 78

Église de Montcherand,  
décor de l'abside romane

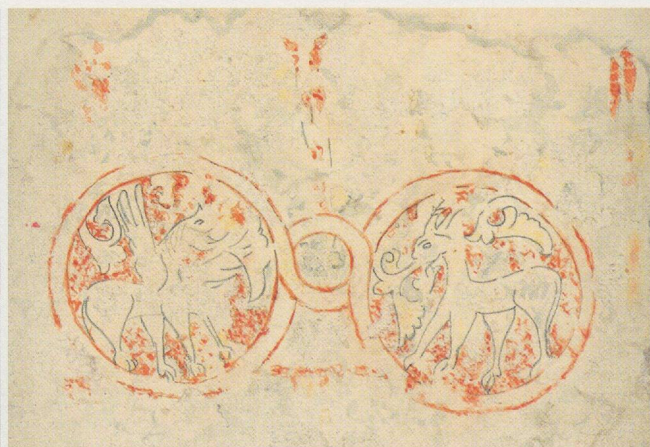


FIG. 79

Motifs imitant une tenture dans le bas-côté sud, relevé de Victor Henri-Bourgeois, extrait de:  
*La peinture décorative en Pays de Vaud depuis l'époque romaine jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, 1910, planche IV



## LES PEINTURES CRÉÉES VERS 1300 DANS L'ÉGLISE CONVENTUELLE

Même s'il évoque encore la structure de l'architecture, l'appareil simulé à double joints rouges de Romainmôtier annonce les décors plus ornementaux qui seront créés à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Les artisans de la rénovation de l'église, suite aux deux incendies dont le second fragilisa l'édifice au point de nécessiter la reconstruction du berceau de la nef et d'une partie du clocher, entreprirent d'ornier l'édifice de motifs décoratifs. Ces derniers s'étendent à la fois dans le chœur, la nef et, dans une moindre mesure, dans l'avant-nef. Ils marquent un changement radical dans la conception du décor monumental de l'édifice.

*Le vaisseau central de la nef.* – Lorsque, vers 1300, les nouvelles voûtes à croisées d'ogives sont édifiées et les baies de la nef remplacées par des fenêtres plus grandes, les peintres utilisent un riche vocabulaire décoratif (rosettes, rinceaux, chevrons, rubans plissés, feuillages cordiformes, etc.), dont l'origine remonte certes à l'Antiquité, mais qu'ils réinterprètent librement (FIG. 68). Malgré l'impression générale d'uniformité donnée par une palette de couleurs associant les ocres jaune et rouge aux bleus et aux noirs, et par la répétition des mêmes motifs – chevrons et dents de scies ponctuées d'une perle sur les voûtes, rinceaux et rubans plissés des baies – les décors sont subtilement variés, selon les travées et le type de support (arcs ou ogives, encadrements de baie, etc.).

*Le sanctuaire.* – Avant 1282, mais antérieurement au second incendie qui ravage l'église avant 1294-1295, le nouveau sanctuaire est édifié, de plan rectangulaire, et beaucoup plus vaste que celui de l'époque romane. Il est couvert d'une croisée d'ogives dont les nervures retombent dans les angles sur quatre

chapiteaux sculptés, ornés de personnages et d'animaux. Une belle clé de voûte représentant l'Agneau de Dieu couronne ce nouvel espace<sup>220</sup> (FIG. 12). Les voûtains reçoivent alors une simple décoration, uniformément bleue, semée d'étoiles. Les nervures des ogives par contre sont soulignées par des faux claveaux en forme de chevrons de couleur ocre rouge, ocre jaune ou bleue. Les parois quant à elles sont pourvues de riches peintures décoratives représentant de fausses assises de pierres.

Formées de grands carrés cernés d'un trait noir, elles montrent une alternance de points rouges sur fond blanc et de points noirs sur fond jaune. L'ébrasement des baies sud et est, ainsi que le front de l'arc d'entrée du chœur, sont particulièrement remarquables. Plusieurs motifs se succèdent, exécutés avec finesse, formant un véritable florilège de peintures décoratives (FIG. 81). On y trouve des dents de scie, des rubans plissés, des faux appareils, des formes de crochets en S avec des fleurs, des frises cordiformes et bandeaux divers qui agrémentent par la couleur les baies du chœur.

