Zeitschrift: Chronique archéologique = Archäologischer Fundbericht

Herausgeber: Service archéologique cantonal

Band: - (1993)

Artikel: L'abbaye cistercienne de la Fille-Dieu à Romont : histoire, architecture et décors peints

Autor: Bujard, Jacques / Pradervand, Brigitte / Schätti, Nicolas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-388972

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: 30.07.2025

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

L'abbaye cistercienne de la Fille-Dieu à Romont

Histoire, architecture et décors peints

Jacques Bujard, Brigitte Pradervand et Nicolas Schätti

Les recherches menées dans le cadre de la restauration de l'église conventuelle de la Fille-Dieu devraient rendre à cet édifice sa juste place dans l'histoire de l'architecture locale et de l'ordre de Cîteaux. En effet, peu de bâtiments de notre région ont laissé autant de vestiges significatifs, permettant de se faire une bonne idée de l'aménagement d'un monastère de moniales médiéval et de suivre ses adaptations successives aux nouvelles exigences de la vie cistercienne. L'église de la Fille-Dieu conserve, en outre, un remarquable ensemble de peintures murales appartenant à quatre époques différentes, à savoir au milieu du XIVe, au XVe, à la fin du XVIe et au premier quart du XVIIe siècle.

Introduction

Les moniales cisterciennes de la Fille-Dieu à Romont ont entrepris en 1991 une transformation radicale de leur église; celle-ci, en effet, doit rendre à l'édifice ses dimensions médiévales, amputées en 1873 par l'aménagement d'une hôtellerie dans les deux tiers de sa nef. Conduite par l'Association des Amis de la Fille-Dieu, cette restitution a été voulue par la communauté afin de mieux associer les fidèles à sa liturgie. Elle est dirigée par les architectes P. Margot, T. Mikulas et A. Page (fig. 1).

Suite à la décision de restauration, le SACF a effectué en plusieurs étapes, de 1991 à 1993, une analyse archéologique complète de l'édifice, confiée à J. Bujard, assisté de W. Trillen. Par ailleurs, un dépouillement des archives médiévales du couvent était entrepris par N. Schätti, historien de l'art, qui a aussi, en collaboration avec B. Pradervand, historienne de l'art, et les trois bureaux de restaurateurs mandatés (les ateliers ACR et Saint-Luc à Fribourg et G. Stribrsky à Tavel) étudié les peintures murales conservées dans le sanctuaire et la nef. Ces différentes recherches ont non seulement renouvelé complètement notre vision de l'histoire monumentale de la Fille-Dieu, mais aussi fourni aux architectes les bases nécessaires à l'élaboration de leur projet de restauration. Ce dernier, particulièrement difficile puisqu'il prévoyait le retour à un état disparu depuis plus d'un siècle, a toutefois bénéficié du bon état de conservation des vestiges architecturaux médiévaux.

Cet article présente les principaux résultats de ces recherches, en attendant une publication complète qui ne pourra avoir lieu qu'après la fin des travaux de restauration, les analyses étant encore complétées au fur et à mesure de l'avance de ceux-ci[1].

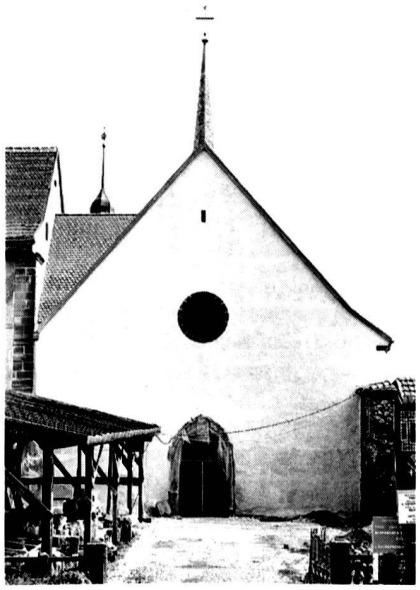


Fig. 1 *Façade de l'église en cours de restauration (1994)*

1 Les références bibliographiques, sauf exception, sont réunies à la fin de l'article sous forme d'index; de même, les sources historiques utilisées sont consignées dans plusieurs rapports, qui peuvent être consultés au Service cantonal des biens culturels (voir liste donnée en annexe).

La fondation du monastère

Monastère de moniales bénédictines fondé peu avant 1268, sans doute à l'initiative de la famille de Villa (Villaz-Saint-Pierre).

La fondation du monastère de la Fille-Dieu avant 1268 s'inscrit dans un contexte politique et social bouleversé, qui fait suite à l'implantation, peu avant le milieu du XIIIe siècle, de la Maison de Savoie dans la région. A partir de 1240 environ, Pierre de Savoie créa sur la colline de Romont une ville neuve, défendue par un château dont le donjon est daté par Louis Blondel de 1260, et par une seconde tour, dite de Boyer, située en position avancée au sud de la ville, sans doute le «petit donjon» cité en 1278 déjà. La ville, dont la fondation fut sanctionnée en 1244 par un traité de paix passé avec l'évêque de Lausanne, connut un rapide développement; elle comptait notamment dans le troisième quart du XIIIe siècle 230 maisons env., soit une population d'un millier d'habitants.

Romont reçut très vite l'autorisation d'édifier une église urbaine érigée pratiquement dès l'origine en chef-lieu de paroisse, dont le territoire fut certainement détaché de celle de Billens. Dès 1275, la présence d'un hôpital y est attestée. L'installation d'un couvent de moniales à proximité venait, enfin, compléter ce tableau des institutions religieuses de la ville au Moyen Age.

Ce monastère, qui se choisit le nom de Fille-Dieu, fut fondé, selon le texte le plus ancien qui en fasse mention, par «Juliette de Villa et ses compagnes» dans un champ offert peu avant 1268 par un bourgeois de Romont, le donzel Pierre de Morens. Le terrain, de nature marécageuse mais drainé dès le XIIIe siècle par les biefs de plusieurs moulins, était situé sur la rive gauche du Glaney, en contrebas de l'étang dit de Romont. D'un point de vue politique, il était placé hors des limites directes de la châtellenie de Romont, dont le territoire, appelé «Entr'Aigues», s'arrêtait du côté nord au Glaney. A proximité des bâtiments monastiques d'ailleurs, une forte tour comtale, dite de l'Etang, citée en 1272, marquait et défendait efficacement cette frontière. Sur le plan religieux, le couvent n'était donc pas non plus établi dans le territoire de la paroisse de Romont, dont les contours étaient certainement identiques à ceux de la châtellenie, mais installé sur la circonscription de l'église voisine de Villaz-Saint-Pierre.

Effectivement, la Fille-Dieu n'est pas une fondation des Savoie, mais celle des familles nobles locales, établies à Romont et progressivement inféodées au nouveau seigneur. Un lignage surtout, les Villa, dont le nom évoque d'ailleurs le terroir sur lequel est construit le monastère, semble avoir présidé à la création de la nouvelle institution, puis favorisé ses premiers développements. Il est significatif qu'entre le XIIIe siècle et les premières décennies du XIVe, les quelques moniales et prieures de la Fille-Dieu connues par leur nom appartiennent à cette maison et que la plupart, sinon toutes, étaient apparentées aux deux principaux donateurs du monastère à ses débuts, le seigneur Conon de Villa et son frère Guillaume, prieur du monastère clunisien de Villars-les-Moines (Münchenwiler).

Conon, qui, en 1278, niait tout lien de dépendance envers le comte de Savoie, posséda jusqu'à sa mort en 1326 une maison à Romont, dans le «bourg», et jouissait d'une position influente dans la ville. Il détenait, en outre, de nombreux biens libres de redevances dans la paroisse de Villaz. En 1281, il avait cédé à la Fille-Dieu un important domaine foncier situé dans ce territoire, qui forma par la suite l'essentiel des terres attachées à la première «grange» du monastère (Grange-la-Bâtie). Au début du XIVe siècle, il légua à Louis II de Savoie, seigneur de Vaud, le reste des biens qu'il possédait à Villaz; le même jour, ses neveux Rodolphe et Guillaume prêtèrent l'hommage vassalique à celui-ci[2].

A la même époque, Guillaume, le frère de Conon, prêta d'importantes sommes d'argent à la Fille-Dieu. C'est sans doute lui aussi qui paya, avant 1318, certains frais de construction d'une maison neuve appartenant au monastère. Moine clunisien, il a pu exercer une influence sur la vie religieuse de la communauté dirigée alors par l'une de ses nièces, d'autant qu'il semble s'être retiré à Romont après avoir renoncé, avant 1326, à sa charge de prieur de Villars-les-Moines.

2 BRUCHET, M., Un inventaire partiel du trésor des chartes de Chambéry à l'époque d'Amédée VIII, Mémoires et Documents publiés par l'Académie Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie XXXIX, Chambéry, 1900 p. 251.

Les premiers actes concernant le monastère attestent la volonté de le rattacher à l'ordre de Cîteaux. Au XIIIe siècle, une telle ambition était loin d'être exceptionnelle, puisque les fondations religieuses de ce type, portées par une formidable effervescence du sentiment religieux féminin, furent extrêmement nombreuses et cela dans l'Europe entière. On citera, pour s'en tenir à la région proche, les créations presque simultanées de la Maigrauge, près de Fribourg (1255-1259), et de Bellevaux, non loin de Lausanne (1267-1268). On sait, par ailleurs, que la famille de Villa avait établi des liens privilégiés avec l'abbaye de Hauterive, dont le cloître abrite encore la niche funéraire du seigneur Conon.

La Fille-Dieu ne bénéficia pourtant pas d'une incorporation immédiate à l'ordre cistercien. En effet, les confirmations octroyées par l'évêque de Lausanne Jean de Cossonay en 1269, puis par le pape Grégoire X en 1274, reconnaissaient certes le choix de la règle bénédictine, mais réservaient expressément les droits épiscopaux, ce qui empêchait de fait toute affiliation à Cîteaux. Néanmoins le monastère a pu, comme d'autres prieurés de Bénédictines, entretenir des liens privilégiés avec les abbés de l'ordre; ceux de Hauterive et du Hautcrêt lui garantirent d'ailleurs une certaine forme de protection jusqu'au début du XIVe siècle.

Comment expliquer que le couvent de la Fille-Dieu ne fut pas immédiatement incorporé à l'ordre de Cîteaux, comme tant de monastères de moniales fondés à la même époque[3]? On peut penser, tout d'abord, que la dotation du couvent était insuffisante et qu'elle ne lui permettait pas de mener une vie cloîtrée à l'abri du besoin[4]. Les fouilles archéologiques entreprises à la Fille-Dieu ont montré d'ailleurs que le premier projet d'église ne put être achevé, sans doute faute de moyens. Les sources, cependant, attestent que ceux-ci furent en tout cas suffisants à l'entretien des religieuses. Des raisons d'ordre politique expliquent plus sûrement les réticences des évêques de Lausanne à exempter de leur juridiction le prieuré de Romont, comme ils l'avaient pourtant fait de Bellevaux ou de la Maigrauge. En conflit avec les Savoie jusqu'au début du XIVe siècle, ceux-ci ne pouvaient guère se résoudre à abandonner davantage de droits, notamment en matière ecclésiastique. De fait, une pleine autonomie ne fut pas accordée au monastère avant que les relations entre la Savoie et l'autorité diocésaine ne s'améliorent, soit dès le partage de juridiction de 1316 qui marqua la fin des conflits armés incessants entre les deux seigneurs en Pays de Vaud[5].

Quoiqu'il en fût, et même s'il n'accéda pas tout de suite à une pleine autonomie, le monastère de la Fille-Dieu illustre parfaitement la deuxième vague de fondations cisterciennes féminines, au même titre que la Maigrauge ou Bellevaux. Contrairement aux maisons créées au sud du Léman au XIIe siècle déjà, ces couvents ne sont plus établis dans le «désert», mais à proximité immédiate d'une ville, dont elles partagent le destin et qui leur sert de refuge. Romont ne compta d'ailleurs pas d'autres institutions monastiques jusqu'à la fin du Moyen Age[6].

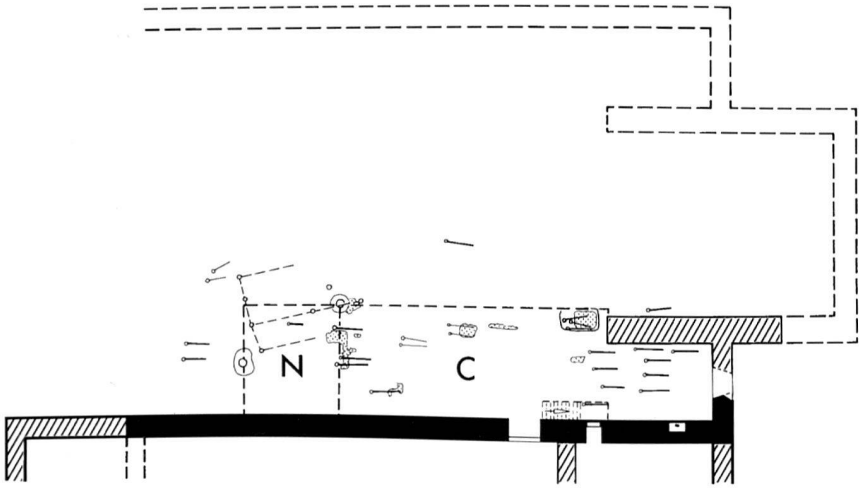
N.S.

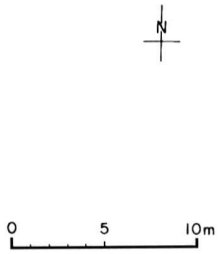
3 En effet, les interdictions élevées par l'ordre à cette époque contre la création de nouveaux monastères n'empêchèrent pas l'incorporation de nouvelles fondations, si celles-ci étaient viables. Dans la région, outre les couvents déjà cités de la Maigrauge et de Bellevaux, ce fut le cas de certains monastères de moniales cisterciennes plus anciens, situés au sud du Léman et fondés au XIIe siècle déjà, comme l'abbaye du Betton en Maurienne, fondée en 1135, et de ses prieurés, cités dans une bulle du pape Lucius III en 1184: Bons en Bugey, Bonlieu dans la vallée des Usses, Bellerive au bord du Léman, comme sans doute aussi de deux monastères du diocèse de Genève, Le Lieu en Bas-Chablais (fondé vers 1150) et Sainte-Catherine du Mont près d'Annecy, fille de Bonlieu (1179). Voir à ce sujet Mémoires pour l'histoire ecclésiastique des diocèses de Genève, Tarentaise, Aoste et Maurienne et du décanat de Savoie recueillis et dressés par J.-A. Besson, curé de Champeiry diocèse de Genève en 1759, Moûtiers, 1871² pp. 103 et 130 ainsi que CHAUVIN, B., L'abbaye de moniales cisterciennes de Bellerive (avant 1184-1536), RHES LXXXIV, 1990 p. 48 A1.

4 Ce fut, par exemple, le cas du monastère de la Voix-Dieu (actuel canton de Fribourg, district de la Singine), qui fut créé vers 1314 mais déjà abandonné avant 1323.

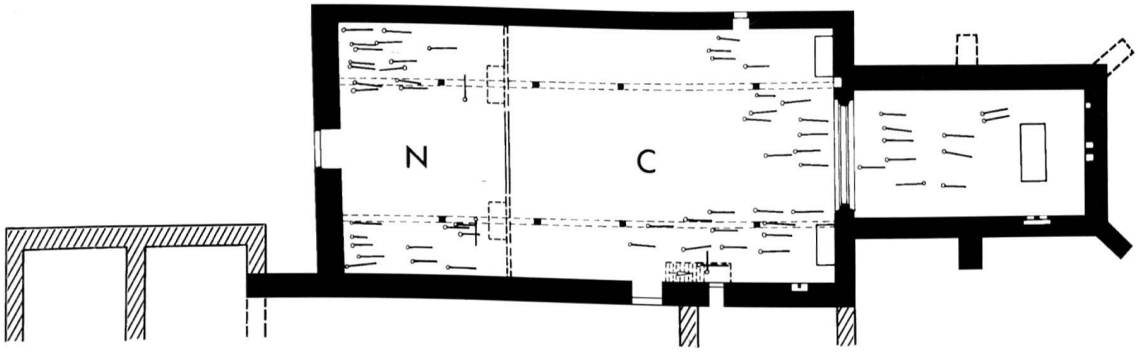
5 MOREROD, J.-D., L'évêque de Lausanne et la Maison de Savoie. Le temps de la rupture (1273-1316), in Le Pays de Vaud vers 1300, Cahier lausannois d'histoire médiévale 6, Lausanne, 1992 p. 72.

6 Aucun ordre mendiant n'assura de prédication régulière à Romont avant le XVIIe siècle.

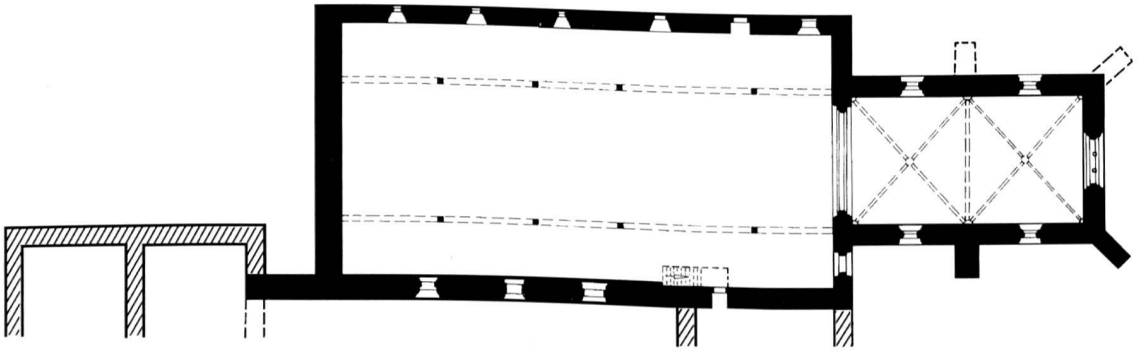




1. XIIIe siècle

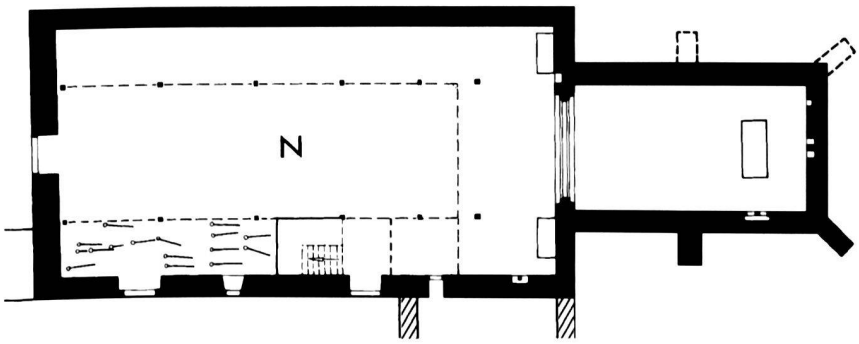


2. XIVe siècle, niveau du sol

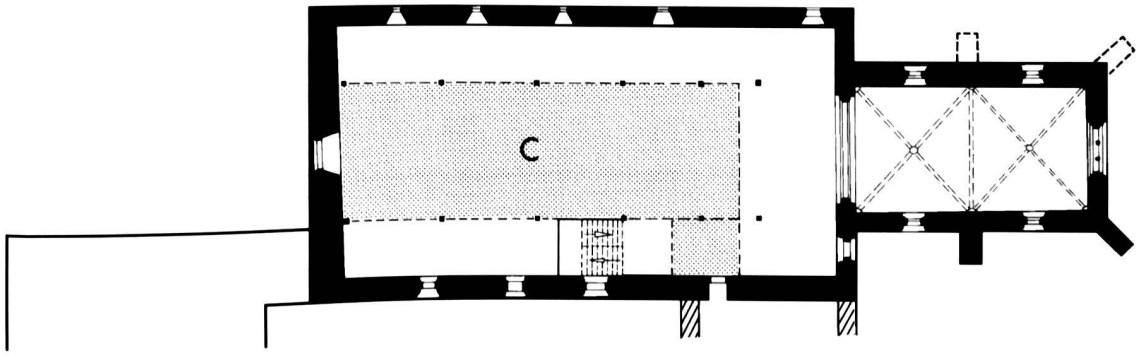


XIVe siècle, niveau des fenêtres

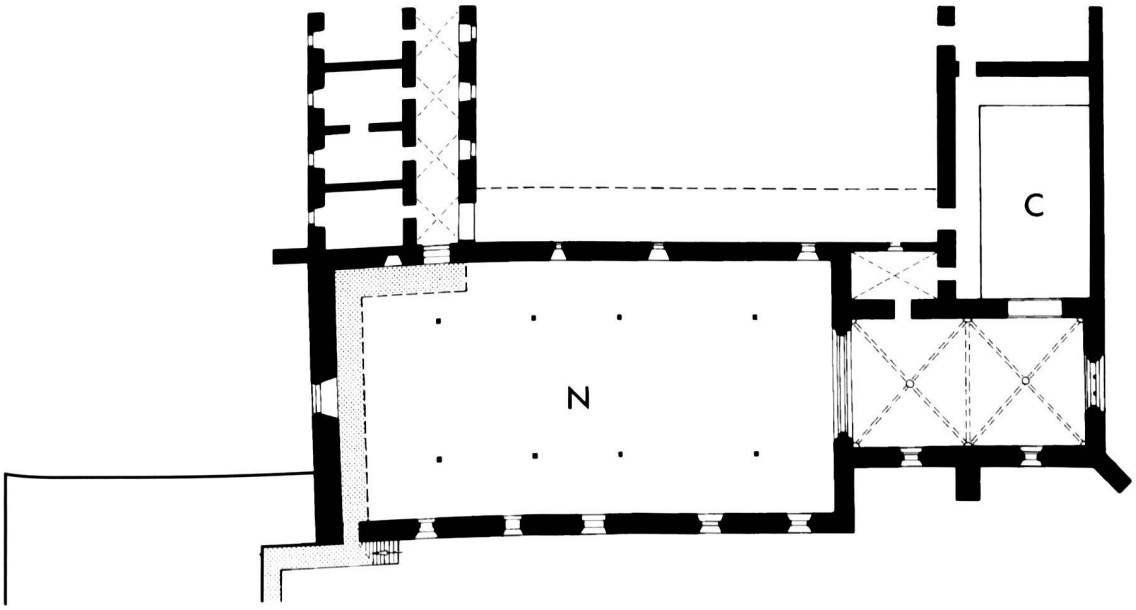
Fig. 2a *Plans schématiques de l'église de la Fille-Dieu aux différentes phases de son évolution; C) choeur des moniales; N) nef*



3. XVIIe siècle, niveau du sol



XVIIe siècle, niveau des fenêtres



4. XVIIIe siècle, niveau des fenêtres

Fig. 2b *Plans schématiques de l'église de la Fille-Dieu aux différentes phases de son évolution; C) choeur des moniales; N) nef*

Les premiers bâtiments

Construction d'un édifice de bois, probablement une chapelle provisoire, puis édification des bâtiments conventuels et de l'amorce d'une vaste église de pierre, restée inachevée. Une nef partiellement en bois rend cette dernière rapidement utilisable pour la vie monastique.

Les textes donnent quelques repères chronologiques qui permettent de situer la construction des premiers bâtiments. Le premier acte connu mentionnant l'existence de la Fille-Dieu, daté du 27 juin 1268, indique que la maison est alors déjà «fondée sur le champ» donné par Pierre de Morens, décédé depuis peu. Le monastère est donc déjà établi, lorsque, en février 1269, l'évêque de Lausanne, Jean de Cossonay, autorise la construction et confirme le choix de la règle bénédictine. D'ailleurs, dès 1270, les religieuses achètent des terres «situées à côté de leur maison sous Romont». On peut donc en déduire que la construction de bâtiments avait déjà débuté en 1268, voire quelques temps auparavant. Un don fait, semble-t-il, avant 1274 en faveur de la lampe du dortoir, qui, selon la règle bénédictine, doit brûler toute la nuit, paraît attester l'achèvement rapide des bâtiments indispensables à la vie monastique. En revanche, l'église elle-même n'est citée pour la première fois que vers 1302, à l'occasion d'un legs de Louis, seigneur de Vaud, pour son luminaire. Le fait que la dédicace - qui nécessite généralement l'achèvement des murs en dur - n'intervint qu'au milieu du XIVe siècle indique que la première communauté, comme il n'était pas rare lors de fondations analogues, a pu se contenter d'un édifice sacré provisoire.

Les fouilles et analyses archéologiques permettent de décrire le cadre matériel, inconnu jusqu'ici, dans lequel les premières moniales de la Fille-Dieu ont évolué. Elles restituent ainsi une idée de l'élan qui semble avoir porté cette première communauté, non dénuée d'ambitions architecturales, mais trahissent aussi les difficultés qu'elle a dû très rapidement rencontrer.

Une grande église inachevée

L'analyse archéologique des murs prouve que l'édification de l'église a été entreprise simultanément à celle des bâtiments conventuels, dont les maçonneries lui sont liées. Elle est restée inachevée, mais le plan prévu peut être reconstitué: une vaste église avec un sanctuaire quadrangulaire flanqué de deux chapelles rectangulaires et précédé d'une large nef sans doute subdivisée par des arcades de pierre (fig. 2a.1). Seuls ont été élevés la chapelle sud et le mur gouttereau méridional de la nef, auxquels s'appuyaient les bâtiments conventuels. Au vu des césures dans les maçonneries, la construction a débuté par la chapelle, dont les élévations en moellons de molasse subsistent partiellement (fig. 3). Située une ou deux marches plus haut que la nef, cette chapelle était voûtée en berceau et éclairée par une fenêtre à l'orient, tandis qu'une belle piscine liturgique en arc trilobé fut ménagée dans sa paroi sud. Lors du même chantier, les fondations méridionales du sanctuaire lui-même sont amorcées sur deux mètres de longueur, avant que leur construction ne soit stoppée.

La construction s'est ensuite poursuivie par l'édification du mur gouttereau sud de la nef, élevé sur quatre mètres de hauteur seulement. Celui-ci était percé de trois portes (fig. 4). Une grande, en arc brisé, donnait accès au cloître et deux petites, superposées, s'ouvraient, l'une dans la sacristie et l'autre, à l'étage, dans le dortoir des moniales. Ces deux dernières étaient situées dans

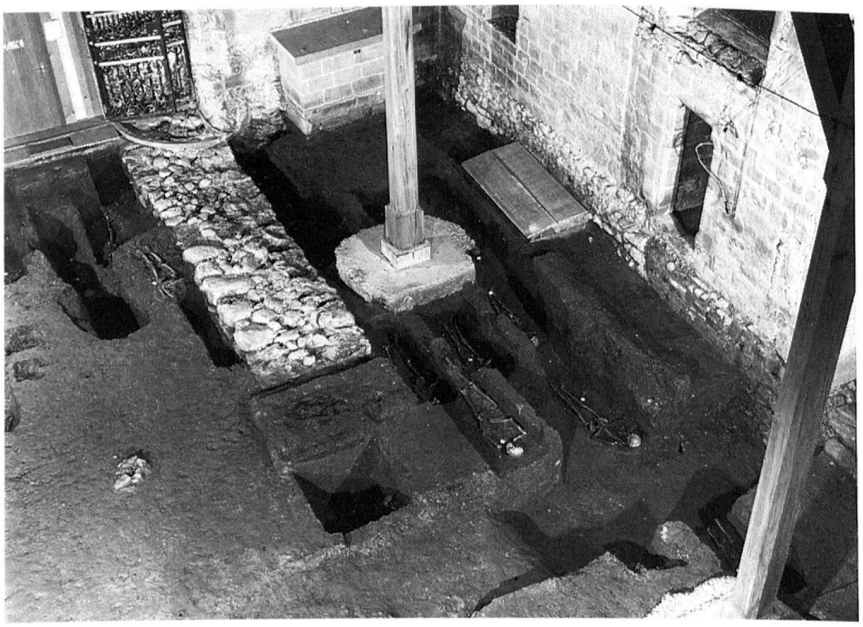


Fig. 3 *Vestiges de la chapelle méridionale de l'église des années 1270, restée inachevée et partiellement démolie au XIVe siècle. La porte de droite menait à la sacristie*

un renfoncement peu profond limitant l'emprise sur la nef de l'escalier qui menait au dortoir. La porte de celui-ci était flanquée d'une console moulurée en molasse, aujourd'hui retaillée au nu du mur, sans doute un bénitier, vu sa situation à l'entrée de l'église.

L'absence de contrefort le long du mur indique qu'aucun couvrement de pierre de la nef n'était envisagé. En revanche, la présence d'un berceau de tuf dans la chapelle latérale indique qu'il était sans doute prévu de voûter le sanctuaire.

Un projet exceptionnel

L'église prévue à la Fille-Dieu se distingue de la plupart des autres églises de moniales cisterciennes de Suisse par la complexité de son plan et par ses vastes dimensions. A l'exception de celle de la Maigrauge à Fribourg, au plan très proche, mais plus petite, toutes se réduisent en effet à de simples salles rectangulaires, parfois prolongées d'un sanctuaire polygonal; il s'agissait donc là d'un projet exceptionnellement ambitieux (fig. 5).

La Fille-Dieu et la Maigrauge sont situées à proximité immédiate d'une ville; ce caractère urbain bien marqué a dû guider les choix architecturaux de leurs constructeurs. L'église de la Fille-Dieu a certainement subi l'influence de l'église cistercienne de la Maigrauge, dont la construction a été engagée une dizaine d'années plus tôt, vers 1259 (fig. 6). Les dispositions de cette dernière découlent elles-mêmes de celles d'églises urbaines de la région élevées peu auparavant, telles celle de Villeneuve (après 1214) ou celle ébauchée à Moudon dans le premier ou le deuxième tiers du XIIIe siècle. Tous ces édifices rappellent bien évidemment, dans une version simplifiée, le «type bernardin» de certaines églises abbatiales cisterciennes masculines à sanctuaire rectangulaire flanqué de quatre chapelles latérales, comme celles de Bonmont, de Hauterive ou de Frienisberg, pour s'en tenir aux exemples les plus proches géographiquement. Néanmoins l'influence de l'ordre cistercien dans le cas des églises de la Maigrauge et de la Fille-Dieu doit être nuancée. Ce plan était au XIIIe siècle largement en usage en dehors de celui-ci, surtout que d'autres éléments ont pu, à la Fille-Dieu, être empruntés à l'architecture des ordres mendiants, comme la nef plafonnée et non voûtée, à l'instar des églises des Cordeliers et des Augustins à Fribourg.

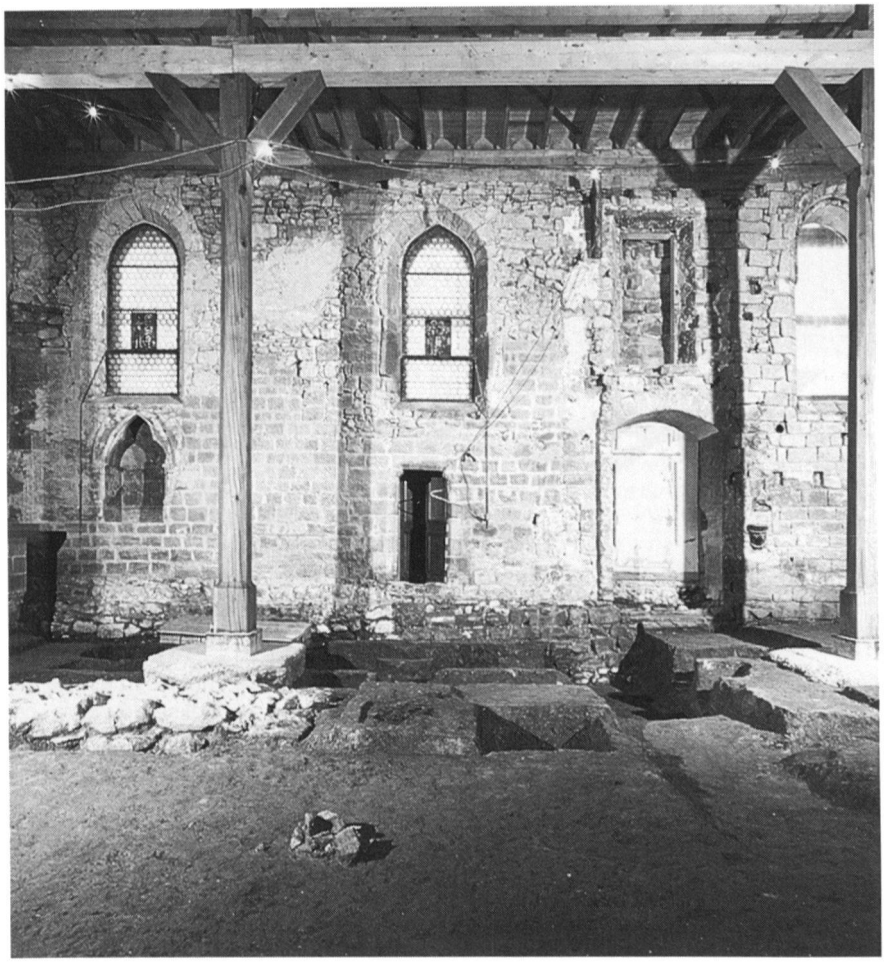


Fig. 4 *Mur sud de la première église, vers 1270. De gauche à droite: piscine liturgique de la chapelle sud, porte de la sacristie (surmontée d'une fenêtre ayant remplacé en 1724-1726 la porte du dortoir des moniales) et porte du cloître*

De la chapelle provisoire à la chapelle de secours

Avant même que ce projet ambitieux ne fût commencé, un premier bâtiment de bois avait précédé toute autre construction. Il en subsiste des alignements de trous de poteau, conservés sur une dizaine de centimètres de profondeur seulement, suite à l'abaissement postérieur du niveau du terrain (fig. 2a.1). D'autres trous, moins profonds, ont manifestement disparu, ce qui empêche de reconstituer l'intégralité du plan de cet édifice, axé est-ouest et entouré d'une dizaine d'inhumations, affleurant le sol actuel. Deux de ces sépultures, orientées plus ou moins comme le bâtiment, ont été creusées devant son angle nord-ouest. Les autres se trouvaient entre l'édifice de bois et le mur de la nef de pierre, déjà ébauchée, puisqu'elles en reprennent l'orientation légèrement différente; trois d'entre elles étaient couvertes de dalles de molasse, sans dessin ni inscription, qui ont été déplacées lors de l'abaissement du sol. L'emplacement de ce bâtiment de bois, sous la nef de la future église, parle en faveur de son utilisation comme cha-

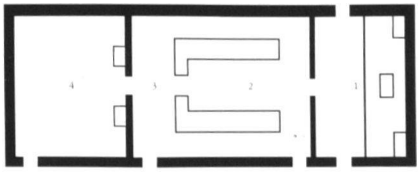


Fig. 5 *Plan-type de la plupart des églises médiévales de moniales cisterciennes de Suisse, d'après H.-R. Sennhauser; 1) sanctuaire; 2) choeur des moniales; 3) retrochor; 4) choeur des soeurs converses ou nef des laïcs*

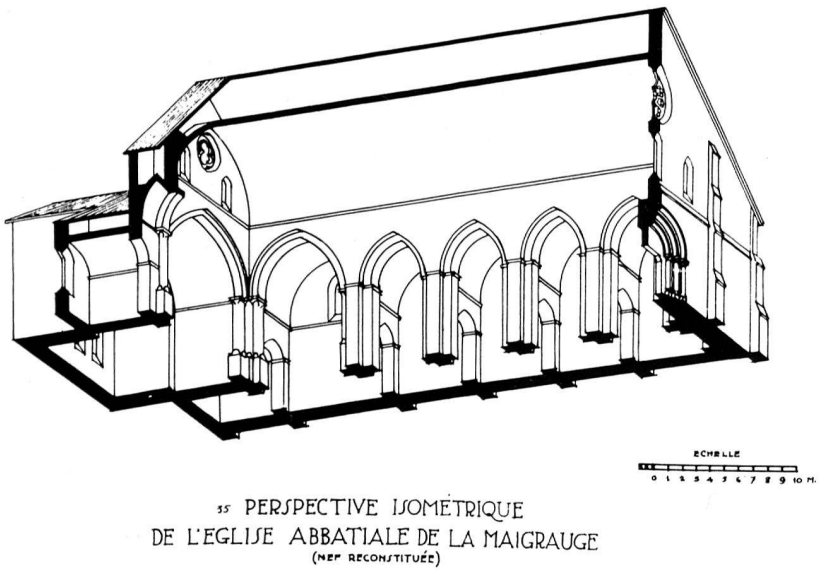


Fig. 6 *La Maigrauge. Reconstitution de l'état primitif de l'église conventuelle, fondée vers 1255-1259. L'église, restée inachevée, de la Fille-Dieu aurait dû lui ressembler, à l'exception de sa nef, projetée plafonnée et non voûtée (Dessin: A.Genoud)*

pelle provisoire, avant le démarrage de la construction de l'église de pierre, ce que la proximité des tombes paraît confirmer.

Cette première chapelle de bois, bâtie sans doute au moment de la fondation, avant 1268, a fait place, bien quelques années plus tard si l'on en croit le nombre d'inhumations, à une église, partiellement en bois, lorsqu'il était devenu évident que l'église de pierre ne serait pas achevée avant longtemps et qu'il était nécessaire d'aménager les bâtiments de façon plus rationnelle.

Après l'arrêt de la construction de l'église de pierre, une grossière maçonnerie de boulets vint tout d'abord surélever une partie du mur sud de la chapelle latérale, permettant l'établissement, avant 1274 sans doute, de la couverture du dortoir. La priorité avait donc été donnée à l'achèvement du logement des moniales.

L'église de bois fut ensuite élevée en utilisant au mieux les parties de pierre déjà bâties, la chapelle latérale et les bâtiments conventuels. Deux larges trous de poteau (fig. 7), des maçonneries, un sol de terre battue rubéfié et des sépultures permettent de restituer les grandes lignes de cet édifice. Dans le prolongement de la chapelle latérale, transformée en sanctuaire, une nef édifiée partiellement en bois était adossée au seul mur construit en dur. Les pans de bois étaient certainement posés sur une sablière, puisque seuls deux poteaux ont été utilisés dans sa structure, l'un qui pourrait avoir marqué son angle nord-est primitif et le second qui devait soutenir sa poutre faîtière, peut-être suite à un allongement de l'église.

