

Zeitschrift: Monuments vaudois
Herausgeber: Association Edimento - pour le patrimoine
Band: 10 (2020)

Artikel: Du chœur cultuel au chœur culturel : l'exemple du temple de Nyon, ancienne église Notre-Dame
Autor: Queijo, Karina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1053336>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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

Du chœur cultuel au chœur culturel.

L'exemple du temple de Nyon, ancienne église Notre-Dame

Karina Queijo

Les églises médiévales encore existantes en terres vaudoises ont, dans leur majorité, fonctionné comme lieux de culte de façon ininterrompue à travers les siècles; mais cette constance a été accompagnée de nombreuses fluctuations «internes», au fil des évolutions et des bouleversements historiques et sociaux. Les espaces des chœurs ont particulièrement été impactés par ces fluctuations, par exemple lors de l'introduction de la Réforme au XVI^e siècle, qui leur a fait perdre leur statut de centre de l'espace sacré, ou au tournant du XX^e siècle, quand l'octroi du statut de «monument historique» les a au contraire fait bénéficier d'une nouvelle attention.

Depuis plusieurs décennies, les fonctions et usages de l'espace ecclésial médiéval sont analysés à la lumière des décors conservés¹. L'exercice gagne à être étendu aux périodes ultérieures, car par le biais des différents aménagements et décors peints, ce sont toujours les attentes des commanditaires et utilisateurs qui se laissent entrevoir. Le chœur du temple de Nyon² – ancienne église Notre-Dame – et ses états successifs, connus grâce aux investigations menées lors des restaurations de 1925-1926 et 2013-2016, offrent un aperçu documenté de l'évolution d'un chœur vaudois, du Moyen Âge jusqu'à nos jours (**fig. 1**). Nous nous arrêtons ici sur quelques moments clés de son histoire³.

LE CHŒUR DES CHANOINES

Au moment de sa reconstruction, dans le dernier quart du XII^e siècle, Notre-Dame de Nyon cumule les rôles d'église paroissiale et d'église priorale. Le prieuré de Nyon, fondé entre 1110 et 1184, dépend alors de l'abbaye bénédictine de Saint-Oyend à Saint-Claude, avant d'être rattaché à l'abbaye d'Abondance entre 1244 et 1250 et d'être dès lors occupé par des chanoines réguliers suivant la règle de Saint-Augustin⁴.

Le chœur date pour l'essentiel du chantier du XII^e siècle⁵. De plan rectangulaire (**fig. 3**), il est éclairé depuis son mur oriental par deux baies encadrées de colonnettes à chapiteaux et surmontées d'un oculus; si la voûte en berceau brisé a été reprise en 1436-1437, la structure ne semble pas avoir subi de remaniements majeurs depuis. La division traditionnelle de l'espace médiéval entre chœur – lieu de la célébration de l'Eucharistie et réservé aux ecclésiastiques, c'est-à-dire, à Nyon, aux moines bénédictins, puis aux chanoines – et nef – réservée aux laïcs – n'a laissé aucune trace archéologique; impossible donc de dire si le chœur liturgique coïncidait avec le chœur architectural ou s'il débordait sur la nef.



1 Le chœur, après la restauration de 2016 (photo Rémy Gindroz).

Le premier décor reçu par le chœur architectural est constitué d'un faux appareil⁶, dont les maigres vestiges sur la paroi nord ne permettent pas de grandes considérations sur le reste de l'ornementation de cette époque. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'a été conçu le programme iconographique dont faisait partie la Pentecôte, peinte sur la paroi nord dans des tons ocre jaune et ocre rouge⁷ (Actes des Apôtres II, 1-4) (fig. 2). Les douze apôtres sont représentés debout, à l'intérieur d'un édifice sommairement dessiné et flanqué de deux arbres. Séparés en deux groupes de six⁸, tous sont vêtus d'une simple tunique et tiennent un livre, sinon lèvent la main en signe d'émerveillement. Au centre de la composition, présidant le groupe de gauche, on reconnaît Pierre à sa barbe, ses cheveux blancs et le sommet dégarni de son crâne, et face à lui, premier du groupe de droite, Paul, avec une barbe et un grand front marqué d'une mèche de cheveux, puis le jeune Jean, imberbe. Seuls Pierre et Paul lèvent une main en direction de la représentation anthropomorphe de l'Esprit saint⁹, au-dessus du toit, semblant plonger vers les apôtres depuis le ciel; des rayons relient ses doigts aux têtes de ces derniers. La partie supérieure de la scène est bordée d'une frise végétale à rinceaux ocre rouge.