Si, du point de vue du vocabulaire formel, les motifs peints dans la nef et sur les parois du chœur sont apparentés, des différences d'ordre stylistique plaident en faveur de deux campagnes de réalisation distinctes. Les décors du sanctuaire offrent une plus grande variété et une exécution plus fine que ceux du vaisseau central<sup>221</sup>.

*Les bas-côtés de la nef, l'avant-chœur et le transept.* – Si, dans le sanctuaire édifié à la même époque que les voûtes de la nef, on trouve des décors plus riches certes mais d'inspiration similaire, il est probable que les parties qui n'avaient pas été touchées par le chantier de reconstruction, soit les bas-côtés de la nef, le transept et l'avant-chœur, aient conservé l'appareil simulé rouge, qui n'était alors pas très ancien, il est vrai (FIG. 27-28).



FIG. 80  
Clé de voûte du chœur

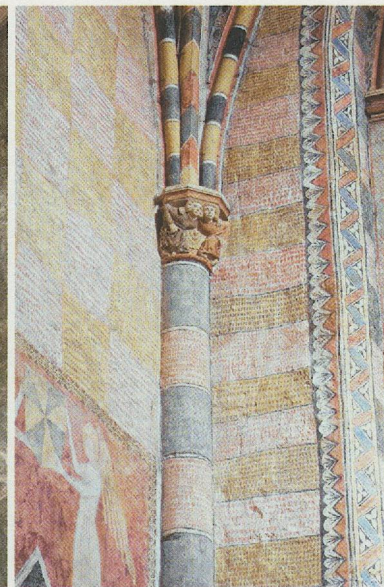


FIG. 81  
Les peintures décoratives  
du chœur vers 1300, détail de l'ébrasement  
de la fenêtre orientale

*La chapelle sud du chevet.* – L'édification de la chapelle sud commença après 1282, mais ne fut achevée que vers 1300 environ, plus précisément après le second incendie intervenu avant 1294-1295. Son décor est un peu différent de celui du sanctuaire, mais puise au même répertoire ornemental. Conservé seulement dans les parties hautes, il a été partiellement reconstitué de 1909 à 1913. La couleur des voûtains alterne le rouge et le bleu (peut-être avec des étoiles?) et les ogives montrent une suite de faux claveaux aux joints épais bordés de noir. Les fronts des arcs sont ornés de feuillages cordiformes et de rinceaux. Sur les chapiteaux, les décors de feuilles apparus lors de l'exploration ont été restitués en 1913<sup>222</sup> (FIG. 83).

Les peintures ornementales de Romainmôtier comptent certainement parmi les plus anciennes de ce type conservées en Suisse romande. Cette tradition se développera au XIV<sup>e</sup> siècle et se prolongera pratiquement jusqu'à la Renaissance. Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, on en trouve encore l'écho dans la chapelle Saint-Grégoire construite à l'initiative de Jean de Juys, au nord du chœur (FIG. 82)<sup>223</sup>. Ce goût ne s'éteindra pas après la Réforme, puisque l'on sait que les baillis Bernois ont conservé – et même restauré en partie – les ornements du XIV<sup>e</sup> siècle sur les arcs des voûtes et les baies<sup>224</sup>.

*Les peintures figuratives.* – Si l'on excepte le fragment imitant un tissu cité plus haut, les plus anciennes peintures figuratives conservées dans l'église se trouvent d'une part au-dessus de l'arc triomphal et d'autre part sur le revers de la façade ouest de la nef. Ni dans le chœur, ni ailleurs dans la nef ne subsistent des traces d'un décor figuré<sup>225</sup>. Les deux interventions sont contemporaines du décor des voûtes et des baies gothiques de la nef. À l'est, une Vierge à l'Enfant, entourée des saints patrons du monastère, Pierre et Paul, annonce la dédicace de l'autel majeur (FIG. 84 ET 87). Pierre et Paul, pieds nus, juchés sur des sortes de tertres, sont vêtus d'une tunique

bleue et d'un manteau rouge; ils portent un livre et tiennent leurs attributs, la clé et l'épée, reconstitués par le peintre-restaurateur Ernest Correvon. Légèrement penchée en direction de son enfant, Marie, voilée et couronnée, est habillée d'une robe claire (rouge à l'origine?) serrée à la taille par une ceinture et couverte d'un manteau bleu. Elle est placée sur un trône très simplement mouluré, sans baldaquin. L'enfant, assis sur ses genoux, esquisse un geste dans sa direction. Alors que les figures des deux saints ont perdu une grande partie de leur substance originale, le visage de la Vierge, marqué par un fort soulignement des traits du visage, est très bien conservé.

