

Les décors peints du cloître et de l'aile occidentale de l'abbaye d'Hauterive

Autor(en): **Pradervand, Brigitte**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 17: **Le cloître de l'abbaye d'Hauterive = Der Kreuzgang der Abtei Altenryf**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1035747>

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

LES DÉCORS PEINTS DU CLOÎTRE ET DE L'AILE OCCIDENTALE DE L'ABBAYE D'HAUTERIVE

BRIGITTE PRADERVAND

Le chantier de conservation-restauration du cloître de l'abbaye d'Hauterive s'est achevé après trois ans de travaux. Même si, pour le visiteur occasionnel, l'aspect des galeries ne semble pas avoir été modifié, les travaux en profondeur qui ont été effectués sur la substance historique ont permis d'une part bien sûr d'en assurer la conservation, but premier de l'opération, mais aussi de découvrir plusieurs éléments nouveaux, qui viennent s'ajouter aux analyses et enrichir les études connues sur le site.

Les études historiques se sont déroulées en accompagnement aux travaux de restauration et des recherches spécifiques ont été menées au fur et à mesure de l'avancement des travaux pour répondre aux questions des divers intervenants. Plusieurs fonds d'archives ont été consultés, des hypothèses quant à la nature des décors ont été formulées puis affinées au cours de la progression des travaux, et les résultats transmis oralement lors des séances de chantier ou dans quelques petits rapports de synthèse¹. La fragmentation du sujet de l'étude – seul le cloître a fait l'objet de travaux – était problématique dans la mesure où l'ensemble du monastère devait évidemment être pris en compte pour avoir une bonne compréhension des diverses étapes de transformation. Or, les études n'ont pu être faites que ponctuellement en fonction des questions précises qui se posaient. Les résultats présentés ici doivent donc être considérés comme un premier jalon, en attendant l'examen matériel détaillé de l'église.

La restauration de 1896-1916

La première et urgente question a porté sur l'état du cloître en 2002, héritage d'une longue histoire, et sur la compréhension de son aspect. Il s'agissait pour les conservateurs-restaurateurs de pousser les investigations matérielles effectuées lors des études préliminaires et pour l'historien de l'art de se pencher dans les archives pour répondre aux interrogations quant à l'apparence parfois un peu dégradée des parements et des décors, la vision des pierres nues, le caractère parfois inachevé de l'objet. Était-ce le résultat de dégradations subies par l'ouvrage ou pouvait-on y déceler une volonté de présentation (p. 47, fig. 70)? Les analyses débutèrent donc par l'évaluation de la grande restauration qui toucha tout le monastère autour de 1900.

L'aspect avant les travaux résultait en effet de la longue restauration de près de vingt ans que connut l'abbaye d'Hauterive, entre la fin du

¹ Voir la liste des études et rapports non publiés p. 76.



Fig. 51 Vierge à l'Enfant avec deux saints abbés, vers 1330 (détail).
Abb. 51 Muttergottes mit zwei heiligen Äbten, um 1330 (Ausschnitt).

XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, au moment où l'École normale avait investi les lieux. Ces travaux modifièrent profondément le monastère en lui conférant le statut de monument historique, mais en conditionnant aussi de manière très forte notre vision du site. Par chance, de nombreux documents concernant cette intervention sont conservés, permettant de comprendre ce qui a été voulu, et de discerner la part du vieillissement de celle des goûts et usages des années 1900 dans le domaine de la restauration des monuments².

Les sources documentaires

Les sources d'archives débutent avec la restauration de la chapelle Saint-Nicolas en 1896 et se terminent avec la fin du chantier du cloître en 1916 seulement. Pendant ces vingt ans, il est possible de suivre au travers des documents l'en-

thousiasme généré par les découvertes archéologiques et par la connaissance approfondie de l'abbaye, mais aussi les hésitations, les principes énoncés dans les rapports, puis nuancés sur l'objet, enfin les attitudes et les approches diverses selon les personnalités des intervenants et l'évolution des idées au cours de ce laps de temps tout de même relativement long. Rappelons que ce sont pendant ces années que se formeront en Suisse occidentale notamment, les fondements des principes de la conservation des monuments. C'est à ce moment que naît la Commission fédérale des monuments historiques et c'est aussi dans ces années-là que se constituent les divers services des monuments et sites cantonaux³.