La couche picturale est encore largement conservée, malgré plusieurs zones usées, piquées ou restaurées en 1926¹⁰. Les plis des drapés tombant régulièrement et verticalement, avec un certain souci des corps sous-jacents – rendus

sans faire appel à des conventions géométriques –, ainsi que les cheveux légèrement ondulés orientent vers une datation dans la seconde moitié du XIII^e siècle, même si certains yeux s'affinant en leur pointe externe et les traits délicats des visages annoncent des formes qui s'épanouissent dès le XIV^e siècle (p. ex. Codex Manesse, dans la région zurichoise, 1^{er} tiers du XIV^e siècle)¹¹. En terres vaudoises, les décors les plus proches se trouvent dans l'ancien chœur de l'église d'Orny (seconde moitié du XIII^e siècle) et dans l'avant-nef de l'Abbatiale de Romainmôtier (saint François prêchant aux oiseaux, peint vers 1300), qui présentent un air de famille surtout au niveau des drapés et des frises ornementales.

Nous l'avons vu, les années de la seconde moitié du XIII^e siècle sont celles de l'installation des chanoines réguliers dans le prieuré de Nyon. La présence d'une Pentecôte dans le chœur répond parfaitement au profil de ces nouveaux utilisateurs, puisque le groupe des apôtres était le modèle principal de la vie en communauté telle que l'imposait la règle de Saint-Augustin :

Vous êtes rassemblés afin de vivre ensemble dans la maison, en une seule âme et un seul cœur tournés vers Dieu. [...]

Que tout vous soit commun [...] Vous lisez, en effet, dans les Actes des Apôtres : « ils avaient tout en commun et on distribuait à chacun en fonction de ses besoins »¹².

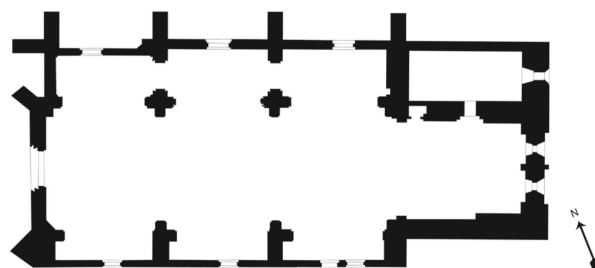


Non seulement ces lignes, qui apparaissent au tout début de la règle, font explicitement référence aux Actes des Apôtres, mais elles renvoient précisément aux versets 44-45 du chapitre II – celui de l'épisode de la Pentecôte – et au verset 32 du chapitre IV – qui raconte une deuxième effusion de l'Esprit saint. Les chanoines ont donc choisi pour leur chœur un décor fonctionnant comme rappel visuel quotidien de leur mode de vie.

L'absence de la Vierge dans la composition plaide également en faveur de cette lecture. Les versets précédant l'épisode de la Pentecôte (Actes I, 14) racontent que les apôtres priaient régulièrement avec Marie, mais au jour précis de la descente de l'Esprit saint, celle-ci n'est effectivement pas mentionnée. Après 1200, suite à l'essor du culte marial, la figure de la Vierge est néanmoins de plus en plus souvent intégrée aux représentations de la Pentecôte. Son absence à Nyon, alors même que l'église est dédiée à Notre-Dame, est peut-être la conséquence d'un décor prévu pour un public exclusivement masculin.