Faisant face à cette peinture, sur la paroi ouest de la nef, les grandes figures des archanges Michel et Gabriel, surmontés d'un Agneau inscrit dans un oculus polylobé, occupent le haut de la paroi. Ils sont placés de part et d'autre de l'abside en encorbellement de la chapelle haute de l'avant-nef reconstituée par les restaurateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle (FIG. 85)<sup>226</sup>. L'Agneau est peint sur le bouchon qui condamne la fenêtre créée en lieu et place de l'oculus de l'ancienne façade du XI<sup>e</sup> siècle de la nef lors de la construction de l'avant-nef. Pendant la mise au jour des peintures, Albert Naef fit souligner avec du fusain les contours des personnages pour pouvoir les photographier, les enduits menaçant de tomber. C'est finalement Auguste Schmid qui procéda à leur consolidation et à leur restauration<sup>227</sup>.

L'emplacement des seules figures présentes dans la nef est pour le moins étonnant. La Vierge à l'Enfant, bien que peinte à un emplacement privilégié sur l'arc triomphal, ne se perçoit que difficilement depuis le sol et les archanges sont curieusement situés au revers de la façade ouest. Si la présence des deux patrons de l'église, de part et d'autre de la Mère de Dieu, se comprend bien, l'interprétation des deux archanges est plus problématique. L'hypothèse la plus probable est le rappel de la dédicace de la chapelle haute de l'avant-nef, traditionnellement attribuée à saint Michel sans que le

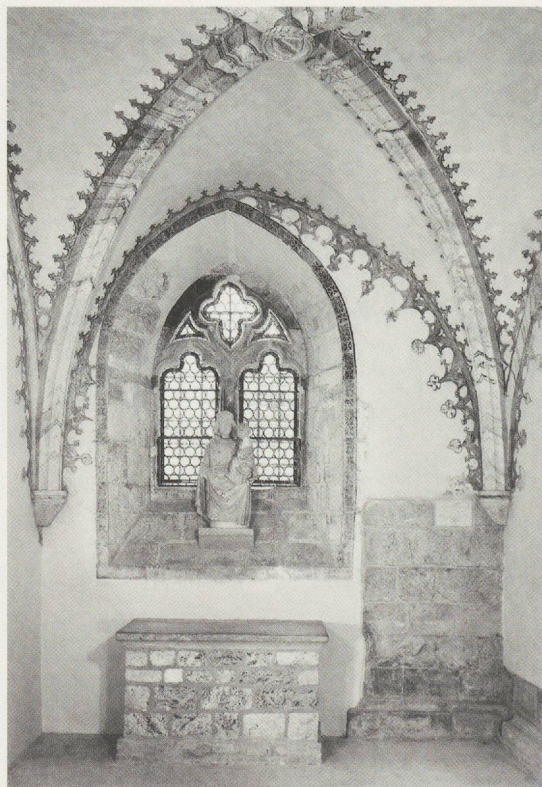


FIG. 82  
Chapelle nord du chevet transformée par Jean de Juys au milieu du XV<sup>e</sup> siècle



FIG. 83  
Chapiteau de la chapelle Saint-Jean-Baptiste au sud du chœur, après 1294

FIG. 84  
Détail de la tête de la Vierge sur l'arc triomphal de la nef

fait n'ait cependant pu être corroboré par une source médiévale<sup>228</sup>. L'Agneau appartient également à l'iconographie des avant-nefs, sa représentation formant le décor de la cinquième clef de voûte de celle Cluny (vers 1140-1160). L'iconographie des peintures serait ainsi la plus ancienne attestation du vocable de cette chapelle, qui aurait alors été placée plutôt sous l'invocation des saints Archanges.