La documentation la plus étoffée est surtout conservée pour les premières années, celles qui concernent la restauration de l'église, jusque vers 1908. C'est en effet dans ces sources que l'on trouve la justification de ce qui a été entrepris,

2 Pour l'histoire générale de cette restauration voir ci-dessus p. 15 s. et notamment Aloys LAUPER, De l'église blanche au palimpseste polychrome, in: PF 11 (1999), 42-50.

3 Albert KNOEPFLI, Schweizerische Denkmalpflege, Geschichte und Doktrinen, Zürich 1972; Autour de Chillon, archéologie et restauration au début du siècle, Lausanne 1998.

de ce qui veut être donné à voir et la formation des principes qui régiront l'ensemble du chantier du site. Il faut donc sans cesse recourir à ces premières données pour comprendre ce qui a été effectué plus tard, notamment dans le cloître, les documents devenant laconiques par la suite ou se contentant des formules telles que «même travail que celui exécuté dans l'église».

Des rapports de restauration sont rédigés jusqu'en 1908 par l'architecte Pietro Meneghelli, engagé par les architectes Broillet et Wulffleff mandatés pour effectuer la surveillance des travaux de l'église. Grâce à ces documents nous pouvons comprendre l'état actuel de l'édifice dans lequel les restaurateurs de l'époque ont voulu, à la lumière de leur découverte, montrer un «parcours historique et artistique». Les devis, comptes ou factures nous renseignent plus précisément sur ce qui a été effectivement fait. Pendant ces quelques années se forge sur le chantier une véritable pratique et les mêmes intervenants travailleront ensuite dans le cloître (parfois toutefois avec de nouveaux associés). Ainsi, dans l'étape qui verra la restauration du cloître dès 1909, les choix ne sont plus justifiés de manière explicite. Il n'est plus nécessaire de donner les indications précises aux entrepreneurs déjà formés lors du chantier précédent.

Une autre circonstance nous prive, pour le cloître, des précieuses sources existant pour l'église: il n'est en effet pas jugé nécessaire de reconduire le mandat de Pietro Meneghelli pour la surveillance du chantier qu'il avait pourtant magnifiquement suivi dans la première étape. Ce sont donc les architectes mandatés Broillet et Wulffleff, qui s'occupent de l'examen des

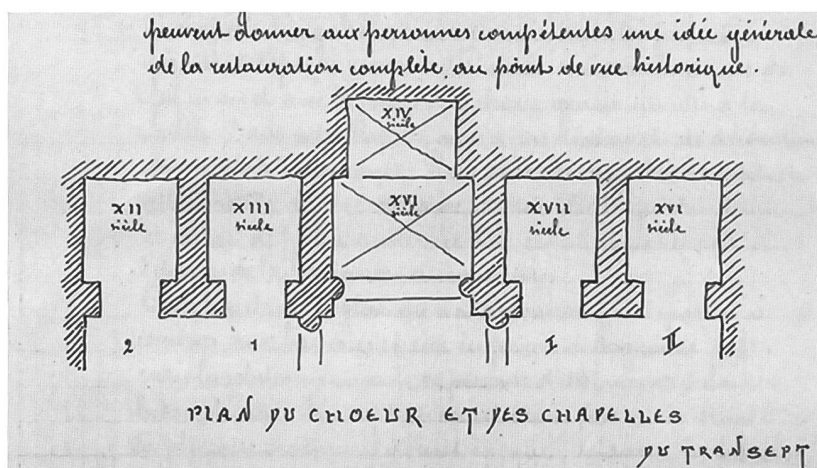


Fig. 52 Pietro Meneghelli, deuxième rapport de restauration, 1904 (AEF, Fonds Hauterive).
Abb. 52 Pietro Meneghelli, zweiter Restaurierungsbericht, 1904 (StAF, Fonds Hauterive).

travaux. Ils délègueront en fait en partie cette tâche aux mandataires. C'est probablement pour cette raison qu'aucun rapport de restauration ne figure dans les archives pour la restauration du cloître et que les documents conservés sont beaucoup plus rares. Par contre, l'architecte Frédéric Broillet rédige une précieuse série de six articles pour la revue Annales fribourgeoises dans lesquels il décrit et parfois justifie les choix de restauration, mais bien sûr a posteriori, ce qui ne permet pas de suivre véritablement les questions et les enjeux de cette intervention⁴.