Le déploiement du programme iconographique sur le reste des parois ne se laisse cerner que par bribes. Malgré quelques incohérences stylistiques dues, semble-t-il, à une retouche tardive¹³, une figure isolée sur la droite, à cheval entre le décrochement du mur et sa partie orientale, fait écho aux figures des apôtres par son habit, sa posture et ses coloris¹⁴; il est probable qu'elle ait été conçue lors

2 Représentation de la Pentecôte sur la paroi nord du chœur. État après la restauration de 2016 (photo Rémy Gindroz).



3 Plan de l'église réformée Notre-Dame de Nyon.



4 Les structures maçonnées servant d'adossement aux monuments funéraires bernois et leurs décors peints sur la paroi nord du chœur (XVIII^e siècle). État lors de leur découverte en juillet 1925, avant leur destruction (ACV, AMH A 117/1, A 8981).

de la même campagne de décoration. Pour autant que le personnage ait dès l'origine été imberbe, il pourrait s'agir d'une seconde représentation de l'apôtre Jean, par exemple dans une illustration des événements suivant la Pentecôte, peut-être les miracles effectués par Pierre et Jean à la Belle Porte (Actes III) (voir p. ex. les mosaïques du Duomo de Monreale, en Sicile, fin du XII^e siècle).

Au moment de la découverte des peintures en 1925, les investigations ont révélé, sur la paroi sud, d'autres vestiges de frise à rinceaux, mais aussi «une fresque à plusieurs personnages»¹⁵, en trop mauvais état pour être conservée et qui a fait place en 1926 à une représentation de la Cène peinte par Ernest Correvon. Ce choix iconographique était-il motivé par les vestiges retrouvés? En l'occurrence, un tel sujet aurait été adapté au programme médiéval, en mettant à nouveau l'accent sur le groupe des apôtres tout en signifiant la fonction eucharistique du chœur.

LE CHŒUR DES PATRICIENS

Avec l'introduction de la Réforme en Pays de Vaud en 1536 et l'expropriation consécutive des possessions de l'Église, les chœurs des religieux deviennent «propriété» des autorités bernoises¹⁶, tandis que les nefs passent en mains de la communauté. Telle est aussi la situation de l'église de Nyon, devenue temple.

Les protestants n'ayant fondamentalement besoin que de quatre murs pour se réunir et tout rappel flagrant du fonctionnement de l'Église papiste y étant condamné, les églises maintenues sont peu à peu dépouillées de leurs reliques et de leur mobilier liturgique, les décors peints sont effacés ou du moins dissimulés, et les jubés et grilles sont abattus, libérant la circulation entre les différentes parties de l'édifice. Cette ouverture des espaces a des conséquences importantes pour les chœurs, puisqu'en perdant leur statut sacré et leur accès restreint, ils perdent aussi leur fonction principale. L'installation des chaires dans les nefs désigne ces dernières comme nouveaux centres de l'attention cultuelle, sans pour autant leur octroyer une quelconque aura sacrée. La réaffectation des chœurs se concrétise alors le plus souvent comme une extension de ces nefs, augmentant la surface disponible pour les bancs et si nécessaire aussi pour les fonts baptismaux ou les tables de communion, la Cène n'étant plus considérée comme une répétition du sacrifice eucharistique, mais comme une simple commémoration du dernier repas du Christ¹⁷. Le chœur de Nyon accueille pour sa part des fonts baptismaux entre 1537 et 1600, des bancs pour les membres du Conseil de la Ville en 1607¹⁸, et une table de pierre en 1597, déplacée en 1625 déjà pour faire place à des bancs supplémentaires¹⁹.

En 1614, les décors ornementaux peints par Wolfgang Devy, commande conjointe des autorités bernoises et de la ville²⁰, semblent vouloir répondre à cette nouvelle spatialité. La frise végétale noire dont les vestiges sont conservés à l'extrême gauche de la paroi nord du chœur, par-dessus la couche picturale de la Pentecôte (fig. 2), font ainsi écho aux mêmes décors appliqués dans la nef²¹. Les armoiries

de la Ville et de LL. EE. peintes sur l'arc triomphal, à l'intersection entre les deux espaces, célèbrent la double commande ainsi que la double autorité²².