On remarquera que l'accès à celle-ci ne se fait pas directement depuis la nef, comme c'est le cas à Payerne et dans d'autres églises liées à Cluny, mais depuis l'étage inférieur de l'avant-nef, au moyen d'un escalier pratiqué dans l'épaisseur du mur. La montée est un long cheminement, accompli dans la quasi-obscurité, qui conduit à l'étage, vaste espace voûté baigné de lumière. L'existence de ce lieu de culte secondaire est marquée dans la nef par l'émergence, sur sa face ouest, de l'abside en encorbellement de la chapelle haute, à l'image de ce que l'on trouvait à Cluny et dans autres églises de l'Ordre. Si la base de l'encorbellement remonte encore au XI<sup>e</sup> siècle, cette abside a toutefois été amplement transformée dès l'époque médiévale et reconstituée au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>229</sup>. Il est devenu difficile de comprendre de quel type était la relation entre l'avant-nef et l'église monastique à l'époque romane. Les analyses archéologiques ont montré qu'une ouverture existait entre la nef et la chapelle haute; cette baie fut par la suite condamnée. Les peintures de l'époque gothique semblent faire référence à une fonction ancienne qui n'existe plus au moment de leur création. Kristina Krüger a émis l'hypothèse que les avant-nefs ont été développées par les Clunisiens pour célébrer l'office des morts de façon à ce que cette liturgie ne vienne pas perturber le déroulement quotidien des autres offices dans l'église<sup>230</sup>. Les archanges, traditionnels gardiens de la Jérusalem céleste au milieu de laquelle trône l'Agneau – IN CELO MAGNUS<sup>231</sup>, comme le désigne la célèbre clef de voûte de l'avant-nef de Cluny – évoquent sans doute tardivement la liturgie qui se développait dans la chapelle à l'époque romane.

## LES PEINTURES FIGURATIVES DE L'AVANT-NEF (XIV<sup>e</sup> SIÈCLE)

---

Le collatéral sud de l'avant-nef conserve un vaste programme de peintures figuratives redécouvert lors de la restauration de 1899-1915 (FIG. 88)<sup>233</sup>. Les deux autres vaisseaux, pourtant de même facture et couverts de voûtes d'arêtes identiques, n'ont, semble-t-il, reçu aucune ornementation<sup>234</sup>. La substance originelle de ces décors est très réduite, leur mise au jour au début du XX<sup>e</sup> siècle fut difficile, les surpeints importants<sup>235</sup> (FIG. 86). Les peintures s'étendaient à l'ensemble du vaisseau, mais subsistent surtout sur les voûtes, sur les parois orientale et occidentale ainsi que sur les premier et deuxième piliers. On reconnaît, sur la paroi est, les vestiges d'un Jugement Dernier et d'une Vierge à l'Enfant, et, sur la voûte adjacente, quatre personnages de l'Ancien Testament. La voûte deuxième travée est consacrée à la Genèse ainsi qu'à saint François d'Assise; les piliers de la deuxième présentent des saints, alors que l'arc est illustré des Œuvres de miséricorde. Dans la travée suivante, les quatre Pères de l'Eglise sont peints sur la voûte. Le couvrement de la quatrième travée a été détruit à l'époque bernoise, puis reconstruit au début du XX<sup>e</sup> siècle. Sur les arcs et sur la paroi orientale, enfin, on distingue à peine les vestiges de quelques scènes de la Passion.

*Le décor de la deuxième travée (vers 1300)* – Les décors de la deuxième travée se singularisent tant par leurs couleurs beaucoup plus diversifiées – à dominante de bleus, d'ocre rouge et de jaunes – que par une structure ornementale plus rudimentaire et des effets de perspectives réduits. Les représentations ne s'intègrent d'ailleurs nullement dans la thématique de l'ensemble du collatéral, par ailleurs unitaire. L'association de la Chute de l'Homme (Création d'Eve, Pêché originel et Adam et Eve chassés



FIG. 85

Paroi occidentale de la nef, les archanges Gabriel et Michel et l'Agneau de Dieu, peu après 1294-1295



FIG. 86

Avant-nef, décor de la voûte de la deuxième travée du collatéral sud, vers 1300

>

FIG. 87

Paroi est de la nef, Vierge à l'Enfant entourée des saints Pierre et Paul, peu après 1294-1295



du Paradis), peinte sur trois voûtaines aux arêtes marquées par un bandeau de couleur, au Prêche de saint François d'Assise pourrait étonner dans un contexte clunisien. Elle s'explique par l'extraordinaire popularité du saint dès le XIII<sup>e</sup> siècle. En France, sa plus ancienne représentation se trouve également en milieu bénédictin, dans le cloître du Mont Saint-Michel, achevé en 1228, l'année même de sa canonisation, comme le rappelait une inscription<sup>236</sup>. Dans la région, on trouvait, dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle, saint François recevant les stigmates dans la chapelle du château de Chillon au bord du Léman<sup>237</sup>.