Des tombes occupent le sous-sol de cette première église. Regroupées en deux zones distinctes, dans le sanctuaire et devant l'arc triomphal, d'une part, et dans la partie occidentale de la nef, d'autre part, elles sont séparées par une zone libre qui paraît délimiter l'emplacement du choeur des religieuses, dans lequel des stalles devaient empêcher tout ensevelissement. Ces sépultures, beaucoup plus profondes que celles du cimetière primitif, dessinent donc les trois parties habituelles des églises de moniales bénédictines ou cisterciennes: sanctuaire, choeur des moniales et choeur des converses ou nef des laïcs(fig.5).

Un premier examen anthropologique des squelettes découverts dans l'église atteste que des hommes, aussi bien que des femmes y ont été ensevelis. La plupart des inhumations ont été pratiquées en pleine terre, sans cercueil; quelques sépultures ont conservé des traces de la planche de bois placée sous le corps, selon une coutume cistercienne encore en usage. En outre, trois corps ont été déposés en même temps dans une fosse creusée dans l'angle nord-est de la nef, un enfant d'environ dix ans et deux adultes, probablement un homme et une femme. Ces deux derniers reposent en position ventrale, position extrêmement rare qui témoigne habituellement du rejet de l'individu, suicidé, supplicié ou excommunié, de ce fait inhumé le plus souvent à l'écart du cimetière. L'emplacement de la tombe de la Fille-Dieu, devant l'entrée du sanctuaire, infirme toutefois dans ce cas une telle explication, la position des deux corps étant peut-être la marque d'une exceptionnelle humilité. Une quatrième personne avait déjà été enterrée auparavant au même emplacement; son orientation, tête à l'est et non à l'ouest, traditionnelle pour les prêtres, indique qu'il s'agissait certainement d'un ecclésiastique. Ces quatre squelettes présentent des caractéristiques physiques communes qui les rattachent sans doute à une même famille.

L'ouverture de l'église conventuelle à la sépulture des laïcs au XIIIe siècle ne doit pas surprendre. En effet, le pape Grégoire X avait accordé en 1274 aux religieuses de la Fille-Dieu le droit d'ensevelir dans leur monastère «tous ceux qui le voudraient». Rappelons de plus que la Fille-Dieu n'était alors pas encore rattachée à l'ordre de Cîteaux, ce qui a pu faciliter de telles pratiques. Mais, même dans un contexte cistercien, l'inhumation de laïcs était autorisée, comme l'atteste un acte de 1276 concernant le couvent de moniales de Bellevaux près de Lausanne.

Les chapelles provisoires dans la région

Ces dernières années, l'étude archéologique ou historique de plusieurs églises conventuelles de la région a montré que leurs chantiers de construction s'étaient souvent étalés sur de longues années. Dans plusieurs cas, l'existence de constructions provisoires a été, comme à la Fille-Dieu, mise en évidence. C'est ainsi que l'église romane du prieuré clunisien de Leuzigen (Berne) recouvre un premier édifice de bois. A Hauterive, une première église est consacrée en 1138, peu après la fondation du monastère cistercien; elle pourrait avoir elle aussi eu un caractère provisoire puisqu'une seconde église est bâtie moins de vingt ans plus tard. Chez les Cordeliers de Fribourg, la construction du couvent commence vers 1256 par l'édification, comme à la Fille-Dieu, des bâtiments conventuels et des parties basses du sanctuaire et de la nef; la construction d'une toiture provisoire sur poteaux de bois permet ensuite d'attendre le demi-siècle nécessaire à l'achèvement de l'église. A Lausanne, les Dominicains construisent, à leur arrivée en 1234, une église de bois, dont ils préparent la reconstruction en pierre dès l'année suivante. Des moines du même ordre aménagent vers 1236, à Bâle, un lieu de culte provisoire dans la moitié orientale de leur église, la seule partie à être construite dans un premier temps.

Par ailleurs, des églises urbaines et rurales ont connu des développements analogues. C'est ainsi qu'en 1245, le pape Innocent IV autorise Aimon de Faucigny à construire une chapelle en bois dans son bourg de Monthoux (Haute-Savoie) fondé peu auparavant. En 1248, celle-ci a déjà été reconstruite en pierre. Une autorisation identique est accordée en 1247 pour le bourg d'Hermance (Genève), récemment fondé par le même Aimon de Faucigny; là encore, la chapelle de bois a été rapidement remplacée par une vaste église de pierre. Enfin, à Romont même, l'église paroissiale, dont la construction fut autorisée en 1244, ne fut consacrée qu'en 1296 (*«de novo consecratam»*), ce qui ne marque d'ailleurs pas nécessairement la fin des travaux. Les curés successifs, attestés depuis 1258, ont donc dû aussi disposer d'un lieu de culte provisoire.

La Fille-Dieu offre l'un des rares exemples de succession, sur le même site, de deux formes d'églises provisoires: un édifice précédant la construction du lieu de culte «définitif» et l'adaptation d'un bâtiment inachevé. Qu'elles aient passé pour provisoires ou plus durables aux yeux de leurs bâtisseurs, ces églises de bois, malgré leur matériau périssable, étaient considérées par les fidèles comme de véritables édifices sacrés. Preuve en est, à la Fille-Dieu, le grand nombre d'inhumations pratiquées à l'intérieur de l'église, à une époque où l'élection de sépulture revêtait une importance primordiale pour tout chrétien. En outre, l'aménagement de celle de la Fille-Dieu n'était pas fruste, comme l'attestent les très nombreux fragments de vitraux recueillis dans sa couche de destruction. L'on sait par ailleurs que la chapelle en bois que Bonne de Bourbon fit édifier dans sa résidence de Ripaille (Haute-Savoie) à la fin du XIVe siècle, sous la direction de l'architecte Jean de Liège, n'était en aucune façon de qualité architecturale mineure.

J.B.

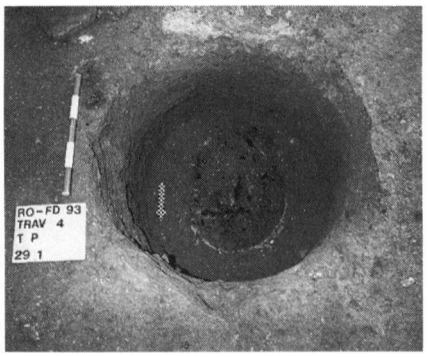


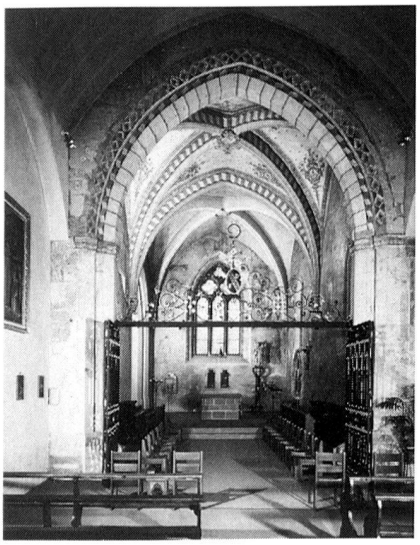
Fig. 7 *Trou de poteau de la nef provisoire en bois. Les traces du poteau circulaire sont bien visibles au centre du trou*

L'achèvement de l'église au XIVe siècle

La construction de l'église est reprise selon un plan réduit; le 10 avril 1346, le sanctuaire est consacré, en même temps qu'un autel à saint Benoît.

Fig. 8 *Sanctuaire et nef de l'église consacrée en 1346. A droite, le clocher surmonte le choeur des religieuses établi perpendiculairement au sanctuaire en 1724-1726*

Fig. 9 *Sanctuaire consacré en 1346, avec ses peintures murales des années 1340-1350; ses voûtes ont été repeintes à la fin du XVIe siècle. Armoire double et tabernacle dans le mur de chevet*



Une indulgence accordée en 1321 par dix-sept patriarche, archevêques et évêques réunis à Avignon mentionne la fabrique de la Fille-Dieu, soit l'institution chargée des travaux d'entretien et de rénovation du monastère. L'obtention de cette indulgence, confirmée par l'autorité diocésaine en 1328 puis en 1346, marque clairement le désir d'achever la construction d'une église en dur. La destruction de la nef de bois par un incendie, qui a fortement rubéfié son sol de terre battue, a peut-être aussi encouragé la reprise du chantier de l'église de pierre.

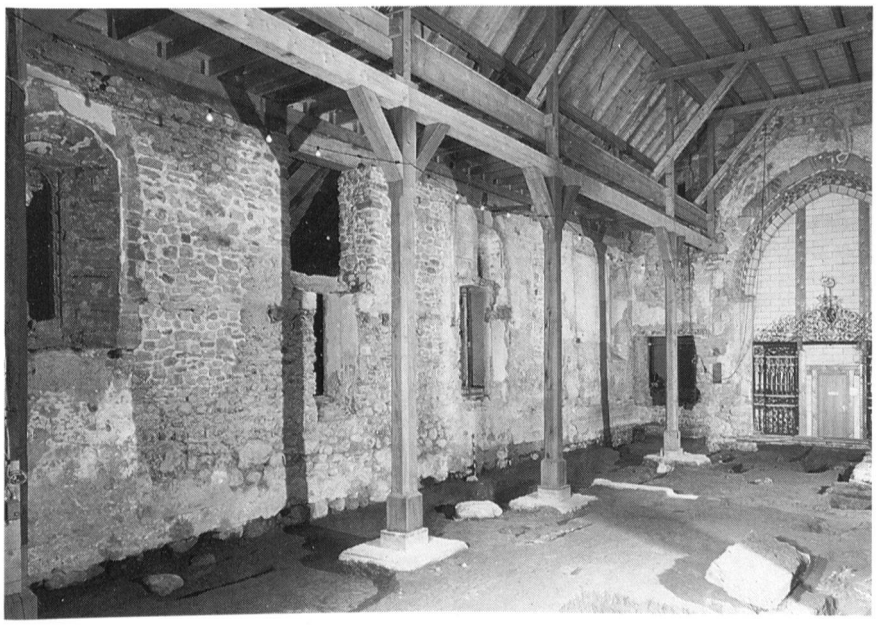
Une première ébauche de cette reprise des travaux est visible sur le mur sud de la nef où l'élévation a été complétée, toujours en moellons de molasse, sur trois mètres de hauteur.

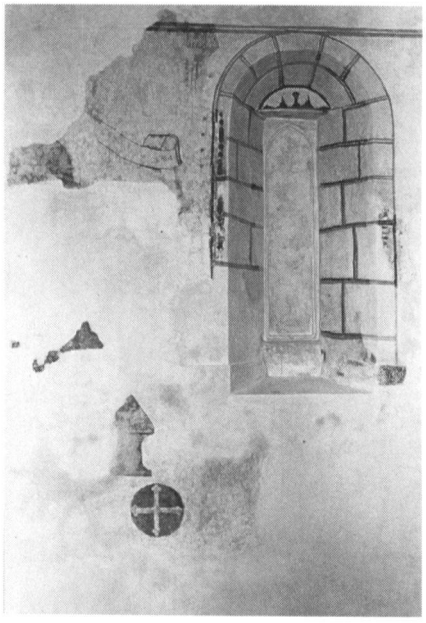
L'église est ensuite achevée selon un plan très différent et nettement plus petit que celui primitivement prévu, avant d'être consacrée le 10 avril 1346 (fig. 2a.2). La construction commence par l'établissement des fondations d'un nouveau sanctuaire, avant de se poursuivre, au plus tôt en 1327 d'après la dendrochronologie, par l'édification des parties basses du sanctuaire, ainsi que du mur nord et de la façade occidentale de la nef. Elle se termine par l'achèvement des élévations, après la démolition partielle de la chapelle sud. Tous ces nouveaux murs se distinguent des précédents par leur maçonnerie de boulets et non plus de molasse, cette dernière étant réservée aux encadrements des baies et aux chaînes d'angle.

Le sanctuaire, presque intact aujourd'hui encore, est de plan rectangulaire et voûté de deux travées d'ogives retombant sur des consoles (fig. 8 et 9). Il est éclairé du côté est par une large fenêtre à remplage et au sud par deux baies plus étroites en arc brisé. Deux autres fenêtres s'ouvraient dans le mur nord; le percement de deux arcs vers 1725 a entièrement détruit l'une et gravement endommagé l'autre, restituée en 1965. Quant à l'arc triomphal, il est mouluré de larges chanfreins, comme les arcs des voûtes et les fenêtres du sanctuaire, et orné de chapiteaux à feuillages. Le sanctuaire possède encore dans ses murs, à droite du maître-autel, une belle piscine liturgique, à arcs trilobés reposant sur des colonnettes, et, sous la baie axiale, une grande armoire double à linteaux sur coussinets. Cette dernière est identique à celles, presque contemporaines et placées au même endroit, de la chapelle Sainte-Agnès à Lucens et de l'église Saint-Etienne à Aubonne.

Un tabernacle, muré au XVIIIe siècle et restitué vers 1965 sur la base des fragments retrouvés, a été aménagé plus tard, au milieu ou dans la seconde moitié du XVe siècle, à gauche de cette armoire. Un encadrement mouluré se terminant en une accolade autrefois surmontée d'un fleuron met cette niche en évidence, à l'encontre de l'armoire double voisine, d'une sobriété plus utilitaire (fig. 9 et 42).

L'analyse archéologique permet maintenant de bien connaître l'aspect de la nef après la reprise des travaux au XIVe siècle. Les cinq fenêtres du mur nord de la nef sont très étroites (fig. 10). Leurs embrasures voûtées sont coupées par un linteau (fig. 11), selon une disposition que l'on retrouve dans l'architecture militaire de l'époque (donjon d'Hermance, ancienne tour de Saint-





Jean à Lausanne, etc.). Leurs encadrements en arc brisé sont chanfreinés (fig. 12). Les deux fenêtres orientales (fig. 13), plus espacées car séparées par une petite porte en arc brisé, sont plus larges et esquissent une accolade. La porte, qui offrait un accès direct au choeur des moniales installé dans cette partie de la nef, a été murée très rapidement, avant même que les murs n'aient été enduits (fig. 14).

L'éclairage méridional de la nef était tributaire de la présence des bâtiments conventuels. Aussi une seule fenêtre, à droite de l'arc triomphal, fut-elle tout d'abord ménagée, sur le modèle des baies du sanctuaire (fig.8 et 15). Comme dans d'autres églises conventuelles, il

Fig. 10 *(à gauche) Le mur nord de la nef en cours de restauration*

Fig. 11 *(à droite) Baie nord de la nef, avec son décor de faux joints gothiques, vers 1350 et vestiges d'une figure de prophète, fin XVIe siècle*

Fig. 12 *Une des trois fenêtres étroites du mur nord de la nef, vers 1330-1346*

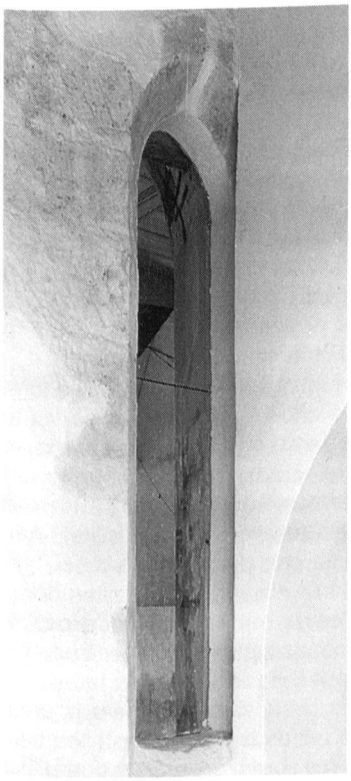


Fig. 13 *Une des deux larges fenêtres du mur nord de la nef, coupée par une porte moderne; son sommet esquisse une accolade; vers 1330-1346*

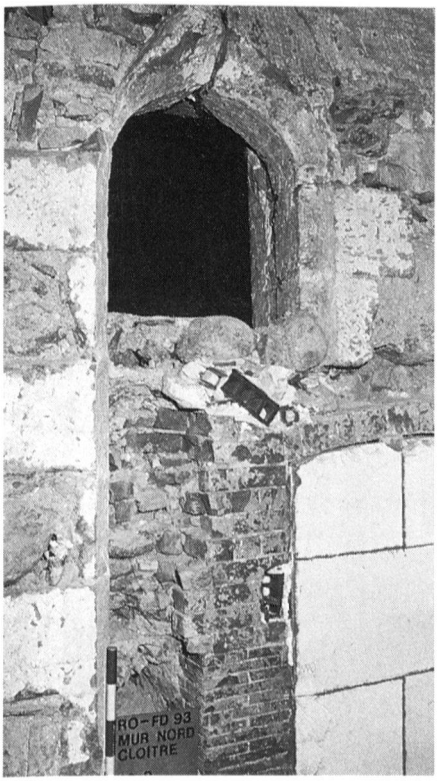
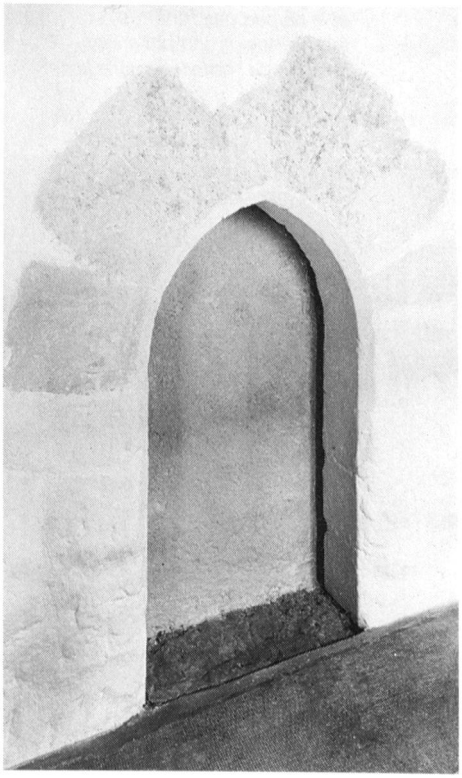


Fig. 14 *Porte du mur nord de la nef, vers 1330-1346. Cet accès au choeur des moniales a été muré avant l'achèvement des travaux dans la nef*



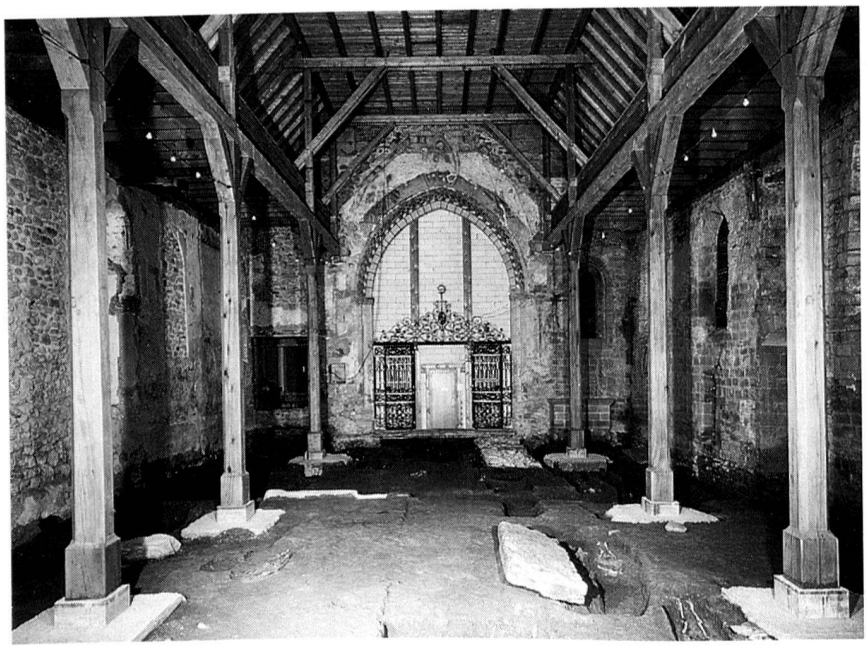
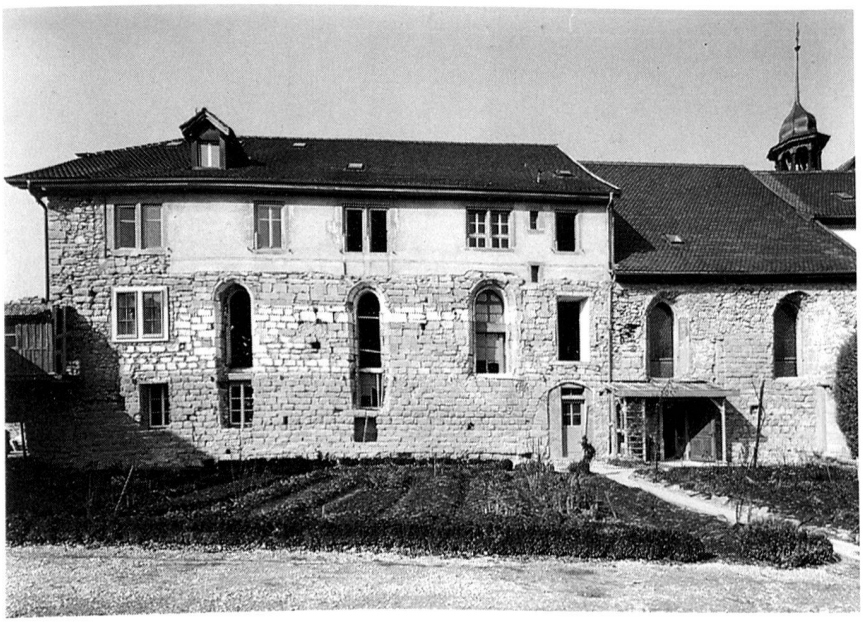


Fig. 15 *La nef et l'arc triomphal en 1993 après la restitution des poteaux de bois selon les dispositions du milieu du XIVe siècle, reprises au XVe siècle. Deux des poteaux datent de 1452, les six autres sont des copies*

Fig. 16 *Mur sud de la nef en cours de restauration. Les trois fenêtres en arc brisé de gauche datent de 1346, les deux autres de 1724-1726 environ. L'étage supérieur et la plupart des fenêtres rectangulaires remontent à l'installation de l'hôtellerie dans la nef en 1873*



semble, en effet, que le mur gouttereau ait été primitivement aveugle, afin d'offrir la hauteur nécessaire à l'établissement d'une galerie de cloître plus élevée que celle, très basse et non voûtée, finalement construite. Les trois baies qui ont été percées dans ce mur appartiennent à une ultime étape du chantier, l'analyse dendrochronologique des coins de bois placés par les maçons entre les blocs de leurs encadrements ayant montré qu'ils avaient tous été façonnés avec des arbres abattus durant l'automne ou l'hiver 1345-1346 (fig. 16 à 19). Ces fenêtres ont donc été ménagées dans le mur préexistant juste avant la consécration du 10 avril 1346 ou dans les mois qui ont suivi.

Un large portail s'ouvre dans la façade occidentale (fig. 20). Il est contemporain de l'élévation du mur, mais la pose de son seuil a nécessité le démontage de quelques assises de fondations. La création de ce portail, ajouté en cours de chantier, trahit l'importance accordée par les moniales à l'accès des laïcs à leur église. Les deux premières travées occidentales de l'église leur étaient réservées, travées séparées des autres par une barrière de bois, le «treillis» cité en 1615, dont subsistent les pierres de calage (fig. 2a.2).

Les logements de solives dans les murs latéraux et ceux de sommiers de part et d'autre de l'arc triomphal permettent de restituer la forme du plafond, porté par des poteaux de bois: les bas-côtés étaient couverts de plafonds plats, tandis qu'un berceau de bois, polygonal ou arqué, s'élevait au-dessus du vaisseau central. Le plafond du bas-côté méridional masquait le sommet d'une des baies, plus élevée que les autres, celle-ci étant coupée par une poutre transversale supportant le solivage. Un autre linteau de bois renforçait l'arc de l'une des fenêtres nord.

Incendie et reconstruction

Un violent incendie avait ravagé les bâtiments conventuels avant même leur achèvement, détruisant leur toiture, celle de la galerie nord du cloître et celle de l'église. Il a laissé de fortes marques de rubéfaction sur les deux parements du mur sud de la nef, où il a carbonisé les coins de bois de 1345-1346 des fenêtres, et sur les sommets des autres murs. Cet incendie est donc survenu après la consécration du 10 avril 1346, cérémonie qui a laissé des traces dans l'église puisque quatre croix de consécration sur douze sont encore plus ou moins complètement préservées. Les murs de la nef n'étaient pas encore crépis ce jour-là, deux d'entre elles ayant été tracées sur des plages circulaires de mortier apposées sur la maçonnerie brute du mur nord.

Après l'incendie, qui n'a pas endommagé le choeur, protégé par sa voûte de pierre, la reconstruction de la toiture démarre rapidement puisqu'elle est achevée vers 1350, comme l'atteste la datation des peintures de la nef. Afin de donner plus d'élévation à la nef, son sol fut tout d'abord abaissé d'un demi-mètre, ce qui mit à nu les fondations de l'arc triomphal et de la chapelle sud, tandis que les deux sommiers furent exhaussés de 0,30 m, amenant la création de plafonds obliques sur les bas-côtés. Ces sommiers étaient portés par

huit poteaux de bois posés sur de grosses pierres, l'entrecolonnement plus large de la deuxième travée orientale marquant manifestement l'emplacement des stalles du choeur des religieuses.

Les plafonds des bas-côtés étaient à solives apparentes, comme l'indique le tracé de la frise peinte au sommet des murs gouttereaux, alors que l'enduit au-dessus de l'arc triomphal marque encore le profil du berceau lambrissé à sept pans couvrant le vaisseau central, ce qui a rendu possible le rétablissement de cette voûte de bois en 1994.

Une piscine liturgique à gauche de l'arc triomphal indique que les constructeurs avaient prévu, dès le début des travaux, l'érection de deux autels latéraux de part et d'autre de l'entrée du sanctuaire, celui de droite conservant l'usage de la piscine de l'ancienne chapelle sud. Les fondations de ces autels, établies après l'abaissement du sol, sont conservées et celui de droite a été reconstitué en 1965. L'un d'eux a peut-être repris la place de celui, dédié à saint Benoît, qui fut consacré en 1346, le même jour que l'église.

Deux autres autels, disparus sans laisser de traces, sont cités par les textes. L'un, situé «dans la partie occidentale» de l'église et dédié à Tous-les-Saints, a été fondé en 1349, tandis que l'autre, consacré à sainte Agnès, est mentionné en 1377, sans que l'on connaisse son emplacement. Les sépultures, dont certaines sont datées du XVe siècle par des monnaies, sont particulièrement nombreuses devant les deux autels de part et d'autre de l'arc triomphal, comme dans la partie de la nef accessible au peuple. D'après la répartition de ces tombes, il apparaît que les autels disparus, fondés par des laïcs, étaient adossés à la grille de bois, devant deux des poteaux de la nef, dans une disposition cistercienne traditionnelle.

Une architecture locale

L'architecture de l'église de la Fille-Dieu a été adaptée à l'évolution survenue durant les décennies séparant le premier chantier de la reprise des travaux. Son nouvel aspect, qui n'a rien de spécifiquement cistercien, s'inscrit dans un courant architectural en vogue dans la région à la fin du XIIIe siècle et dans la première moitié du siècle suivant. C'est ainsi que le choeur de l'église paroissiale de Payerne, en cours de construction en 1290, et l'église Saint-Etienne d'Aubonne, encore en chantier en 1306, rappellent par nombre de détails architecturaux le sanctuaire de la Fille-Dieu, de même que l'ancienne église de Cugy, consacrée en 1313. Deux autres édifices du début du XIVe siècle s'en rapprochent encore plus, à savoir la chapelle de la famille de Billens contre l'église Saint-François de Lausanne et la chapelle Sainte-Agnès de Lucens. La première présente une arcade presque identique à l'arc triomphal de la Fille-Dieu, alors que la seconde s'apparente à elle par la modénature de ses voûtes et de la grande baie de son sanctuaire, surmontant, nous l'avons vu, une armoire double (fig. 21). Quant à la chapelle Notre-Dame de Montagny-les-Monts, terminée avant 1340-1342, elle offre une ressemblance particulièrement frappante, puisque la charpente de sa large nef était autrefois aussi supportée par des poteaux, tandis que son sanctuaire est presque identique à celui de la Fille-Dieu, quoique plus richement décoré (fig. 22). Mais c'est à Romont même, à la collégiale, qu'il faut probablement chercher le modèle de la Fille-Dieu. Son ancien choeur, sans doute celui consa-

Fig. 17 *Le mur sud de la nef en 1994, après la suppression des ajouts de 1873*

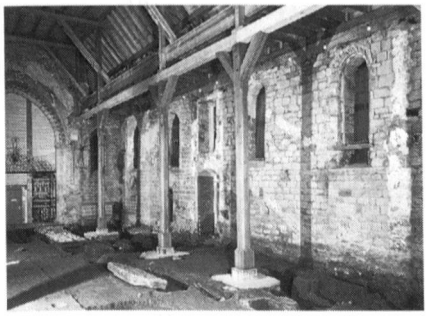


Fig. 18 *Mur sud de la nef*

Fig. 19 *Fenêtre du mur sud de la nef; les blocs de son encadrement ont été calés par les maçons à l'aide de coins de bois taillés dans des arbres abattus, d'après la dendrochronologie, en automne-hiver 1345-1346. Traces des décors peints des XIVe et XVIe siècles*

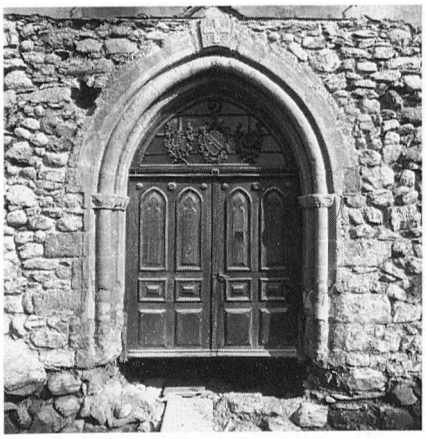


Fig. 20 *Portail occidental de l'église, vers 1330-1346. Il donnait, comme aujourd'hui, accès à la nef des laïcs*

Fig. 21 *(en bas à gauche) Lucens, chapelle Sainte-Agnès. La grande baie du chevet et l'armoire double qu'elle surmonte offrent une frappante ressemblance avec celles de la Fille-Dieu (Photo: Archives cantonales vaudoises)*

Fig. 22 *(en bas à droite) Montagny-les-Monts, église Notre-Dame. Son sanctuaire achevé vers 1340 est presque identique à celui de la Fille-Dieu. Décor peint de 1646 (Photo: B. Rast / Monuments Historiques Fribourg)*

L'armoire double et le tabernacle mural du chevet

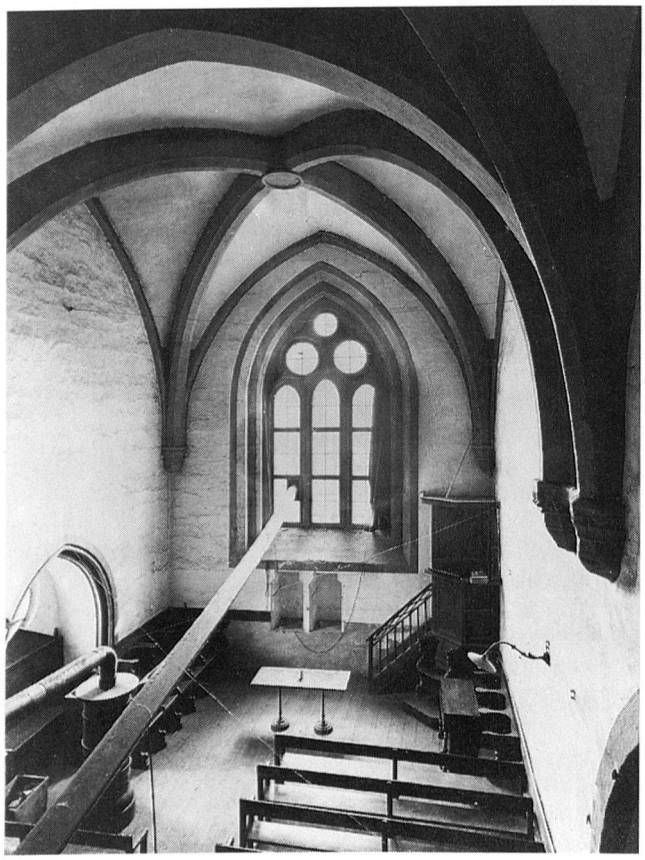
On peut s'interroger sur la fonction d'origine de l'armoire double placée sous la fenêtre axiale du sanctuaire. Dans l'ancienne église Saint-Etienne d'Aubonne, qui appartenait au diocèse de Genève et dépendait de la paroisse de Trévelin, une armoire du même type, encore conservée et située «derrière le maître-autel», était, au XVe siècle en tout cas, fermée par des portes en bois, souvent réparées. Son utilisation est clairement désignée, en 1456-1457, comme servant à garder le Corps du Christ (*«sere armatorii retro magnum altare ubi reponitur Corpus Cristi»*). Un tel aménagement existait aussi dans des églises plus modestes, comme celle de Saint-Sigismond près de Cluses en Faucigny, où l'Eucharistie était placée, en 1443, dans une niche protégée par des portes et creusée immédiatement sous la fenêtre derrière l'autel. Il s'agissait très certainement de la fonction d'origine de ces armoires, car, dès le XIVe siècle, les conditions de conservation de la réserve eucharistique firent l'objet d'une attention particulière dans les statuts synodaux.

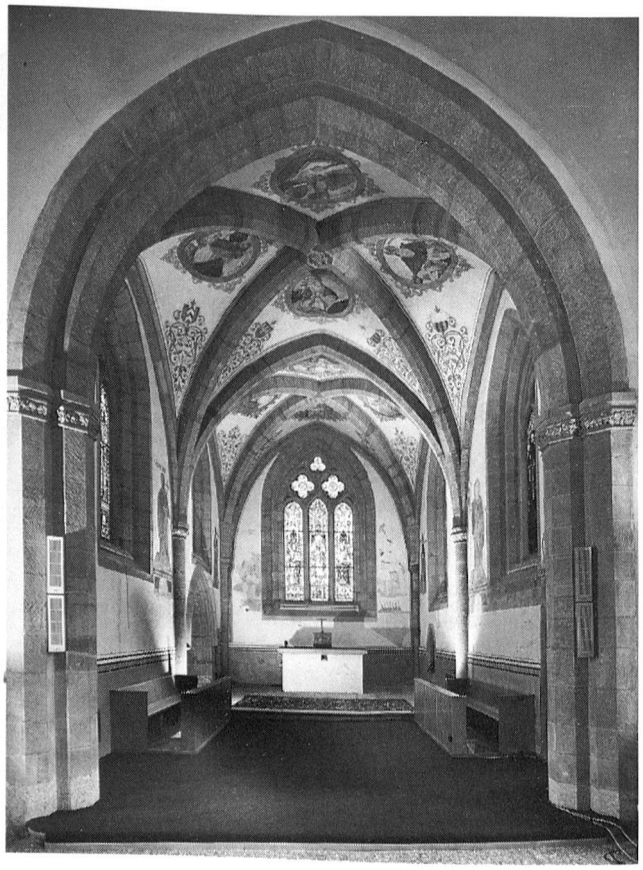
Au milieu du XVe siècle cependant, de tels dispositifs furent jugés insuffisants. Le développement du culte eucharistique exigea qu'une plus grande publicité soit accordée aux Espèces Saintes. Ainsi, en 1443, le visiteur apostolique demanda, à Saint-Sigismond, l'agrandissement de la niche et, à Aubonne, la mise en valeur du «Corps du Christ». Dans cette église, il imposa l'aménagement d'une nouvelle armoire plus visible (*«in eminentiori loco ecclesie»*) et bien signalée, à l'extérieur, par une peinture, afin que «tous sachent ce qui s'y trouve et puissent le vénérer». Ce nouveau tabernacle ne fut réalisé que vers 1460, dans l'angle gauche du mur de chevet de l'église, à un emplacement désormais usuel. La visite pastorale du diocèse de Lausanne, en 1453, reflète un même souci, impératif dès cette époque, de célébrer la présence réelle du Christ dans le sanctuaire pour en encourager la dévotion[7]. Gageons qu'il en alla très certainement de même à la Fille-Dieu.

N.S.

cré en 1296, a pu être en partie reconstitué par les recherches archéologiques effectuées en 1993. Constitué de deux travées voûtées comme le sanctuaire de la Fille-Dieu, il a conservé une fenêtre latérale identique aux baies de ce dernier. La nef de la collégiale paraît n'avoir reçu des bas-côtés que plus tard, sa faible largeur primitive, décelable dans le clocher, lui donnant des proportions proches de celle de la Fille-Dieu.

J.B.





L'incorporation du monastère à l'ordre de Cîteaux et son émancipation au milieu du XIVe siècle

Le monastère, resté bénédictin depuis sa fondation peu avant 1268, est rattaché à l'Ordre cistercien et érigé en abbaye avant 1351.

A la Fille-Dieu, il est possible d'établir un lien entre l'histoire institutionnelle du monastère et la construction de l'église conventuelle. Il est probable, en effet, que le rattachement définitif du monastère à l'ordre de Cîteaux était déjà envisagé lors de l'octroi de l'indulgence de 1321, qui atteste pour la première fois le projet d'achèvement de l'église. Cette incorporation fut l'aboutissement d'un processus, qui débuta par la création d'un lieu de culte définitif et par une dotation conséquente du patrimoine du monastère.

La réalisation d'une telle ambition n'était guère imaginable sans de solides appuis extérieurs. Ce rôle fut sans doute assumé par Jacques de Billens, influent prélat issu d'une puissante famille noble romontoise, qui dirigea successivement, comme vicaire général, les diocèses de Sion et de Lausanne. En effet, l'une de ses premières interventions connues comme vicaire général de l'évêque de Lausanne, Geoffroi de Vay-rols, fut le renouvellement, le 4 mars 1346, des indulgences accordées à la Fille-Dieu. Il est possible qu'il assista à la dédicace de l'église un mois plus tard. En outre, en 1348 et en 1349, il fit du couvent de la Fille-Dieu l'un de ses principaux légataires. Il lui légua notamment un ensemble de biens situés au territoire d'Arruffens au sud de Romont, biens qu'il avait achetés à Humbert de Billens, seigneur de Palézieux, et qui formèrent par la suite la «grange» dite d'Arruffens.