L'installation en 1607 des bancs du Conseil inaugure toutefois un investissement progressif de l'espace du chœur par les élites locales, renforcé par la multiplication des inhumations – enregistrées jusqu'en 1781, malgré leur interdiction dès 1748 – et la pose de monuments funéraires²³. Le monument de Dorothea von Wattenwyl († v. 1700), épouse du bailli de Nyon Jean-Charles de Büren, et un second – soit celui de Johann Rudolf von Tavel († 1704), soit celui de Beat Jakob May († 1730), tous deux bailles – sont adossés contre la paroi nord et agrémentés de peintures murales simulant d'élégants baldaquins de tissu (fig. 4)²⁴. Ce n'est pas la seule fois que sculpture et peinture sont associées pour des monuments funéraires vaudois – voir p. ex. celui de Rosina Effinger († 1761) ou de Karl Dachselhofer († 1700), à la paroissiale de Payerne²⁵ –, mais aucun de ces décors peints n'a survécu jusqu'à nos jours.

Probablement en partie grâce à leur décentrement par rapport à l'axe principal du culte, certains chœurs finissent donc par endosser le statut de lieux de représentation sociale et politique, à l'instar d'autres chapelles familiales ou seigneuriales peu à peu installées dans divers espaces des églises²⁶. L'éloignement de ces chapelles bernoises – et donc du chœur – du champ de vision direct des fidèles lors de la célébration du culte pourrait avoir autorisé une liberté artistique supplémentaire aux patriciens qui en ont commandé le mobilier et les décors.



5 Vue vers le chœur. État avant la restauration de 1925-1926 (AFMH, EAD-54437).

LE CHŒUR DES CITOYENS

La chute de l'Ancien Régime a des répercussions radicales dans la gestion des chœurs vaudois. Alors que leur entretien constitue une charge revenant de droit au Canton de Vaud dès 1803, le Département de l'Intérieur entreprend immédiatement des démarches pour qu'ils deviennent propriété communale, à l'instar des nefs²⁷. Conformément aux idéaux égalitaires de la nouvelle société, les chœurs tendent alors à devenir des espaces de plus en plus neutres et dénués de références aux anciens privilèges.

Dans ce nouveau contexte où les monuments sépulcraux bernois « offusque[nt] les yeux des patriotes »²⁸, l'inhumation – y compris celle des plus nantis – dans les édifices religieux est interdite dès 1804 au niveau cantonal²⁹. Sans raison apparente, la même année, un monument funéraire bernois est malgré tout maintenu dans le chœur de Nyon, celui de Dorothea von Wattenwyl, mais déplacé de

quelques mètres et disposé entre les deux baies du mur oriental. Sa conservation se fait au prix du martèlement de ses armes et de son épitaphe, ainsi que du badigeonnage du décor peint qui l'accompagnait³⁰. En 1882, les parois du chœur sont recouvertes – de même que le reste du temple, rénové par la même occasion – d'une couche de peinture à l'huile gris clair, avec simple soulignement des nervures³¹. Désormais dépourvu de tout signalement d'espace privé ou réservé, le chœur de Nyon de l'époque cantonale s'ouvre à tous les citoyens, libres de prendre place dans ses bancs orientés vers la nef, tournant le dos aux derniers souvenirs martelés du régime bernois (fig. 5).



6 La peinture de la Pentecôte, lors de sa découverte en 1925 (AFMH, EAD-54433).



7 La peinture de la Pentecôte, après sa restauration par Ernest Correvon en 1926 et avant celle de 2016 (photo Rémy Gindroz). Correvon n'avait rétabli que cinq des six apôtres du groupe de gauche.

LE CHŒUR DES ARCHÉOLOGUES

Quand en 1914, l'archéologue cantonal Albert Naef visite le chœur de Nyon en prévision de futurs travaux de restauration, les enduits du XIX^e siècle, en mauvais état, laissent déjà entrevoir les peintures murales sous-jacentes³².

L'intérêt archéologique pour l'art et l'histoire tel qu'il s'exprime dans les premières décennies du XX^e siècle dans le canton, malgré l'idéal déontologique du respect de toutes les étapes historiques d'un monument³³, trouve ses limites dans la pratique, confrontée à la superposition des couches. Car le Moyen Âge reste bel et bien au centre des attentions au détriment de l'époque bernoise, qui se voit reprocher son vandalisme à l'encontre des œuvres médiévales.