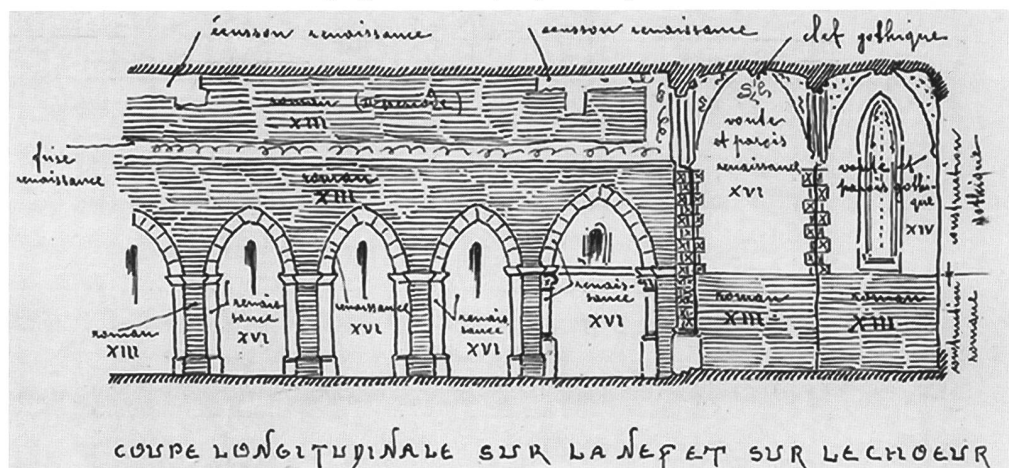
Une bonne compréhension des divers travaux qui ont jalonné la restauration du cloître ne peut donc se faire sans connaître toutes les démarches antérieures, à savoir la restauration complète de l'église. Le «parcours historique et artistique» par étape chronologique et par secteur a été

4 Frédéric BROILLET, Restauration de l'église et du cloître de l'abbaye d'Hauterive, in: AF 1 (1913), 32, 73, 115, 209, 280, et ibid. 2 (1914), 60.

5 Cf. note 2. Le palimpseste est un parchemin réutilisé après l'effacement de la première écriture.

6 L'église médiévale de Grandson, Grandson 2006.

Fig. 53 Le «parcours historique et artistique» dans l'église, présenté dans le même rapport que la fig. 52.
Abb. 53 Der kunsthistorische Rundgang in der Kirche, mitgeteilt im gleichen Bericht wie die Abb. 52.



ÉTUDE

conçu dans le bâtiment de façon à ce que le visiteur puisse découvrir dans différents endroits de l'édifice les grandes époques qui ont marqué l'abbaye depuis sa construction jusqu'au XIX^e siècle (fig. 52 et 53). Le résultat en est ce surprenant «palimpseste» formé de styles et d'époques différents qui se juxtaposent dans l'église mais qui n'ont jamais été vus ensemble⁵.

Bien que cela soit peut-être visuellement moins évident, et surtout moins justifié dans les documents, la même démarche a été appliquée dans le cloître, quoique plus partiellement toutefois, et moins systématiquement.

La matérialisation des principes dans la pierre

Dans les travées 18, 19 et 20 (fig. 54), les restaurateurs du début du XX^e siècle ont voulu montrer les différents types de décors peints retrouvés dans le cloître. Ils ont privilégié la restauration – ou restitution – d'un seul décor par travée et les ont présentés successivement sans que bien sûr ces trois décors aient coexisté dans l'histoire du bâtiment (seules les peintures des travées 19 et 20 constituent une seule étape historique). Une fois la démonstration faite, les autres travées ont été traitées de manière plus aléatoire, on s'est contenté de restituer çà et là les motifs les plus intéressants qui subsistaient en visant une harmonie d'ensemble.

Cette curieuse cohabitation ne doit pas étonner, c'est une pratique courante au début du XX^e siècle que de montrer toutes les étapes historiques en même temps. Cette attitude s'inscrit d'ailleurs en réaction à l'unité de style prônée par Viollet-le-Duc et ses émules. Mais c'est probablement aussi, sans doute, un côté plus pragmatique qui a fixé le choix des restaurateurs: sur les photographies anciennes, la polychromie du XVI^e siècle apparaît en partie détruite dans certaines zones après les grattages effectués sur les voûtains. Faire un choix d'étape sans surpeindre ou détruire était dès lors probablement impossible.