Comme avant lui les Villa, Jacques de Billens n'oubliait pas les intérêts de sa famille. Ses libéralités envers la Fille-Dieu sont contemporaines de l'ascendant exercé par les membres de cette famille sur le monastère. Alors que quelques années plus tôt, les jeunes filles nobles de ce lignage préféraient encore

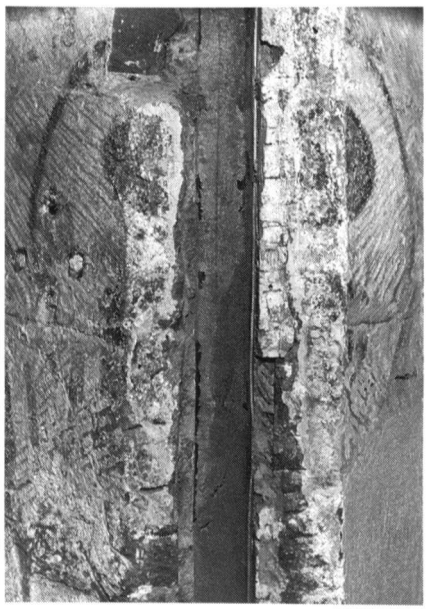


Fig. 23 *Croix de consécration recouvrant les traces d'une Crucifixion antérieure sur le piédroit nord de l'arc triomphal, 1346*

Les croix de consécration

Deux fragments, représentant des croix pattées sur fond blanc inscrites dans des cercles rouges d'un diamètre de 50 cm environ, ont été découverts sur le mur nord de la nef. Ils sont peints sur un enduit, qui n'a été appliqué que localement pour permettre leur exécution, ce qui montre qu'à ce moment, les murs de la nef n'étaient pas encore crépis. Deux croix de même type et de dimensions analogues se retrouvent sur les piédroits polygonaux de l'arc d'entrée du sanctuaire (fig. 23). Du côté nord, la croix recouvre une représentation de la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean. Ces quatre croix sont sans doute les vestiges de croix de consécration qui devaient être au nombre de douze à l'origine: quatre sur les murs nord et sud de la nef, deux de part et d'autre de la façade occidentale et deux sur l'arc d'entrée du sanctuaire. Elles furent couvertes lors de l'exécution des peintures de la nef après un incendie.

Bien plus tard, une seconde série de croix, correspondant sans doute aux peintures de la fin du XVIe siècle, les remplaça. Ces croix, tréflées et inscrites dans un disque rouge bordé de virgules noires, étaient, semble-t-il, disposées, régulièrement sur les murs nord et sud (fig. 24). Elles devaient aussi être au nombre de douze, car on peut supposer qu'elles se retrouvaient également de part et d'autre de la porte de façade. La facture de ces croix, peintes délicatement en grisaille et modulées par un relief biseauté suggéré par une alternance de gris et de blanc en trompe-l'oeil, n'est pas sans évoquer celle des décors des baies et du couronnement des murs de la nef.

La première série de croix réunit certainement celles qui servirent à la cérémonie de dédicace de l'église, le 10 avril 1346, puisqu'elles furent exécutées avant même la fin des travaux de finition de l'église[8]. D'un point de vue typologique, toujours difficile pour ce type de représentation, on pourrait rapprocher les croix pattées de la Fille-Dieu de celles qui furent découvertes dans les sous-sols du château de Chillon et datées également du XIVe siècle (fig. 25).

On sait que la dédicace d'une église exigeait, en principe, la construction préalable d'un lieu de culte, dont les quatre murs fussent édifiés en dur. Par la suite, la cérémonie, même en cas de reconstruction partielle ou complète, ne devait plus être répétée, sauf si le bâtiment était entièrement détruit.

7 WILDERMANN, A., La visite des églises du diocèse de Lausanne en 1453, MDR XIX, 3e série, Lausanne, 1993 p. 80; pour le diocèse de Genève, voir BINZ, L., Vie religieuse et réforme ecclésiastique dans le diocèse de Genève pendant le Grand Schisme et la crise conciliaire (1378-1450), MDG XLVI, 1973 p. 252; à titre comparatif, voir aussi LEMAITRE, N., L'évêque et le décor du culte en Rouergue, XIVe-XVe siècles, in Le décor des églises en France méridionale (XIIIe-milieu XVe siècle), Cahiers de Fanjeaux 28, Toulouse, 1993 pp. 31-34; sur le décor particulier de ces tabernacles muraux dans la région, voir GRANDJEAN, M., Christ de Pitié et Christ-Eucharistie: recherches sur les tabernacles muraux vaudois, RHV 1961 pp. 1-25.

8 *«Reverendus in Christo pater dominus frater Henricus Albus...archiepiscopus Anaversensis...dedicavit et consecravit ad instanciam et requisicionem sororum Marguerete de Vuisternens priorisse dicte domus et tocius conventus ejusdem domus predictam ecclesiam et cimisterium ipsius ecclesie...ac eciam quoddam altare infra dictam ecclesiam constructum et edificatum in honore Sancti Benedicti»* (AFDieu, I,15).

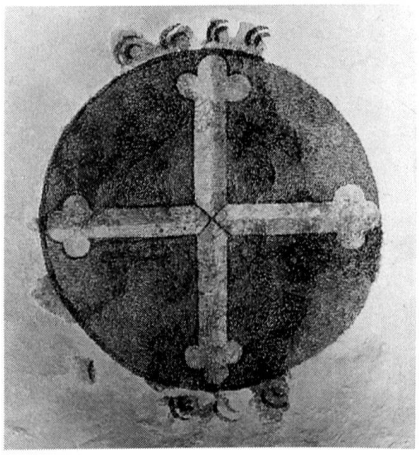


Fig. 24 *Croix de consécration de la fin du XVIe siècle sur le mur nord de la nef*

L'usage semble donc bien avoir été respecté à la Fille-Dieu, puisque la dédicace de l'église, d'ailleurs encore fêtée aujourd'hui par la communauté le 10 avril de chaque année, ne fut pas célébrée avant que l'église ne fut achevée, soit septante ans après la fondation du monastère. Auparavant, les autels de l'église provisoire en bois ont également dû être consacrés.

On retrouve ailleurs un processus analogue, même si les termes utilisés ne sont pas toujours aussi précis. Ainsi, par exemple, les sources de l'abbaye cistercienne de Hauterive mentionnent en 1138 déjà une dédicace d'une première église (*dedicatio ecclesie prime*), remplacée, avant 1162, par un *monasterio novo* et un nouveau lieu de culte. A Romont, l'église paroissiale, dont l'érection avait été autorisée dès 1244 et où un curé est attesté depuis 1258, fut «à nouveau» consacrée en février 1296 (*de novo consecratam*), sans doute après la construction d'un édifice en dur. Enfin, les moniales cisterciennes de Bellevaux disposaient dès 1276 d'une église, où l'on procédait, comme à la Fille-Dieu, à des inhumations, mais dont la dédicace ne fut pas célébrée avant 1346.

En revanche, il n'existe pas forcément de rapport direct entre l'achèvement complet des travaux et la date de la dédicace. La présence d'une Crucifixion sous l'une des croix de l'arc triomphal laisse penser que l'église était déjà utilisée quelques temps avant sa consécration. Le jour de la dédicace en tout cas, un autel dédié à saint Benoît put être consacré et, peu après, «le choeur» de l'église est cité pour la première fois, c'est-à-dire le sanctuaire ou, plus probablement, le choeur des religieuses situé dans la nef. Cependant, certains travaux importants n'ont été entrepris qu'après la dédicace, comme le crépissage intérieur de l'église ou, très certainement, l'aménagement de baies dans le mur gouttereau sud de la nef. Une telle hâte à consacrer l'église n'est pas un fait exceptionnel. En 1410, le comte Amédée VIII de Savoie fit procéder à la dédicace de l'église du prieuré des Augustins de Ripaille, l'année même de sa fondation. Les douze croix de consécration furent découpées dans des peaux de parchemins, puis fixées au mur au moyen de clous et de colle.

A la Fille-Dieu, la précipitation avec laquelle la dédicace de l'église fut célébrée s'explique sans doute par les disponibilités de l'évêque auxiliaire de Lausanne, l'évêque titulaire ne résidant alors pas dans son diocèse. De plus, les religieuses voulaient certainement pouvoir fêter Pâques dans une église consacrée. Le programme du célébrant, l'archevêque de Navarzan Henri Blanc, était d'ailleurs chargé, puisqu'après avoir passé la semaine sainte avec les religieuses, il consacra, le dimanche de Pâques, l'église des moniales cisterciennes de Bellevaux, elle aussi en partie inachevée. En mai de la même année, il se rendit encore à Berne pour consacrer la chapelle de Nydegg.

La conservation de la première série de croix de consécration, comme les croix du prieuré de Ripaille, n'était sans doute pas prévue. En revanche, la seconde série était destinée à être vue. En effet, elle appartient, pour des raisons matérielles et stylistiques, certainement à la même campagne décorative que les figures de prophètes peintes à la fin du XVIe siècle dans la nef. Si le type de croix ne permet guère d'étayer cette hypothèse - les croix tréflées apparaissent dès l'époque gothique -, en revanche, leur facture pourrait les apparenter aux croix, bien datées, des armes savoyardes: le relief biseauté imitant la sculpture (stalles de Saint-François de Lausanne, 1387) ne semble se généraliser en peinture qu'au XVIe siècle[9].

La disposition sur les parois de la nef et le type de cette seconde série de croix les désignent immédiatement comme des croix de consécration, même s'il n'est pas sûr qu'elles furent utilisées à cet effet. De telles représentations, fréquentes depuis le XVe siècle, sont - pour reprendre les termes mêmes du visiteur apostolique de l'église d'Aubonne en 1481 - des signes rappelant le jour de la dédicace de l'église, dont on fêtait d'ailleurs l'anniversaire (*cum dicatur esse dedicata die prima maii prius dealbata fiant in eadem 12 cruces in signum Dedicationis*). La symbolique du rituel de consécration faisant référence aux douze apôtres, il existait peut-être un lien entre les croix et les figures de prophètes, même si la disposition des unes sur la paroi ne semble pas tenir compte de la présence des autres.

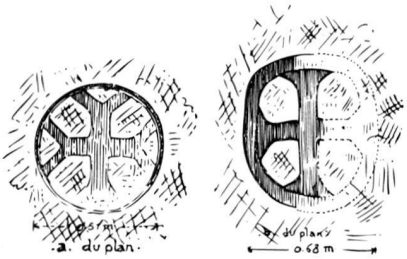


Fig. 25 *Chillon. Croix du grand sous-sol du château (Dessin: A. Naef)*

l'abbaye cistercienne de la Maigrauge, quatre moniales de ce nom faisaient partie, en août 1348, de la communauté de la Fille-Dieu, dont deux étaient sans doute encore à Fribourg moins de deux ans auparavant; une cinquième religieuse de cette famille est encore citée peu après.

Il est donc probable que Jacques de Billens favorisa aussi l'exemption du monastère de la juridiction épiscopale, qui intervint peut-être encore en 1346, sous son vicariat, même si, reconnaissons-le, elle n'est attestée de manière sûre que dans un acte daté du 14 janvier 1349. Le déplacement de ses nièces à la Fille-Dieu à la même époque signale en tout cas la volonté d'influer sur la vie intérieure du prieuré, que l'on cherchait alors à revitaliser. On en veut pour preuve que l'une d'entre elles, Jaquette de Billens, devint la première supérieure élue de la nouvelle abbaye, à laquelle succédèrent deux autres nièces du prélat, Amphélise et Jeannette. L'incorporation à Cîteaux dut intervenir à la même époque; elle est réalisée en tout cas avant le 17 octobre 1351.

L'intervention de Jacques de Billens à la Fille-Dieu est donc relativement tardive et il n'est pas sûr qu'il joua un rôle dans la construction de l'église même, sauf peut-être dans son achèvement en 1346. On peut en effet penser que les principaux décors médiévaux de la nef de l'église sont la marque de ce donateur et de sa famille.

N.S.

9 DUBOIS, F.-T., Monuments héraldiques de la domination savoyarde en Pays de Vaud, AHS 57, 1943 pp. 24-27 et AHS 58, 1944 pp. 33-36 et 77-79.

Les décors peints de la nef et du sanctuaire

L'église reçoit au milieu du XIVe siècle un important décor peint, portant témoignage de l'action de Jeanne de Savoie, dame de Gex, et de la famille de Billens en faveur de l'achèvement de la construction de l'église et de l'érection en abbaye du monastère.

Le premier décor d'ensemble de la nef est postérieur à l'incendie qui détruisit les toitures de l'église. Seuls ont subsisté quelques vestiges de peintures plus anciennes: les restes d'une Crucifixion sur le piédroit nord de l'arc triomphal, une infime trace de peinture sous l'enduit qui recouvre un bloc de l'une des baies nord et les fragments de quatre croix qui servirent à la dédicace de 1346. Après le sinistre, la nef fut revêtue d'un enduit, immédiatement orné d'un décor appliqué partiellement à fresque. Il se compose de peintures décoratives sur les murs gouttereaux de la nef et de représentations figurées sur l'arc triomphal et sur la paroi orientale des collatéraux. Les parois étaient apparemment laissées libres d'images religieuses, comme c'était aussi le cas sur les murs latéraux de la nef de la priorale clunisienne de Romainmôtier.

La peinture a été appliquée après que le couvrement de la nef eut été reconstruit. Si, sur l'arc triomphal, la plus grande partie des enduits subsiste, ils ne sont conservés que très partiellement sur les murs latéraux, essentiellement sur le sommet de la paroi nord et dans l'ébrasement des baies. Ces décors se caractérisent par une grande vitesse d'exécution, des lignes tirées à main levée sans souci de rectitude, un répertoire restreint de motifs ornementaux et une coloration à dominante rouge avec parfois de l'ocre jaune (baies), rehaussée, en certains endroits, de noir à sec.

Fig. 26 *Vestiges de la frise soulignant le plafond du bas-côté nord de la nef sous laquelle est accroché un écu armorié, vers 1350*

Les peintures des murs gouttereaux de la nef

Malgré le caractère très fragmentaire de ces décors, les grandes lignes de leur aspect d'origine peuvent être reconstituées. Sur les murs latéraux, ils paraissent unitaires et ne semblent pas tenir compte de la division liturgique de la nef. La tâche première des artisans fut d'intégrer au mieux les discontinuités d'une architecture intérieure qui avait subi de nombreux remaniements. Une frise décorative, ornée de rinceaux et de rosettes aux formes subtilement variées, masquait les inélégants linteaux de bois coupant la partie supérieure de deux baies (fig. 26). Il est très probable que ce décor cherchait à imiter une poutre de rive couronnant le sommet des murs. L'illusion était d'autant plus forte que des motifs, dont il ne reste que quelques fragments à caractère géométrique, figuraient sans doute les entrevous muraux. Enfin, un écu armorié était placé sous la frise à l'instar des écus accrochés sous les poutres latérales des plafonds médiévaux.

Les baies, quant à elles, ont reçu un décor rappelant une maçonnerie de moyen appareil, encadrant les ouvertu-

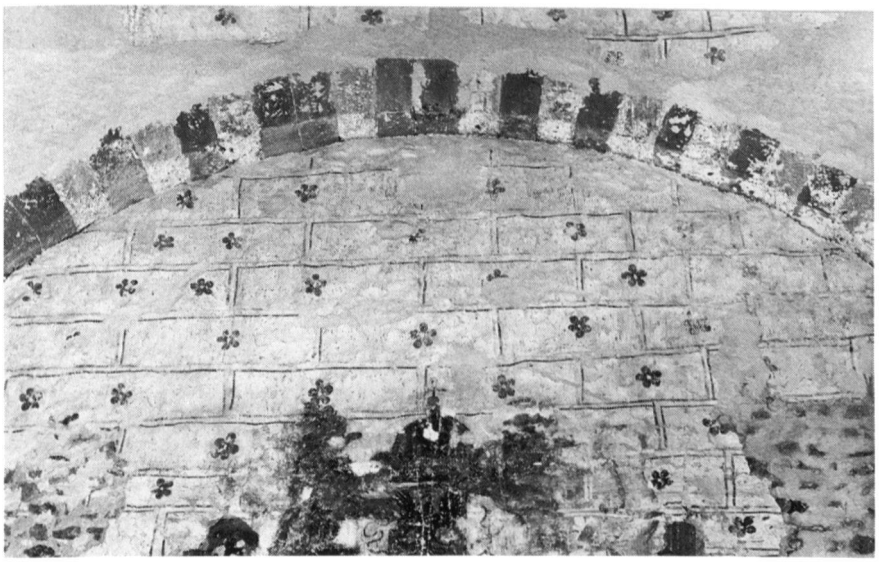


Fig. 27 *Saint-Sulpice. Ancienne église priorale. Décor à doubles faux joints proche de celui des baies de la Fille-Dieu, XIVe siècle (Photo: L. Decoppet, Le Lignon)*

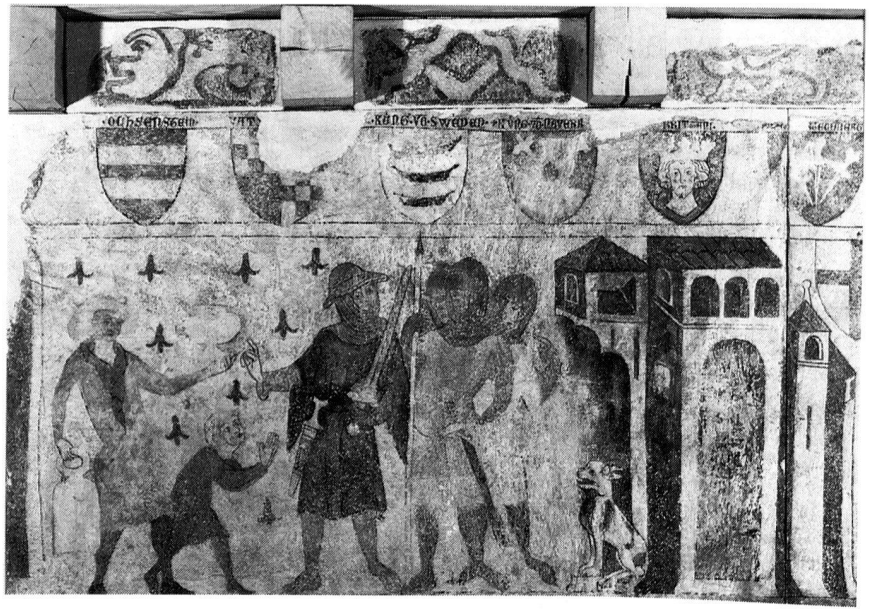
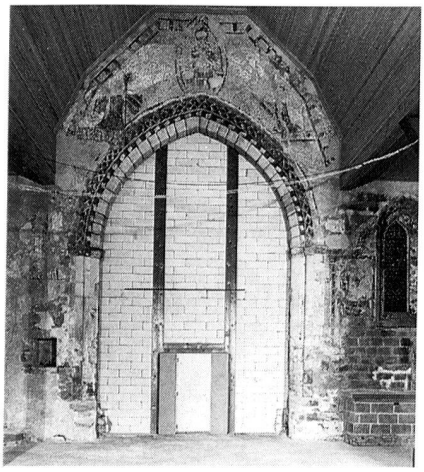


Fig. 28 *Zurich. Décor de la maison «Zum Langen Keller»: frise armoriée et entrevous muraux, premier quart du XIVe siècle. La partie supérieure de ce décor évoque la frise soulignant les solives apparentes de la nef de la Fille-Dieu (Photo: Musée National Suisse)*

Fig. 29 *L'arc triomphal et ses peintures des années 1350: Christ en Majesté dans une mandorle, encadré par des figures de donateurs*



res et imitant des claveaux posés de champ. Des différences dans les couleurs et dans l'exécution - larges filets rouges parallèles dessinés vigoureusement ou faux joints rouges plus fins et soulignés d'un filet ocre jaune - distinguent les fenêtres les unes par rapport aux autres (fig. 11). Seuls les linteaux du côté nord, taillés en demi-cercle, n'ont pas été traités architecturalement mais simplement ornés d'un motif végétal, peint en réserve sur fond rouge et fait d'une feuille blanche stylisée à deux folioles trilobées, parfois nervurées.

Le langage ornemental de ces décors emprunte ses motifs à un répertoire largement répandu dans la région surtout à partir du deuxième quart du XIVe siècle (églises priorales de Romainmôtier, Saint-Sulpice et Nyon; église paroissiale de Moudon, chapelle castrale de Tourbillon à Sion, bâtiments conventuels de l'abbaye cistercienne de Hauterive, etc.) (fig. 27). Il se distingue cependant de la plupart de ces exemples comparatifs par une réduction du nombre des ornements au profit des éléments structurants (frise, faux appareil) et, surtout, par un étroit rapport du décor à son support. A la Fille-Dieu, en effet, l'architecture n'est pas simplement mise en valeur, mais son effet est prolongé, voire même corrigé. On retrouve des procédés analogues dans certaines maisons médiévales zurichoises datées du début du XIVe siècle. On pensera, en particulier, aux peintures de la maison «Zum Langen Keller» (premier quart du XIVe siècle, déposées au Musée National de Zurich) (fig. 28), qui montraient une frise d'armoiries sous les solives apparentes du plafond, dont les entrevous muraux étaient décorés de motifs animaliers tous différents. Sous cette frise était aussi accroché un écu isolé. Par ailleurs, comme celles de Zurich, les peintures de la Fille-Dieu ne cherchent pas à suggérer un espace à trois dimensions par l'indication d'une profondeur et la mise en perspective des éléments d'architectures feintes. Ce type de représentation en trompe-l'oeil, qui trouve son origine dans la peinture italienne de la fin du XIIIe siècle, n'était pourtant pas inconnu au nord des Alpes. Les peintures décoratives des grandes résidences avignonnaises, dès les années 1330, et de certaines demeures parisiennes du milieu du siècle en fournissent certainement les exemples les plus aboutis[10]. De telles références apparaissent aussi, dans une aire artistique proche, sur les vitraux les plus évolués de Königsfelden, dont la date a été récemment rajeunie (vers 1340-1350), et sur la verrière des Apôtres dans le choeur de l'église abbatiale de Hauterive (vers 1340-1350). Dans la peinture murale régionale, ces nouveaux éléments sont repérables à partir du troisième quart du XIVe siècle, dans l'église paroissiale Saint-Etienne de Moudon, dans la chapelle castrale de Tourbillon à Sion ou encore dans l'église de l'ancienne commanderie Saint-Jean à Fribourg.

Les peintures de l'arc triomphal

Les peintures décoratives qui encadrent l'arc triomphal trahissent un esprit très proche de celles de la nef. Cet emplacement à l'entrée du sanctuaire, architecturalement privilégié, a été mis à profit pour déployer une scène figurée (fig. 29). Même si l'état de conservation de la peinture ne laisse apparaître que le dessin de fond rouge sans chromatisme de surface, il semble bien qu'il s'agisse de la peinture définitive et non du travail préparatoire. Au centre, dans une mandorle débordant largement sur le cadre supérieur et coupée par le sommet de l'arc, est représenté le Christ en Majesté, trônant, nimbé et vêtu d'un large manteau retenu sur sa poitrine, la main droite levée et la gauche posée sur un globe tracé au compas (fig. 31). Cette iconographie serait très classique - c'est notamment celle qui fut choisie quelques décennies auparavant pour le tympan du portail de l'église paroissiale de Romont - si elle n'était incomplète, les quatre symboles des évangélistes n'étant curieusement pas représentés ici[11]. De part et d'autre du Sauveur, mais situés en contrebas, deux couples de

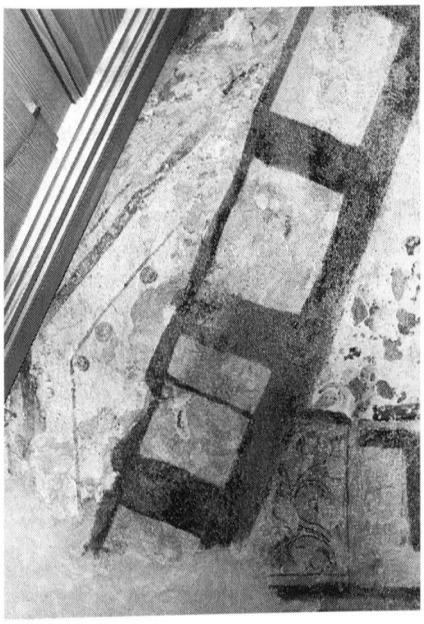


Fig. 30 *Frises ornementales ayant souligné les deux plafonds polygonaux successifs de la nef, côté nord. Au centre, celle du milieu du XIVe siècle, simulant des claveaux alternativement rouges et blancs, et à gauche celle de la fin du XVIe siècle, avec filets et perles noires*

Fig. 31 *Détail du Christ dans la mandorle, vers 1350*

Fig. 32 *Figures présumées de l'abbesse Jaquette de Billens et d'une autre donatrice du côté gauche de l'arc triomphal, vers 1350*

personnages en dévotion se font face, à genoux sur des socles ornés, l'un d'une ligne de rosettes, l'autre d'un décor plus complexe imitant peut-être une série d'arcades en perspective à incrustation de marbre. A gauche, deux femmes, coiffées d'un voile blanc associé à une guimpe et vêtues d'une coule rouge, implorent l'image du Christ, les mains jointes levées dans sa direction (fig. 32). Leur faisant face sur le côté droit, deux figures très difficilement identifiables, certainement des hommes, sont représentées dans les mêmes gestes de dévotion. Devant chaque couple, est posé un grand écu, orné d'armoiries identiques: une large bande rouge sur fond noir accompagnée de deux filets blancs (*de sable à la bande de gueules accompagnée de deux coti-ces d'argent*). Enfin, une grande crosse est posée aux côtés des deux femmes.

Il s'agit donc de la représentation d'une abbesse et d'une religieuse de la Fille-Dieu. Elles occupent une place privilégiée à la droite du Christ qui, dans un autre contexte, aurait été réservée aux personnages masculins. Leur vêtement, tel qu'il apparaît aujourd'hui, ne correspond cependant pas aux normes très strictes de l'ordre de Cîteaux, qui imposent le port dans l'église d'un voile noir et d'une coule non teintée, blanche ou écrue. Il paraît difficile d'admettre une altération des couleurs de surface pour expliquer une telle irrégularité, souvent stigmatisée par les abbés visiteurs. Sauf à penser une improbable maladres-se du peintre, il faut admettre que le costume représenté n'est pas celui de Cisterciennes, mais le vêtement revêtu par les moniales bénédictines avant leur incorporation à Cîteaux, soit avant 1351 au plus tard. Le rouge, dans ce cas, devrait être interprété comme un brun, voire un noir, le voile restant blanc.

Identification des donateurs de l'arc triomphal et datation des peintures

La présence d'une crosse d'abbesse aux côtés de la première moniale représentée sur l'arc triomphal implique que l'autonomie du monastère par rapport à l'autorité diocésaine était déjà acquise au moment de la réalisation des peintures, soit au plus tard en 1349. Jusqu'à l'extrême fin du XIVe siècle, les abbesses de la Fille-Dieu se recrutèrent dans deux familles seulement, les Vuisternens et les Billens. Les armes de Marguerite de Vuisternens ne sont pas connues, mais celles de la seigneurie du même nom, telles qu'elles apparaissent au XVIe siècle en tout cas, ne correspondent pas, ni par leurs figures, ni par leurs émaux, aux écus représentés sur l'arc triomphal. Il s'agit donc certainement des armoiries des Billens, li-

10 REBOLD BENTON, J., Antique survival and revival in the Middle Age: architectural framing in late duecento murals, Arte medievale 2e série 6e année, 1993/1 pp. 129-145; LEONELLI, M.-C., Les peintures des livrées cardinalices d'Avignon, Monuments Historiques de la France n° 170, 1990 pp. 41-47; NAVECTH-DOMIN, A., Un manoir du XIVe siècle et ses peintures murales, Les Dossiers d'Archéologie n° 190, Paris, 1994 pp. 32-40; LEONELLI, M.-C., (Ré)con-cilier archéologie et histoire de l'art, Les Dossiers d'Archéologie n° 190, Paris, 1994 pp. 40-41.

11 L'iconographie de la Fille-Dieu (absence du tétramorphe; main gauche posée et ne portant pas le globe) n'est pas unique (voir par exemple le Christ en Majesté de la Bible historiale de Jean de Papeleu, publié dans Les fastes du gothique, Catalogue de l'exposition de Paris, Paris, 1981 pp. 283-284 n° 229). Sur l'évolution de l'iconographie traditionnelle du Christ en Majesté, voir MICHLER, J., Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen, 1992 p. 52. Dans la région, on citera en particulier les peintures contemporaines de la priorale de Saint-Sulpice et celles ornant le vestibule du clocher de la cathédrale de Sion.

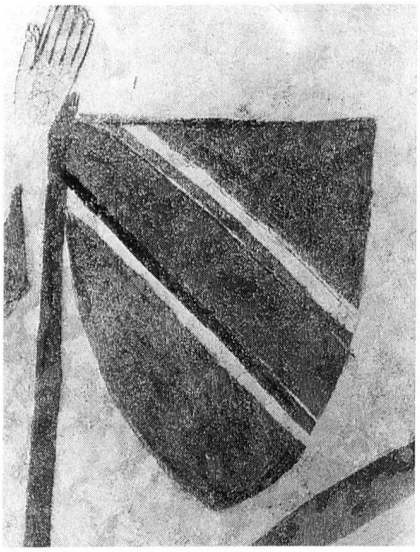
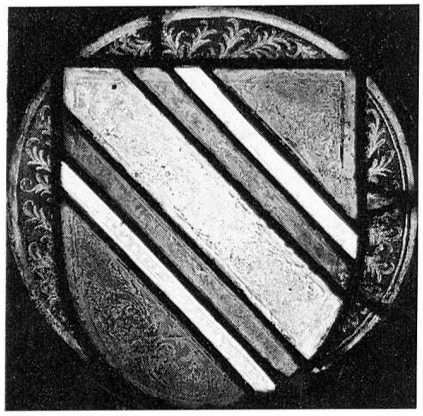


Fig. 33 *Armes de la famille de Billens peintes sur l'arc triomphal, vers 1350*

Fig. 34 *Vitrail aux armes de la famille de Billens provenant de l'église, milieu du XVe siècle (Photo: Musée National Suisse)*



gnage auquel appartiennent les trois religieuses qui ont succédé à Marguerite de Vuisternens (fig. 33 et 34). Celles-ci présentent certes des figures identiques, mais d'autres émaux. Il faut cependant remarquer que les émaux figurés sur l'arc triomphal ne respectent pas les règles usuelles du blason, qui excluent la présence simultanée de deux couleurs héraldiques (ici *gueules* et *sable*). L'état de conservation des couches picturales et les irrégularités éventuelles dans le choix des couleurs déjà observées à propos du costume des religieuses incite à beaucoup de prudence, avant de proposer une interprétation historique de ces armoiries et de leurs émaux[12]. Retenons seulement que la modification des émaux traditionnels des armoiries des Billens (*de gueules à la bande d'or accompagnée de deux cotices d'argent*) visait peut-être à différencier les porteurs de ces écus du reste de leur lignage - selon un procédé héraldique connu sous le nom de brisure - pour souligner leur vocation religieuse[13].

Une identification plus précise des figures représentées dépend de la date d'exécution des peintures, mais il reste peu d'éléments permettant de la préciser. Les peintures furent réalisées à coup sûr après l'exemption du monastère intervenue entre 1346 et 1349 et après un incendie, que la dendrochronologie situe postérieurement à l'hiver 1345-1346. En 1349, une fondation d'autel et une donation en faveur du luminaire de l'église attestent certes que la nef est bien construite à cette époque et que l'église est en fonction, mais de tels indices ne permettent pas de fixer la date exacte du sinistre. En revanche, les indications stylistiques permettent de supposer que l'exécution des peintures n'est pas très éloignée du milieu du XIVe siècle.

Le répertoire des motifs décoratifs utilisés les apparente aux peintures de la première moitié du XIVe siècle. Le mouvement expressif d'imploration des figures s'oppose aux attitudes plus intériorisées des donateurs, aux mains ramassées sur la poitrine, qui apparaissent déjà sur les vitraux de Königsfelden (fenêtre 4, vers 1325-1330) et qui s'imposent progressivement dans la seconde partie du siècle. Quant au drapé, la perte des modulations et des lignes de surface ne permet guère d'analyser autre chose que leur forme et, parfois, leur mouvement. On remarquera toutefois l'amortissement sur le sol du vêtement du donateur de l'arc triomphal, laissant apparaître le revers de son manteau et dessinant une ligne ondulante. Ces indications volumétriques, trop classiques pour être vraiment significatives, ne compensent pas l'absence de tout élément perspectif. Les socles des figures des donateurs sont ainsi formés sur le modèle de la frise décorative de la nef et n'acquièrent pas de réalité spatiale. Rappelons que les décors imitant l'architecture (frise sous le plafond, appareillage de maçonnerie) gardent un caractère essentiellement ornemental et ne suggèrent pas une troisième dimension, à la manière de la peinture contemporaine la plus avancée (dans le domaine artistique alémanique proche, représentée surtout par les vitraux de Königsfelden et par ceux de Strasbourg, vers 1340-1350).

Cette datation vers le milieu du XIVe siècle permettrait de proposer une identification des figures représentées. La donatrice, figurée à côté de la crosse d'abbesse de l'arc triomphal, devrait donc être Jaquette de Billens, originaire de Romont, ancienne religieuse de l'abbaye cistercienne de la Maigrauge près de Fribourg, devenue moniale de la Fille-Dieu vers 1348, dont elle est encore la prieure en janvier 1349, avant d'en devenir l'abbesse jusqu'à sa mort vers 1369-1370 (fig. 32). Dans cette hypothèse, la moniale qui l'accompagne pourrait être l'une de ses soeurs, Jeannette ou Marguerite, qui étaient, comme elle, religieuses de la Fille-Dieu en 1348 déjà[14]. De l'autre côté de l'arc triomphal, il s'agirait peut-être de leur oncle, Jacques de Billens, mort en 1350, dont on a vu plus haut le rôle éminent dans l'émancipation du monastère. Le personnage agenouillé à ses côtés pourrait être l'un de ses neveux, qui sont cités dans son testament et qui embrassèrent comme lui une carrière ecclésiastique: le chanoine de Lausanne, Jean, auquel il légua tous ses livres et qui, avec son père Guillaume de Billens et ses frères Pierre et Louis était l'un de ses héritiers universels, ou encore Antoine, frère de l'abbesse Jaquette de Billens, chanoine d'Aoste puis de Lausanne, dont les liens avec la Maison de Savoie l'amenèrent par la suite à devenir successivement le chapelain de Catherine de Savoie (1350) puis du comte Amédée VI (1360).

Ainsi, la fonction essentielle de ces peintures, commandées peut-être par l'abbesse Jaquette de Billens et par les membres de sa famille avant la mort de Jacques de Billens ou peu après en son honneur, aurait été d'une part de perpétuer le souvenir des libéralités de sa famille et d'autre part de fixer par l'image la dévotion exemplaire de ses membres les plus illustres.

12 Apparemment, il ne s'agit pas d'une altération des couleurs d'origine telle qu'elle peut être observée, par exemple, sur un écu aux armes de la famille de Billens, visiblement conforme celui-ci et peint sur le piédroit nord de l'arc triomphal.

13 Le choix d'émaux non conformes aux règles du blason est plus difficile à expliquer. Dans le contexte de la Fille-Dieu, il est possible que ces émaux puissent faire allusion aux armes, rouges et noires également, des Fontaine, la famille dont est issu saint Bernard de Clairvaux. Ces armes seront d'ailleurs reprises à l'époque moderne, comme dans beaucoup de monastères de la filiation de Clairvaux, pour former les armoiries de la Fille-Dieu.

14 Il pourrait encore s'agir de l'une de ses deux cousines, qui lui succéderont à la tête de l'abbaye, Amphélise de Billens ou, plus vraisemblablement sa soeur Jeannette. Cette dernière avait notamment été moniale à la Maigrauge avant de devenir religieuse de la Fille-Dieu, depuis 1348 au moins.

15 Les armes de l'écu, orné à l'origine d'un cimier, sont *apparemment d'or* (actuellement orange), *à la croix pattée de gueules.*

Le décor des chapelles latérales de la nef

Les décors conservés sur les retours orientaux des collatéraux de la nef sont certainement à mettre en relation avec les autels retrouvés en fouille à ces emplacements, comme le confirme la présence d'armoiries au nord comme au sud et celle, vraisemblable, d'un donateur du côté méridional. Bien qu'également exécutés partiellement à fresque, ils n'ont pas nécessairement été réalisés en même temps que les enduits et peintures du reste de la nef.

Du côté nord, le percement tardif d'une porte n'a permis la conservation que de trois fragments significatifs: les restes d'un semis d'étoiles sur fond blanc et d'une inscription très peu lisible, situés au niveau des chapiteaux de l'arc d'entrée du sanctuaire, un écu armorié (*de sable à la bande d'argent chargée de trois étoiles à six rais de gueules*) placé dans l'angle du mur et surmonté de quelques fragments ténus d'une inscription, enfin, le visage d'une figure nimbée et l'amorce d'un encadrement, orné d'un rinceau rouge rehaussé de noir, proche des décors de la frise ornant les murs latéraux de la nef (fig. 35).

Au sud, les décors, déjà mis au jour et restaurés en 1965-1968, sont mieux conservés (fig. 36). La polychromie de la piscine liturgique, qui appartient encore à la première église, et la représentation au-dessus de celle-ci d'un écu armorié sont peut-être en liaison avec ces décors[15]. Ceux-ci s'organisent autour de la grande baie ménagée à cet endroit pendant les travaux de reconstruction de l'église dans le deuxième quart du XIVe siècle. Les ressauts des ébrasements de cette fenêtre ont reçu une grande variété de motifs ornementaux, faits d'une suite de rosettes rouges, d'un bandeau comprenant, d'un côté, des doubles triangles disposés en chevrons et ponctués de cercles et, de l'autre, des petits S étroitement imbriqués les uns dans les autres, puis des motifs imitant des feuillages et des fleurons, et, enfin, une ligne de bouquets de trois feuilles circonscrits par un arceau cordiforme fermé (fig. 37).

Les peintures de la paroi entourant la baie sont, quant à elles, consacrées à des représentations figurées. Dans l'angle supérieur gauche, un petit personnage, vêtu d'une tunique largement fendue, paraît s'incliner vers un objet que l'on ne discerne plus. Le contexte ne permet pas son identification, mais sa situation évoque celle des donateurs des peintures de Aufkirch, au bord du lac de Constance, datées du milieu du XIVe siècle.