Le chantier du temple de Nyon, dirigé en 1925-1926 par Jean Falconnier, vise donc principalement et sans surprise à remettre en valeur les aspects médiévaux de l'édifice et particulièrement du chœur³⁴. Celui-ci doit redevenir l'écrin de la table de communion – réalisée à cette occasion, à défaut de véritable maître-autel médiéval³⁵ –, en écho à la fonction eucharistique médiévale. Le monument von Wattenwyl est exilé à l'extrémité ouest du bas-côté nord. Les différentes couches de décors picturaux, mises au jour progressivement, révèlent en premier lieu les faux tissus des monuments funéraires bernois, documentés par des photographies³⁶ (fig. 4). Leur conservation ne fait cependant pas le poids face à la possibilité de retrouver les peintures médiévales sous-jacentes (fig. 6), et finalement, seuls les ornements de 1614, limités aux bordures, cohabiteront avec la Pentecôte. Les parties basses des parois sont garnies de nouvelles boiseries.

La restauration de la Pentecôte est confiée au peintre Ernest Correvon, spécialiste du traitement des peintures murales anciennes et collaborateur régulier de Naef. Les parties lacunaires – traces de pic, lacune entre les deux mains levées de Pierre et Paul – sont colmatées et complétées dans des teintes un ton en dessous des originales. La mise au jour des vestiges n'est cependant pas très scrupuleuse, de sorte que la partie gauche de la scène, mal comprise, ne présente après retouche que cinq apôtres au lieu des six (fig. 7). Les parties hautes des voûtes sont décrépies pour laisser la pierre apparente. L'état de conservation des peintures du mur sud étant trop mauvais, Correvon y peint un sujet en adéquation avec le retour de la table de communion: la Cène, avec le Christ auréolé, attablé devant le pain et une coupe de vin, entouré par ses apôtres (fig. 8). Malgré son style contemporain, le décor forme un ensemble homogène avec les peintures médiévales, tant par la reconstitution à l'identique de la frise à rinceaux, que par l'utilisation de coloris similaires, gris et ocres jaunes peu

8 Représentation de la Cène peinte en 1926 par Ernest Correvon sur la paroi sud du chœur. État avant la restauration de 2016 (photo Rémy Gindroz).



saturés; conformément à son intervention sur la Pentecôte, Correvon y représente onze apôtres seulement.

La «remise en valeur de l'état médiéval» du chœur de Nyon constitue donc une mise en scène tentant de combiner des codes propres aux chœurs médiévaux, mais dans un contexte qui n'a bien sûr plus rien de médiéval³⁷. En tant que chœur d'un temple réformé, le chœur de Nyon reste un espace subordonné à celui de la nef, qui continue, lui, d'accueillir le culte principal³⁸; en tant que chœur «post-révolutionnaire», il conserve une accessibilité totale, sans entrave à la circulation et sans prérogatives de classes sociales. La décision de faire cohabiter différentes strates historiques de décor peint – XIII^e/1614/1926 – achève de transformer le chœur en un palimpseste à la fois visuel et fonctionnel.

VERS UN CHŒUR CULTUREL

Lors de la restauration menée entre 2013 et 2016, et conformément à la Charte de Venise (1964), les choix décoratifs et d'aménagement des années 1920 sont à leur tour devenus une strate historique digne d'être conservée... à condition cependant qu'ils s'accordent avec la conception et l'usage de l'édifice en ce début du XXI^e siècle.

La laïcisation toujours plus importante de la population et la baisse générale et constante de la fréquentation des cultes ont abouti ces dernières années à une diminution du nombre de célébrations au sein des paroisses vaudoises. Dès lors, à mesure que l'utilisation des édifices religieux se réduit, la justification de leur entretien – souvent onéreux – se complique. Parallèlement aux efforts pour maintenir leur fonction culturelle, les temples endossent donc de plus en plus fréquemment également un rôle culturel, qui attire un public supplémentaire en dehors des activités pastorales.

À Nyon, le chantier de restauration de 2013-2016 a tenu compte de cette dynamique, et est venu renforcer l'utilisation de l'édifice comme lieu de concerts également³⁹. Ainsi, l'enduit de sable et de chaux reçu par les voûtes du chœur permet notamment d'améliorer les qualités acoustiques de cet espace⁴⁰; quant au mobilier de la nef, modulable, il peut être disposé par exemple dans la longueur de l'édifice, en direction de l'orgue ou du chœur justement, en fonction de la localisation des événements⁴¹.