Pour les nervures des ogives, un simple brossage a apparemment été effectué, sans restitution de décors. On a vraisemblablement renoncé à couvrir la pierre – la molasse – d'un badigeon, préférant sans doute voir la pierre nue. On avait aussi procédé comme cela en plusieurs endroits de l'église, sur les piliers de la nef, vers la clôture, par exemple. Les limites entre le



Fig. 54 Travées 18, 19 et 20. La reconstitution entreprise au début du XX^e siècle des différents décors peints dans trois travées successives a été conservée et restaurée. *Abb. 54 Traveen 18, 19 und 20. Die zu Beginn des 20. Jh. ausgeführte Rekonstruktion je einer andern Fassung in diesen drei Jochen wurde beibehalten und restauriert.*

décor et la pierre y sont très brutes et l'on a pas hésité à laisser la pierre apparente à côté des riches ornements maniéristes. Une démarche similaire se retrouve partout ailleurs à cette époque, que ce soit dans l'église de Romainmôtier où les décors figurés s'arrêtent brusquement sur les pierres calcaires jaunes des murs ou encore dans l'église de Grandson où les décors peints s'inscrivaient dans un édifice entièrement dénudé par l'intervention de 1893-1898⁶. On appréciait sans aucun doute cette vision du matériau nu et l'on a privilégié partout cet aspect archéologique dans les édifices historiques.

Pour mettre au jour les décors, les artistes peintres Eugène de Weck et Oswald Pilloud de Fribourg



Fig. 55 et 56 Etoiles gothiques, de 1320-1330, et mauresques maniéristes, vers 1595. Photographie après le dégagement par Eugène de Weck et Oswald Pilloud, à gauche, et relevé d'Ernest Correvon après la restauration de 1912-1913.

Abb. 55 und 56 Gotische Sterne, von 1320/30, und manieristische Mauresken, um 1595; Photo nach der Freilegung durch Eugène de Weck und Oswald Pilloud, links, sowie Aufnahme von Ernest Correvon nach der Restaurierung, 1912/13.

sont engagés. Pour les peintures figuratives il est décidé, en fin de chantier, de faire appel au peintre-restaurateur vaudois Ernest Correvon, spécialisé dans la restauration des peintures murales. Ce dernier a également laissé de précieux relevés après travaux qui se trouvent à Berne aujourd'hui, aux Archives fédérales des monuments historiques⁷ (fig. 56 et 57).

Au nom de principes didactiques et de l'idée que l'on se faisait des époques antérieures, principalement du Moyen Age, les restaurateurs du début du XX^e siècle n'ont pas hésité à transcrire durablement sur les parois et les voûtes de l'édifice leur vision historique. Les ateliers Guyot et James, associés, ont pu mettre en évidence les surpeints considérables qui ont été effectués et l'absence de rigueur de l'intervention de 1909-1916, selon nos critères actuels, dans la mise au jour des décors ou dans le traitement des surfaces. Certaines parties très retouchées côtoient des éléments de structure mis à nu parce qu'on leur accorde une grande valeur historique. Par exemple on veut montrer le premier mur de l'église, d'aspect brut, avec ses éléments de pietra rasa dans le fond des niches des enfeus, par ailleurs finement sculptés, ce qui crée un très fort contraste de matériaux. Des fragments de faux appareils, parce qu'ils sont les premiers

décors, sont conservés sans retouches et côtoient des décors entièrement surpeints⁸.

On veut tout montrer et tout expliquer, et pour expliquer il est parfois nécessaire d'intervenir très fortement. Ce parcours didactique était d'ailleurs complété par un petit musée lapidaire situé dans l'ancienne chapelle du cloître qui devait permettre au visiteur d'approfondir ses connaissances⁹.

Cette notion de substance historique est aussi à analyser dans le cadre des relevés que l'on demande à Ernest Correvon et pour lesquels on

Fig. 57 Chapelle du cloître; décor maniériste de la voûte, fin du XVI^e siècle; relevé d'Ernest Correvon, 1912-1913.

Abb. 57 Kapelle des Kreuzgangs, manieristische Deckenmalerei des Gewölbes, Ende 16. Jh.; Aufnahme von Ernest Correvon, 1912/13.



dépense une forte somme. D'après les documents iconographiques conservés aux Archives fédérales des monuments historiques de Berne, et d'après les sources écrites également, on constate qu'il ne s'agissait pas de consigner un état des peintures après leur mise au jour, mais bien de reproduire l'état restauré, avec les ajouts et retouches. A quelles fins? Nous l'ignorons. Peut-être pour en conserver un souvenir, à l'abri des intempéries. Dans le cadre de son intervention, il est encore question pour Ernest Correvon d'apporter «certaines corrections» notamment dans la chapelle du cloître que l'on juge restaurée trop vivement¹⁰ (fig. 57).