À Romainmôtier, l'image peut aussi être mise en relation avec le cloître adjacent. Le miracle du saint parlant aux animaux rappelle la félicité du jardin d'Eden, dont le cloître, appelé «paradis» dans les textes médiévaux, est symboliquement l'image. La représentation des *Œuvres de charité* sur l'intrados de l'arc conduisant vers la sortie de l'église ne contredit pas cette interprétation (FIG. 89). Vision édénique du côté du cloître et images des difficultés terrestres du côté du monde séculier marquent les limites entre le monde religieux et le monde profane, entre la promesse du salut et la vie terrestre.

Les *Œuvres de miséricorde*, (donner à boire aux assoiffés, rendre visite aux malades, nourrir les affamés, accueillir les étrangers, habiller les dénudés, visiter les prisonniers) rappellent sans doute aussi que l'aumône se pratiquait tous les jours après le déjeuner devant l'église, au son des cloches<sup>238</sup>. L'aumônerie, située de l'autre côté du mur dans l'angle nord-ouest du cloître, était accessible à la fin du Moyen Âge depuis le rez-de-chaussée de l'avant-nef par une porte, qui est aujourd'hui condamnée mais dont l'encadrement et l'escalier d'accès sont encore conservés. Le percement à l'époque bernoise d'une troisième baie, dans la deuxième travée cette fois-ci, puis sa condamnation au début du XX<sup>e</sup> siècle, ont détruit toute possibilité de mieux préciser la relation

qui a pu exister entre cette aumônerie et les peintures de l'avant-nef<sup>239</sup>. Remarquons que les deux dernières portes ne s'ouvraient pas vers l'intérieur, comme la porte romane dont le tympan peint était visible depuis le cloître, mais du côté des bâtiments conventuels, ce qui traduit bien la nouvelle fonction de l'étage inférieur de l'avant-nef, désormais en relation avec le monde laïc.

Quand furent peints ces décors? Bien qu'ils soient dans un état très fragmentaire et qu'ils aient été très fortement retouchés par Ernest Corveon, on peut tout de même relever quelques points communs avec les peintures de la nef évoquées ci-dessus. La palette des couleurs, très vive, et la façon de les poser en aplat trouvent des correspondances avec la figure de saint Gabriel par exemple. Les mains et les pieds des personnages des *Œuvres de charité* comparés à celles des saints Pierre et Paul dessinés presque de manière stylisée, mais avec vigueur, sont aussi très proches; la façon de disposer les figures sur le sol ou de représenter les traits du visage ainsi que les détails architecturaux – trône de la Vierge ou arcature des *Œuvres de miséricorde* – permettent des comparaisons. On peut donc sans doute attribuer les peintures de la nef et celles de cette deuxième travée à un même atelier<sup>240</sup>. L'examen de quelques décors peints de la maison dite du prieur, particulièrement les cavaliers et frises grotesques de la «grande salle» du premier étage de la tour montre également une parenté stylistique avec ces derniers décors et pourraient être attribués aux mêmes artistes. Toutes ces œuvres se situent vraisemblablement vers 1300<sup>241</sup>.

*Les peintures ornant les trois autres travées.* – Il est vraisemblable que les autres décors du collatéral furent réalisés après ceux de la deuxième travée. Ils présentent une belle unité. Iconographique tout d'abord, les thèmes peints sur les voûtes des première, troisième et quatrième travées formant un programme

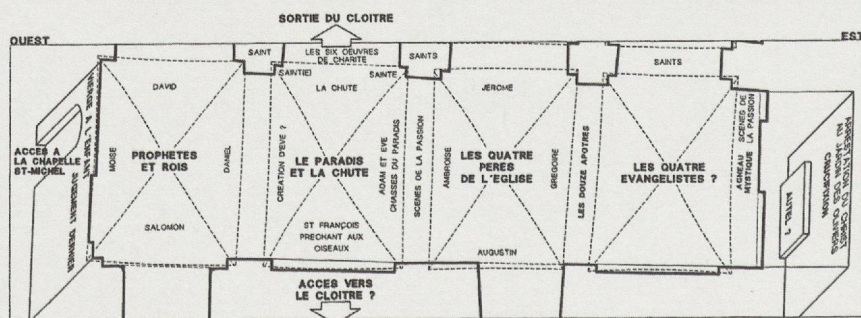


FIG. 88  
Schéma de l'iconographie  
des peintures du collatéral sud de l'avant-nef