Les décors peints restent, comme au siècle passé, un pôle d'attraction fort. Conservés dans leur diversité chronologique⁴², nettoyés et débarrassés des derniers restes de badigeons, à peine retouchés, ils s'insèrent dans une conception plus muséale de l'édifice religieux⁴³, pensé pour être fréquenté non seulement par les fidèles, mais également par des visiteurs occasionnels, amateurs locaux ou touristes de régions plus éloignées. L'accessibilité de l'espace du chœur et son non-encombrement, légués par la restauration

de 1925-1926, deviennent un atout permettant d'observer les peintures murales avec un recul confortable, dans des conditions dignes des musées actuels. Les quelques bancs du XVII^e siècle, qui s'adossaient déjà aux boiseries avant les travaux, semblent inviter à la contemplation (fig. 1). Celle-ci est d'ailleurs favorisée par un éclairage repensé, mettant en valeur les peintures sans les endommager, et peut être complétée par la lecture de deux supports d'information, créés à l'occasion du chantier et mis à disposition des visiteurs dans l'église même : un guide constituant une monographie de l'édifice en 60 pages illustrées⁴⁴, et un dépliant au format A4 consacré exclusivement à la Pentecôte. Ces textes présentent l'histoire du bâtiment, mais aussi les choix de restauration effectués. L'idée que la sauvegarde d'un monument commence par sa connaissance et sa compréhension était exprimée en 1964 déjà dans la Charte de Venise (art. 16), qui demandait la constitution d'une documentation scientifique et en recommandait la publication ; à Nyon, le format grand public de ces imprimés – certes basés sur les connaissances scientifiques les plus actuelles et pointues – montre le souci de s'adresser prioritairement à des visiteurs non-spécialistes, venus visiter les lieux dans le cadre de leurs loisirs.

Au même titre que la création de nouveaux décors et de nouveaux aménagements au cours des siècles précédents, les interventions de restauration éclairent donc aujourd'hui à leur tour les nouvelles fonctions, utilisations et attentes des commanditaires et des utilisateurs d'un monument. Outre la visibilité médiatique ponctuelle qu'elle a apportée, la restauration récente du temple de Nyon a été un moyen de revaloriser ses différents espaces, en particulier celui du chœur, en y renforçant notamment la fonction culturelle, c'est-à-dire « une fonction utile à la société », tout en prenant soin de ne pas en « altérer l'ordonnance ou le décor »⁴⁵ ; les restaurations contribuent ainsi à établir un nouvel équilibre pour les années à venir.

NOTES

¹ Voir à ce sujet les actes du colloque *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge*, Lyon 2010, notamment la contribution de Bruno PHALIP, « L'espace ecclésial, les aménagements liturgiques et la question iconographique », pp. 135-152, avec bibliographie.

² Pour une synthèse sur l'église, voir Catherine SCHMUTZ NICOD *et al.*, *Le temple de Nyon, ancienne église Notre-Dame*, Berne 2016 (Guides d'art et d'histoire SHAS 992-993). Pour des informations plus détaillées : Pierre-Antoine TROILLET, *Nyon. Église Notre-Dame. Études historique et architecturale*, ms. 1999 ; Catherine SCHMUTZ NICOD & Salomon RIZZO, *Temple de Nyon*, ms. octobre 2012 (Rédaction des Monuments d'art et d'histoire), recherches en cours. Nous remercions ici Catherine Schmutz Nicod, qui a contribué à enrichir et préciser le propos de cet article.

³ Cet article a pour point de départ l'étude de la peinture murale représentant la Pentecôte, réalisée dans le cadre du chantier de restauration de l'église dirigé en 2013-2016 par les bureaux d'architectes Amsler, Glatz & Delachaux : Karina QUEIJO, *La « Pentecôte » peinte de l'ancienne église paroissiale de Nyon (actuel temple). Étude historique (avant restauration)*, ms. février 2014 ; les conclusions ont été publiées dans SCHMUTZ NICOD 2016 (cf. note 2), pp. 36-38.

⁴ Alexandre PAHUD, « Nyon », in *Die Augustiner-Chorherren und die Chorfrauen-Gemeinschaften in der Schweiz*, Bâle 2004 (Helvetia Sacra IV/2), pp. 374-389, ici p. 374.