De l'époque romane au XVI^e siècle: variété et raffinement

Les décors peints qui ornent les galeries du cloître représentent plusieurs grandes étapes décoratives. En effet, les nombreux fragments de badigeons qui recouvrent les parois et voûtes peuvent être pour la plupart associés à l'une ou l'autre des principales campagnes qui ont jalonné l'histoire de l'édifice, campagnes qui correspondent généralement à celles effectuées dans l'église. Sans compter la période baroque et le XIX^e siècle, qui recouvrirent les décors de plusieurs couches de badigeons, grattés lors de la restauration du début du XX^e siècle que l'on vient d'examiner, on peut distinguer trois phases principales.

LES PREMIERS DÉCORS. De l'époque de la construction, dont on conserve en partie les structures, peu de choses visibles subsistent du point de vue du décor. Après une étape de mise en œuvre des pierres avec un jointolement en *pietra rasa*,



Fig. 58 Aile occidentale, salle gothique, 1320-1330. Le faux appareil avec rinceaux et rosettes couvre les murs et les voûtes.
Abb. 58 Gotischer Saal im Westflügel, 1320/30. Die Quadermalerei mit Rosenranken überzieht Mauern und Gewölbe.

les analyses des conservateurs-restaurateurs ont pu mettre en évidence plusieurs couches de badigeons notamment dans la galerie est. Des polychromies, en tout cas des enduits teintés, existaient vraisemblablement déjà¹¹. L'existence de plusieurs faux appareils, notamment dans la niche de la travée 2 (ancien armarium?), n'a pas pu être mise en rapport avec ces premières traces de badigeons. Les analyses des décors de l'église permettront sans doute un jour de mieux comprendre cette intervention¹².

Fig. 59 et 60 Aile occidentale, salle gothique; faux appareil avec rinceaux et rosettes, 1320-1330.
Abb. 59 u. 60 Gotischer Saal im Westflügel; Quadermalerei mit Rosenranken, 1320/30.



7 Un inventaire détaillé des documents conservés aux AFMH (plans, relevés, photographies) a été établi à l'occasion de la restauration. Il est déposé au Service des biens culturels à Fribourg.

8 Par exemples dans les travées 1 et 2, particulièrement l'ébrasement de l'ancienne niche interprétée comme l'ancien armarium.

9 Rappelons qu'à l'époque de la restauration, le monastère abrite l'École normale.

10 AEF, Hauterive, Lettre de Josef Zemp à Max de Diesbach, 20 déc. 1911: «Certaines corrections à apporter aux derniers travaux de 'restauration', où Mr. De Weck est allé un peu loin (Je pense surtout à la petite voûte de la chapelle du cloître, près de la sacristie, où les peintures ont été malmenées par cette 'restauration'. Il y aurait lieu de faire disparaître ce qu'on a fait de trop)».

11 Voir ci-dessous p. 54 s.

12 Dans les rapports de restauration de l'église, il est fait mention à plusieurs reprises de faux appareils repérés lors des travaux.



Fig. 61 Aile occidentale, salle sud; décor gothique de la voûte, 1320-1330.
Abb. 61 Westflügel, Saal auf der Südseite; gotische Gewölbemalerei, 1320/30.

Les décors gothiques du deuxième quart du XIV^e siècle.

Les transformations du monastère plus particulièrement du chœur de l'église et du cloître attribuées à l'abbé Petrus Dives, bien étudiées dans le cadre de l'architecture et du décor sculpté¹³, ont également laissé d'importants vestiges de décors peints.

L'analyse fine et détaillée des enduits des voûtes, effectuée lors de la restauration qui vient de s'achever, révèle tout d'abord le soin apporté au décor. Les étoiles, rouges et bleues à l'origine, sont disposées en frise avec une grande régularité, assurée grâce à des incisions dans l'enduit bien visibles en lumière rasante (fig. 85, 87). Au cœur de celles-ci, un curieux cercle, en général sans couleur, témoigne que, peut-être, y étaient fixés des éléments perdus aujourd'hui, par exemple pour assurer leur scintillement¹⁴.

Fig. 62 Aile occidentale, salle sud; faux appareil gothique du mur nord, 1320-1330.
Abb. 62 Westflügel, Saal auf der Südseite; gotische Quadermalerei auf der Nordmauer, 1320/30.