En dessous, deux figures saintes étaient peintes de part et d'autre de la baie. Si l'état de conservation de celle qui est placée du côté droit empêche toute identification, celle de gauche re-

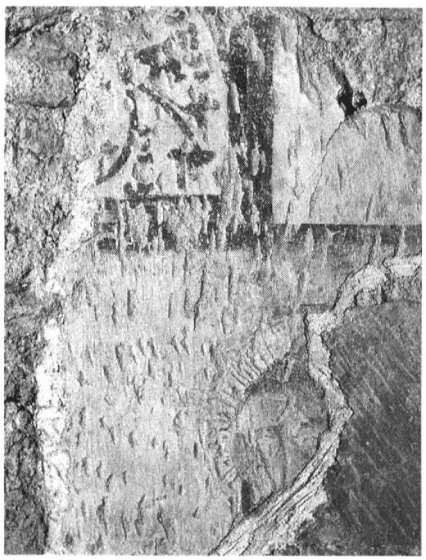


Fig. 35 *Décor surmontant l'autel latéral à gauche de l'arc triomphal: frise décorative et tête nimbée dont l'auréole est rehaussée de profondes incisions, milieu du XIVe siècle*

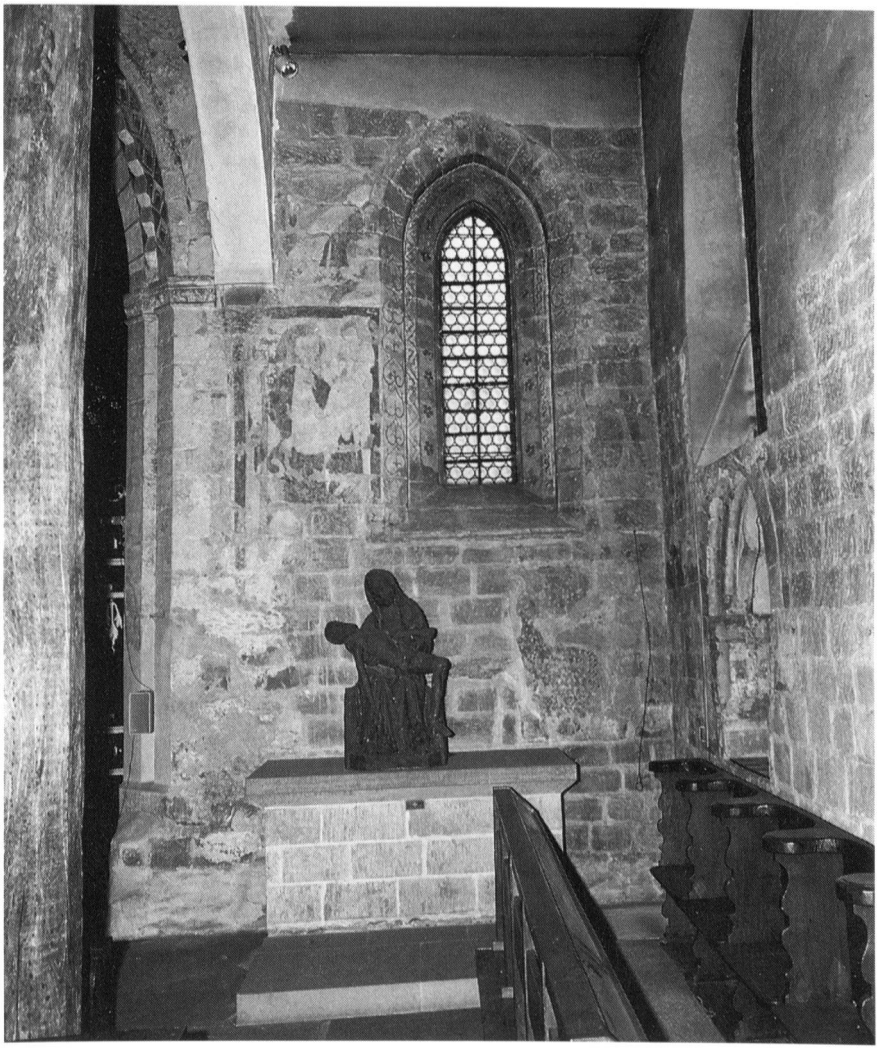


Fig. 36 *Extrémité orientale du bas-côté sud, avec la représentation de saint Christophe à gauche de la fenêtre, milieu du XIVe siècle*

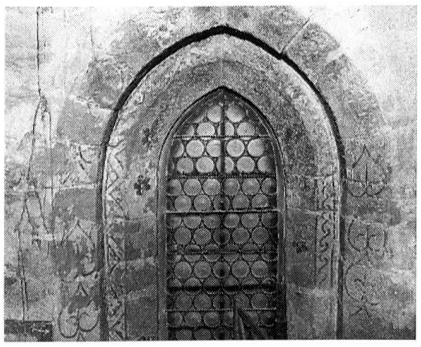


Fig. 37 *Détail du décor de la fenêtre à droite de l'arc triomphal, milieu du XIVe siècle*

Fig. 38 *Feldbach, ancienne église conventuelle cistercienne. Saint Christophe, première moitié du XIVe siècle (Relevé: J.R. Rahn, 1895)*

présente bien saint Christophe, nimbé, barbu, tenant dans sa main droite un bâton et vêtu d'un ample manteau dont les larges plis s'enroulent en méandres autour du bâton. Il porte sur son bras le Christ bénissant et tenant un long crucifix à croix tréflée, qui se détache en réserve sur le cadre de l'image, constitué d'un large bandeau rouge uni. La présence d'un saint Christophe dans un contexte cistercien ne doit pas étonner, tant sa popularité était grande. Une représentation monumentale de ce type décorait, par exemple, le sanctuaire de l'église de moniales cisterciennes de Feldbach (fig. 38) et, dès 1321, sa fête figure parmi celles qui permettaient d'obtenir une indulgence à tous ceux qui visiteraient le monastère ce jour-là.

Stylistiquement, ces décors se distinguent très nettement de ceux de la nef. Pour ce qui est de la peinture ornementale de l'ébrasement de la baie, elle se caractérise par la finesse de son exécution, par la richesse du répertoire ornemental utilisé et par une composition très variée, les motifs disposés librement alternant avec ceux qui sont enserrés dans une structure linéaire. Ce type d'ornementation, qui, contrairement aux baies de la nef, ne cherche plus à imiter une structure architecturale, apparaît dans nos régions surtout au XIVe siècle; on citera notamment le riche répertoire conservé dans la nef de l'église priorale de Romainmôtier (première moitié du XIVe siècle) (fig. 39). A proximité de Romont, on retrouve un décor analogue dans l'église paroissiale Saint-Etienne de Moudon, sur le mur de la quatrième travée du collatéral sud (vers 1349) (fig. 40).

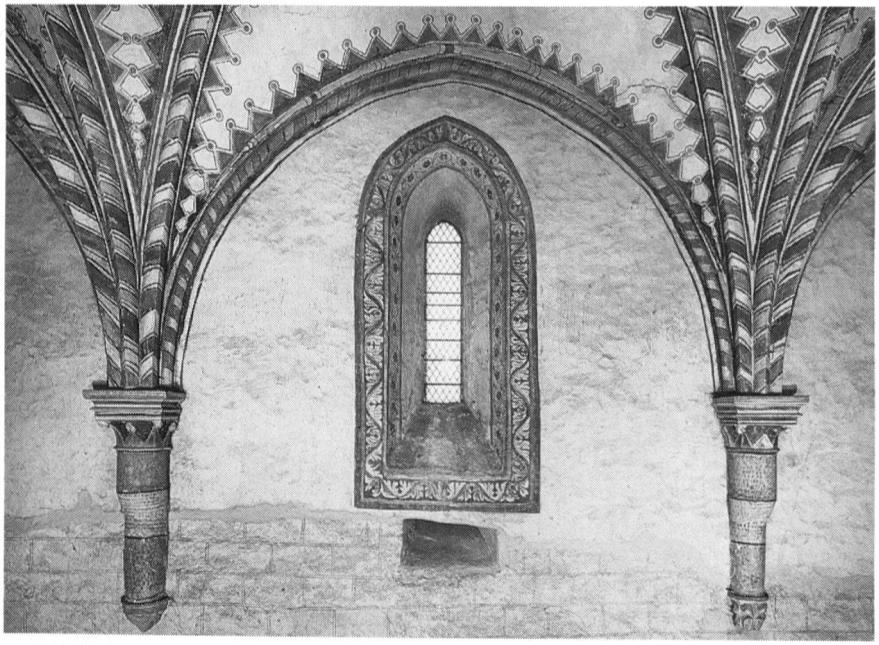
L'analyse des figures conduit aux mêmes conclusions. Le saint Christophe est peint avec plus de soin que les donateurs de l'arc triomphal, qui ont, il est vrai, perdu presque toute modulation de surface. Le personnage, intégré subtilement à son cadre, ne forme pas une masse compacte, mais est construit sur l'opposition des surfaces claires et foncées des drapés. Une comparaison de la typologie des visages, difficile à faire en l'état, montrerait sans doute aussi de nettes différences: de trois quarts, aux traits finement dessinés, le menton anguleux, le nez long et droit, la bouche petite et charnue, les yeux grands ouverts, presque ronds et mis en valeur par une arcade sourcilière haut placée et peu arquée, pour les donateurs de l'arc triomphal, le visage large, le front plat et bas, les yeux en amande et la bouche épaisse ramassés autour d'un nez court et légèrement épaté, pour le saint Christophe.

Ces différences stylistiques s'expliquent par la commande des peintures, liées à la fondation de l'autel latéral. La date d'exécution de ces décors, eux aussi postérieurs à l'incendie, n'est donc pas forcément la même que celle des autres peintures de la nef. On peut penser toutefois que tous ces décors, exécutés partiellement à fresque dans le premier enduit, furent réalisés dans un intervalle de temps très proche.

Le répertoire ornemental du décor de la baie, tout d'abord, est fréquent dans la peinture régionale dès le deuxième quart du XIVe siècle. Les petits S sont couramment utilisés pour séparer différents registres de peintures comme à Waltensburg dans les Grisons (vers 1330) ou, dans le domaine savoyard, à l'église Saint-Jean-Baptiste de Concise près de Thonon (début du XIVe siècle). Les chevrons se retrouvent

également dans les Grisons, plus particulièrement à Lantsch vers 1350 ou à Rhäzuns vers la fin du XIVe siècle, mais aussi, par exemple, à Moudon sur le pilier sud-est de la nef (milieu du XIVe siècle). Bien que plus rare, la ligne à motifs cordiformes qui orne le dernier rouleau n'est pas non plus un motif original. Elle est présente dans le décor des maisons privées zurichoises (Haus zur Hohen Eich, vers 1310) ou sous une forme légèrement différente à Büron (Lucerne, première moitié du XIVe siècle) ou encore, dans la région proche, dans l'ébrasement des baies de la nef de l'église de Romainmôtier (première moitié du XIVe siècle). Enfin, la présence de rosettes identiques à celles des frises des murs latéraux de la nef ou des peintures de l'arc triomphal, n'est pas suffisante pour apparenter ces deux décors, tant ce motif, on l'a vu, est répandu dans le deuxième quart du XIVe siècle[16].

La typologie des figures évoque également la peinture du milieu du XIVe siècle. Ainsi, les visages relativement larges des donateurs présentent, malgré les différences d'exécution que nous venons d'évoquer, des caractéristiques, qui sont aussi celles du saint Christophe. Ils se singularisent par rapport aux stéréotypes les plus courants de la première moitié du XIVe siècle (traits du visage poupins, nez, bouches et yeux ramassés, front haut, menton fuyant). De même, les figures de la Fille-Dieu laissent apparaître une certaine corpulence, qui ne les apparente plus aux silhouettes élancées et gracieuses de la peinture des années 1320-1340 (comme par exemple, les vitraux des saints Sylvestre et Jean provenant de la collégiale de Romont, vers 1330). D'une manière générale, le saint Christophe, encore représenté frontalement, montre ce ca-



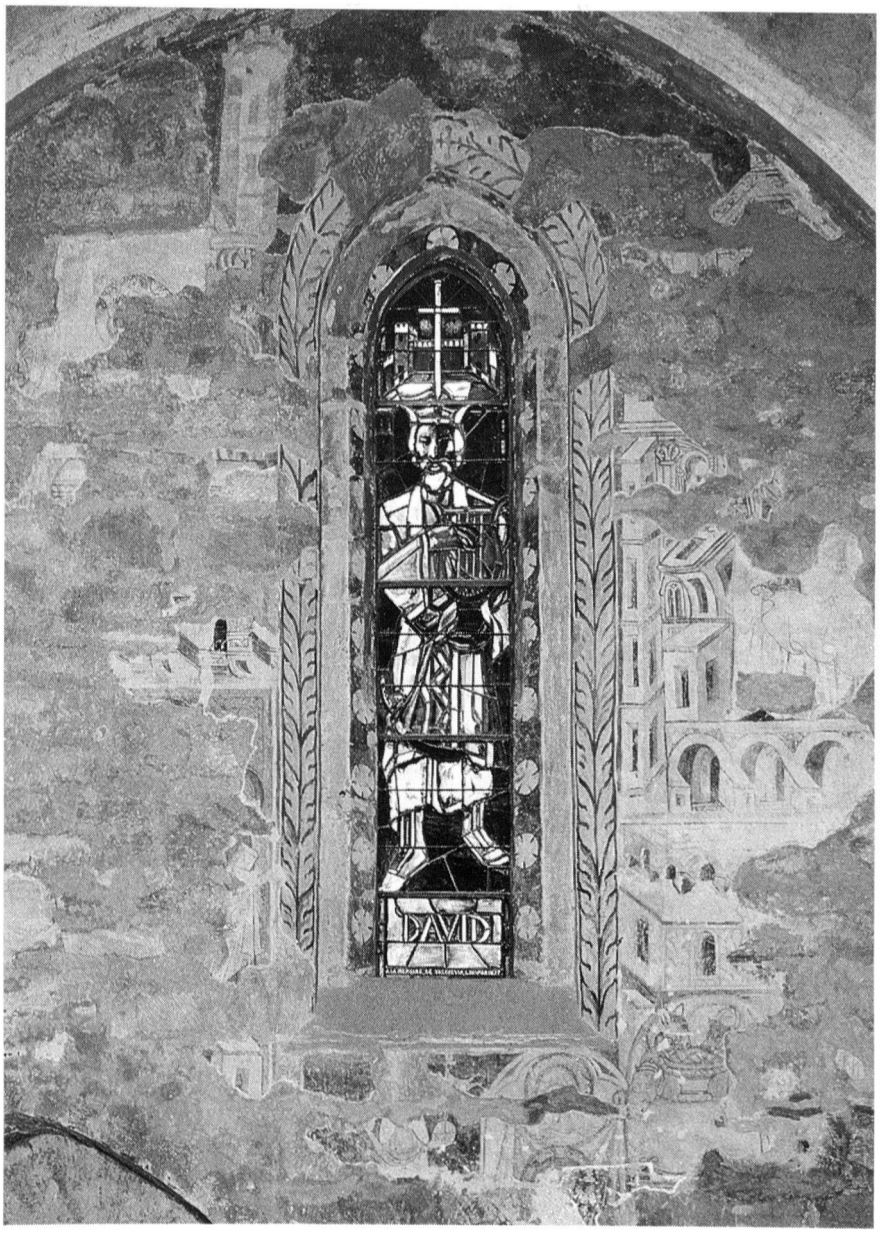
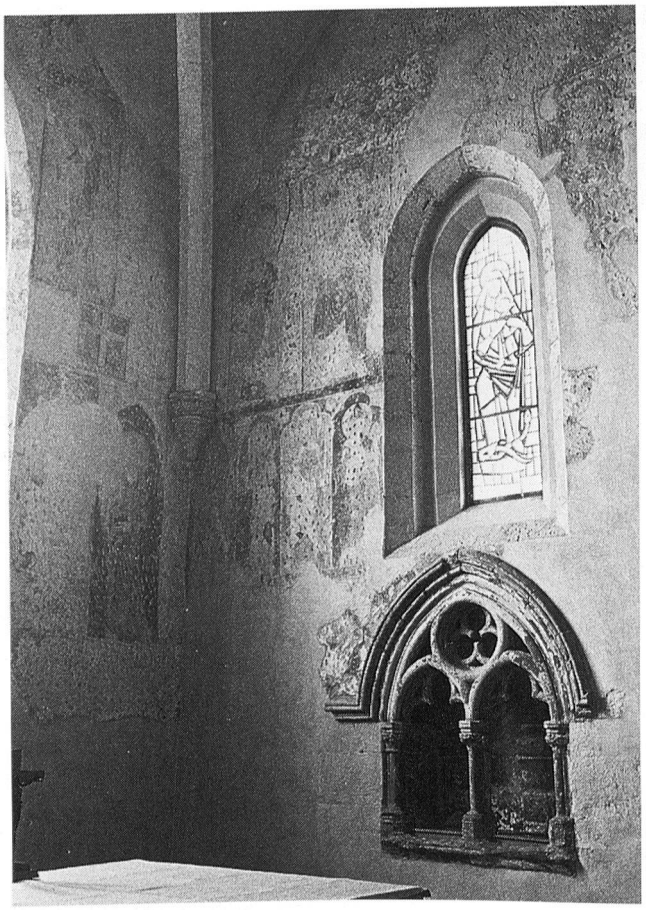


Fig. 39 *(en haut) Romainmôtier, église priorale. Décor d'une fenêtre de la nef, première moitié du XIVe siècle. La conception de ce décor s'apparente à celle des baies de la nef de la Fille-Dieu (Photo: C. Bornand, Lausanne)*

Fig. 40 *(en bas) Moudon, église Saint-Etienne. Fenêtre du collatéral sud, milieu XIVe siècle. La fenêtre à droite de l'arc triomphal de la Fille-Dieu pré-sente des motifs similaires (Photo: Fibbi-Aeppli, Grandson)*

16 On remarquera notamment qu'il apparaît sur les poêles dès 1325 (KECK, G., Ein Kachelofen der Manesse-Zeit. Ofenkeramik aus der Gestelnburg/Wallis, ZAK, 1993/4 pp. 321-355).



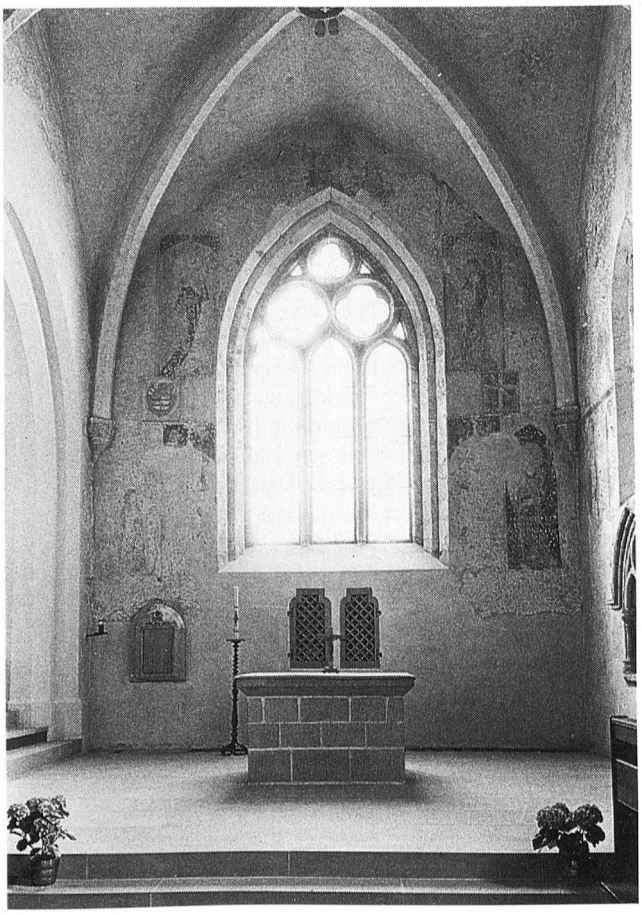


Fig. 41 *(à gauche) Travée orientale du sanctuaire, peintures murales au-dessus de la piscine liturgique: apôtres et saints, vers 1340-1350*

Fig. 42 *(à droite) Les peintures du chevet, Annonciation, donatrice et figure de sainte, vers 1340-1350 (Photos: P. Margot)*

ractère «décoratif», qui est significatif des représentations de ce saint dans le deuxième quart du XIVe siècle[17]. Enfin, comme sur l'arc triomphal, les éléments perspectifs sont absents et l'effet de profondeur est rendu par le glissement des figures d'un plan à l'autre: la mandorle du Christ en Majesté surgissant entre l'arc d'entrée du sanctuaire et la bordure ornementale du plafond ou encore l'enfant Jésus, ostensiblement placé devant le cadre et porté par un saint Christophe inscrit, lui, à l'arrière, dans l'image. Bref, même si l'état de conservation des peintures ne permet plus leur évaluation précise, leurs caractéristiques stylistiques et typologiques les situent autour du milieu du XIVe siècle.

Les décors du sanctuaire

Il semble qu'à l'origine, l'ensemble du sanctuaire était orné de peintures murales figuratives. Celles-ci sont surtout conservées autour de la baie du chevet et sur le mur méridional de la travée est; quelques vestiges subsistent encore sur le mur nord de la première travée (fig. 42 et 42). En revanche, aucun décor significatif n'a été retrouvé sur les voûtes, sinon de simples faux joints sur les ogives.

Les décors du chevet sont disposés symétriquement sur trois registres de part et d'autre de la baie axiale. Aucune trame décorative n'intègre les représentations dans l'espace irrégulier défini par l'architecture. La première image est serrée entre le sommet de la baie et la limite des voûtes. On reconnaît les vestiges d'un couronnement de la Vierge (fig. 42). Le Christ, assis sur un trône, devait, selon l'iconographie traditionnelle, poser une couronne sur la tête de la Vierge placée à sa droite, les mains jointes en signe d'humilité et d'acceptation. Le caractère sacré de la scène est bien mis en évidence par la représentation de deux anges agenouillés de part et d'autre des figures centrales selon un mode de représentation fréquent dans la peinture murale contemporaine (Rhäzuns, vers 1350; Churwalden, vers 1330-1340).

Le deuxième registre est occupé par une Annonciation. A droite, l'ange Gabriel, debout, vêtu d'un manteau rouge retenu sur la poitrine par une agrafe, la tête tournée de trois quarts et nimbée, lève le bras, sans doute pour indiquer qu'il prononce les célèbres paroles du salut angélique, dont le texte devait être

17 MICHLER, J., voir note 11, pp. 44-45; RYSER, H.-P., Der Heilige Christophorus im Berner Oberland, Spiez, 1991 pp. 11-19.

inscrit sur le phylactère qui se déroule à ses pieds (fig. 43). Sur le côté gauche de la fenêtre, la Vierge, debout elle aussi, habillée d'une robe rouge et d'un manteau blanc, tient un livre dans la main droite et dresse l'autre, en signe de surprise (fig. 44). Les deux figures sont placées chacune sous un dais architectural rouge, dont l'arcature en accolade se termine par un fleuron, qui déborde sur le cadre de la représentation. Un même fond vert associe ces deux images.

Sur le niveau inférieur, quatre figures étaient représentées, dont deux sont aujourd'hui totalement détruites. Trois d'entre elles étaient placées sous des dais architecturaux d'un type analogue à ceux de l'Annonciation. L'espace à droite de la fenêtre avait été dévolu à la représentation de deux saints ou saintes. Seule la figure de droite peut encore être identifiée. Il s'agit très certainement de saint Benoît, debout, nimbé, vêtu de la robe noire de son ordre et portant, dans la main gauche, un exemplaire de sa célèbre règle, relié de rouge. Des deux images situées immédiatement de part et d'autre de la fenêtre, ne subsistent que les vestiges de leur encadrement architectural. Une alternance de couleurs entre les dais et les fonds crée une unité décorative entre ces trois représentations.

Enfin, une dernière figure, féminine celle-ci, est agenouillée, les mains jointes en signe de vénération, devant la figure d'une sainte disparue, située autrefois à gauche de la fenêtre (fig. 45). Elle porte une robe rouge sous un manteau blanc et son visage est partiellement caché par un voile noir et une guimpe blanche, qui, dès le XIVe siècle, était généralement portée par les femmes âgées. L'absence de tout encadrement, en particulier d'un dais, distingue cette figure des trois précédentes. Il s'agit bien évidemment de la représentation d'une donatrice laïque.

Les murs latéraux du sanctuaire, quant à eux, devaient être essentiellement consacrés à la représentation de la «communion des saints», avec peut-être quelques scènes historiées. Sur la paroi sud de la travée orientale, huit figures sont disposées dans une trame orthogonale à deux registres soulignés par deux larges bandeaux noirs encadrés de filets blancs (fig. 41). Le premier registre, dont seule la partie située à gauche de la baie est conservée, compte quatre figures placées sous des arcatures trilobées, dont les écoinçons sont ornés d'un oculus. La continuité avec les saints représentés sur le chevet est marquée par la poursuite, sur le premier registre du mur sud, de l'alternance des couleurs entre les dais et les fonds, ici rouges, bleu vert et blancs. L'encadrement des quatre figures du second registre, disposées deux par deux de part et d'autre de la fenêtre, est moins serré et plus simple. Comme sur le chevet, le peintre n'a pas tenté d'occuper tout l'espace disponible, coupé par le tracé des voûtes. Les représentations, moins nombreuses et plus grandes, sont délimitées par un simple filet plutôt que par un cadre architectural.

L'état de conservation de ces peintures compromet l'identification des saints représentés, qui devaient à l'origine être accompagnés d'inscriptions. Retenons que, parmi ceux-ci, six sur huit ne semblent porter qu'un livre, attribut signalant simplement une piété exemplaire, mais ne désignant pas une sainte ou un saint particulier. Seules deux figures portent des attributs spécifiques. Sur le registre inférieur, c'est très certainement sainte Catherine qui tient l'épée de son martyre et, sans doute, une roue miniature, symbole du supplice auquel elle échappa. La croix, brandie par le deuxième personnage du registre supérieur - un saint barbu - désigne sans doute saint André. De l'autre côté de la fenêtre, une inscription permet l'identification de Philippe. Quelques lettres conservées au-dessous des deux autres figures permettent de supposer la présence de Matthieu et de Jacques Mineur. Dans ce cas, il n'est pas impossible que les registres supérieurs des murs latéraux du sanctuaire fussent consacrés, au moins en partie, à une représentation du collège apostolique.

Des représentations du même type devaient se trouver encore sur les murs latéraux de la première travée. Seule la paroi nord de celle-ci a conservé des fragments de peinture. L'état de conservation permet d'assurer l'existence de trois registres, qui s'étendaient de part et d'autre de la fenêtre. Les deux niveaux inférieurs, séparés par un large bandeau, semblent avoir été structurés de la même façon que les peintures de la paroi sud de la travée orientale. Celui du bas, dont seule la partie supérieure est conservée, montre des formes lobées, représentant vraisemblablement des arbres stylisés. Ils permettent de supposer des scènes historiées. Au registre médian, un personnage est encadré par un simple filet; il est probablement nimbé et représenté debout. Une figure de même type, identifiée par une inscription comme étant sainte Zita, est partiellement conservée au-dessus, apparemment sans encadrement. Cette

Fig. 43 *Ange de l'Annonciation sur le mur de chevet, vers 1340-1350*

Fig. 44 *Vierge de l'Annonciation sur le mur de chevet, vers 1340-1350*

Fig. 45 *La donatrice Jeanne de Savoie-Joinville sur le mur de chevet, vers 1340-1350*

représentation est assez originale, car la vénération de cette vierge italienne, morte à Lucques en 1272, était alors extrêmement récente.

Iconographie

L'iconographie du sanctuaire est centrée sur les peintures du chevet. Sa thématique a été consacrée à la Vierge, à laquelle l'église est dédiée depuis le XIIIe siècle. Du haut en bas, les images sont organisées selon un ordre hiérarchique tripartite très simple. En bas, le monde des saints, dans lequel les fidèles sont introduits par la dévotion exemplaire de la donatrice, en vénération devant une image sainte, signalée par son dais. La dévote, figurée volontairement hors de l'image, ne participe pas au monde sacré, sinon par l'intercession des saints représentés devant elle. Le deuxième registre, dédié au mystère de l'Incarnation, rappelle que Dieu est descendu du Ciel sur la Terre pour sauver les hommes. Ce registre met en évidence le rôle primordial de la Vierge dans l'histoire du Salut. Réduite à l'essentiel de son message, l'image donnée à voir a perdu presque tout contenu narratif et s'offre surtout à la méditation. Le dernier niveau est bien sûr consacré à la représentation des Cieux, où la Vierge est glorifiée et élevée par le Christ au rang de reine du Ciel et de la Terre. Les deux figurations des registres supérieurs résument ainsi, par un raccourci saisissant, les mystères de la vie exemplaire et miraculeuse de Marie.

On remarquera encore que cette organisation verticale sur trois registres se double d'un partage symétrique entre la gauche et la droite, déterminé par la représentation du couronnement. En effet, la Vierge, conformément aux récits bibliques et à l'iconographie, devait occuper la place privilégiée, qui est aussi celle réservée aux élus, à la droite du Christ-Dieu. Sur le deuxième registre, elle conserve la même place, bien qu'en général, les représentations de l'Annonciation situent l'ange à droite. Il est donc possible que la Vierge fût représentée une troisième fois sous le dais placé devant la donatrice en prière. Il est également envisageable que le côté gauche, celui du Christ, fût réservé à des représentations masculines, saint Gabriel, saint Benoît, l'auteur de la règle suivie par Cîteaux, accompagné peut-être, comme sur la verrière du choeur de l'église abbatiale cistercienne de Hauterive (1320-1330), d'une seconde figure masculine particulièrement vénérée par l'ordre, comme saint Bernard de Clairvaux ou saint Jean-Baptiste.

D'une manière générale, l'iconographie du sanctuaire, celle du mur sud et celle du chevet, n'ont rien de spécifique qui pourrait être interprété comme relevant d'un esprit essentiellement cistercien. Certes, l'accent central est mis sur la Vierge, particulièrement vénérée par l'ordre de Cîteaux et la présence de certains saints, comme Benoît, s'explique aisément par ce contexte. Mais le décor met surtout en valeur «la cour céleste tout entière, celle qui soutient la communion des saints, sans laquelle la cité terrestre ne peut vivre»[18]. La diffusion de ce type d'image dépassait de beaucoup le cadre monastique et était encouragée par les évêques des XIVe et XVe siècles, soucieux de traduire dans leur diocèse les décisions du concile de Latran IV (1215). Il s'agissait de rendre sensible autour des autels, en particulier ceux des églises paroissiales, la présence de Dieu et de ses saints. On retrouve ainsi une même idée dans le décor de la nef d'une église paroissiale

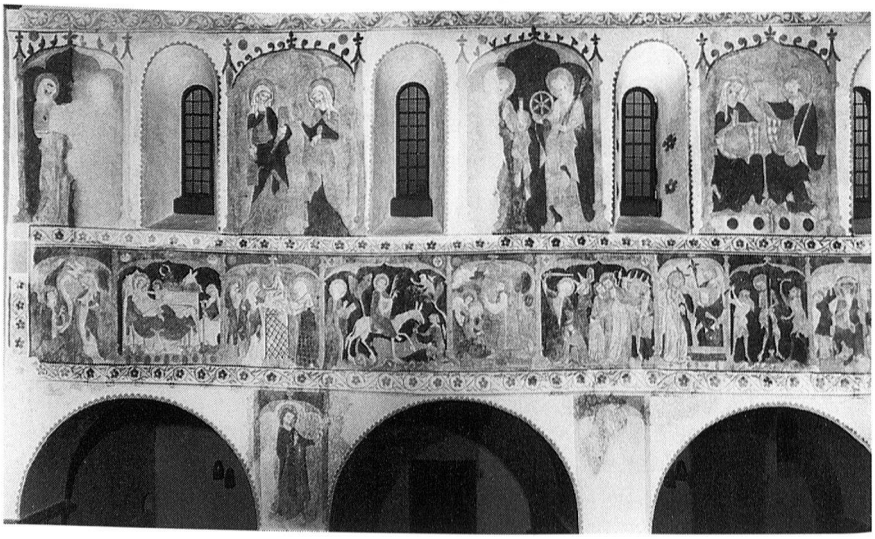


Fig. 46 *Oberwinterthur. Décor de la paroi sud de la nef de l'église (Photo: Hochbauamt des Kt. Zürich)*

18 LEMAITRE, N., voir note 7, pp. 33-34.

comme celle d'Oberwinterthur (vers 1320) (fig. 46).

Evaluation stylistique et datation

La répartition des figures sur le mur et les types d'encadrement utilisés rapprochent à nouveau les peintures murales de la Fille-Dieu de celles d'Oberwinterthur. L'église zurichoise, en effet, associe des représentations intégrées dans une trame orthogonale serrée et des figurations plus libres. Surtout, on remarque la même alternance des couleurs de fonds et de dais. Ce principe simple et efficace de répartition de la couleur en damier perdurera d'ailleurs jusqu'au XVe siècle, puisqu'il organise encore les peintures de Brigels (Grisons, environ 1451). L'arc en accolade orné de fleurons est un motif décoratif apparu dans nos régions dans la première moitié du XIVe siècle, en peinture d'abord, dans le vitrail (saints Sylvestre et Jean-Baptiste provenant de la collégiale de Romont, vers 1330) ou la peinture murale (Oberwinterthur, premier quart du XIVe siècle). A cette époque, ce motif flamboyant ne semble pas encore avoir pénétré les parties sud du domaine savoyard[19]. Le type d'arc en accolade de la Fille-Dieu, mieux structuré que l'exemple zurichois, s'apparente d'ailleurs à ceux que l'on trouve sur les peintures du saint sépulcre de l'abbaye cistercienne de la Maigrauge (environ 1330-1340) (fig. 47).

Quant aux saints et saintes, ils se caractérisent par des silhouettes élancées et sinueuses, marquées d'un déhanchement bien perceptible et animées par des drapés qui se déroulent en riches méandres en dessous de la taille. L'alternance des couleurs, à la gamme d'ailleurs très étendue, entre la robe, le manteau et leur revers permet une construction très équilibrée de la figure, qui met en valeur ses principales articulations. Les corps, aux épaules arrondies, ne disparaissent cependant pas sous le vêtement. En particulier, la donatrice, agenouillée sur le mur de chevet, se signale par son apparence presque massive. En revanche, les gestes restent emprunts d'une certaine rigidité, les bras plaqués contre le buste, les angles des articulations très prononcés, les mains crispées. Dans la mesure où leur état de conservation le permet, les figures pourraient être rapprochées des Apôtres représentés sur les vitraux de la verrière nord du choeur de Hauterive (vers 1340-1350) (fig. 48).

La meilleure organisation des représentations sur la paroi, la variété des coloris, la finesse des silhouettes nettement déhanchées, une typologie du visage moins ramassée (encore perceptible sur celui de la donatrice, caractérisé par une longue arcade sourcilière, relativement épaisse et placée près des yeux qui s'étirent légèrement en amande) et enfin une autre technique obligent à conclure à la présence dans le sanctuaire d'un maître différent de ceux qui travaillèrent dans la nef.

D'une manière générale, le style des peintures du sanctuaire de la Fille-Dieu est caractéristique des oeuvres réalisées dans le deuxième quart du XIVe siècle[20]. Il ne semble pas spécifique aux monuments régionaux, même si on le retrouve sur les figures de réalisations locales comme le saint sépulcre de la Maigrauge ou les vitraux de Hauterive (fig. 47 et 48). Les exemples comparatifs les plus parlants incitent cependant à situer les références culturelles des artistes qui ont exécuté les décors de l'église abbatiale dans la zone alémani-

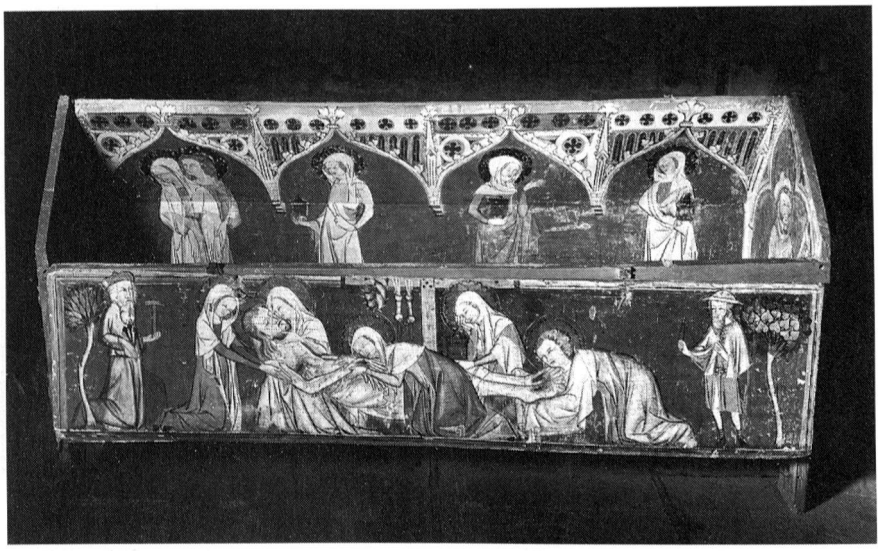


Fig. 47 *La Maigrauge, saint sépulcre de l'église, vers 1330-1340. Exemple significatif d'un décor contemporain de celui du sanctuaire de la Fille-Dieu, dans une abbaye cistercienne proche (Photo: B. Rast / Monuments Historiques Fribourg)*

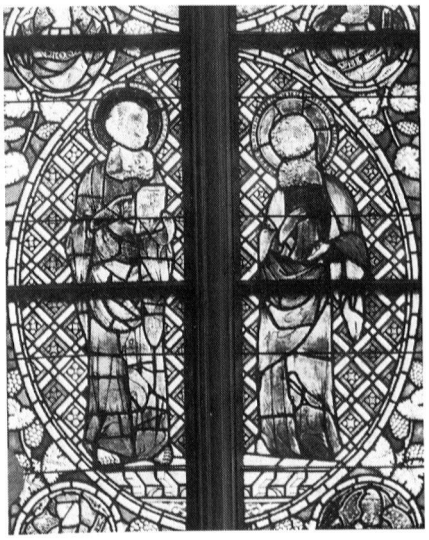


Fig. 48 *Hauterive. Verrière du choeur de l'église abbatiale, vers 1340-1350. Apôtres, dont le type évoque les figures peintes dans le sanctuaire de la Fille-Dieu (Photo: J. Thévoz, Fribourg)*

19 Les arcs des fenêtres nord de la nef présentent également des accolades, dont la facture est très proche de celles que l'on retrouve à la même époque à l'église de Büron (première moitié du XIVe siècle). Dans le domaine savoyard, l'apparition de ce type d'arc est en général plus tardive; en sculpture, il apparaît vers 1370 (tombeau des comtes de Neuchâtel, vers 1372; mausolée de La Sarraz, dernier quart du XIVe siècle) et en architecture, de manière sûre, seulement vers 1390 (château de Verres, vallée d'Aoste); voir GRANDJEAN, M., cours à l'Université de Lausanne sur l'histoire monumentale régionale.