⁵ SCHMUTZ NICOD 2016 (cf. note 2), pp. 12-14.

⁶ Éric FAVRE-BULLE, *Rapport, travaux de conservation-restauration, décors peints et peintures murales, chœur, temple*, ms. juillet 2016, pp. 17 et 21 ; un badigeon ocre pourrait avoir formé une couche de préparation (pp. 38 et 43).

⁷ QUEIJO 2014 (cf. note 3).

⁸ Les vestiges des deux apôtres de gauche n'ont été retrouvés qu'en 2016 par l'Atelier Saint-Dismas (FAVRE-BULLE 2016 [cf. note 6], pp. 48-49).

⁹ Cette formule anthropomorphe de l'Esprit saint – troisième personne divine – est certes moins courante que celle sous la forme d'une colombe, mais elle n'est pas rare pour autant.

¹⁰ FAVRE-BULLE 2016 (cf. note 6).

¹¹ Au moment de sa découverte, la peinture a d'abord été datée du XII^e siècle (AFMH, *Alte Akten*, rapport d'Arnold Wyrsh, 18 janvier 1926), une datation retenue par TROILLET 1999 (cf. note 2), p. 10. Le début du XIV^e siècle a été proposé par Enrico CASTELNUOVO & Théo-Antoine HERMANÈS (« La peinture murale et les vitraux au Moyen Âge », in *Les Arts : architecture, peinture, littérature, musique, I*, Lausanne 1976 [Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud 6], pp. 169-175, ici p. 175), tandis que le XIII^e siècle a été envisagé par Adolphe DECOLLOGNY (*Trésors des églises vaudoises : anciennes peintures*, Lausanne 1958, pp. 60-61).

¹² Traduction d'après l'édition critique de Luc VERHEIJEN, *La règle de Saint-Augustin*, I, Paris 1967, pp. 417-418.

¹³ La forme du visage très ovale, les yeux dirigés sur le spectateur, le nez peu gracieux et le menton légèrement saillant. Le décor du XIII^e siècle a-t-il été abîmé et repris lors de la réparation des voûtes en 1436-1437 ? Est-ce à cette même occasion que les rayons émanant des doigts de l'Esprit saint, originellement peints en rouge, ont été repeints en blanc ? (FAVRE-BULLE 2016 [cf. note 6], p. 50).