FIG. 89  
Avant-nef, deuxième travée  
du collatéral sud, détail des œuvres de charité,  
vers 1300

cohérent: il commence sur la paroi ouest avec la représentation du Christ du Jugement dernier, montrant ses plaies, inscrit dans une mandorle, accompagné de la Vierge qui intercède en faveur des morts. La gueule de l'Enfer apparaît à droite de la scène. La première travée est consacrée à la représentation des rois (David et Salomon) et des prophètes (Daniel et Moïse<sup>242</sup>); la troisième illustre les Pères de l'Eglise (Ambroise, Augustin, Grégoire et Jérôme) (FIG. 90). La quatrième voûte, disparue lors de la construction d'un escalier à l'époque bernoise, a pu comporter les Évangélistes. Plusieurs scènes de la Passion du Christ ornent les arcs doubleaux (le Christ au Jardin des Oliviers, la Descente aux limbes, Noli me tangere); l'Arrestation et la Crucifixion du Christ sur la paroi est, attestent sans doute la présence d'un autel contre la paroi orientale. L'exécution des décors marquait peut-être le changement de fonction du rez-de-chaussée de l'avant-nef, désormais ouvert à l'inhumation<sup>243</sup>.

À l'unité iconographique fait écho une homogénéité stylistique des décors. Ces peintures se distinguent des précédentes par le rapport créé entre l'architecture et son décor peint, selon une inspiration plutôt méridionale. Au contraire des figures de la nef ou de la deuxième travée, qui donnaient l'impression de flotter dans l'espace, celles des autres travées sont insérées dans un cadre architectural simulé de caractère illusionniste; il permet d'associer plus directement les figures à l'espace dans lequel elles prennent place. C'est le cas des arcatures en trompe-l'œil structurant les voûtains où se trouvent les prophètes et les rois de la première travée ou les trônes des Pères de l'Eglise dans la troisième, dont le développement évoque les voûtes de la chapelle castrale de Chillon, peinte dans la seconde décennie du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>244</sup>. Les motifs décoratifs, placés essentiellement sur le front des arcs, appartiennent à un vocabulaire proche de celui utilisé dans la nef et le chœur, à savoir des motifs cordiformes, des rubans plissés et rinceaux stylisés, mais pas tout à fait identiques. Pour autant que l'on puisse en

juger en raison de leur état de conservation très dégradé, ils apparaissent moins fins que les décors du chœur et présentent quelques variations dans les motifs. De ce fait, ils confirmeraient la datation de cette seconde étape attribuée au premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

### 3 | ROMAINMÔTIER : ANTHOLOGIE DE LA PEINTURE DÉCORATIVE MÉDIÉVALE

Les études menées dans le cadre de la restauration ont révélé toute la richesse des décors conservés dans l'église. Romainmôtier constitue une véritable anthologie de l'ornementation d'un édifice religieux entre le XI<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, qui n'a que peu d'équivalents en Suisse, voire en Europe. Les principaux vestiges conservés à l'intérieur de l'église témoignent non de l'époque de construction et du premier décor roman, mais révèlent les changements de conception architecturale et liturgique intervenus entre les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. À cette époque, les fonctions du lieu de culte changent, provoquant la reconstruction des parties orientales de l'église et la création d'un chancel en pleine nef. Les peintures illustrent ces évolutions, comme plus tard le feront les tombeaux élevés dans le chœur à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et au début du XV<sup>e</sup>.

D'un point de vue formel, elles marquent le passage des ornements simulant l'architecture, dont le faux appareil à joints rouges de la nef est une manifestation éclatante, à un répertoire de thèmes ornementaux plus riches et plus variés, se déployant librement dans une profusion de motifs végétaux et géométriques. Il s'agit là d'un changement esthétique fondamental qui a une portée européenne. Le corpus de Romainmôtier, très représentatif et bien daté par le contexte architectural, documente ainsi précisément l'apparition régionale de ce nouveau type d'ornementation.



FIG. 90

—  
 Avant-nef, collatéral sud, 3<sup>e</sup> travée,  
 les Pères de l'Église