20 SCHMIDT, A. A., Die Schreinmadonna von Cheyres, in: Lebendiges Mittelalter, Festgabe für Wolfgang Stammler, Fribourg, 1958 pp. 138-146.

Fig. 49 *Ecu sculpté aux armes des Joinville, à gauche de la grande baie du sanctuaire, vers 1340-1350*

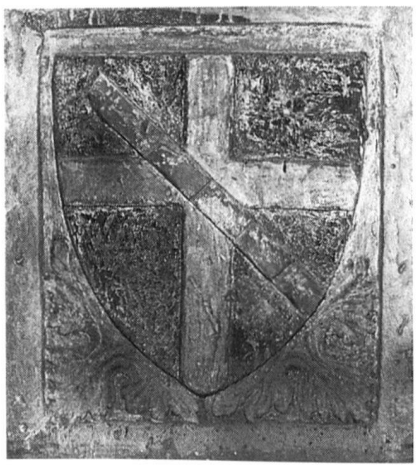


Fig. 50 *Ecu sculpté aux armes de Savoie-Vaud, à droite de la grande baie du sanctuaire (1340-1350). Les deux écus placés sur le mur de chevet rappellent une importante donation de Jeanne de Savoie, fille de Louis Ier, seigneur de Vaud, et épouse de Guillaume de Joinville, seigneur de Gex*

que, le Haut-Rhin ou la région de Zurich et de Constance.

Identification des armoiries et de la donatrice

Comme sur l'arc triomphal, l'origine de la commande artistique a été pérennisée par des motifs héraldiques. De part et d'autre de la fenêtre axiale du chevet, deux écus armoriés, sculptés en bas-relief, ont été insérés dans le mur avant l'exécution des peintures. Les armes du côté nord peuvent être attribuées aux Joinville *([d'azur] à trois broyes [d'or], au chef [d'argent] chargé d'un lion issant [de gueules])*[21] (fig. 49). Originaire de la Champagne, une branche de cette famille détint, dès la seconde moitié du XIIIe siècle, l'importante seigneurie de Gex à proximité de Genève.

Du côté sud, la pierre, sur laquelle l'encadrement du saint Gabriel déborde légèrement, a conservé partiellement sa polychromie rouge d'origine. Les armes sont celles de la seigneurie, puis du bailliage de Vaud *(de gueules à la croix [d'argent], brisé d'un filet componé [d'or] et [d'azur] brochant)* (fig. 50). Elles apparaissent sous cette forme depuis 1306 sur les sceaux de Louis II seigneur de Vaud, qui est le premier à les avoir portées, et se maintiendront jusqu'à la Réforme[22].

L'association entre les armes de ces deux familles ne peut que désigner Jeanne de Savoie, fille de Louis Ier, seigneur de Vaud. Un sceau à ses armes du début du XIVe siècle porte d'ailleurs précisément «parti de Savoie-Vaud à dextre et de Joinville à sénestre». Cette identification est confirmée par la présence sous l'écu des Joinville, du portrait de la donatrice. La guimpe, qui couvre son menton, indique qu'il s'agit bien d'une femme âgée. Jeanne de Savoie, en effet, dut naître vers 1270; elle épousa en 1294 Guillaume de Joinville, seigneur de Gex[23], qui mourut en 1324. Elle vivait encore, lorsque son fils Hugard, seigneur de Gex, rédigea son testament, le 16 octobre 1344. Celui-ci, qui, comme son père, avait choisi d'être enseveli dans l'église de l'abbaye cistercienne de Bonmont et qui légua d'importantes sommes pour la construction de l'église des Carmes de Gex, fit de sa soeur Eléonore son héritière universelle. Il réserva cependant à sa mère Jeanne l'usufruit de tous ses biens[24]. Celle-ci dut mourir quelques années plus tard, avant 1352 très certainement[25].

La représentation de Jeanne de Savoie évoque sans doute sa contribution personnelle au décor du sanctuaire. Il est cependant possible qu'elle ait aussi directement favorisé la construction du sanctuaire et de l'église. En effet, les peintures pourraient avoir été exécutées avant la consécration de l'église en 1346, le sanctuaire, voûté de pierre, n'ayant pas forcément été touché par l'incendie de la nef dans les années qui suivirent.

Les Savoie, la Fille-Dieu et l'ordre de Cîteaux

Cette donation, qui n'est pas citée dans les documents d'archives conservés au monastère[26], est la première intervention d'importance des Savoie qui peut être attestée à la Fille-Dieu. Comme ailleurs en Pays de Vaud[27], les Savoie eurent souvent un rôle limité dans le développement des monastères et laissèrent généralement l'initiative aux familles nobles locales, comme les Billens, qui étaient l'un de leurs plus sûrs appuis dans la région[28].

Leur intérêt pour la Fille-Dieu s'inscrit plus généralement dans le cadre des liens privilégiés que leur Maison a entretenus, pratiquement dès l'origine de la dynastie, avec l'ordre de Cîteaux, qui, à Hautecombe au bord du lac du Bourget, avait la garde des tombeaux de ses plus illustres représentants. Elle s'intégrait à un plus vaste projet de la Maison de Savoie, qui visait à favoriser les éta-

21 Les *broyes* sont parfois liées de *gueules* (rouge). Voir GALBREATH, D.-L., Armorial vaudois I, Baugy-sur-Clarens, 1934 pp. 353-354.

22 Elles figurent également sur les sceaux de nombreuses châtellenies vaudoises, dans ce cas généralement brisées d'un meuble, il est vrai: GALBREATH, D.-L., Sceaux et armoiries de la baronnie de Vaud, in Livre commémoratif publié à l'occasion du cinquantenaire de la fondation de la Société Suisse d'Héraldique, AHS 55/3-4, 1941 pp. 11-14.

23 GUICHENON, S., Histoire Généalogique de la Royale Maison de Savoie III, Lyon, 1660 pp. 1086-1087; GAGNEBIN, B., L'Obituaire de Bonmont, in Mélanges offerts à Paul-Ed. Martin, Genève, 1961 p. 368, 15 novembre.

24 *«Item dat et legat idem testator carissime domine Johannette de Sabaudia matri sue tanquam vere nutrice usumfructum in omnibus et*

blissements de Cisterciens sur son territoire. En Pays de Vaud, Louis II de Savoie semble avoir cherché à promouvoir l'abbaye du Hautcrêt, aujourd'hui détruite. Les liens de ce monastère avec la Maison de Savoie sont très anciens puisque celle-ci détenait le patronage de l'église paroissiale du bourg savoyard de Villeneuve de Chillon. Au milieu du XIVe siècle, l'abbaye du Hautcrêt entretenait des relations étroites avec celles d'Aulps et de Hautecombe, proches de la dynastie princière et affiliées comme elle à Clairvaux. L'intérêt pour le Hautcrêt de Louis II de Savoie, décédé en 1349, se traduisit notamment par l'élection de sa sépulture dans cette abbaye. Il est possible d'ailleurs qu'il fut à l'origine de certains travaux, entrepris quelques années avant sa mort dans ce monastère[29].

Dans les abbayes de moniales, il semble que l'initiative principale fut laissée aux femmes de l'entourage du seigneur de Vaud. En 1340, sa femme Isabelle de Chalon, dame de Vaud, fonda ainsi quatre messes hebdomadaires dans l'église de la Fille-Dieu, et, sans doute à la même époque, sa fille Catherine fit un don de onze florins, consigné dans le nécrologe. Surtout, on l'a vu, c'est la soeur de Louis II, Jeanne de Savoie, qui fit exécuter les décors du sanctuaire. Le fait que cette rénovation coïncide avec celle de l'abbaye de moniales de Bellevaux[30], consacrée à peu de jours d'intervalle, n'est sans doute pas un hasard, si l'on sait que la Fille-Dieu fut rattachée alors au Hautcrêt, dont dépendait aussi le couvent lausannois. Enfin, dans le même ordre d'idées, on retrouve, en 1344, Jeanne de Savoie, dame de Gex, à l'initiative d'une requête faite au Chapitre général de Cîteaux, visant à élever le prieuré de moniales cisterciennes du Lieu au rang d'abbaye et de le doter en conséquence[31]. L'examen de cette proposition fut confié aux abbés du Hautcrêt, de Bonmont et de Saint-Jean d'Aulps. On ne connaît pas l'aboutissement de ces démarches, mais la renaissance de ce monastère, bien attestée dans la première moitié du XVe siècle, trouve peut-être là sa première origine[32]. Cette abbaye, située à proximité de Thonon, devint un lieu de séjour apprécié des princesses de la Maison de Savoie. Marie de Bourgogne, femme du duc de Savoie Amédée VIII - qui sera dès lors considérée comme la fondatrice du monastère[33] - entreprendra d'ailleurs sa rénovation, l'intégrant ainsi au complexe prestigieux de bâtiments, que la cour de Savoie s'était fait construire au sud du Léman autour de Ripaille[34].

Après les destructions complètes du Hautcrêt et de Bellevaux et partielle du Lieu, il ne subsiste aujourd'hui presque plus rien de l'investissement artistique et religieux du seigneur de Vaud et de ses proches en faveur de l'ordre de Cîteaux; de ce fait, les peintures de la Fille-Dieu en portent presque seules encore témoignage.

Conclusion sur les décors du XIVe siècle

Les plus anciennes peintures murales de l'église, bien qu'exécutées en plusieurs étapes dans les années 1340-1350, forment un décor homogène qui embrasse l'ensemble des structures architecturales du bâtiment. Ce décor a été conçu pour mettre en valeur l'autel majeur, où s'accomplit le sacrifice de la messe. En effet, les murs latéraux de la nef, confiés à un artiste de tempérament mais fruste dans son savoir-faire, ne comportent aucune partie figurative, mais d'intéressantes peintures décoratives, qui soulignaient les principales articulations de l'architecture. L'entrée du sanctuaire est, en revanche, mise en valeur par la représentation monumentale du Sauveur entouré de donateurs, sans doute confiée au même artiste. Cette image, commandée certainement par l'abbesse Jaquette de Billens et sa famille, se signale cependant par une palette réduite au rouge, blanc et noir. Par contre, les peintures du sanctuaire, couvrant probablement à l'origine toutes les parois, sont, elles, beaucoup plus riches tant par leur iconographie que par la variété de leurs coloris. Elles ont certainement été offertes par Jeanne de Savoie, dame de Gex, qui en confia l'exécution à un atelier au style plus raffiné. Ces décors muraux sont complétés par les peintures associées aux autels latéraux de la nef. Celles-ci sont relativement bien conservées au sud, où elles sont vraisemblablement l'oeuvre d'une troisième main, sans être très éloignées chronologiquement de celles des autres décors de l'église.

Comprises comme un tout, intrinsèquement liées à l'architecture, les peintures murales de la Fille-Dieu sont certainement l'un des principaux ensembles de peintures de ce type conservé sur le territoire de l'ancien Pays de Vaud savoyard. Elles ne semblent pourtant pas se rattacher à la production artistique contemporaine la plus significative, comme les peintures murales de Chillon (premier quart du XIVe siècle), de Romainmôtier (première moitié du XIVe siè-

singulis rebus et bonis suis quibuscumque sint et ubicumque» (Archives cantonales vaudoises, IB, layette 161 n° 4).

25 Eléonore de Joinville, qui testa le 12 mars 1351, épousa Hugues de Genève; le 27 février 1352, le dauphin Charles, fils du roi de France Jean le Bon, céda la baronnie de Gex à Aymon, fils d'Hugues de Genève et de sa première épouse Isabelle d'Anthon. La baronnie passa, après les défaites militaires d'Hugues de Genève en 1353-1354, en main du comte Amédée VI de Savoie. Par le traité de Paris, daté du 5 janvier 1355, le dauphin donnait à celui-ci *«castrum, villas et terram de Gez...in quantum ad nos Dalphinum et ad dominum Hugonem de Gebenna et ad Aymonem filium suum et ad uxores eorum pertinere poterat et debebat...»* (GUICHENON, S., Histoire Généalogique de la Royale Maison de Savoie II, Preuves, Lyon, 1660 p. 1215; Archives d'Etat de Genève, Affaires ecclésiastiques n° 14, 27 février et septembre 1352; CORDEY, J., Les comtes de Savoie et les rois de France pendant la guerre de Cent ans, Paris, 1911 pp. 107 et 316 preuve 29).

26 C'était vraisemblablement déjà le cas au milieu du XVe siècle, car Uldric Chabordat n'en fit pas mention dans son nécrologe de la Fille-Dieu, établi à partir des documents du monastère.

27 GRANDJEAN, M., L'apport architectural et artistique de la Savoie au nord du Léman, églises, chapelles et couvents, in La Maison de Savoie p. 216.

28 Cette fidélité apparaît jusque dans le testament de Jacques de Billens, dont le garant ultime était Louis de Savoie, seigneur de Vaud: *«Illustri viro domino meo domino Ludovico de Sabaudia domino Vuaudi»* (AFDieu VI n° 5).

29 HS III/3/1 pp. 147, 153 et 156 n° 70 (couverture de la nef). Ces travaux sont donc intervenus avant l'incendie qui détruisit le monastère en 1350. La sépulture de Louis II au Hautcrêt est encore rappelée en 1450 par l'ex-duc de Savoie Amédée VIII puis ex-pape Félix V, alors cardinal légat (Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, ms. 126, I, f°202v°).

30 Le comte de Savoie fit un don en 1348 à l'abbesse de Bellevaux *«pro refectione ecclesie sue»* (MAH Vaud/IV p. 397).

31 Le Lieu était sans doute, avec Bellerive près de Genève, l'une des deux abbayes-filles du monastère cistercien de Bonmont que le Chapitre général de Cîteaux voulait unir en 1254 du fait de leur extrême pauvreté. Ces deux abbayes sont, en effet, les seules abbayes connues, qui ont dépendu de Bonmont, dès 1344 en tout cas pour Le Lieu, dès 1484 pour Bellerive. La mention d'une prieure à la tête du Lieu en 1299 atteste que cette abbaye fut effectivement abaissée au rang de prieuré après 1254. Bellerive, en revanche, resta une abbaye.

32 Un examen archéologique approfondi des vestiges conservés, aujourd'hui très difficiles d'accès, permettrait de savoir si certains éléments de la nef ne peuvent être situés vers le milieu du XIVe siècle déjà.

33 *«Ipsum monasterium fondatum est a sancte memorie Margaretha [pour Marie], sorore deplorande recordationis domini ducis Philippi [pour Jean] Burgundie, quondam uxore sanctissime recordationis domini ducis Sabaudie et postea pape Felicis»* (ROGER, Savoie p. 154). Les motivations de la «fondation» n'ont cependant aucun fondement historique: le duc Philippe le Bon, son neveu!, mourut bien après elle; l'abbé de Balerne confond sans doute celui-ci avec son frère, Jean sans Peur, assassiné en 1419; ce décès tragique n'a cependant pu justifier qu'après coup les travaux, entrepris au monastère dès 1417 en tout cas.

34 GRANDJEAN, M., Les architectes «genevois» hors des frontières suisses à la fin de l'époque gothique, NMAH 43e année, 1992.1 p. 104 n° 22.

cle) ou de Tourbillon à Sion (troisième quart du XIVe siècle). Elles présentent plus d'affinités avec les peintures murales des régions alémaniques, une parenté qui s'explique par la situation de Romont aux marches septentrionales de la culture savoyarde.

Dans le contexte régional[35], la sculpture peut fournir quelques points de comparaisons utiles, notamment le portail sud de la cathédrale Saint-Nicolas à Fribourg (avant 1340) et, surtout, la Vierge à l'Enfant dite à l'oiseau, conservée depuis sa création, vers 1340-1342, dans l'église de Montagny-les-Monts. Cette figure, bien représentative de l'art régional contemporain, a l'avantage, en effet, de pouvoir attester directement le degré de qualité artistique des commandes de la Maison de Savoie dans une châtellenie périphérique. On sait, en revanche, qu'au centre de leurs Etats, les comtes de Savoie firent appel, pour le décor sculpté de leur grande chapelle funéraire fondée dans l'abbaye cistercienne de Hautecombe, à un atelier international prestigieux, celui du parisien Jean de Brequessent (environ 1331-1342)[36].

D'une manière plus générale, les peintures de l'église conventuelle présentent l'intérêt majeur de donner une idée d'ensemble du décor intérieur d'une église de moniales cisterciennes à la fin du Moyen Age. Elles témoignent d'un moment crucial de l'histoire de la communauté de Romont, son exemption et son incorporation à Cîteaux, par la figuration de ses principaux protagonistes. Mais ces images de donateurs en prière, avec leurs armoiries, décrivent également les représentations ambivalentes qui ont motivé sa fondation puis le soutien qui lui fut accordé durant tout le Moyen Age par les familles nobles de la région et par les seigneurs du lieu, les Savoie: acte de foi et de dévotion sincère certes, mais aussi protection et affirmation d'une légitimité politique fondée sur les liens de sang.

N.S./B.P.

35 Un survol de la peinture murale médiévale fribourgeoise est donné par SCHMIDT, A. A. et LEHNHERR, Y., La peinture et les arts mineurs, in Histoire du canton de Fribourg I, Fribourg, 1981 pp. 457-460.

36 Les fastes du gothique, voir note 11, pp. 73-74 nos 15-17.

La rénovation de l'église au milieu du XVe siècle

Deux poteaux de la nef, datés de 1451-1452, des vitraux conservés dans des musées suisses et quelques vestiges de peinture rappellent la grande prospérité du couvent au milieu du XVe siècle.

Dès son incorporation et jusqu'au XVIe siècle, la nouvelle abbaye connut une période de prospérité. Le monastère bénéficia alors du formidable développement économique de la région à cette époque. Les revenus du domaine, augmentés régulièrement par de nombreuses donations et par les dotes des moniales, ont ainsi considérablement renforcé la capacité financière du couvent, comme l'attestent les nombreuses acquisitions de biens, dîmes et droits divers, faites alors par les religieuses.

En Savoie, cette conjoncture économique exceptionnelle favorisa dès la fin du XIVe siècle la construction ou la rénovation de nombreux édifices religieux. A Romont, le chantier de l'église paroissiale, dans le deuxième quart du XVe siècle, profita également à l'église conventuelle de la Fille-Dieu. En effet, les religieuses obtinrent 400 florins sur les indulgences accordées à la reconstruction des édifices religieux de la ville détruits par un incendie le 25 avril 1434, alors que leur monastère ne fut pas touché par le sinistre. L'importance de cette somme peut être comparée aux 510 florins qui devaient suffire à achever la construction du nouveau choeur de l'église paroissiale de Romont en 1447.

La rénovation de l'église conventuelle, qui semble n'avoir pas été entreprise avant le milieu du siècle, ne toucha guère aux structures du bâtiment. De fait, peu de vestiges archéologiques peuvent aujourd'hui encore donner une idée de l'ampleur des travaux qui embellirent l'église autour du milieu du XVe siècle, sous les abbatiats d'Isabelle d'Illens (1433 à 1447) et d'Alexie Lucens (1444 à 1456).

La majorité des legs reçus par le couvent étaient en fait destinés au décor de l'église, surtout à ses verrières offertes par des notables locaux mais aussi par la Maison de Savoie (fig. 34). Le Musée Historique de Berne conserve notamment un groupe de trois vitraux figurés, dont l'origine est confirmée par une iconographie bien caractéristique. Ils représentent deux saints et une sainte particulièrement vénérés par les Cisterciennes: saint Benoît, rédacteur de la règle suivie par Cîteaux, et sa soeur sainte Scholastique, fondatrice de l'ordre des Bénédictines, saint Bernard de Clairvaux, enfin. Leur date d'exécution peut se situer dans les années 1452-1460 en raison de la présence, sur l'un de ceux-ci, des armes de Yolande de France. Sans atteindre le niveau artistique des oeuvres contemporaines du verrier d'origine franco-flamande Agnus Drappeir offertes avant 1459-1460 à la collégiale de Romont par les mêmes commanditaires, ces vitraux, à l'exécution très soignée, sont sans aucun doute les meilleurs témoins artistiques de la restauration du milieu du XVe siècle.

Enfin, il faut citer le legs fait par l'abbesse Alexie Lucens, d'un doigt-reliquaire en argent de sainte Radegonde, fondatrice vers le milieu du VIe siècle du monastère Sainte-Croix de Poitiers. Ce reliquaire, bien que modeste par la taille (7,5 cm de haut), est sans doute à mettre en relation avec l'invention du corps intact de cette sainte en 1412[37]. Cette donation fut à l'origine d'une vénération spéciale de sainte Radegonde à la Fille-Dieu, comme l'attestent des annotations marginales des XVe-XVIe siècles dans le plus ancien des graduels conservés au monastère (13 août). Un autel lui était peut-être dédié, puisque le couvent encaissait au XVIe siècle de «l'argent du tronc et de sainte Radegonde» et des «oblaciens de sainte Regonde». De plus, cette sainte, habillée en Cistercienne, est représentée sur le couronnement de l'autel de la Miséricorde, exécuté peut-être vers 1633, et sur deux tableaux du dernier tiers du XVIIe siècle.

N.S.

Clocher et poteaux de 1451-1453

Les poteaux de la nef ont été débités en planches en 1873, à l'exception des deux piliers orientaux, remis en place, dont l'abattage est daté par dendrochronologie de l'automne-hiver 1451-1452. Ces deux poteaux de chêne, de section rectangulaire, avaient des angles chanfreinés au-dessus d'une base plus large,

37 Certaines reliques furent alors diffusées en France à partir de Poitiers (AIGRAIN, R., Sainte Radegonde, Paris, 1918 p. 177).

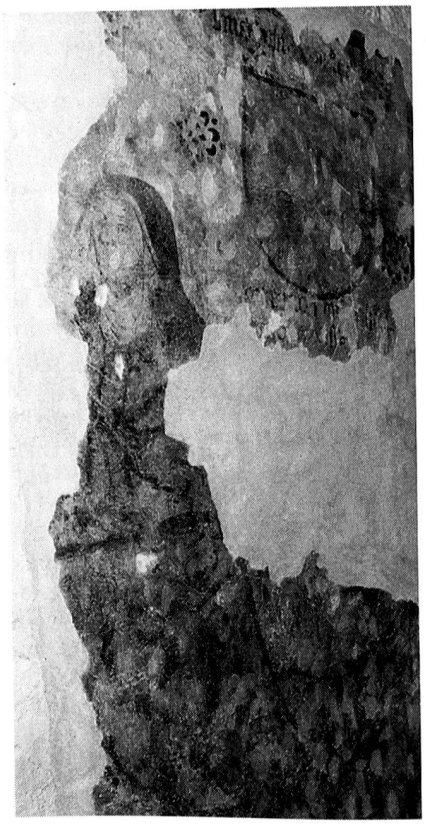


Fig. 51 *Image, encadrée de motifs au pochoir, de l'autel latéral sud figurant une donatrice, sans doute une moniale; 2e tiers du XVe*

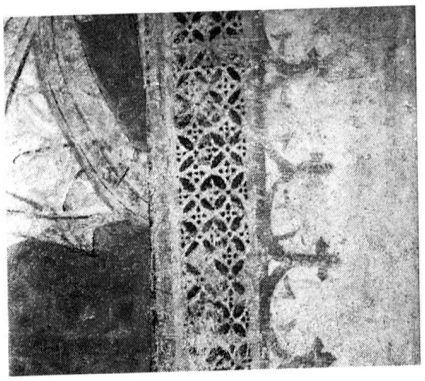


Fig. 52 *Genève, église Saint-Gervais. Détail de l'encadrement au pochoir du tabernacle, vers 1450 (Photo: M. Delley, Genève)*

tandis que deux bras de force à leur sommet soutenaient les sommiers (fig. 15). Le berceau sur le vaisseau central avait été lambrissé de larges planches à la même époque, plusieurs planches datées de l'automne-hiver 1452-1453 par dendrochronologie ayant été retrouvées parmi les matériaux réutilisés en 1873. Cette réfection, survenue vers 1453, a manifestement été nécessitée par l'édification ou la réédification d'un clocher pour lequel plusieurs legs ont été effectués peu avant 1455. En effet, selon la tradition cistercienne, ce clocher de bois devait se trouver au-dessus du choeur des moniales, soit sans doute sur la quatrième travée de la nef, où se dressaient jusqu'en 1992 les poteaux de 1451-1452. Le décor des murs n'ayant pas été touché par ces travaux, il est probable que les travaux se sont essentiellement limités à cette zone de l'église.

J.B.

L'autel sud-est de la nef

Un fragment de peinture, en camaïeu noir, représentant une figure féminine voilée de noir, agenouillée, et les vestiges d'une inscription non déchiffrée et d'un écu or sont conservés au-dessus de l'autel latéral sud-est de la nef (fig. 51). Cette image était encadrée d'une bande ornementale exécutée au pochoir et soulignée de filets noirs et ocres.

Ce fragment faisait partie d'une image d'autel, dont n'est conservée que la représentation de la donatrice, sans doute une moniale. Son encadrement permet de le situer dans le deuxième tiers du XVe siècle. C'est, en effet, à cette époque que s'est généralisé dans la peinture murale régionale ce type de décor au pochoir (chapelle Sainte-Agnès de Lucens, deuxième quart du XVe siècle; tabernacle peint de l'église paroissiale Saint-Gervais de Genève, vers 1450; sanctuaire de l'église collégiale de Valère, avant 1457 etc.) (fig. 52et 64). Cette datation est confirmée par les vestiges de peinture retrouvés sur les deux piliers en chêne installés dans la nef après 1451-1452, qui présentent un décor au pochoir analogue.

N.S./B.P.

Fin du Moyen Age, Réforme et Contre-Réforme

Après un long déclin consécutif aux guerres de Bourgogne (1475-1476) et à la Réforme en Pays de Vaud (1536), l'abbaye se redresse dès la fin du XVIe siècle.

La restauration du monastère vers 1450-1460, si l'on en juge par la qualité des quelques décors conservés, notamment les vitraux, marque sans aucun doute la seconde apogée du monastère au Moyen Age, après celle du milieu du XIVe siècle. Les guerres de Bourgogne, en 1475-1476, puis la Réforme et l'annexion de l'ancien Pays de Vaud savoyard par les troupes confédérées bernoises et fribourgeoises, en 1536, inaugurèrent une longue période de déclin moral et matériel, qui ne se termina qu'à l'extrême fin du XVIe siècle.

Certes, en 1476, la communauté de la Fille-Dieu ne fut pas décimée comme le fut celle de Bellevaux, touchée par une épidémie de peste. Les religieuses de Romont purent même contribuer au redressement du couvent lausannois par l'envoi, après 1486, de moniales, dont l'une, la cellérière Perronnette Chapuisaz, fut élue abbesse. Le sort de la Fille-Dieu ne fut cependant guère enviable. Le 28 mars 1476, lors d'une attaque manquée des Suisses contre Romont, le faubourg de Chavannes fut incendié. Quelques mois plus tard, Romont fut pillée, les murs abattus et la ville incendiée. Les conséquences de ces événements sur le monastère sont difficiles à évaluer. Contrairement à Bellevaux, les dégâts y furent surtout matériels, car la communauté put sans doute se réfugier à l'abri des murs, dans la maison qu'elle avait acquise à la Grand-Rue en 1355[38]. Si le monastère ne fut certainement pas détruit «jusqu'au fondement», comme le rapporta l'abbé Simon de Balerne dix ans après les faits[39], il est probable qu'il subit des dommages importants lors de la destruction du faubourg de Chavannes. Après la reddition de Romont, le 27 juin, le monastère abrita encore les troupes bernoises et fribourgeoises venues occuper la ville[40] et fut sans doute pillé. Surtout, l'église conventuelle fut profanée par les soldats et le saint sacrement violé. En revanche, l'abbé put souligner, en 1486, la qualité de la vie spirituelle de la communauté qui ne semble pas avoir été affectée par ces tragiques événements.

Même si les deux monastères de Lausanne et de Romont connurent au début du XVIe siècle un certain redressement, les destructions des guerres de Bourgogne annonçaient leur déclin, effectif dès le deuxième tiers du siècle: Bellevaux fut supprimé après la conquête de Lausanne par les Bernois en 1536 et la Fille-Dieu devenue, elle, fribourgeoise en même temps que Romont, connut une longue période d'incertitudes marquée par un net relâchement de la vie intérieure et la détérioration progressive des bâtiments conventuels.

Un renouveau n'intervint qu'après l'introduction à la Fille-Dieu des réformes du concile de Trente (1545-1563). Il se fit en deux étapes. En 1573, les exigences de l'abbé de Cîteaux, dom Nicolas I Boucherat, en visite à la Fille-Dieu, sont relativement modérées, comme l'étaient les constitutions promulguées deux ans plus tôt par l'abbé Jérôme de la Souchière. Ainsi, les religieuses dorment alors dans des «chambres», qui doivent être visitées quatre fois par an, et le règlement n'interdit pas aux parents des moniales l'accès au monastère. A l'extrême fin du XVIe siècle, une réforme plus profonde fut entreprise, notamment par le rétablissement d'une clôture stricte, décidée en avril 1597. Quelques années auparavant, le couvent avait été placé sous la juridiction des abbés de Hauterive.

La seconde période de rénovation fut plus radicale. Elle est consécutive aux ordonnances très strictes du Chapitre tenu à Cîteaux en mai 1601. Dès 1606, la réforme de la Fille-Dieu fut confiée à un moine de Hauterive, Guillaume Moënnat, qui était alors directeur de la Maigrauge. Du fait de la résistance de certaines moniales, la mise en oeuvre de ces mesures ne put se faire que très lentement; dès 1613, elle allait être favorisée par la nomination à la tête de l'abbaye de Marie Moënnat, la soeur de Guillaume. Le rétablissement effectif d'une stricte clôture fut notamment matérialisé par l'installation de nouveaux parloirs et, surtout, par l'édification d'un mur autour du monastère; les travaux ne furent véritablement entrepris qu'à partir de 1613, dès l'installation de la nouvelle abbesse.

N.S.

38 Les religieuses avaient à Romont *«unam domum sitam in magno vico a parte occidentis...ad conservandas et retrahendas personas et bona dictarum religiosarum et familie earundem tempore guerre seu per incendium aut alio inopinato casu si existeret»* (AFDieu I n° 31, 1463). Sur l'achat de cette maison, voir ibid. X n° 2. Le 25 juillet 1476, le couvent reçut d'ailleurs d'un bourgeois de Romont, le legs d'une «certaine quantité d'or et d'argent» que les religieuses gardaient pour lui (ibid. VII n° 7).

39 *«Monasterium ipsum quamvis tempore guerrarum ab Allemanos fuisset quasi funditus destructum»* (ROGER, Savoie p. 200).

40 «Und also zoch man fur und kamen gan Fryburg ane die paner von Fryburg und von Bern und was zu inen gehort. Die belibend über nacht in dem kloster und darumbe, das do ligt hie disenthalb der statt Remundt» (Chronik von Hans Fries, édité par BÜCHI, A., Die Berner Chronik des Diebold Schilling, 1468-1484, II, Bern, 1901 p. 418).

Les rénovations des XVIe et XVIIe siècles

Le redressement de l'abbaye est accompagné du réaménagement complet de l'église et des bâtiments conventuels.

L'histoire architecturale du monastère a suivi les développements progressifs du renouveau de la vie spirituelle de la communauté entre le XVIe et le XVIIe siècle. Vers 1596, l'abbé de Cîteaux en visite à la Fille-Dieu n'avait «point trouvé l'abbesse ny sa seur ains y a un an et plus qu'elles sont absentes qui ne peult sans scandale pour ledict monastère». De plus, il pleuvait alors «dedans l'eglise, dedans le dortoir et dedans les cloistres tellement que les religieuses bien souvent n'y peuvent faire la procession et pour ce plaira à mesdicts seigneurs ordonner que le tout soit recouvert». Dès 1581 et jusqu'en 1584 au moins, les bâtiments conventuels avaient déjà été entièrement rénovés, les toitures refaites et un clocher neuf dressé sur la nef. De nouveaux vitraux avaient en outre été installés dans l'église. C'est peut-être d'ailleurs déjà à cette occasion que les baies latérales du sanctuaire et les fenêtres méridionales de la nef ont été élargies; celles du sanctuaire ont été rétablies dans leurs dimensions originales vers 1965. Une profonde restauration du monastère fut donc à nouveau nécessaire après la visite de l'abbé. Des charpentiers sont payés en 1597 pour la réfection de «la ramiere (charpente) et clochier de l'eglise». La dendrochronologie a confirmé que c'est avec des bois abattus en hiver 1597-1598 que les plafonds obliques des bas-côtés sont reconstruits à l'horizontale et leurs solives masquées par des lambris avec couvre-joints moulurés. En outre, le berceau du vaisseau central est alors abaissé et ne comporte plus que cinq pans au lieu de sept. L'église reçoit aussi un nouveau décor peint.

La tribune-choeur

La seconde réforme du monastère entraîna une transformation plus radicale de l'église, qui devait être adaptée aux nouvelles exigences, notamment en ce qui concerne le respect de la clôture. En 1615, l'abbé de Cîteaux, dom Nicolas II Boucherat, estime «nécessaire de faire changement du choeur de l'église où psalmodient les religieuses». Pour ce faire, des poutres et des stalles sont achetées trois ans plus tard, en 1618.

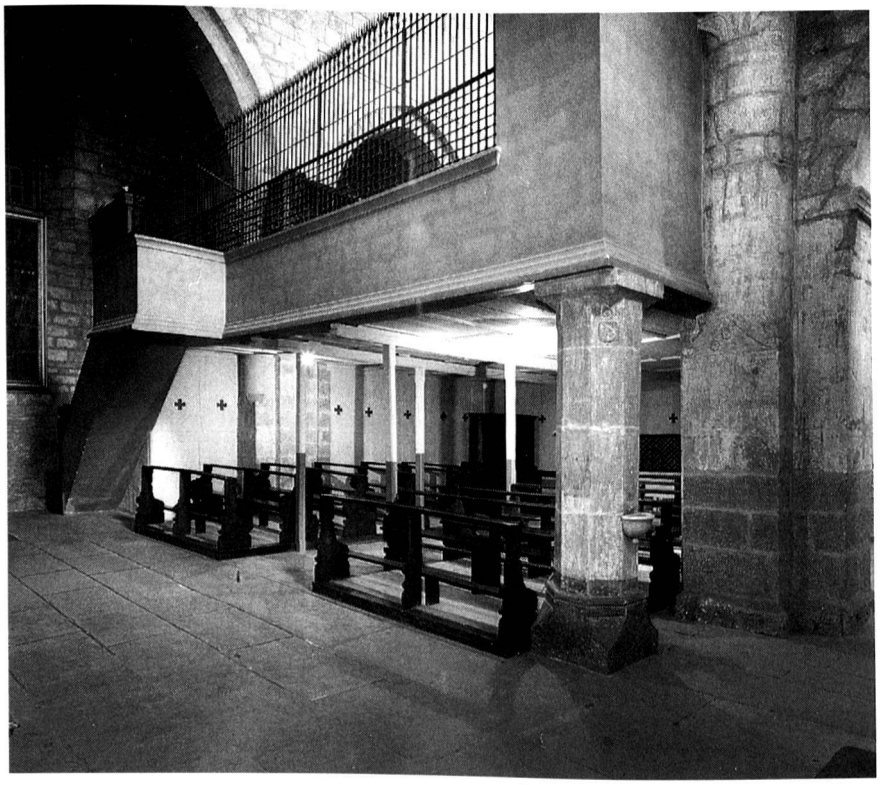


Fig. 53 *La Maigrauge. Tribune-choeur des moniales érigée en 1610 dans la nef de l'église et démolie vers 1980. L'espace au-dessous de cette tribune était réservé aux laïcs, avec lesquels les moniales ne pouvaient entrer en contact. Une tribune similaire a occupé de 1618 à 1726 les deux tiers de la nef de la Fille-Dieu (Photo: L. Hilber, Fribourg)*

Le choeur des moniales est alors déplacé sur une immense tribune de bois qui vient occuper les trois quarts du vaisseau central de la nef (fig. 2b.3). Cette tribune reposait sur les poteaux gothiques et quatre piliers de bois supplémentaires. Elle était reliée par une passerelle à la porte du dortoir des moniales, tandis qu'à côté de la porte du cloître, des cloisons de bois, dont il reste les étroites bases maçonnées, pourraient avoir isolé de la nef un escalier montant à la tribune.

Le nouveau choeur permettait aux moniales de participer aux offices sans être vues des laïcs, qui n'avaient accès qu'à l'espace situé au-dessous. Ces vastes tribunes, très répandues dans les abbayes de femmes en Allemagne depuis le Moyen Age, ont été introduites au XVIIe siècle en Suisse. Celle de la Fille-Dieu est l'une des plus anciennes, avec celle bâtie en 1610 à la Maigrauge sous l'impulsion du même Guillaume Moënnat (fig. 53).

Les stalles hautes fabriquées en 1618 pour ce choeur sont en grande partie conservées, malgré les mutilations dues à leurs déplacements successifs, dans un nouveau choeur au XVIIIe siècle, puis dans l'église paroissiale de Billens en 1911 (fig. 54). Disposées en équerre à l'origine, elles sont constituées de sièges à jouées découpées et à dorsaux décorés de panneaux arqués, séparés par des pilastres et surmontés de dais. Les stalles basses, quant à elles, ne sont plus connues que par une photographie de la fin du XIXe siècle. Très simples, ces stalles s'apparentent à de nombreuses pièces du mobilier régional de l'époque; mentionnons simplement leur grande ressemblance avec les bancs à dossier entourant une chambre de la ferme des Petites-Crosettes, élevée en 1612-1614 à La Chaux-de-Fonds.