- ¹⁴ Les restaurateurs ont observé quelques minuscules vestiges semblant correspondre à un second personnage à ses côtés (FAVRE-BULLE 2016 [cf. note 6], pp. 19-20).
- ¹⁵ AC Nyon, Bleu J 36 a1, enveloppe «Restauration du temple, 1924-1934», rapport d'Arnold Wyrsh, 4 mai 1929.
- ¹⁶ Dans les faits, le «propriétaire» réel n'est pas toujours aisément identifiable. Nous renvoyons pour ce sujet à Marcel GRANDJEAN, *Les temples vaudois. L'architecture réformée dans le Pays de Vaud (1536-1798)*, Lausanne 1988 (BHV 89), pp. 353-356.
- ¹⁷ GRANDJEAN 1988 (cf. note 16), p. 43.
- ¹⁸ TROILLET 1999 (cf. note 2), pp. 18 et 92.
- ¹⁹ *Ibid.*, pp. 6-7, 18, 20 et 24.
- ²⁰ *Ibid.*, pp. 19-20.
- ²¹ FAVRE-BULLE 2016 (cf. note 6), pp. 19-20.
- ²² Repeintes en 1735, mais quasiment plus visibles aujourd'hui. TROILLET 1999 (cf. note 2), p. 23.
- ²³ *Ibid.*, p. 101. Au sujet des pratiques funéraires de l'époque bernoise, voir Dave LÜTHI (dir.), *Le marbre et la poussière: le patrimoine funéraire romand (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Lausanne 2013, 2 vol., notamment dans le volume I: André RIBEIRO & Dave LÜTHI, «Du cimetière intégré au cimetière rejeté: histoire d'une translation», pp. 79-84; Alessio CHRISTEN & Adrien GAILLARD, «Les monuments dans l'église: un sens à la dérive», pp. 85-90; Dave LÜTHI, «Les chapelles funéraires en terres réformées: permanences et fonctions», pp. 91-98.
- ²⁴ LÜTHI 2013 (cf. note 23), vol. II, pp. 73-74.
- ²⁵ État documenté en 1931 (CHRISTEN & GAILLARD 2013 [cf. note 23], pp. 89-90).
- ²⁶ LÜTHI 2013 (cf. note 23).
- ²⁷ ACV, K IX 522, Temples, chapelles et chœurs d'églises, 1803-1804.
- ²⁸ Selon la réponse à l'Enquête Stapfer pour Yverdon, en 1798 (cité par GRANDJEAN 1988 [cf. note 16], p. 28).
- ²⁹ RIBEIRO & LÜTHI 2013 (cf. note 23), p. 81.
- ³⁰ TROILLET 1999 (cf. note 2), p. 27; SCHMUTZ NICOD 2016 (cf. note 2), p. 41.
- ³¹ TROILLET 1999 (cf. note 2), p. 31.
- ³² ACV, AMH A 117/1, A 8973, note d'Albert Naef, 6 février 1914.
- ³³ *Instructions pour la conservation et la restauration des constructions monumentales*, Zurich 1893, pp. 5-6.
- ³⁴ SCHMUTZ NICOD 2016 (cf. note 2), p. 22. Au sujet de la valorisation des chœurs dans le cadre des chantiers de restauration de l'Entre-deux-guerres, voir Ludvine PROSERPI, *La simili-pierre et l'esprit. Restauration des monuments historiques religieux de l'Entre-deux-guerres dans le canton de Vaud*, mémoire de maîtrise, UNIL, 2019, pp. 95-102 et 157-160 pour Nyon.
- ³⁵ SCHMUTZ NICOD 2016 (cf. note 2), pp. 42-43. Le chœur de Nyon a plus utilement accueilli des bancs, d'où une migration progressive de la table de communion vers l'ouest; en 1764, la table en pierre a même été remplacée par une table de bois, plus mobile et moins encombrante, à son tour remplacée en 1806 par une table de pierre, mais disposée cette fois dans la nef (**fig. 5**) (voir note 19 et TROILLET 1999 [cf. note 2], p. 29).
- ³⁶ ACV, AMH A 117/1, A 8981 et AFMH, EAD-54432.
- ³⁷ Ludvine Proserpi propose la notion de «restauration atmosphérique» pour ces interventions de l'Entre-deux-guerres (PROSERPI 2019 [cf. note 34], p. 43).
- ³⁸ La chaire créée en 1928 est d'ailleurs posée dans la nef (SCHMUTZ NICOD 2016 [cf. note 2], p. 43).
- ³⁹ Il est intéressant qu'en 1923, Albert Naef associe déjà la cathédrale de Lausanne à une «salle de concert» (Claire HUGUENIN, «Le portail de Lugeon: une création à l'image du 16^e siècle», in *Déclinaisons gothiques. Le portail Montfalcon de la cathédrale de Lausanne*, Lausanne 2017, pp. 66-87, ici p. 86).
- ⁴⁰ FAVRE-BULLE 2016 (cf. note 6), p. 14.
- ⁴¹ <https://www.nyon.ch/fr/officiel/projets-realisations/temple-de-nyon-restauration-1133-106129> (consulté le 9 mars 2020).
- ⁴² L'intervention de Correvon a néanmoins été ponctuellement supprimée là où elle recouvrait des parties conservées du décor médiéval. Voir note 8 et FAVRE-BULLE 2016 (cf. note 6), pp. 41 et 48-49.
- ⁴³ Dave LÜTHI, avec la coll. de Claire HUGUENIN, «L'église-musée. Réflexions sur l'exposition des vestiges archéologiques dans les églises de Suisse romande au 20^e siècle», in *De l'âge du Fer à l'usage du verre. Mélanges offerts à Gilbert Kaenel, dit «Auguste», à l'occasion de son 65^e anniversaire*, Lausanne, 2015, pp. 59-67.
- ⁴⁴ Il s'agit de l'ouvrage cité en note 2, SCHMUTZ NICOD 2016.
- ⁴⁵ Charte de Venise, art. 5.