Fenêtre ronde, cimetière intérieur et autels

Quelques décennies après la construction de la tribune, l'abbesse Marie de Lanthen Heidt (1650-1669) «at fait agrandir la fenestre ronde pour donner plus de clairté au choeur de l'Eglise», soit en fait à la tribune-choeur des religieuses. Figurant en 1780 sur un dessin du peintre Joseph-Emmanuel Curty, cette baie avait disparu en 1873 lors de la démolition presque complète de la façade occidentale de la nef, mais la découverte de nombreux claveaux ont permis sa restitution.

La même abbesse a également «fait faire le grand autel (...), planchir l'eglise de lahons (planches), (...) lambrisser une partie de l'eglise pour en faire un cemitiere à dessein d'y ensevelir les religieuses, fait faire une porte pour y entrer dans la muraille et une fenestre». Les deux ouvertures dans le mur sud de la nef, percées peu après 1661-1662 d'après la datation dendrochronologique du linteau de la porte, ainsi que des trous de poutres, indiquent que ce cimetière a été aménagé à l'extrémité occidentale du bas-côté sud, couvert alors d'un plafond élargissant la tribune et isolé du reste de l'église par des cloisons de bois (fig. 2b.3). Quant au plancher, il a laissé quelques traces, montrant qu'il a été réparé à plusieurs reprises; il faisait place devant l'arc triomphal et les autels latéraux à un dallage de molasse réutilisant plusieurs dalles funéraires d'abbesses des XIVe, XVe et XVIe siècles. Dans le sanctuaire, un dallage identique entourait le maître-autel reconstruit par l'abbesse. Ces sols ont été remplacés au début du XVIIIe siècle par un dallage de molasse recouvrant l'intégralité de l'église. Les deux autels adossés à la grille de bois subdivisant la nef ont disparu au XVIIe siècle, au plus tard lors de la pose du plancher dans la nef. Les autels latéraux de part et d'autre de l'arc triomphal ont, quant à eux, été dotés à la même époque de retables qui sont partiellement conservés. L'un, dédié au Rosaire et représentant Notre-Dame de Miséricorde, peut être daté de 1633 environ; l'autre, des années 1650, est consacré à saint Jean-Baptiste. Des anneaux de fer fixés dans le mur au-dessus de ces retables permettaient sans doute d'accrocher les voiles qui masquaient les images durant la semaine sainte.

J.B.

Fig. 54 *Eglise de Billens. Stalles construites en 1618 pour la tribune-choeur des moniales et déposées à Billens de 1911 à 1994. Etat en 1993*

Les décors des XVIe et XVIIe siècles

Aux deux étapes de rénovation du monastère semblent correspondre deux campagnes décoratives d'envergure, qui touchèrent l'ensemble des murs de l'église. La première, exécutée à l'extrême fin du XVIe siècle, renouvela entièrement le décor médiéval, qui paraît avoir subsisté jusque-là. La seconde est liée aux importants travaux qui modifièrent, dans la première moitié du XVIIe siècle, l'organisation intérieure de l'église conventuelle.

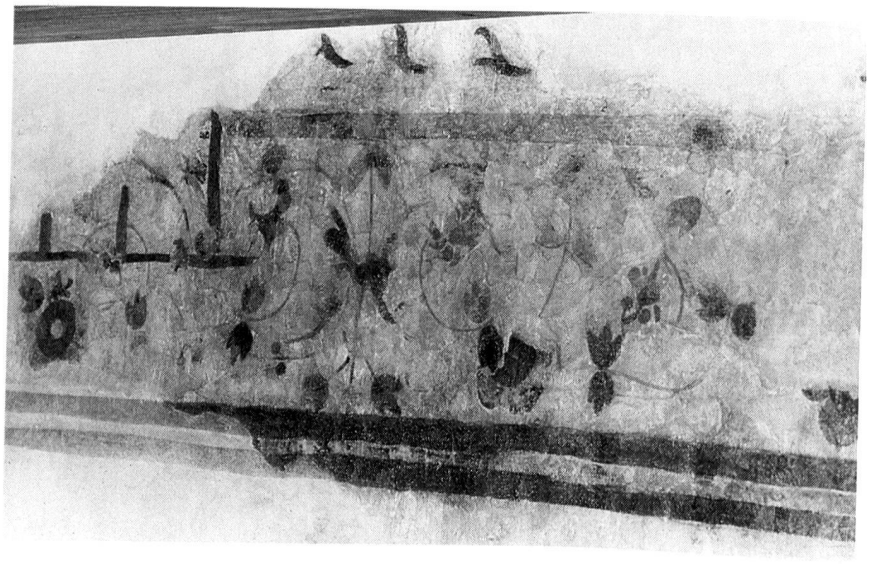


Fig. 55 *Frise de la fin du XVIe siècle recouvrant le décor gothique au sommet du mur nord de la nef*

Fig. 56 *Mur nord de la nef: vestiges du décor de la fin du XVIe siècle, baie, croix de consécration et phylactère d'une figure de prophète disparue*

Les décors de la nef à la fin du XVIe siècle

Une frise rectiligne, dont il ne reste que quelques fragments, courait sur le haut des murs juste sous le plafond (fig. 55). Cette frise est partiellement peinte sur un enduit neuf nécessité par le redressement du plafond des collatéraux. La partie supérieure comprend une ligne de petits S rouges à crochets reposant sur plusieurs filets noirs, gris et blancs, et la partie inférieure est composée d'une large bande décorée par des arabesques noires à rinceaux, dont le déroulement forme comme une série de cercles consécutifs. Entre ces décors, deux petits fragments de peinture pourraient être interprétés comme les vestiges de deux consoles peintes en trompe-l'oeil. Dans cette hypothèse, la ligne de S, qui suggère un volume cylindrique, simulerait une fausse poutre de rive moulurée ornée d'un tore et cette poutre serait soutenue par des consoles en perspective.

Certains motifs qui ornent le couronnement des murs latéraux de la nef se retrouvent également sur l'arc triomphal. Une bande et un filet noirs, encadrant une torsade formée par une suite de petits S de la même couleur sur fond blanc, y délimitent une surface polygonale, définie par le profil du nouveau plafond du vaisseau central. Ce plafond était situé sensiblement plus bas que le couvrement médiéval (fig. 30). Cette bande décorative devait sans doute se prolonger jusqu'au sol, le long des piédroits polygonaux de l'arc triomphal.

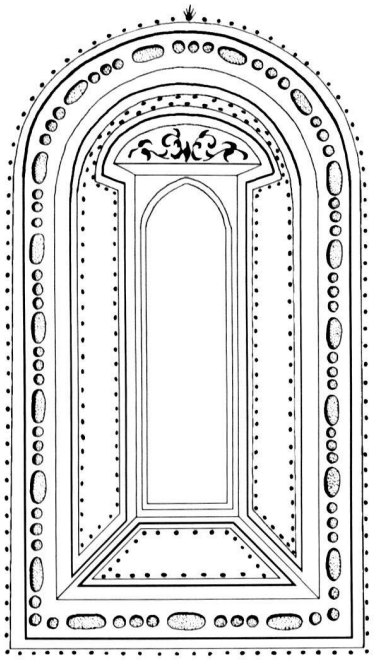
Le décor des baies se caractérise par deux grands types, qui se retrouvent l'un sur le mur nord et l'autre sur le mur sud, avec, comme thème ornemental récurrent, un motif présentant des suites de perles ou d'oves (fig. 56). Une reconstitution de G. Stribrsky permet de mieux lire quel fut le décor d'une partie des fenêtres du mur nord (fig. 57a). Alors que l'embrasure de la baie est soulignée par des filets noirs agrémentés de petites perles, noires également, le linteau est orné d'un motif d'arabesques rappelant celui de la frise évoquée ci-dessus. Cette décoration est prolongée à l'extérieur de la baie par une structure formant cadre, rythmée de perles ovales et rondes disposées régulièrement selon la séquence 1-3-1, et soulignée par deux filets noirs, le plus fin accompagné de petites perles noires. Alors que la majeure partie de la composition est peinte en grisaille, la couleur rouge s'introduit dans les plus grosses perles. L'effet d'ensemble accuse la profondeur de la fenêtre; cette perception spatiale est encore accentuée par une certaine tridimensionnalité des perles, dont l'un des côtés est souligné d'un vif trait noir pour représenter une ombre portée.

L'ornementation des fenêtres du mur sud est plus simple que celle du mur nord, mais conçue dans le même esprit (fig. 57b et 58). Plusieurs filets noirs encadrent la baie, qui est soulignée, en outre, de lignes de perles comparables à celles des fenêtres septentrionales. Mais, au lieu de perles disposées verticalement, elles sont peintes horizontalement et de forme ovoïde dans ce cas. De plus, une nouvelle couleur, l'ocre jaune, les agrémente et accentue encore leur tridimensionnalité

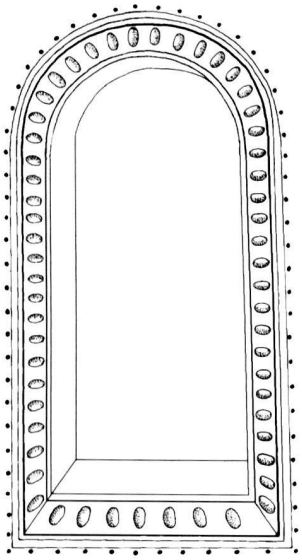
évoquée, comme sur le mur nord, par un filet noir partiel autour de la perle. L'effet décoratif de l'ensemble, bien que relativement simple, est très plastique. Quelques traces attestent la présence sur ce mur sud d'une frise d'arabesques probablement identique à celle du mur nord.

Aux décors du couronnement des murs et des baies que nous venons de décrire, semble correspondre un soubassement constitué par une large plinthe d'environ septante centimètres de hauteur, délimitée par des filets noirs et gris, du même type que ceux qui encadrent la frise (fig. 59). Un faux appareil gris, rythmé par des joints blancs fins et précis, donnait à ce soubassement une valeur de trompe-l'oeil remarquable. Un écu armorié, aux formes lobées et aux côtés taillés de deux encoches, a été librement peint à la sanguine sur le même badigeon que la plinthe semble-t-il. Les armes de cet écu montrent un calice flanqué de deux croissants adossés et accompagnés en chef d'une étoile à six rais. Il s'agit sans doute d'un signe laissé par un pélerin[41] (fig. 60).

Sur les murs nord et sud, subsistent quelques rares vestiges de figures monumentales, notamment une tête, peut-être couronnée (première baie nord depuis la façade) et les doigts d'une main (entre la deuxième et la troisième fenêtre nord) (fig. 56 et 58). Les fragments conservés et la disposition générale de l'église permettent de dire qu'elles étaient au nombre de douze, deux fois cinq sur les murs gouttereaux de la nef et deux de part et d'autre de l'entrée occidentale. Ces figures étaient posées sur des consoles finement moulurées, peintes en trompe-l'oeil également. Elles tenaient de longs phylactères qui se déroulaient en décrivant de larges méandres. Des inscriptions écrites en capitales romaines sur les phylactères et sur les socles permettaient leur identification. Une seule a pu être reconnue avec certitude comme étant celle d'Isaïe[42]. Les types des phylactères, sinon des



a



b

Fig. 57 *Reconstitutions des décors de la fin du XVIe siècle des baies nord (à gauche) et sud de la nef (Redessiné d'après G. Stribrsky)*

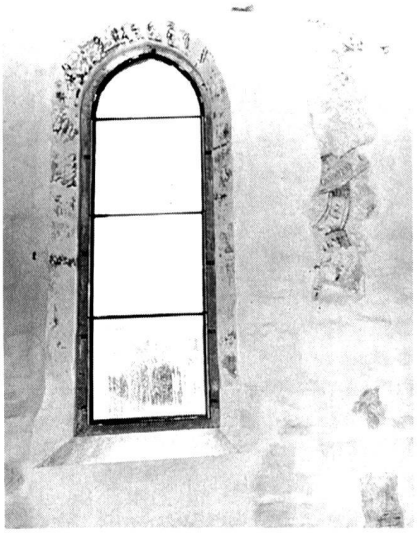


Fig. 58 *Mur sud de la nef, vestiges du décor de la fin du XVIe siècle*

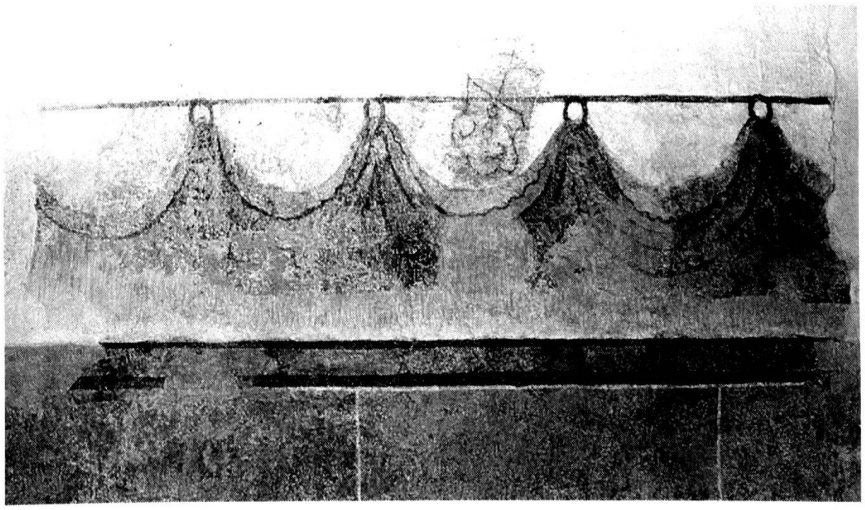


Fig. 59 *Mur nord de la nef: soubassement gris à faux joints blancs de la fin du XVIe siècle et soubassement en draperie du XVIIe siècle*

41 MICHLER, J., voir note 11, pp. 150-151.

42 Texte du phylactère, d'après Is. VII, 14: «[ECCE] VIRG[O] CONCI[PIET ET PARIET FILIUM VOCABITUR NOMEN EMM]ANUEL»; sur le socle «[E]SA[IAS]» (lecture de T. Mikulas). On lit encore les lettre suivantes, sur le phylactère de la première figure nord: «[...]AM»; au sud, sur celui de la deuxième figure: «[...]TEM IN DOMINO» et sur deux fragments de celui de la troisième: «[...]ENI» et «[...]EDIE». D'une manière générale, sur les textes utilisés dans les cycles prophétiques, voir GAY, F., Le choix des textes des prophètes face au Credo, in Pensée, image et communication en Europe médiévale. A propos des stalles de Saint-Claude, Besançon, 1993 pp. 185-193.

Fig. 60 *Mur nord de la nef: graffiti du XVIe siècle représentant des armoiries*

figures, différaient les uns des autres. Certains (troisième et quatrième travées du mur nord) se distinguaient notamment par des couleurs très vives, ocre jaune et rouge. Ce qui subsiste du décor montre une belle qualité d'exécution.

Enfin, sur le mur nord, on peut observer un curieux changement de polychromie de la frise supérieure dont les S rouges se transforment en motifs gris. Deux fragments de décor vertical, l'un sur le mur nord, l'autre sur son retour oriental, semblent suggérer que cette modification de la couleur pourrait être en relation avec la présence de l'autel latéral secondaire se trouvant à proximité. On peut donc imaginer que, comme à la collégiale Saint-Laurent d'Estavayer par exemple, le décor ait pu délimiter l'espace virtuel d'une chapelle par un simple changement de tons.

Evaluation stylistique et analyse comparative

En ce qui concerne les parties décoratives et les motifs à arabesques, il faut citer comme premier exemple comparatif l'ornementation très riche et variée

Fig. 61 *Hauterive. Décor du croisillon nord de l'église abbatiale, 1594-1595; source probable de celui, légèrement postérieur, de la Fille-Dieu*

de l'église de l'abbaye cistercienne de Hauterive, datée par inscription de 1594-1595 (fig. 61 et 62). Celle-ci est composée à la fois d'arabesques noires, de rinceaux polychromes, et de bandeaux peints en trompe-l'oeil pour simuler des corniches ou des soubassements en pierres de taille. La diversité des motifs empêche toute monotonie et donne un relief particulier à l'architecture.

Bien que la restauration du début du siècle ait beaucoup repeint les motifs décoratifs et que leur authenticité ne soit par conséquent pas toujours assurée, plusieurs groupes d'ornements apparaissent d'inspiration très voisine de ceux de la Fille-Dieu. On peut y reconnaître notamment les arabesques noires formant une frise que l'on peut mettre en relation avec la frise de la nef de Romont et avec l'ornementation des fenêtres. Egalement présents à Haute-rive, les motifs de perles sont situés dans ce cas non pas sur le chambranle des fenêtres mais sur les arcades, et présentés de manière légèrement différente de celle de la Fille-Dieu.

Un autre point de comparaison, mieux documenté et très proche, tant chronologiquement que géographiquement, nous est fourni par le décor de l'abside nord de l'ancienne église Sainte-Marie-Madeleine, devenue temple d'Avenches (fig. 63). Il comporte, d'une part, des arabesques noires situées à la fois sur une frise et dans les retombées des voûtes, et, d'autre part, une ornementation alliant les fines arabesques et des éléments plus consistants sous la forme d'un bandeau de couleur rouge, sur lequel viennent s'enrouler des rinceaux et des fleurs stylisées. Nous trouvons aussi, à Romont, cette coexistence des deux motifs - noirs très fins et feuillages polychromes assortis de lambrequins - mais l'un une fois dans la nef et l'autre dans le sanctuaire, comme nous le verrons plus bas. A Hauterive, ces éléments, également présents, ne semblent pas avoir forcément été bien compris lors de la restauration.

Le cas d'Avenches permet de plus de proposer une datation sûre. En effet, les textes des manuaux du conseil sont très clairs. C'est le 3 août 1596 que «maistre Frantz Fellboum le gissare» soit Franz Felbaum le gypsier, est sollicité par les autorités pour «blanchir et pincter en roses tout le temple du dedans». Ce travail est exécuté en tout cas en novembre 1596[43]. Le terme de «pincter» fait bien allusion à un décor et non à un simple blanchiment. Ce «gissare» travaille à Avenches avec son fils. C'est probablement Hans Heinrich qui effectuera en 1632 le décor de l'église paroissiale de Payerne, qui comporte des réminiscences certaines, bien que modernisées, de l'art de Franz Felbaum. Hans Heinrich est signalé également à Barberêche en 1621 où il décore le sanctuaire de l'église[44].

Il faut encore compléter notre analyse par un autre exemple, celui des peintures de la chapelle du bourg de Lucens (fig. 64). Des arabesques noires et des rinceaux stylisés animent les ar-

43 Archives communales d'Avenches, Man, 3 août et 21 novembre 1596.

44 Sur l'activité fribourgeoise de ce peintre: SCHÖPFER, H., MAH du canton de Fribourg, t. IV, Le district du Lac, Bâle, 1989 p. 18.

ticulations des voûtes en soulignant leur architecture. Les feuillages ressemblent à ceux de la frise de la Fille-Dieu examinée ci-dessus et leur disposition, de celle des voûtes du sanctuaire. Mais remarquons surtout le système décoratif des ogives, très proche de celui des fenêtres de Romont. Les perles ont une polychromie presque identique à celle de la Fille-Dieu - ocre jaune et rouge - soulignée d'un côté par un fin trait noir. Sur la paroi nord de l'église est inscrite la date de 1588. L'auteur de ces peintures est vraisemblablement Andreas Stoss. Présent notamment au château de Chillon en 1586-1587, où il peint aussi des motifs en grisaille qui semblent être sa spécialité, il est attesté à plusieurs reprises en Pays de Vaud, où il paraît avoir été apprécié du gouvernement de Berne qui lui confia de nombreux travaux. Cette datation est l'une des plus anciennes en Pays de Vaud pour une ornementation d'église après la Réforme, hormis les peintures du temple de Lutry exécutées par Humbert Mare-schet en 1577[45].

Il est évidemment impossible de se prononcer sur le style des peintures figuratives, qui ont presque complètement disparu et dont ne subsistent que quelques fragments épars de phylactères ou de textes. Toutefois l'esprit du décor peut être rapproché de plusieurs autres exemples chronologiquement proches: en premier lieu, il faut mentionner la collégiale d'Estavayer, dont l'ornementation pourrait être située entre 1597 et 1605.

Ce dernier exemple, très riche, mérite que l'on s'y arrête un instant. En effet, l'église Saint-Laurent présente une succession de décors variés que l'on peut mettre en relation avec ceux de la Fille-Dieu (fig. 65). On retrouve le thème pictural général des arabesques noires, disposées en ligne sur tous les voûtains de l'église, et que l'on peut comparer à la frise de la Fille-Dieu; de plus, dans certaines chapelles, ces arabesques s'enrichissent de couleurs, et se complètent de rinceaux et de fleurs stylisées, polychromes également. Dans l'une des chapelles latérales nord, se voient des arabesques rouges ou ocre jaune. A noter également, dans le bas-côté nord, une travée comportant des colonnes peintes en trompe-l'oeil et une embrasure de fenêtre ornée d'un semis d'étoiles rouges et noires.

En plus de ces peintures décoratives se trouvent, comme à Romont, des figures de prophètes et d'apôtres isolés, disposés entre des structures architecturales. Amplement déployés dans l'espace qui leur est destiné, en l'occurrence plusieurs piliers et les murs hauts de la nef ainsi que ceux du sanctuaire, ils sont entourés de larges phylactères qui ondulent autour de leur manteau. Bien que conservés de manière fragmentaire aussi, ils pourraient toutefois permettre de formuler des points de comparaison pour la Fille-Dieu, notamment par l'isolement des personnages qui ne reposent que sur de simples consoles en trompe-l'oeil. D'autant que le modelé du visage de saint Paul ou de certaines parties du corps d'autres figures paraît conçu dans le même esprit. Leur style est cependant à distinguer de celui des personnages du Jugement Dernier du sanctuaire de la Fille-Dieu sur lequel nous reviendrons plus bas.

Le cas d'Estavayer est particulièrement intéressant puisque le Credo apostolique figure déjà sur les stalles de 1523-1525 et que les peintures murales constituent en quelque sorte son prolongement. La représentation de grandes figures en pied, et particulièrement des apôtres et des prophètes, est une iconographie qui apparaît d'ailleurs dès le XVe siècle (exemple régional dans le choeur de l'église collégiale de Valère, milieu du XVe siècle). Il semble avoir eu un certain succès à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe dans nos régions. Mentionnons encore, à proximité immédiate de Romont, la représentation mutilée des Apôtres au Credo dans la nef de l'église de Chavannes-sous-Orsonnens. André et Jacques, seuls apôtres encore conservés, sont placés sur de petits socles et accompagnés de longs phylactères. Plusieurs exemples plus éloignés géographiquement que le cas d'Estavayer, mais mieux conservés dans leur relation à l'architecture de l'église, donnent une vision d'ensemble d'un tel décor. Citons le cas de Berschis dans le canton de Saint-Gall, où les peintures des apôtres s'allient avec des peintures décoratives à motifs végétaux ou architecturaux formant ainsi un ensemble com-

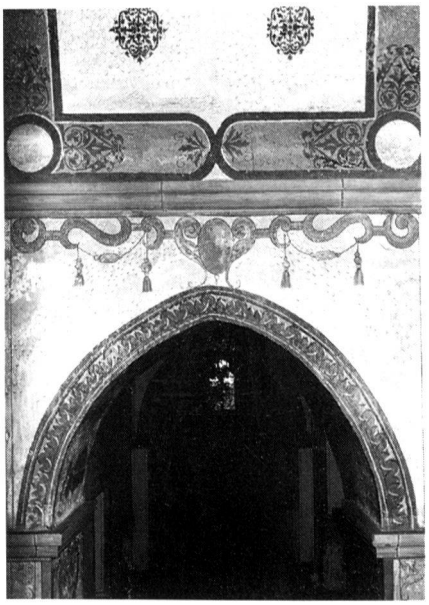
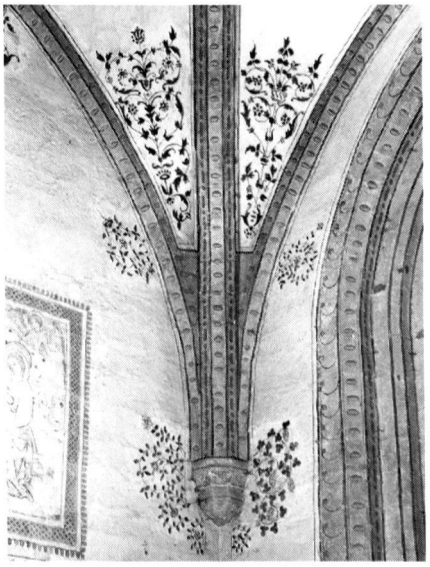


Fig. 62 *Hauterive. Décor du collatéral de l'église abbatiale, vers 1594-1595*

Fig. 63 *(à gauche) Avenches. Détail du décor du temple exécuté en 1596 par Franz Felbaum; exemple en terre protestante d'un décor du même type que celui de la Fille-Dieu (Photo: B. Pradervand)*

Fig. 64 *(en bas) Lucens, chapelle Sainte-Agnès. Détail du décor peint de 1588 attribué à Andreas Stoss; certains motifs sont identiques à ceux de la Fille-Dieu. A gauche, frise au pochoir entourant une peinture du milieu du XVe siècle (Photo: C. Bornand, Lausanne)*



45 GRANDJEAN, M., Temples pp. 429-452. De manière plus générale on trouvera d'utiles renseignements sur ces peintures en grisaille notamment dans: MEYER, A., Architekturpolychromie, farbige Interieurs und Wandmalereien zwischen Spätmittelalter und Neuzeit, Jahrbuch der historischen Gesellschaft Luzern I, 1983 pp. 24 ss.

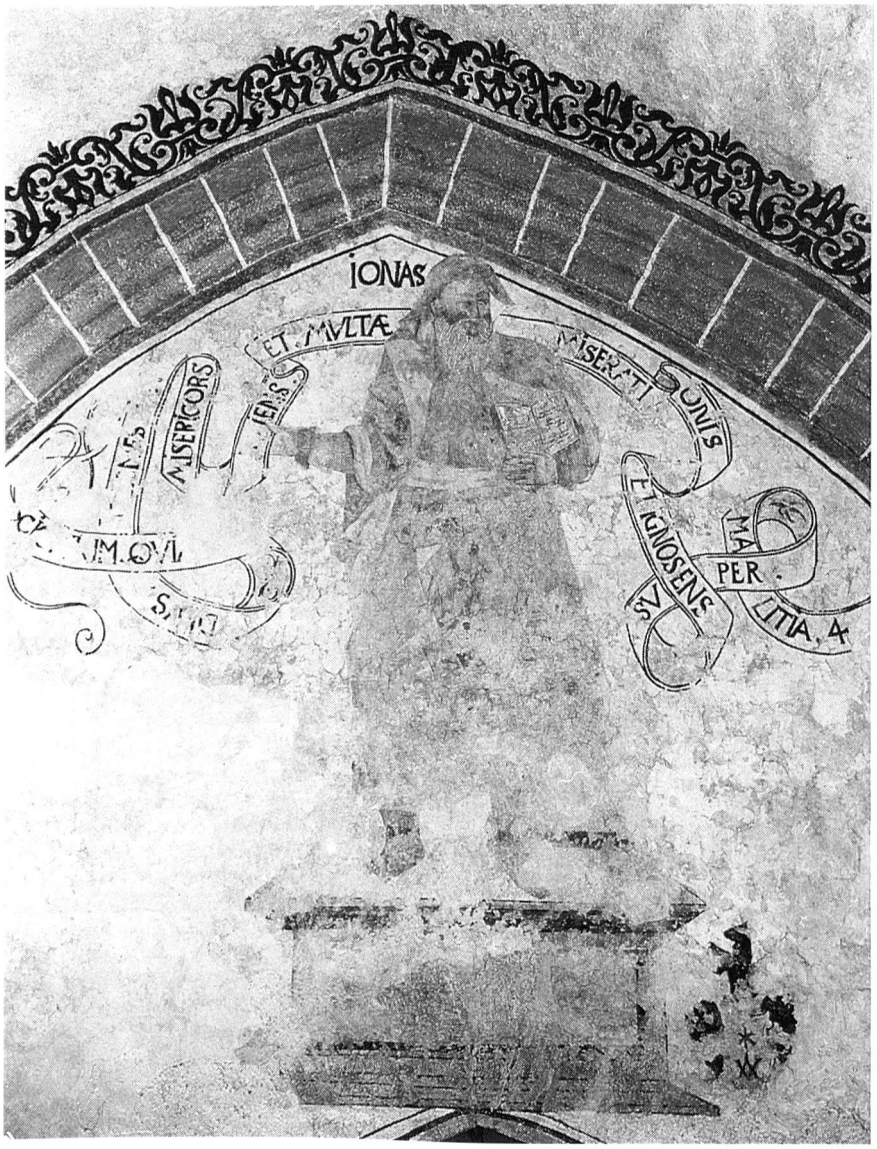


Fig. 65 *Estavayer, collégiale Saint-Laurent. Figure de Jonas, entre 1597 et 1605. Ce décor donne une bonne image de ce que devaient être les prophètes de la Fille-Dieu (Photo: L. Decoppet, Yverdon)*

plet, ou celui de Schönenwerd, un peu plus tardif (1628) mais qui montre une succession de figures et de peintures décoratives étroitement mêlées. Hors des frontières suisses, mais encore dans le domaine alémanique, le cas des peintures de Walbourg, datées du début du XVIe siècle, est également intéressant pour notre propos[46].

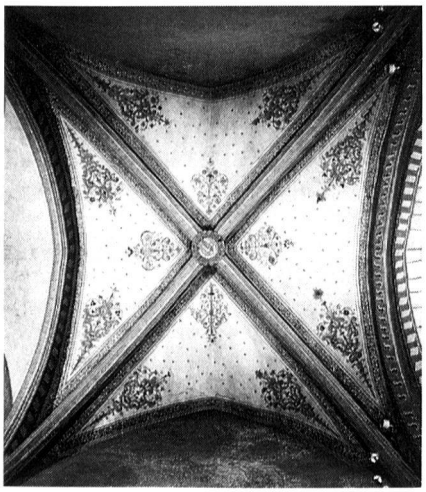
Les décors du sanctuaire

Sur la travée ouest du sanctuaire sont conservées des peintures décoratives très élaborées (fig. 66 et 67). Sur les seuls arcs de la croisée d'ogives se succèdent pas moins de trois motifs différents: à partir de la fin de l'enduit du voûtain nous trouvons en effet, soit des S bichromes rouges et blancs, soit une large bande rouge dans laquelle se déroule un ruban plissé bichrome (gris blanc), puis un motif de perles peint en grisaille entre des filets noirs et blancs très comparable à celui des fenêtres du mur nord de la nef, et, enfin, sur le chanfrein de l'arc, un motif jaune peint au chablon sur fond gris.

On retrouve une même complexité de la structure du décor sur les voûtains, qui sont délimités par des éléments noirs sur fond blanc, peints au chablon et enserrés entre des filets et bandeaux gris et noirs. A l'intérieur du voûtain, à partir du chapiteau, se déploie, à la manière d'un candélabre, un motif composé de fleurs stylisées. Des rinceaux verts très fins s'enroulent autour d'une sorte de lambrequin ocre jaune. Les quatre voûtains contiennent des motifs semblables mais qui ne sont pas reproduits mécaniquement. D'infimes variations apparaissent çà et là. Le fond du décor est parsemé d'étoiles rouges et jaunes à six rais.

Apparemment, la travée orientale devait être décorée de la même manière, comme en témoignent les quelques fragments de peinture conservés à la naissance d'un arc. La question du décor des voûtains, en l'état des analyses, reste cependant ouverte. Les quelques traces de motifs décoratifs attestent l'existence de motifs ornementaux au tracé similaire à ceux de la première travée, sans lambrequin toutefois. D'après les analyses des restaurateurs, le décor semble cependant avoir été peint d'abord en grisaille puis, dans une seconde étape, coloré. L'alternance de décors en grisaille et en couleur est certes un procédé courant de la peinture de la fin du XVIe siècle. A la Fille-Dieu, on a notamment pu l'observer dans la nef. Mais l'emploi de la grisaille paraît suspect au-dessus de l'autel majeur, qui

Fig. 66 *Décor de la voûte de la travée occidentale du sanctuaire, fin du XVIe siècle, reconstitué en 1965-1968*



46 Le thème a d'ailleurs connu une ferveur particulière en Alsace et Lorraine; voir INGUENAUD, V., Apôtres et prophètes au Credo en Alsace et Lorraine. Peintures murales et vitrail. Moyen Age et Renaissance, in: Pensée, image et communication en Europe médiévale. A propos des stalles de Saint-Claude, Besançon, 1993 pp. 131-134.

était généralement mis en valeur par la couleur (voir, par exemple, les décors du choeur de l'église de Font, premier quart du XVIIe siècle).

Enfin, il faut encore mentionner certaines peintures supprimées ou déposées lors de la dernière restauration. Il s'agit, d'une part, de peintures en grisaille imitant une architecture feinte, qui ont été retrouvées de manière fragmentaire sur les murs latéraux du chevet. Il se pourrait donc que, comme pour l'intervention précédente, la peinture ait pu avoir un lien étroit avec l'architecture. D'autre part, diverses peintures figuratives, probablement associées à cette même étape, ont été mises au jour puis déposées en 1965-1968. Toujours encollés, les originaux ne sont pas analysables dans leur état actuel. Ces peintures sont connues par deux photographies prises in situ. L'une, représentant un fragment placé à l'origine à gauche de la fenêtre sud de la travée occidentale du sanctuaire, montre plusieurs personnages apparemment nus, les yeux et les bras levés vers le ciel en signe d'imploration (fig. 68). Leur visage est très bien modelé par de fines ombres et le détail du dessin montre une bonne qualité d'exécution. Un autre groupe de personnages, nimbés, et vêtus de larges manteaux apparaît sur la seconde photographie. Ces fragments ont été interprétés par P. Margot comme les restes d'un Jugement Dernier.

Fig. 67 *Détail d'un voûtain de la travée occidentale du sanctuaire avant la restauration de 1965-1968, fin du XVIe siècle (Photo: J. Thévoz, Fribourg)*

Fig. 68 *Fragment d'un Jugement Dernier: personnages nus, les yeux et les bras levés en signe d'imploration, fin du XVIe siècle probablement. Se trouvait dans la travée occidentale du sanctuaire, à gauche de la fenêtre sud, avant sa dépose lors de la restauration de 1965-1968 (Photo: J. Thévoz, Fribourg)*

Evaluation stylistique et comparative

Cette ornementation, dont les motifs, très développés, offrent une variété très intéressante, pose la question de leur homogénéité. En effet, à une ordonnance relativement fréquente - celle des ornements végétaux qui émergent de la base du voûtain - viennent se juxtaposer des décors plus rarement observés, comme un semis d'étoiles, ou encore une diversité étonnante dans la peinture des arcs des ogives.

De nombreuses voûtes, dans notre région, présentent des décors floraux; la plupart reprennent le schéma du candélabre qui orne une partie du voûtain et sur lequel viennent s'enrouler divers rinceaux et fleurs stylisés[47]. Parfois peints en grisaille, ils peuvent aussi être polychromes comme, par exemple, dans la collégiale d'Estavayer que nous avons déjà mentionnée à plusieurs reprises. Ils occupent parfois une petite partie de la voûte ou, au contraire, se développent sur une surface importante. Formant un décor déjà abondant, ils sont rarement accompagnés d'autres motifs, comme celui que l'on voit ici, où des étoiles rouges et blanches leur sont associées. En observant attentivement les photographies effectuées juste après la mise au jour et avant la restauration de 1965-1968, il semble qu'il faille admettre que les deux décors - ornements végétaux et étoiles - appartiennent à la même couche picturale, même si ces

47 Un survol de ces décors a été esquissé lors de la découverte de peintures murales dans le château d'Yverdon. Voir à ce propos: PRADERVAND, B., Château d'Yverdon, peintures murales de l'aile nord. Analyse stylistique et historique, manuscrit dactylographié, Ollon, 1992.

étoiles apparaissent comme une réminiscence d'un décor médiéval.

La même ambiguïté de datation demeure avec le décor des arcs. Nous trouvons en effet un ruban plissé gris et blanc qui se rapproche de très près de celui de l'arc triomphal. S'agirait-il d'un rappel d'une couche picturale antérieure? Les photographies prises en cours de dégagement ne permettent malheureusement pas de l'affirmer. Bien que surprenant pour le XVIe siècle, ce type d'ornements se trouve pourtant à cette époque ailleurs dans la région. Signalons simplement celui qui figure sur le cadre qui orne la Sainte Cène représentée sous le portique du couvent des Augustins à Fribourg; des investigations menées sur les façades et les murs intérieurs de l'Auberge du Coq, à Granges-Marnand, ont en outre révélé en 1988 d'importants vestiges de décors remontant à la fin du XVIe siècle et qui se rapprochent de ceux de Romont.

Un troisième motif, déjà présent au Moyen Age à la Fille-Dieu, se retrouve peint sur les voûtes du sanctuaire: ce sont les petits S disposés en ligne. On les rencontre, en effet, déjà sur la fenêtre du mur sud-est de la nef au XIVe siècle, quoique dessinés de manière beaucoup plus simple que ceux de la fin du XVIe siècle. Notons qu'à cette époque, la frise ornant les murs de la nef les avait également repris, comme aussi d'autres ensembles décoratifs fribourgeois (voir par exemple le manoir de Givisiez, où ces motifs ont été mis au jour récemment, accompagnés aussi de filets et de décors floraux).

Quant au motif des perles que nous avons déjà décrit pour la nef, rappelons que, dans la chapelle du bourg de Lucens, les arcs des ogives avaient reçu un décor comprenant de telles perles en 1588 (fig. 64). Une peinture murale de 1523 attribuée à Hans Leu, provenant d'une maison lucernoise (dite Klauserhaus) et conservée au Musée National Suisse de Zurich, présente déjà un motif en grisaille similaire[48].

Conclusion sur le décor de la fin du XVIe siècle

L'ensemble des décors de la nef, composé d'une frise, d'ornements décoratifs autour des fenêtres, de personnages en pied et d'un soubassement, constitue une intervention complète, qui a renouvelé entièrement celle du XIVe siècle. Elle s'étend sur les mêmes emplacements que la peinture décorative médiévale (frise-baies), mais également sur les murs, par l'intermédiaire de figures monumentales.

On peut constater qu'un système décoratif d'inspiration proche de celui du XIVe siècle a été utilisé dans cette deuxième étape. Il vise à souligner l'architecture, qu'il magnifie et amplifie par des effets de trompe-l'oeil. L'ornementation se lie ainsi intrinsèquement à une architecture et ne constitue plus seulement un pur effet décoratif. La disparition des aménagements originaux de l'église rend cependant problématique la compréhension de cette relation.

Notons d'emblée que ce type de décor religieux, même s'il est rarement conservé de manière complète et si sa relation spatiale avec le monument n'a souvent pas été comprise, semble avoir été fréquemment utilisé dans le dernier quart du XVIe siècle et dans la première moitié du XVIIe siècle.

L'analyse des peintures conservées dans le sanctuaire et l'étude des rares photographies prises avant leur dépose laissent penser que cette ornementation a été aussi conçue comme une entité, avec un souci de globalité du décor pour tout l'édifice. Elle présentait, comme dans la nef, à la fois des peintures décoratives (sur les voûtes), des peintures figuratives (sur les murs latéraux) et des peintures d'architecture (également sur les murs latéraux). Il est évidemment très délicat de les analyser dans le détail puisqu'une grande partie n'est plus visible actuellement. Mais une certaine parenté existe entre la décoration des arcs du sanctuaire et les éléments de décor de la frise de la nef. On y retrouve les mêmes S bichromes, bien que, dans le cas du sanctuaire, ils paraissent avoir été plus évolués dans leur conception. On voit également le même système de perles ordonnées dans une présentation semblable à celle des fenêtres de la nef soit: une grande, trois petites, une grande, etc.

La décoration du choeur, avec des scènes et de riches motifs, semble plus développée du point de vue ornemental que celle de la nef: la polychromie est plus riche, l'iconographie des peintures figuratives amplifiée. Mais les fragments conservés dans la nef sont malheureusement trop réduits pour tirer des conclusions générales.

Plusieurs comparaisons ont été proposées ici afin de donner un contexte stylistique à ces peintures et de tenter de comprendre l'esprit dans lequel elles ont pu être réalisées. Elles s'inscrivent en effet dans un corpus d'oeuvres régionales de la fin du XVIe siècle que l'on commence à mieux connaître et qui

48 WÜTHRICH, L., Wandgemälde von Müstair bis Hodler. Katalog der Sammlungen des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich, 1980 p. 151.

a comme caractéristique principale l'utilisation d'un répertoire formel riche et varié, dont les motifs peuvent se combiner de diverses manières de façon à créer chaque fois des peintures originales. La conception d'ensemble du décor tend à souligner l'architecture et les différentes structures de l'édifice au moyen d'ornements qui parfois, par leur profusion ou leur effet de trompe-l'oeil, donnent au bâtiment une certaine grandeur, malgré la simplicité de ses volumes.

L'examen détaillé de chaque partie du décor de la nef et du sanctuaire nous a permis de mettre en évidence des relations privilégiées avec quatre églises situées dans la région de la Fille-Dieu. Il s'agit de l'abbatiale de Hauterive, de la collégiale Saint-Laurent d'Estavayer, du temple d'Avenches et de la chapelle du bourg de Lucens, la date d'exécution des décors de ces bâtiments oscillant entre 1588 et 1605. Deux édifices se trouvent en terre catholique et deux en pays protestant. Cette constatation montre que ce type d'ornementation à arabesques et rinceaux fut largement utilisé et choisi vraisemblablement plus en fonction de critères esthétiques que pour des raisons purement liturgiques, à l'exception bien sûr de la présence des figures, impensables en milieu réformé. Cette remarque est corroborée par les documents d'archives dont nous disposons pour le dernier quart du XVIe siècle et pour le XVIIe siècle, qui démontrent que les mêmes peintres travaillaient indifféremment en pays bernois, vaudois ou fribourgeois. De nombreuses maisons privées ont également reçu ce type de décor, ce qui confirmerait que la diffusion de ce langage ornemental est due d'abord à un phénomène de mode.

Les exemples comparatifs pourraient être multipliés. Les peintures de certaines maisons privées devraient être évoquées comme aussi celles des châteaux d'Yverdon et de Chillon. Si les parentés entre les différentes églises examinées sont fortes, il n'y a jamais d'identité entre leurs différents décors. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques les plus intéressantes de l'art des peintres-décorateurs de cette fin du XVIe siècle, qui possédaient un répertoire formel étendu et pouvaient ainsi, sans monotonie, exécuter des oeuvres d'inspiration pourtant très proche. Une telle variété se retrouvait fréquemment à l'intérieur d'un même bâtiment, où elle caractérisait alors les différents espaces. Cette diversité, qui se signale aussi à la Fille-Dieu, apparaît encore parfaitement à la collégiale d'Estavayer, mais aussi dans des églises paroissiales plus modestes comme celle de Font (premier quart du XVIIe siècle).

Dans le cas de la Fille-Dieu, des indications archéologiques et historiques permettent de préciser la date d'exécution des décors. En effet, on l'a vu, les décors sont immédiatement postérieurs à la restauration du plafond des bas-côtés de la nef, qui nécessita la reprise de l'enduit dans la partie supérieure des murs gouttereaux. En outre, une datation dendrochronologique a situé une rénovation importante du couvrement de la nef après 1595-1596, ce que corroborait une mention d'archives plaçant de tels travaux en 1597. Cette date de la toute fin du XVIe siècle correspond parfaitement à celle suggérée par le contexte comparatif que nous venons de décrire.

Une telle datation permet aussi d'envisager que les relations institutionnelles entre la Fille-Dieu et l'abbaye cistercienne de Hauterive, dont l'abbé, rappelons-le, était devenu à cette époque père immédiat du monastère de Romont, ont joué un rôle important dans l'élaboration de ces décors. Les peintures de Hauterive, réalisées deux ans auparavant, ont même pu servir de modèle à celles de la Fille-Dieu.

Les décors du XVIIe siècle

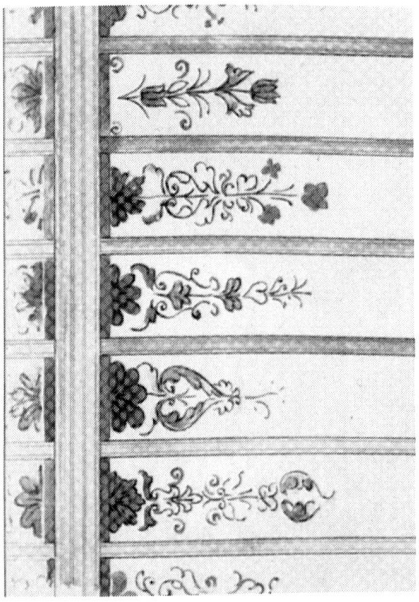
Les vestiges de décors peints ultérieurs à ceux de la fin du XVIe siècle sont si ténus qu'il est très difficile de les expliciter. Toutefois, ils sont suffisants pour envisager que deux ou trois décennies seulement après la création du précédent décor, celui-ci fut sinon entièrement, du moins en grande partie renouvelé. Cette campagne, qui ne toucha pas seulement aux peintures murales mais apparemment aussi aux décors du plafond, doit être mise en relation avec le nouvel aménagement intérieur de l'église conventuelle.

Dans la nef, le décor des soubassements des murs gouttereaux, gris à faux joints blancs, a été entièrement remplacé par d'amples draperies retenues par de gros anneaux noirs fixés à un fil (fig. 59). Ces draperies, partiellement visibles sur le mur nord de la nef, sont peintes en grisaille. Leur bord supérieur est souligné de manière très souple par de l'ocre jaune, dont l'épaisseur varie en fonction du volume à rendre. Cette couleur, qui donne l'illusion du revers du tissu n'est cernée d'aucun trait noir ou plus foncé, mais se termine simplement par la plage de couleur. Cette observa-

Fig. 69 *Fenêtre nord de la nef, avec son décor de bossages en grisaille des années 1620. Sur le linteau apparait le décor du XIVe siècle*

Fig. 70 *Planches peintes provenant de l'ancien plafond de la nef, décoré vers 1620-1630*

Fig. 71 *Essai de reconstitution du décor de l'ancien plafond de la nef, vers 1620. (Dessin T. Mikulas)*



tion, comme on va le voir, a une certaine importance.

D'autres vestiges de décors ont été mis au jour autour de l'une des fenêtres nord de la nef. On y voit les restes d'un encadrement ocre jaune, gris et noir. Deux fragments de volutes s'y lisent également. Du point de vue des couleurs, nous sommes apparemment dans la même gamme chromatique que les draperies décrites plus haut; de plus, le trait noir qui souligne le décor pourrait se rapprocher aussi de celui qui dessine les plis et le contour de cette draperie.

Plusieurs fenêtres ont reçu également un décor à bossages réalisé de manière assez fruste et qu'il est difficile de rattacher stylistiquement à l'un ou l'autre des décors décrits ci-dessus, même si les couches picturales semblent correspondre entre elles (fig. 69). La manière de peindre, peu précise, sans rehauts de couleurs, paraît assez différente de celle que l'on observe sur la fenêtre de l'ancienne sacristie ou sur les draperies. Seul un fragment qui se trouve sur le mur sud de la travée ouest du sanctuaire pourrait éventuellement lui être comparé, mais ses dimensions sont extrêmement réduites.

Deux fragments de visages peints en grisaille, sur le côté gauche, un peu en dessous des représentations de donatrices médiévales, et les restes d'un cartouche suggèrent que l'arc triomphal fut peut-être décoré à cette époque par une peinture murale, d'un type similaire aux peintures du XIVe siècle (donateurs autour d'une image sainte). Il n'en reste malheureusement presque plus rien.

Le décor de l'ancien plafond de la nef

Des sections de planches d'un plafond polychrome ont été retrouvées lors de la démolition des aménagements de 1873, ainsi que quelques couvre-joints faisant probablement partie du même ensemble (fig. 70). L'ensemble du décor, très fragmentairement conservé lui aussi, ne permet qu'une très hypothétique description (fig. 71).

On y voit, sur un fond blanc, plusieurs types de fleurs stylisées rehaussées de tons vifs, mais qui ont presque tous pâli. Les couleurs principales sont un rouge rubis, un ocre jaune, du gris et tous les motifs sont soulignés d'un vigoureux trait noir. Certains motifs floraux sont liés à des éléments végétaux plus conséquents, faits de demi-corolles ou de larges feuilles et situés au bout des planches. L'examen du restaurateur a donc conclu à une disposition du décor sur les planches en trois parties, les motifs placés aux extrémités entourant un ornement central.

Ce type de composition tripartite est assez fréquent dans la décoration des plafonds polychromes de la fin du XVIe et du XVIIe siècle et constitue un bon critère de datation des plafonds peints. En effet, dans notre région, ce n'est qu'à partir des années 1650 que toute la surface va être utilisée et que les ornements pourront se déployer librement sans aucune réminiscence des subdivisions par caissons des plafonds gothiques.

La manière de poser les couleurs par plage, sans trait qui en souligne les contours de façon stricte, rappelle les deux décors décrits ci-dessus. De plus, les rinceaux qui lient les motifs floraux ont une certaine épaisseur, contrairement à la frise d'arabesques qui ornait le haut des murs de l'église. Cette caractéristique, associée à ce que l'on peut voir (bien que difficilement) de la main de l'artiste, apparemment plus nerveuse et moins précise que celle de la décoration à mauresques de la nef, incite à penser que l'auteur de ce plafond polychrome n'est pas le même que celui qui a orné les murs de l'église à l'extrême fin du XVIe siècle.

Si l'on admet la parenté entre les trois décors ci-dessus, soit celui de la fenêtre de l'ancienne sacristie, celui des draperies et celui du plafond, on doit envisager une datation plus tardive que celle de la campagne de la fin du XVIe siècle pour ce plafond, ce que l'analyse stylistique paraît bien corroborer.

Pourrait-on rattacher ce décor à une intervention après 1618, soit après la pose de la galerie, qui nécessita peut-être le renouvellement du décor de la nef? Du point de vue stylistique, comme du point de vue architectural, cette hypothèse paraît vraisemblable. Notre proposition, qui situe le décor apparent du plafond dans les années 1620, ne s'accorde donc pas avec la datation dendrochronologique des planches les plus récentes qui ont pu être analysées et dont les bois appartiennent à des arbres abattus en 1596-1597. En d'autres termes, cela signifierait que le plafond, rénové à l'extrême fin du XVIe siècle, n'aurait pas été décoré tout de suite. Il est cependant plausible qu'à l'origine, les couvre-joints fussent simplement soulignés par de la couleur, comme le montrent certaines pièces retrouvées lors de la restauration.

B.P./N.S.

Les bâtiments conventuels

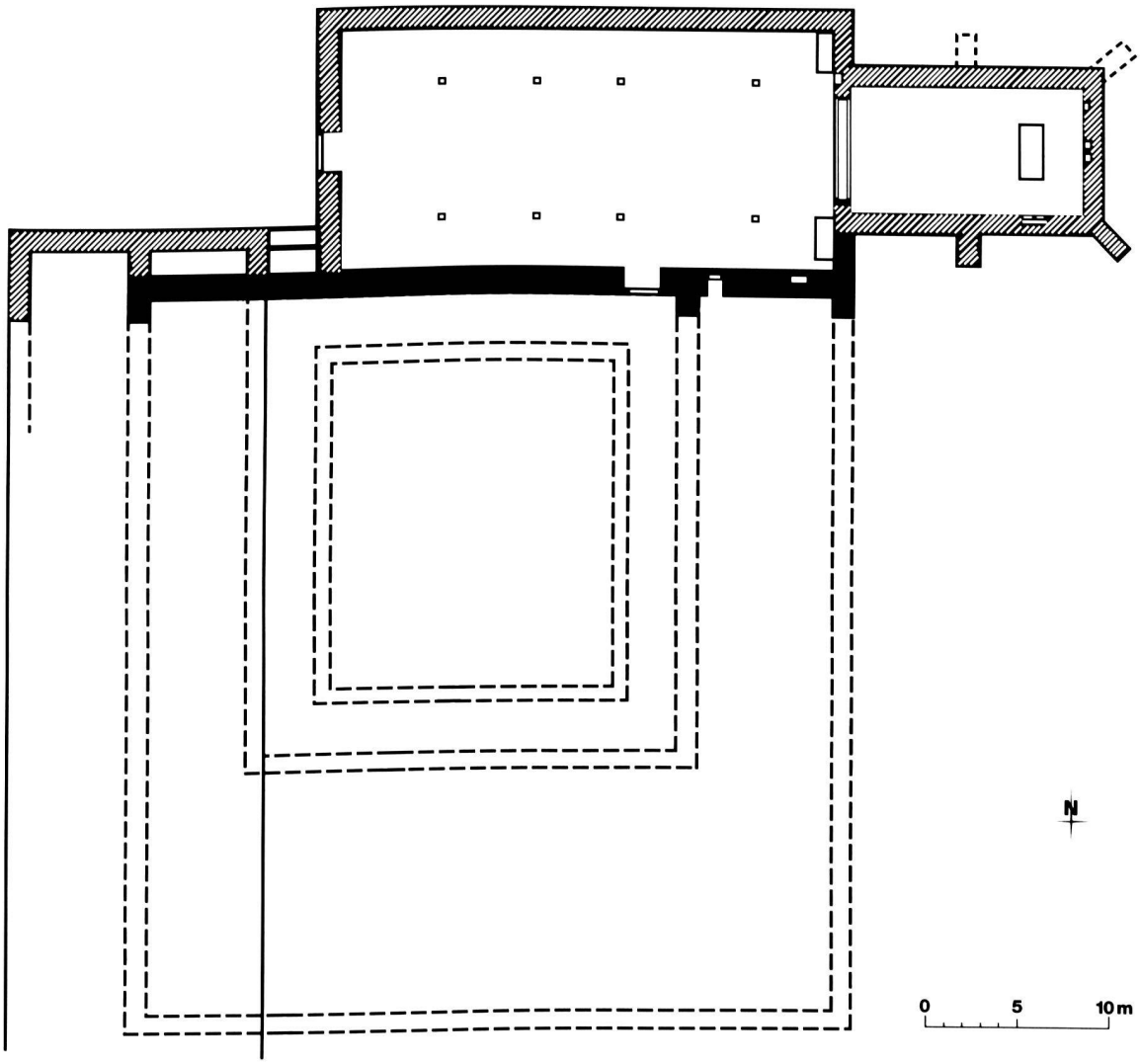
Les bâtiments conventuels actuels datent de 1724-1726, mais l'aumônerie au sud conserve quelques traces des édifices primitifs.

Le monastère médiéval

Plusieurs sondages ont donné une idée générale de l'emplacement des bâtiments conventuels méridionaux, entièrement démolis vers 1730 à l'exception de l'aile occidentale (fig. 72). Cette dernière, profondément transformée au cours du siècle précédent, était alors en bon état. Elle avait été dévolue à l'aumônerie pour répondre à l'obligation, édictée en 1597, d'aménager à l'écart un appartement pour le directeur. Ces bâtiments s'organisaient en trois ailes autour d'un cloître, dont le préau était entouré d'une galerie charpentée ayant laissé quelques traces sur le mur de l'église. L'aile occidentale abritait notamment la sacristie au rez-de-chaussée contre l'église et le dortoir à l'étage. Un second étage, dont il reste une fenêtre dans les combles de la nef, lui avait été ajouté entre 1650 et 1669 par l'abbesse Marie de Lanthen Heidt.

De l'aile sud, nous ne connaissons pour l'instant que la largeur. En revanche, le dégagement partiel des fondations de l'extrémité nord du bâtiment occidental, raccourci en 1873, permet la lecture de quatre chantiers de construction successifs; le premier voit l'édification d'un étroit bâtiment lié à la

Fig. 72 *Plan reconstitué des bâtiments conventuels médiévaux. Murs du XIIIe siècle (en noir) et du XIVe siècle (en tramé)*



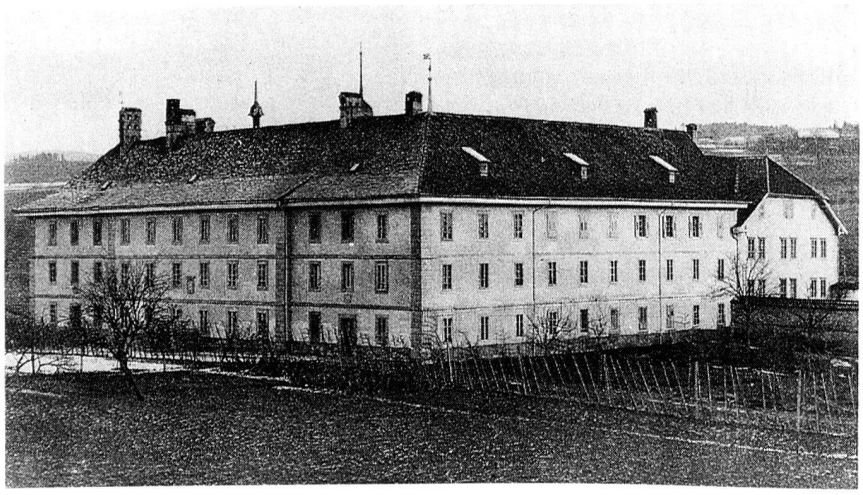


Fig. 73 *Les bâtiments conventuels élevés de 1724 à 1726 au nord de l'église par le maçon Jacob Fasel. Etat vers 1900*

nef inachevée du XIIIe siècle. Un tronçon du mur de cette nef est abattu au siècle suivant, après l'achèvement de l'église; le bâtiment conventuel est alors allongé vers le nord et élargi vers l'ouest. Comme à Hauterive, il s'avance devant une partie de la façade de la nef; une chambre d'archives sera construite par la suite dans le petit espace qui les sépare. Le bâtiment est ensuite très fortement reconstruit au XVIIe siècle et au début du siècle suivant; les trois ou quatre étapes successives de ces derniers travaux, survenus entre 1620 et 1711 environ, ne sont pas encore bien définies, faute d'une analyse archéologique approfondie.

La reconstruction du monastère en 1724-1726

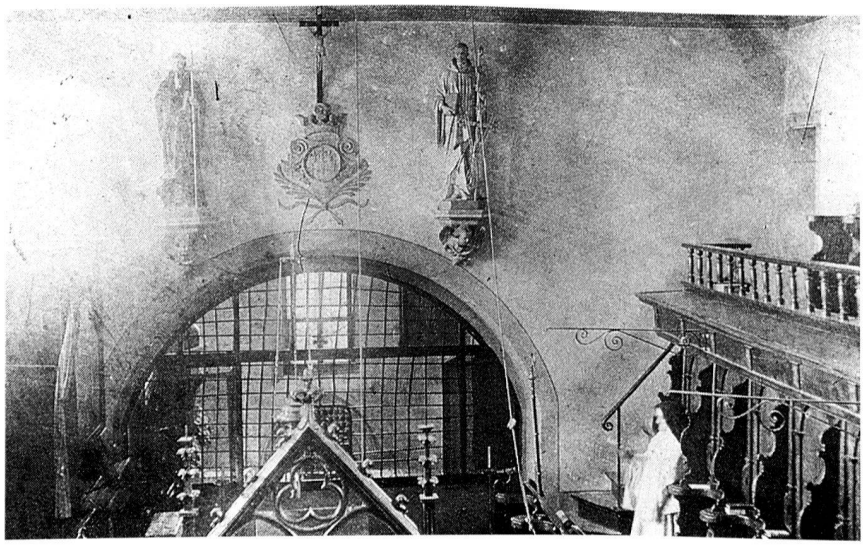
De nouveaux bâtiments conventuels sont construits entre 1724 et 1726 (fig. 2b.4 et 73). Ils sont alors transférés au nord de l'église, où ils sont élevés autour d'un cloître rectangulaire entouré sur trois côtés d'une galerie voûtée. Sur le quatrième côté, contre la nef, la galerie est simplement bâtie en bois. Son gros sommier mouluré, daté par la dendrochronologie de peu après 1612, et les petites solives de son plafond, pourraient provenir de l'une des galeries de l'ancien cloître méridional, remanié dans la première moitié du XVIIe siècle lors de la reconstruction partielle des bâtiments qui l'entouraient et démoli après le transfert des bâtiments.

Dans le but de préserver encore plus complètement les moniales de tout contact avec les laïcs, un nouveau choeur des religieuses est construit dans l'aile orientale de ces bâtiments, perpendiculairement à la travée est du sanctuaire, avec laquelle il est mis en communication par un arc surbaissé fermé par une grille (fig. 74, 75 et 76). Les stalles sont transférées dans ce nouveau choeur, où elles sont adossées à une tribune réservée aux soeurs converses. La toiture est alors, comme auparavant, surmontée d'un clocher de bois placé au-dessus des stalles, celui de l'ancien choeur étant alors supprimé. A la même époque, une sacristie est élevée à l'angle du choeur et de la travée occidentale du sanctuaire; elle est surmontée d'une chapelle, qui s'ouvrait sur le sanctuaire par un second arc surbaissé et était probablement destinée aux infirmes.

La tribune de 1618 est démolie, mais la nécessité d'un passage entre le nouveau monastère et l'aumônerie exige de maintenir une galerie de bois dans la travée occidentale de la nef (fig. 2b.4). Celle-ci reliait deux nouvelles portes, l'une, au nord, s'ouvrant dans l'aile ouest du cloître, et l'autre, au sud, desservant une galerie extérieure, au premier étage de l'aumônerie (fig. 77).

De plus, la construction du nouveau couvent provoque la suppression de quatre des fenêtres septentrionales, dont deux dans la nef et deux dans le sanctuaire. Cette diminution de la lumière est compensée par l'agrandissement des baies méridionales de la nef, dont les tablettes sont abaissées d'un demi-mètre, et par le percement de deux fenêtres supplémentaires, réalisées sur le modèle des baies gothiques (fig. 16). Les travaux paraissent s'être achevés vers 1728; cette date a été gravée sur l'une des marches sous l'arc triomphal lors de l'exhaussement du dallage du sanctuaire, rapproché de ce fait du niveau de sol du nouveau choeur des moniales. Cet exhaussement a entraîné une nouvelle reconstruction du maître-autel.

Fig. 74 *Le choeur des moniales élevé en 1724-1726 perpendiculairement au sanctuaire, que l'on aperçoit au travers de la grille. Etat vers 1900, avec le décor de stuc de 1732 et les stalles de 1618 sous la tribune des soeurs converses*



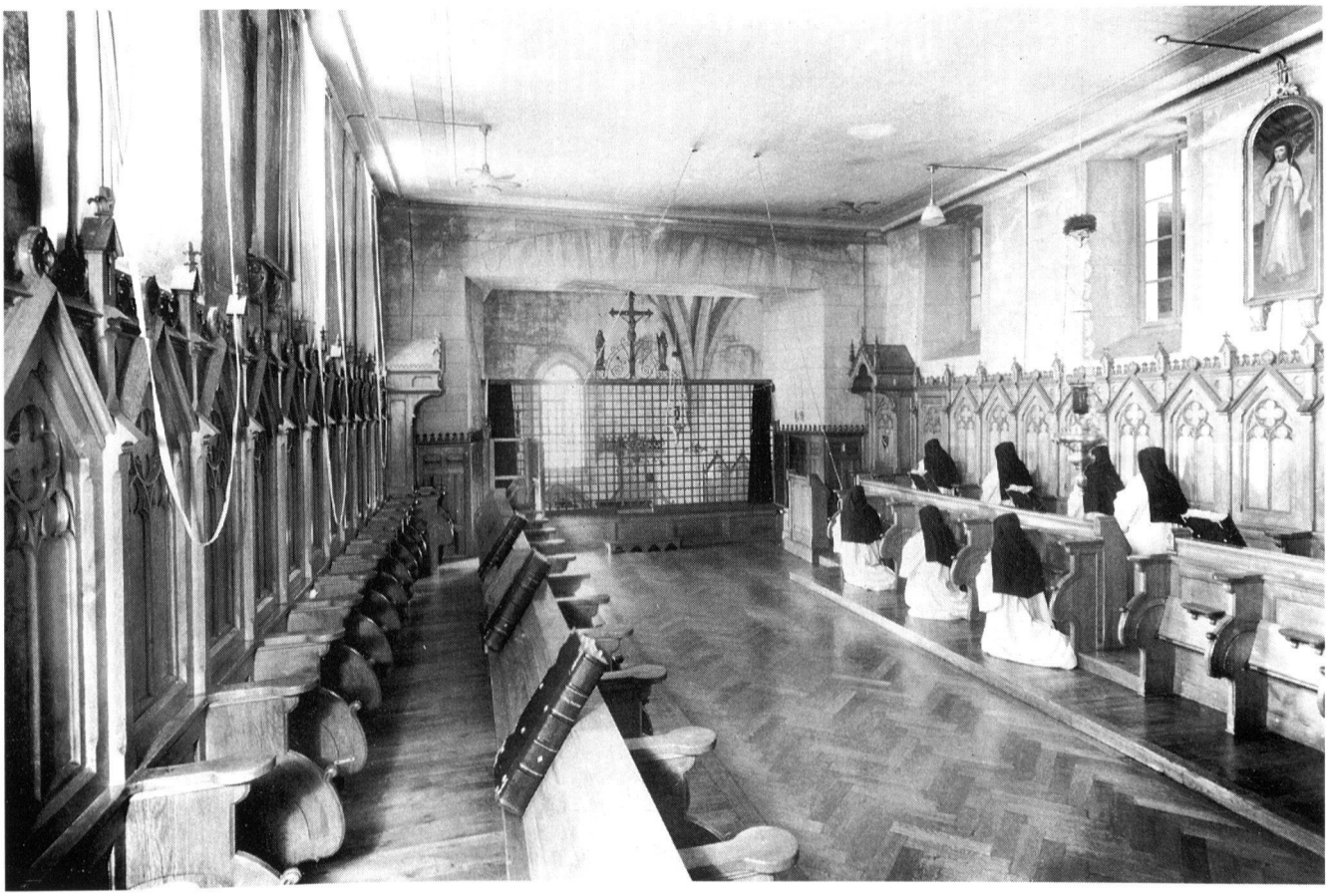


Fig. 75 *Le choeur des moniales après les transformations de 1908-1914*

Aucune trace de décor contemporain de ces transformations n'a été repérée sur les murs de l'église, simplement blanchis à la chaux, de même que les poteaux et le plafond de la nef. En revanche, peu après, en 1732, des maçons-gypseurs italiens, soit sans doute des stucateurs valsésiens, interviennent sur le plafond du choeur des religieuses, endommagé l'année précédente par la foudre. Il ne reste malheureusement aucune trace de leur travail, consistant probablement en la confection du plafond de plâtre mouluré détruit au début de notre siècle. Ce décor était complété par les armoiries de l'abbesse Hyacinthe de Reynold, datées de 1732, visibles jusqu'en 1908 au-dessus de l'arc ouvrant sur le sanctuaire (fig. 74). La pièce maîtresse du décor de l'é-glise du XVIIIe siècle, la grille fermant l'arc triomphal, a été exécutée en 1735 par l'atelier de la veuve de Jean-Louis Karpf, serrurier de la ville de Fribourg (fig. 15).

Fig. 76 *Sanctuaire et grille du choeur des moniales, état vers 1910*

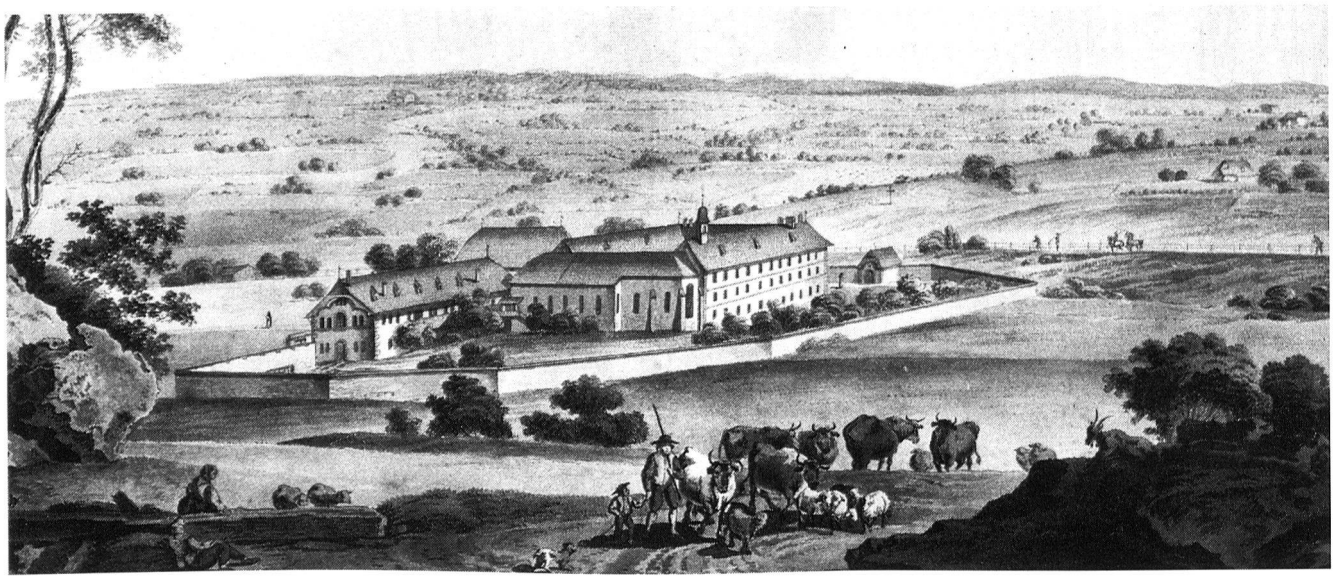


Fig. 77 *Le monastère dessiné en 1780 par Emmanuel Curty. Une galerie de bois avait été plaquée vers 1724-1726 contre la façade de l'aumônerie, reliant le cloître à celle-ci au travers de l'église (Photo: MAH Fribourg)*

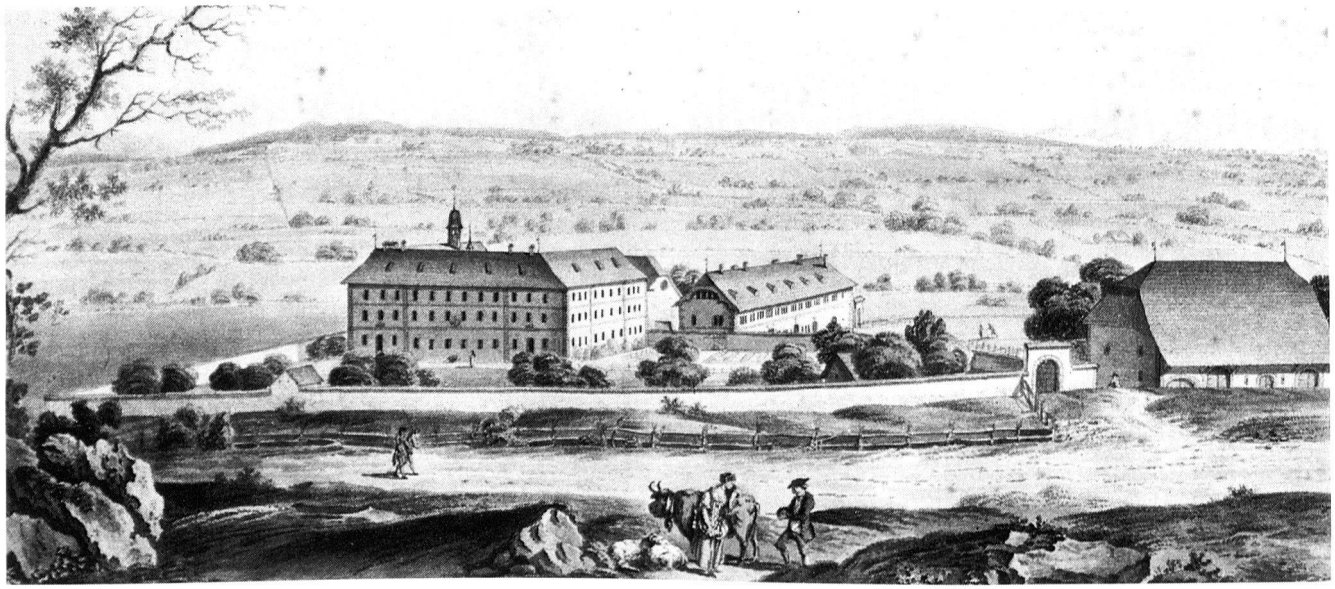
Jacob Fasel, un maçon-architecte

Les nouveaux bâtiments conventuels ont été élevés par le maçon Jacob Fasel (fig. 78). Reçu à la bourgeoisie de Fribourg en 1715 et mort en 1749, ce dernier est issu d'une famille de maçons-architectes originaire de Tavel, dont les membres les plus notables ont été son frère aîné Hans Fasel l'Ancien, «Werkmeister» de Fribourg, soit architecte-tailleur de pierre officiel, de 1710 à sa mort en 1741, et le fils de ce dernier, Hans le Jeune, formé à Paris. L'architecture très simple du couvent pourrait avoir été dessinée par Jacob Fasel lui-même, qui a par ailleurs, semble-t-il, surtout coopéré avec son frère et son neveu. C'est ainsi qu'il a, avec la collaboration de Gaspard Fasel, reconstruit en 1745-1746 la nef des Cordeliers de Fribourg, d'après les plans de son neveu.

La particularité architecturale la plus intéressante du nouveau couvent réside sans nul doute dans son choeur des moniales perpendiculaire au sanctuaire. Cette disposition avait déjà été adoptée, quelques décennies auparavant, par les Dominicaines d'Estavayer vers 1697 et par les Bernardines de Collombey (Valais) vers 1700, qui s'étaient peut-être elles-mêmes inspirées des couvents, un peu plus anciens, des Visitandines de Grenoble, Annecy ou Thonon. L'église de la Fille-Dieu a donc successivement adopté les trois emplacements de choeur en usage chez les cisterciennes, avant de revenir aujourd'hui aux dispositions médiévales.

J.B.

Fig. 78 *Le monastère dessiné en 1780 par Emmanuel Curty; relevons la présence de la grande baie ronde dans la façade de l'église et l'aspect originel de l'extrémité nord de l'aumônerie, raccourcie en 1873 (Photo: MAH Fribourg)*



Transformations et restaurations de l'église, XVIIIe-XXe siècle

Après la reconstruction des bâtiments conventuels en 1724-1726, l'église ne subit que des interventions mineures jusqu'en 1873, date d'un réaménagement très important de sa nef.

Peut-être en raison des dépenses occasionnées par les nouveaux bâtiments conventuels, le couvent se trouve, dès 1730 environ, dans une situation financière particulièrement difficile, aggravée à la fin du siècle, par les problèmes d'ordre politique. C'est ainsi que, pour faire face à leurs dettes, les religieuses doivent vendre en 1776 une partie de leur domaine au gouvernement de Fribourg. De plus, en 1798, sous l'occupation française, leurs propriétés sont confisquées et le noviciat est fermé jusqu'en 1804. Durant cette période, seuls les travaux d'entretien indispensables sont effectués, principalement des réparations aux toitures entre 1799 et 1808.

En 1848, le gouvernement radical confisque à nouveau les biens du couvent et referme le noviciat, condamnant le monastère à l'extinction. La suppression de l'abbaye de Hauterive à la même époque rompt ainsi les liens officiels de la Fille-Dieu avec l'ordre de Cîteaux. En 1856, le retour au pouvoir des conservateurs permet la réouverture du noviciat bénédictin, mais ce n'est qu'en 1906 que le monastère réintègre l'ordre, par son affiliation aux Trappistes d'Oelenberg en Alsace. Durant ce demi-siècle, le couvent, placé sous l'autorité du nonce apostolique et de l'évêque, s'est vu imposer des pères-directeurs étrangers à l'ordre, chartreux, capucins, jésuites, dominicains et séculiers. L'un d'entre eux, le jésuite Pierre Hartmann (1810-1887), a joué un rôle particulièrement important dans l'histoire architecturale de la Fille-Dieu, rôle récemment mis en évidence par les recherches d'Yvan Andrey et que nous allons rappeler.

L'installation de l'hôtellerie dans la nef en 1873

Envoyé en 1871 à la Fille-Dieu par l'évêque pour remédier au délabrement des bâtiments, le Père Hartmann propose l'année suivante un projet de restauration de l'église qui est accepté et mis en oeuvre de mars à octobre 1873.

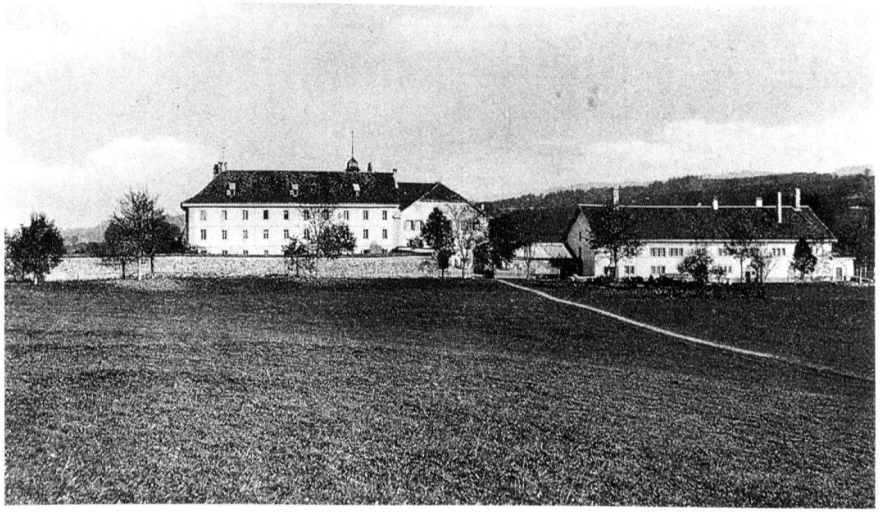
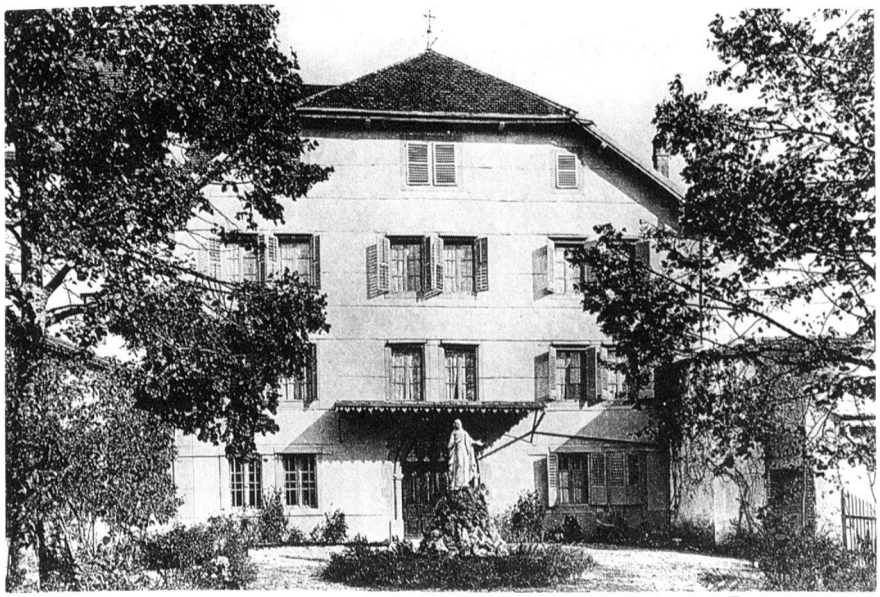


Fig. 79 *Le monastère vers 1900, après la démolition partielle de l'aumônerie, à droite de l'église, en 1873*

La nef était trop grande depuis le déplacement du choeur des moniales, et de ce fait meublée de bancs sur un tiers seulement de sa surface. En outre, sa charpente menaçait de s'écrouler et il était nécessaire d'améliorer le fonctionnement de l'aumônerie et de l'hôtellerie. Le Père Hartmann décide donc d'installer ces dernières dans les deux tiers occidentaux de la nef, en y créant, sur trois étages, des parloirs, des cham-

Fig. 80 *La façade de l'ancienne nef vers 1900, avec le portail gothique et les fenêtres de l'hôtellerie de 1873*



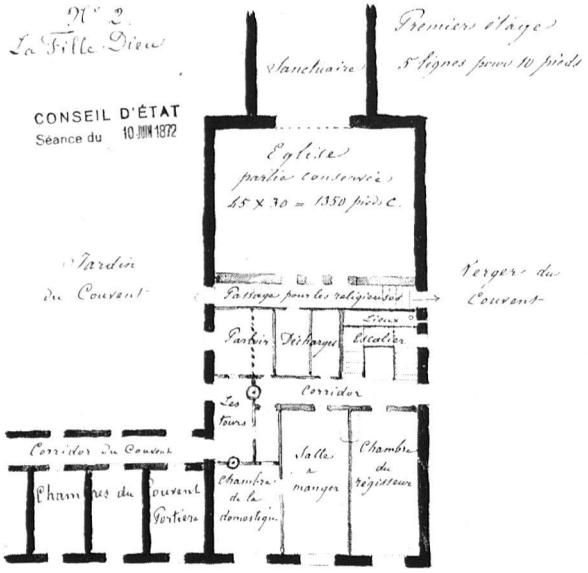
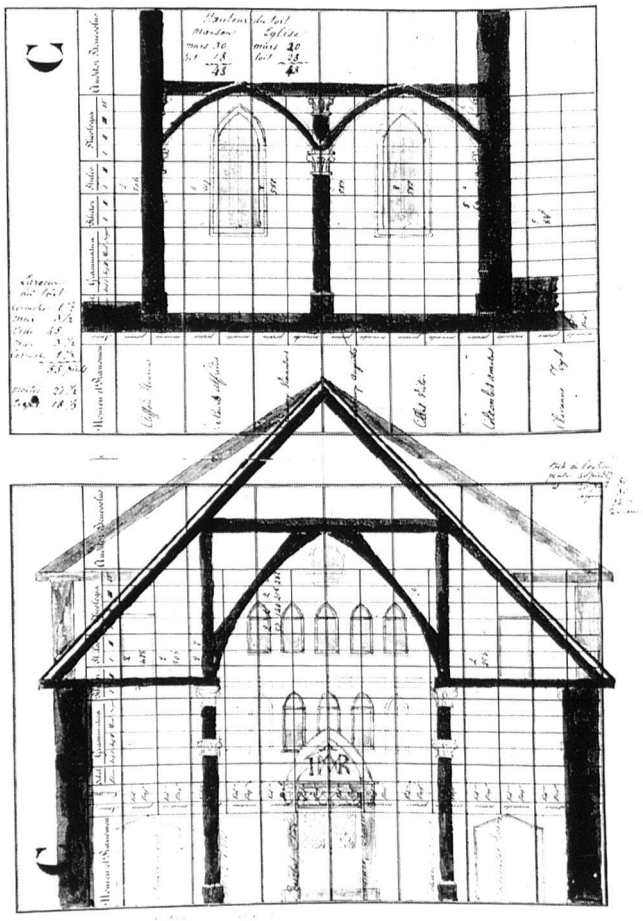


Fig. 81 (en haut) Plan du premier étage de l'hôtellerie installée dans la nef, projet de la main du Père Hartmann, 1872 (Photo: AEF)

Fig. 82 Coupe sur la nef et élévation du mur de refend entre la nef et l'hôtellerie, projet du Père Hartmann, 1872 (Photo: AEF)



bres pour le père-directeur et les visiteurs, des caves et dépôts, ainsi que des confessionnaux. Cette solution originale de reconversion de la nef nécessite la subdivision de celle-ci par des murs de refend, l'ajout de planchers, la modification ou la suppression des baies gothiques, la reconstruction complète de la charpente et la surélévation des murs latéraux (fig. 79 et 80). Quant à la façade occidentale, en grande partie reconstruite alors, elle est percée de nombreuses fenêtres, mais sa porte gothique est conservée. Afin de donner plus de soleil à la nouvelle hôtellerie, l'extrémité nord de l'ancienne aumônerie est raccourcie, ce qui permet de récupérer des encadrements de baies, aussitôt replacés dans la nouvelle hôtellerie. Une grande quantité de poutres et de planches moulurées ou peintes provenant du même édifice et du plafond de l'ancienne nef est aussi réutilisée pour les planchers.

Une petite nef pour les fidèles est aménagée par le Père Hartmann devant l'arc triomphal (fig. 81 et 82). Son vaisseau central est couvert d'une voûte polygonale de plâtre et ses bas-côtés, de plafonds plats, supportés par les deux poteaux de 1451-1452, revêtus d'un décor de stuc. Le mur de fond séparant la nef de l'hôtellerie est, quant à lui, conçu comme une véritable façade, percée d'une porte et de fenêtres néogothiques (fig. 83); il est peint, comme les autres murs, par le plâtrier Ottina, qui souligne l'architecture par des pilastres en grisaille, dont quelques traces ont été retrouvées en 1991 (fig. 84).

Restaurations du XXe siècle

De profondes transformations sont encore apportées à l'église et aux bâtiments conventuels entre 1908 et 1914, à la suite de la réintégration de l'abbaye dans l'ordre cistercien. L'église est alors repeinte, la voûte de 1873 sur le vaisseau central de la nef masquée par un berceau néogothique moins élevé, en plâtre, et une sacristie aménagée dans le bas-côté nord (fig. 83). Les deux arcs de 1724-1726 dans le mur nord du sanctuaire sont remplacés par des ouvertures rectangulaires, qui seront à leur tour modifiées vers 1965, tandis que le choeur des moniales est agrandi et son mobilier renouvelé, de même que celui du sanctuaire (fig.75 et 76). De plus, dans le cloître, la galerie méridionale, en bois jusqu'ici, est reconstruite en pierre; la galerie orientale et la salle du chapitre sont déplacées.

Fig. 83 *Le mur de refend construit en 1873 entre la nef et l'hôtellerie, état vers 1990, après l'abaissement de la voûte et la suppression de deux fenêtres en 1908 et l'enlèvement du décor néogothique de la porte vers 1965. Comparer avec le dessin du Père Hartmann (fig. 81) (Photo: N. Repond, Bulle)*

Fig. 84 *Vestiges de l'un des pilastres peints en 1873 dans la nef*

Suite au nouvel aménagement du choeur des moniales par l'architecte M. Francey en 1964-1965, d'importantes restaurations sont exécutées jusqu'en 1968 sous la direction de l'architecte P. Margot, qui effectue une première étude archéologique de l'édifice. La suppression du décor du début du siècle dans l'église permet le dégagement des fragments de peintures anciennes par les restaurateurs d'art C. Rossier et T.-A. Hermanès, mais seules les peintures de l'arc triomphal et de la voûte de la travée occidentale du sanc-tuaire sont alors restaurées. Les autres attendront, faute d'argent, la nouvelle restauration de 1993-1994 pour l'être à leur tour.

La restauration en cours depuis 1991 a recréé les volumes de l'église antérieurs à 1873. Les murs de refend, les planchers et la charpente construits par le Père Hartmann ont été supprimés, la couverture et les poteaux de bois de la nef rétablis selon les tracés de l'époque gothique, les ouvertures de la fin du XIXe siècle et du début du XXe murées et les baies anciennes ouvertes à nouveau. Les vestiges des décors successifs de l'église, autrefois masqués par la voûte de plâtre ont, en outre, été mis en valeur (c'est notamment le cas de la représentation du Christ entouré de donateurs des années 1350 surmontant l'arc triomphal). De plus, le rapatriement des stalles de 1618 a notablement enrichi le pa-trimoine mobilier de l'abbaye.

J.B.

Conclusion

Des études récentes ont fait progresser de manière spectaculaire notre connaissance du patrimoine bâti gothique de la Suisse romande[49]. L'église conventuelle de la Fille-Dieu était toutefois restée jusqu'ici quelque peu méconnue, son état ne permettant guère de se faire une idée précise de son aspect à l'époque médiévale. Les recherches menées dans le cadre de sa restauration devraient lui rendre une plus juste place dans l'histoire architecturale locale, notamment celle des édifices de l'ordre de Cîteaux. En effet, peu de bâtiments de notre région ont laissé autant de vestiges significatifs, permettant de se faire une bonne idée de l'organisation et de l'aménagement d'un monastère de cisterciennes dès sa fondation, ceux-ci ayant généralement presque entièrement disparu, tant en Savoie proche (Le Lieu, Bonlieu, Sainte-Catherine d'Annecy, Le Betton) qu'en Suisse romande (Bellevaux, Bellerive), à l'exception notable toutefois de la Maigrauge.

La découverte de l'église primitive de la Fille-Dieu, restée inachevée, dont le plan s'apparente à celui de l'abbatiale de la Maigrauge, amène, en outre, à se demander si le plan-type alémanique de l'église-salle ne faisait pas place dans des régions plus méridionales à des dispositions plus fortement marquées par l'architecture des églises non conventuelles, notamment paroissiales. Ceci paraît confirmé, plusieurs décennies plus tard, par le choix de la seconde église de la Fille-Dieu, qui s'inscrit, elle aussi, dans un courant architectural en vogue dans les églises et les chapelles de la région.

Quant à la chapelle primitive et à l'église provisoire, toutes deux au moins partiellement en bois, elles font ressortir, une fois de plus, le large usage que l'on fit de ce matériau tout au long du Moyen Age dans la région et elles illustrent bien les longues vicissitudes subies par de nombreux chantiers de construction.

L'église de la Fille-Dieu conserve, de plus, un remarquable ensemble de peintures murales. Celles exécutées vers 1350, peu après l'édification de l'église de pierre, par des artistes aux tempéraments bien distincts, ne furent remplacées qu'à l'extrême fin du XVIe siècle par un décor à figures monumentales, lui-même renouvelé quelques décennies plus tard seulement. Une analyse comparative a permis de mieux comprendre cet ensemble de peintures murales souvent très mal conservées, de mettre en lumière leur relation avec l'histoire architecturale du bâtiment et de les situer dans un contexte élargi. Si leur conception fait parfois directement référence à l'histoire du monastère et à celle de ses principaux acteurs (armoiries, portraits de donateurs), les décors de la Fille-Dieu, quelle que soit leur époque d'exécution, ne présentent, comme l'architecture de l'église, pas de caractère spécifiquement cistercien. Au Moyen Age, on peut certes relever certaines parentés avec le décor de quelques abbayes cisterciennes (Hauterive, la Maigrauge, Feldbach, voire Kappel am Albis), mais aussi avec celui de nombreux autres édifices contemporains. Le décor du XVIe siècle est comparable à celui de nombreuses églises régionales, comme, par certains aspects, à celui de maisons privées. Surtout, on retrouve des ornementations très semblables dans les régions de confession tant protestante que catholique, ce qui atteste une large utilisation de modèles similaires.

Enfin, les recherches ont pu mettre en évidence les aménagements successifs de l'église aux XVIIe et XVIIIe siècles, aménagements qui fournissent un bel exemple d'adaptation aux nouvelles exigences de la vie cistercienne après le concile de Trente. On retiendra, en particulier, les solutions originales apportées au problème de la cohabitation dans l'église des laïcs et des religieuses cloîtrées, d'abord par le déplacement du choeur des moniales sur une tribune en 1618, puis par son installation perpendiculairement au sanctuaire en 1724-1726.

Remerciements

La restauration a été placée sous la supervision de M. le professeur A. A. Schmid, ancien président de la Commission fédérale des Monuments Historiques, et de MM. J.-B. de Weck et C. Castella, conservateurs successifs des biens culturels du canton, et les recherches archéologiques sous celle de MM. les professeurs H.-R. Sennhauser et C. Bonnet, experts fédéraux. Nous voudrions les remercier ici très sincèrement pour leur appui. Toute notre gratitude va aussi à Mère M. Berthet, Révérende

49 On citera notamment les études de synthèses de M. Grandjean, G. Cassina et H.-R. Sennhauser.

Mère abbesse, et aux soeurs de la communauté, au comité de l'association des Amis de la Fille-Dieu, présidé par M. R. Brodard, ancien conseiller d'Etat, à M. F. Guex, archéologue cantonal, aux architectes MM. P. Margot, T. Mikulas et A. Page, ainsi qu'aux responsables et ouvriers de l'entreprise Piselli à Romont. L'excellente collaboration avec les restaurateurs, les ateliers ACR et Saint-Luc à Fribourg et M.G. Stribrsky à Tavel, mérite aussi d'être relevée. MM. H. Schöpfer, Y. Andrey et A. Lauper nous ont aimablement fourni divers documents et renseignements; qu'ils en soient également ici remerciés. Notre reconnaissance s'adresse, enfin, au professeur M. M. Grandjean, qui a bien voulu relire ce texte et nous faire part de ses suggestions et remarques critiques, et à Mme A.-F. Auberson Fasel qui a déterminé les monnaies retrouvées lors des fouilles.

J.B./B.P./N.S.

Chronologie de la Fille-Dieu

vers 1240	fondation de la ville neuve de Romont par Pierre de Savoie
peu avant 1268	fondation du monastère bénédictin de la Fille-Dieu, probable construction d'une chapelle provisoire en bois
1269	confirmation du monastère par l'évêque de Lausanne
vers 1270	mise en chantier d'une vaste église de pierre, restée inachevée
1274	confirmation du monastère par le pape Grégoire X
1321, 1328, 1346	indulgences en faveur de l'achèvement de l'église
après 1327-1346	construction de l'église actuelle
vers 1340-1350	exécution des peintures du sanctuaire
10 avril 1346	dédicace de l'église et consécration de l'autel Saint-Benoît
entre 1346 et 1351	exemption du monastère de la juridiction épiscopale et affiliation à l'ordre de Cîteaux
vers 1346-1350	incendie et reconstruction des charpentes de l'église et des bâtiments conventuels
1349	fondation d'un autel dédié à Tous-les-Saints
vers 1350	exécution des peintures de la nef
1377	première mention de l'autel Sainte-Agnès
1434	incendie de la ville de Romont, le couvent n'est pas endommagé
vers 1450-1460	rénovation de l'église, construction d'un clocher de bois
1475-1476	guerres de Bourgogne, profanation de l'église
1536	Romont devient fribourgeoise, Réforme en Pays de Vaud: suppression du couvent du Hautcrêt, dont l'abbé était père immédiat de la Fille-Dieu, remplacé à la fin du XVIe siècle par l'abbé de Hauterive
1581-1584	réfection des toitures, nouveau clocher
1597	rétablissement d'une stricte clôture
1597-1598	réfection de la charpente, du clocher et du plafond de la nef, nouveau décor peint de l'église
dès 1606	réforme de la Fille-Dieu
1613	construction du mur de clôture
1618	installation du choeur des moniales sur une tribune, achat de nouvelles stalles
vers 1620-1630	nouveau décor peint de l'église
1620-1711	profondes transformations des bâtiments conventuels
entre 1650 et 1669	oculus dans la façade occidentale
vers 1662	création d'un cimetière boisé dans le bas-côté sud de la nef, sous la tribune-choeur
1724-1726	nouveaux bâtiments conventuels au nord de l'église, le choeur des moniales est établi perpendiculairement au sanctuaire
1732	décor en stuc du plafond du choeur des moniales
1735	confection de la grille du sanctuaire
1776	vente d'une partie du domaine de la Fille-Dieu au gouvernement fribourgeois
1798-1804	fermeture du noviciat
1799-1804	réparation des toitures
1848	confiscation des biens du couvent, fermeture du noviciat, suppression du couvent de Hauterive entraînant la sortie de l'ordre cistercien
1856	réouverture du noviciat
1873	installation de l'hôtellerie dans la nef sur les plans du Père Hartmann
1906	réintégration de l'ordre cistercien, affiliation au couvent trappiste d'Oelenberg (Alsace)
1908-1914	rénovation de l'église et des bâtiments conventuels
1965-1968	transformation du choeur des moniales et restauration partielle de l'église, découverte des peintures murales
1991-1995	nouvelle restauration, étude archéologique, rétablissement de la nef dans ses dimensions médiévales, étude et restauration des décors peints
10 avril 1996	date prévue de la consécration de l'église après l'achèvement de sa restauration

Bibliographie

Bibliographie de la Fille-Dieu

ANDERES, B., Die spätgotische Glasmalerei in Freiburg i. Ü. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Glasmalerei, Freiburger Geschichtsblätter 51, Freiburg, 1963 pp. 34, 36, 39-40, 70-74, 160-161et 166-167; pl. 13-15, 33 et 38.

ANDREY, Y., La Fille-Dieu près Romont. Une abbaye cistercienne transformée par un jésuite en 1873, in: SENNHAUSER, Zisterzienserbauten I pp. 111-120.

BEER, E.-J., Bern, Historisches Museum, Scheiben aus dem Zisterzienserinnenkloster Fille-Dieu bei Romont (Kt. Freiburg), in: Corpus vitrearum Medii Aevi - Schweiz III: Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert ohne Königsfelden und Berner Münster, Basel, 1965 pp. 197-199 pl. 175-177.

BISSEGGER-GARIN, I., La Fille-Dieu, HS III/3,2 pp. 665-695.

Obituaire de l'abbaye de la Fille-Dieu (près Romont), édité avec des notes et une table des noms de personnes par P. Clément, Fribourg, 1953.

PITTET, R., L'abbaye cistercienne de la Fille-Dieu à Romont, AF 23e année, 1935 pp. 13-19, 129-142 et 161-170; 24e année, 1936 pp. 69-84 et 129-189; 25e année, 1937 pp. 65-80, 118-126, 142-163 et 177-206.

ROGER, Savoie p. 200.

Bibliographie concernant la restauration en cours

MIKULAS, T., Restauration de l'abbaye de la Fille-Dieu à Romont, Cycle d'études postgrades 1994-1995, Les constructions en bois, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1994.

SCHMID, A. A., Die «Geschichtlichkeit» des Denkmals: Restaurierung und Rekonstitution, in: La dimension historique des monuments dans le processus de restauration, Commission fédérale des monuments historiques, Exposés du congrès de Bellinzone (5-6 novembre 1992), Berne, 1993 pp. 26-34 et 76-77.

Rapports d'analyse et de restauration

ANDREY, Y., La Fille-Dieu. A propos de la restauration de la façade ouest de l'hôtellerie, compte-rendu des recherches menées aux archives du monastère, manuscrit dactylographié, Fribourg, 1980.

BUJARD, J., Abbaye de la Fille-Dieu. Analyse du Service cantonal. Premiers résultats, manuscrit dactylographié, s.l., 1992.

Inventaire et analyse des lambris réutilisés, rapport de l'Atelier de conservation et restauration Stebler/Bertschinger et Zindel, manuscrit dactylographié, 1992.

LAUPER, A. et al., Inventaire du patrimoine religieux de la paroisse de Villaz-Saint-Pierre, abbaye de la Fille-Dieu, manuscrit dactylographié, Fribourg, 1987.

MARGOT, P., Eglise du Couvent des Cisterciennes de la Fille-Dieu près Romont. Rapport final après la restauration de l'église du Couvent, manuscrit dactylographié, Lausanne, 1970.

ORCEL, C. et al., Laboratoire romand de dendrochronologie, rapports dactylographiés nos LRD91/R2937A, LRD92/R2937BC, LRD93/R2937D, LRD93/R2937E.

SCHÄTTI, N., La Fille-Dieu au Moyen Age (XIIIe-XVe siècle), rapport sur les recherches historiques effectuées dans le cadre de la restauration de l'église abbatiale de la Fille-Dieu près de Romont [suivi de sources complémentaires pour la période 1500-1941], manuscrit dactylographié, Genève, 1993.

SCHÄTTI, N. et PRADERVAND, B., Les peintures murales de l'église abbatiale de la Fille-Dieu près de Romont (XIVe-XVIIe siècle), rapport historique préliminaire avant restauration, manuscrit dactylographié, Genève-Ollon, 1993.

STRIBRSKY, G., Rapport préliminaire sur les peintures de la nef, manuscrit dactylographié, s.l., 1992.

ZINDEL, C., Abbaye de la Fille-Dieu/Romont, rapport préliminaire [sur les peintures de l'arc triomphal et du sanctuaire], Fribourg, 1992.

Index bibliographique des monuments cités

Architecture religieuse gothique régionale

CASSINA, G., Saint-Etienne de Moudon et l'architecture religieuse en Pays de Vaud vers 1300, in Le Pays de Vaud vers 1300, cours public publié par A. Paravicini Bagliani, Cahiers lausannois d'histoire médiévale 6, Lausanne, 1992 pp. 115-128.

GRANDJEAN, M., L'époque gothique, l'Architecture religieuse, in Les Arts, Architecture, Peinture, Littérature, Musique, Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud 6.1, Lausanne, 1976 pp. 33-41.

GRANDJEAN, M., L'apport architectural et artistique de la Savoie au nord du Léman: églises, chapelles et couvents, in La Maison de Savoie pp. 216-219.

WAEBER-ANTIGLIO, C. et CHATTON, E., L'architecture du Moyen Age et du XVIe siècle, in Histoire du Canton de Fribourg 1, Fribourg, 1981 pp. 380-410.

Architecture cistercienne en Suisse

SENNHAUSER, Zisterzienserbauten I et II.

Eglises de bois médiévales

ZIMMERMANN, W., Ecclesia lignea und ligneis tabulis fabricata, Bonner Jahrbücher 158, Bonn, 1958 pp. 414-453.

Tribunes-choeurs

COESTER, E., Die Zisterzienserinnenkirchen des 12. bis 14. Jahrhunderts, in: Die Zisterzienser, Geschichte, Geist, Kunst, Köln, 1986³ pp. 339-394.

EYDOUX, H.-P., L'architecture des églises cisterciennes d'Allemagne, Paris, 1952 pp. 152-155.

SENNHAUSER, Zisterzienserbauten I pp. 15-20.

Choeurs perpendiculaires

SENNHAUSER, Zisterzienserbauten I p. 19.

Aubonne (Vaud)

GRANDJEAN, Temples pp. 62-63.

PRADERVAND, B. et TROILLET, P.-A. avec la collaboration de GRANDJEAN, M., Eglise Saint-Etienne d'Aubonne. Rapport historique. XIVe-XVe siècle, manuscrit dactylographié, s.l., 1991.

Aufkirch (Baden-Württemberg)

MICHLER, J., Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen, 1992 pp. 132 et 158.

Bâle, Dominicains

MOOSBRUGGER-LEU, R. et al., Die Predigerkirche in Basel, Materialhefte zur Archäologie in Basel 2, Basel, 1985.

Bellerive (Genève)

CHAUVIN, B., L'abbaye de moniales cisterciennes de Bellerive (avant 1184-1536), RHES LXXXIVe année, 1990 pp. 19-67.

Bellevaux (Vaud)

MAHVaud/I pp. 256-257.

MAHVaud/IV p. 397.

TREMP-UTZ, K., Bellevaux, HS, III/3,2 pp. 584-596.

Berschis (Saint-Gall)

ROTHENHÄUSER, E., Die Kunstdenkmäler des Kantons Sankt-Gallen. Der Bezirk Sargans I, Bern, 1951 pp. 420-422.

Bonmont (Vaud)
BUCHER, F., Notre-Dame de Bonmont und die ersten Zisterzienserabteien der Schweiz, Bern, 1957.
EGGENBERGER, P. et SAROTT, J., La construction de l'ancienne abbaye cistercienne de Bonmont, les résultats des investigations archéologiques de 1973 à 1988, in: Bonmont I: archéologie, Chéserex, 1988.
GERMANN, G., Ascétisme et architecture: le cas de Bonmont. La construction: sculpture et peinture, et HERMANES, T.-A., L'église abbatiale de Bonmont et ses décors, in: Bonmont II: histoire de l'art, Chéserex, 1992.

Büron (Lucerne)
MEYER, A., Entdeckung mittelalterlicher Wandmalereien im Kanton Luzern, NMAH XXVI, 1975 pp. 266-268.
MEYER, A., Architekturpolychromie, farbige Interieurs und Wandmalereien zwischen Spätmittelalter und Neuzeit, Jahrbuch der historischen Gesellschaft Luzern 1, 1983 pp. 24-82.

Brigels (Grisons)
EGGENBERGER, C. et D., La peinture au Moyen Age, Ars Helvetica V, Disentis, 1988 pp. 31-33.

Chillon (Vaud)
NAEF, A., Le grand sous-sol voûté dit la prison de Bonivard, in NAEF, A. et SCHMID, O., Château de Chillon II, Lausanne, 1939 pp. 23 et 27.

Collombey (Valais)
BLONDEL, L., Le château d'Arbignon à Collombey, Vallesia XIV, 1959 pp. 167-173.
Notice de Mère Bernardine Mariétan (1829-1895) sur l'histoire du monastère de Collombey rédigée vers 1857, présentée et publiée par F. HUOT avec la collaboration des moniales de Collombey, Vallesia XXXIV, Sion, 1979 p. 121.

Concise (France, Haute-Savoie)
Fresques et peintures murales en Pays de Savoie, Chambéry, 1988 p. 83.

Cugy (Fribourg)
Inventaire du patrimoine artistique du canton de Fribourg, 1993 (dossier manuscrit aimablement communiqué par M. H. Schöpfer).

Estavayer-le-Lac (Fribourg)
HERMANES, T.-A. et RICHOZ, J., La collégiale Saint-Laurent d'Estavayer-le-Lac, Estavayer-le-Lac, 1984.

Feldbach (Thurgovie)
SENNHAUSER, Zisterzienserbauten, pp. 91, 92, 96, 98 et 108 note 37.

Fribourg, église du couvent des Cordeliers
BUJARD, J., Sept siècles d'architecture franciscaine à Fribourg, L'église des Cordeliers de Fribourg, Repères fribourgeois 2, 1991 pp. 13-18.
BUJARD, J., Les Cordeliers, in Le passé apprivoisé, Catalogue d'exposition, Fribourg, 1992 pp. 188-189.

Fribourg, église de l'ancienne commanderie de Saint-Jean
MAHFribourg/II pp. 213-216.

Fribourg, église de l'ancien couvent des Augustins
MAHFribourg/II pp. 246-264.
L'ancien couvent des Augustins de Fribourg, restauration du prieuré, Patrimoine fribourgeois 3, Fribourg, 1994.

Frienisberg (Berne)
SCHWEIZER, J., Zisterzienserkloster Frienisberg, Hinweise zur Baugeschichte und Baugestalt, in: SENNHAUSER, Zisterzienserbauten I pp. 41-56.

Grenoble (France, Isère)
BOSSO, A., Sainte Marie d'En Haut, du couvent au Musée, Grenoble, 1988.

Hauterive (Fribourg)
BROILLET, F., Restauration de l'église et du cloître d'Hauterive, AF 1, 1913 pp. 76-78.
SCHÖPFER, H., Zisterzienserkloster Altenryf/Hauterive. Baupläne, Veduten und andere Darstellungen des 17.-20. Jahrhunderts, in: SENNHAUSER, Zisterzienserbauten pp. 57-83.
TREMP, E., Liber donationum Altaeripae, MDR XV 3e série, 1984 p. 6 et nos 1, 10, 19, 29, 31, 47, 317 et D8.
TREMP, E., Wie gründet man ein Zisterzienserkloster? Die Anfänger der Abteien Hauterive und Hautcrêt, RHES LXXXIIe année, 1988 pp. 116-141.
WAEBER-ANTIGLIO, C., Hauterive. La construction d'une abbaye cistercienne au Moyen Age, Scrinum Friburgense 5, Fribourg, 1976.
WAEBER, C., L'abbaye cistercienne d'Hauterive, GDS 469, 1990 pp. 16-30.

Hermance (Genève)
BLONDEL, L., Châteaux de l'ancien diocèse de Genève, MDG VII série in-4 , 1956 pp. 304-312.
BONNET, C., L'église Saint-Georges et l'ancien bourg d'Hermance, Genava n.s. XXI, Genève, 1973 pp. 5-97.

Königsfelden (Argovie)
MAURER, E., Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau III: Das Kloster Königsfelden, Basel, 1954 pp. 75-234.
SCHMIDT, G., Zur Datierung der Chorfenster von Königsfelden, in: Festschrift für Eva Frodl-Kraft, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 40, Wien, 1986 pp. 161-171.

La Chaux-de-Fonds, Les Petites-Crosettes (Neuchâtel)
COURVOISIER, J., MAH du canton de Neuchâtel III, Bâle, 1968 pp. 358-359 et fig. 316.

La Maigrauge (Fribourg)
BRAUN, P., La Maigrauge, HS III/3,2 pp. 797-830.
MAHFribourg/II pp. 316-333.
SENNHAUSER, H.-R., La Maigrauge, in: SENNHAUSER, Zisterzienserbauten I pp. 167-170.

Lantsch (Grisons)
RAIMANN, A., Gotische Wandmalereien in Graubünden, Disentis, 1983 pp. 253-262.

Lausanne, ancien couvent des Franciscains (Vaud)
MAHVaud/I pp. 222-224.

Lausanne, ancien couvent des Dominicains (Vaud)
MAHVaud/I pp. 171-184.

Lausanne, Tour de Saint-Jean
MAHVaud/I pp. 102-105.

Le Haucrêt (Vaud)
MOREROD, J.-D., Une abbaye cistercienne en difficulté: le Haucrêt au milieu du XIVe siècle, Pro Bono Monte, 1985 pp. 8-19.
MOREROD, J.-D., L'abbaye du Hautcrêt et ses relations avec l'Ordre cistercien au milieu du XIVe siècle, RHES, 82e année, 1988 pp. 177-190.

Le Lieu (France, Haute-Savoie)
Statuta Capitulorum Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786, édité par CANIVEZ, J.-M., Bibliothèque de la revue d'histoire ecclésiastique II fasc. 10 (année 1254) p. 406 no 30 et III fasc. 11 (année 1344) p. 491.
GONTHIER, J.-F., Inventaire inédit de l'abbaye d'Aulps précédé d'une notice sur cette abbaye, Mémoires et documents de l'Académie Salésienne XXVIII et XXIX, Annecy, 1905 p. 164 no 1867.
ROGER, Savoie pp. 168, 182 et 200-201.
TANNER, H., Abbaye du Lieu. Monastère de moniales cisterciennes. Perrignier (Haute-Savoie), Mémoires et Documents publiés par l'Académie Chablaisienne LXVI, Thonon, 1965 pp. 6-103.

Leuzingen (Berne)
EGGENBERGER, P. et ULRICH-BOCHSLER, S., Leuzingen. Reformierte Pfarrkirche, Ehemaliges Cluniazenserpriorat. Ergebnisse der Bauforschungen von 1986, Bern, 1989.

Lucens (Vaud)
GRANDJEAN, Temples pp. 434 et 437.

Montagny-les-Monts (Fribourg)
DUCREST, F., Le château de Montagny, Fribourg artistique à travers les âges, 14e année, Fribourg, 1903.
SCHÖPFER, H., Vierge à l'Enfant, dite à l'oiseau (vers 1340, atelier fribourgeois), in La Maison de Savoie p. 225.

Monthoux (France, Haute-Savoie)
BLONDEL, L., Châteaux de l'ancien diocèse de Genève, MDG VII, 1956 pp. 299-303.

Moudon (Vaud)
CASSINA, G., Saint-Etienne de Moudon, GDS 165, Bâle, 1974.
CASSINA, G., Saint-Etienne de Moudon et l'architecture religieuse en Pays de Vaud vers 1300, in Le Pays de Vaud vers 1300, Cahier lausannois d'histoire médiévale 6, Lausanne, 1992 pp. 115-128.
STÖCKLI, W., Architecture religieuse dans le canton de Vaud. Investigations archéologiques récentes, AS 1/1978.2 p. 103.

Nydegg (Berne)
HOFER, P., Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern V, Basel, 1969 p. 234.

Oberwinterthur (Zurich)
MAURER, E., Die reformierte Kirche Sankt-Arbogast in Oberwinterthur, GDS 354, 1984.
MICHLER, J., Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee, Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 23, 1986 pp. 37-40.
MICHLER, J., Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen, 1992 p. 190.

Payerne (Vaud)
PRADERVAND, B., L'église paroissiale de Payerne, rapport historique, manuscrit dactylographié, Ollon, 1988.

Rhäzüns (Grisons)
RAIMANN, A., Gotische Wandmalereien in Graubünden, Disentis, 1983 pp. 314-352.

Ripaille (France, Haute-Savoie)
BROILLET, P. et SCHÄTTI, N., Jean de Liège, un architecte au service de la Savoie à la fin du Moyen Age, Histoire en Savoie 6, 1994 pp. 2-7.
BRUCHET, M., Le château de Ripaille, Marseille, 1980² pp. 26, 76, 356-361 et 452-453.
MARGOT, P., Ripaille, Congrès archéologique de France 123e session (Savoie), Paris, 1965 pp. 298 et 302-304.

Romont (Fribourg)
AMMAN, H., Zur Geschichte der Westschweiz in Savoyischer Zeit, Revue d'histoire suisse XXIe année, 1941 pp. 19 et 22.
CHIAUDANO, M., La finanza Sabauda nel sec. XIII, Biblioteca della società storica subalpina CXXXI, Torino, 1933.I pp. 61 et 274 et 1938.II pp. XV, XVII, 3-5 et 73-135.
DELLION, A., Dictionnaire historique, statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg IX-X, Fribourg, 1897 pp. 350-484.
GREMAUD, J., Romont sous la domination savoyarde, Romont, 1866.
PAGE, L., La collégiale de Romont, Romont, 1969.

Saint-Sigismond (France, Haute-Savoie)
BINZ, L., Vie religieuse et réforme ecclésiastique dans le diocèse de Genève pendant le Grand Schisme et la crise conciliaire (1378-1450), MDG XLVI, 1973 pp. 174 et 214.

Saint-Sulpice (Vaud)
BISSEGGER, P., Eglise de Saint-Sulpice, GDS 321-322, 1982.
BUJARD, J., Le prieuré de Saint-Sulpice, Etude historique et architecturale des anciens bâtiments conventuels, RHV, 1987 pp. 1-44.

Schönenwerd (Soleure)
LÖRTSCHER, G., Die neuentdeckten Wandbilder in Schönenwerd (SO), NMAH XVII, 1966 pp. 32-34.

Sion (Valais)
CASSINA, G. et HERMANES, T.-A., La peinture murale à Sion, Sion, 1978 pp. 24-31 (Tourbillon) et 32-33 (cathédrale).

Thonon (France, Haute-Savoie)
BAUD, H., L'ancien monastère de la Visitation de Thonon, in SAUTIER, F., Ombres et lumières au quotidien, mai 59 à la Visitation, photographies, Thonon-les-Bains, 1990.

Villeneuve (Vaud)
GRANDJEAN, M. et GROTE, M., Villeneuve, GDS 370, 1985.

Zürich, maison «Zum Langen Keller»
SCHNEIDER, J.E. et HANSER, J., Wandmalerei im Alten Zürich, Zürich, 1986 pp. 13-14 et 22.
WÜTHRICH, L., Wandgemälde von Müstair bis Hodler, Katalog der Sammlungen des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich, 1980 pp. 51-73 nos 33-48.