La plus grande surprise réside sans doute dans le fait que des restes de décor subsistent partout sur les parois des galeries. Les fragments sont parfois très ténus mais suffisants pour assurer que le cloître était entièrement peint et coloré suite aux travaux du XIV^e siècle. En effet, les fragments ne sont pas constitués de simples badigeons monochromes mais comprennent des couleurs, essentiellement de l'ocre jaune et de l'ocre rouge ainsi que des motifs figuratifs.

Les grattages du début du XX^e siècle, effectués pour mettre au jour la pierre, ont été très vigoureux et ont malheureusement fait disparaître une bonne partie de ces peintures pourtant très intéressantes, compromettant ainsi non seulement leur conservation mais aussi leur étude. Quelques vestiges se trouvent dans les travées 5 et 19. On y distingue des restes de badigeons ocre rouge et ocre jaune qui couvrent des surfaces de manière uniforme. Un examen plus attentif révèle la présence d'un décor en faux appareil constitué d'assises ocre jaune et ocre rouge posées en alternance et séparées d'un filet blanc.

Ces fragments, qui ont perdu la nuance donnée par les couches de « finition » ne permettent plus une interprétation fine. Fort heureusement pourtant, en d'autres endroits du monastère, subsistent des peintures décoratives du XIV^e siècle très bien conservées qui permettent de faire une étude comparative avec les fragments du cloître.

Les faux appareils de l'aile occidentale du monastère.

De vastes décors ornementaux, jamais étudiés, mais qui se révèlent être d'une grande importance pour l'histoire de l'abbaye et pour l'histoire de la peinture médiévale en Suisse occidentale, sont conservés dans les bâtiments claustraux, plus exactement dans l'aile ouest. L'une des salles (p. 31, fig. 39-4), celle située le plus au sud, utilisée actuellement comme cave, a fait l'objet d'une campagne de conservation des décors, effectuée en parallèle aux travaux menés dans le cloître. Ce fut l'occasion de pouvoir les examiner dans le détail¹⁵. Actuellement d'autres salles de l'aile ouest comprenant des décors de même type sont examinées, révélant une richesse exceptionnelle.

Plusieurs types de décors peuvent être repérés sur les parois et les cinq voûtes à croisées d'ogive qui subsistent de l'ancien bâtiment du XIV^e siècle. On y voit notamment, dans une des travées,

13 Voir ci-dessus p. 8-13, 21-29.

14 Cette hypothèse est faite par les conservateurs-restaurateurs, à partir de l'observation de la présence presque systématique de ce cercle au milieu de l'étoile; ce vide au milieu de l'étoile ne fait probablement pas référence à un motif héraldique (molette), ce genre de voûtes étoilées étant typique du XIV^e siècle.

15 Voir rapport PRADERVAND 2002/2.

16 David PARK, Cistercian wall and panel painting, in: Cistercian Art and Architecture in the British Isles, Cambridge, 1986, 181-210.

17 Dans notre région, les faux appareils sont relativement fréquents. Ceux qui comportent des assises peintes avec des alternances de couleurs sont plus rares et souvent partiellement conservés. On en voit notamment dans le chœur de l'église de Romainmôtier, vers 1300; au château de Chillon, dernier tiers du XIII^e siècle; à l'église abbatiale de Payerne, à l'église de Concise près de Thonon. Plusieurs décors d'inspiration proches se trouvent à Bâle, notamment au Heuberg 20 où des êtres monstrueux sont inscrits dans le faux appareil ou encore à la «Schöne Haus» dans le dernier quart du XIII^e siècle (Sabine SOMMERER, *Wo einst die schönsten Frauen tanzten... Die Balkenmalereien im «Schönen Haus» in Basel*, Basel 2003). Dans une aire géographique plus éloignée, l'église des Jacobins de Toulouse dont la voûte en palmier est achevée en 1292, est entièrement revêtue sur les parois de ce type de décor (Marie-Humbert VICAI-RE, *Les Jacobins dans la vie de Toulouse aux XIII^e et XIV^e siècles*, Toulouse 1987); à Fribourg même, un décor disparu en 1954, à la Grand-Rue 31, présentait un soubassement de même type (Eckart Conrad LUTZ, *Wandmalerei und Texte. Zum kulturgeschichtlichen Erkenntniswert von Ausmalungen am Beispiel von Schweizer Profanbauten des Spätmittelalters*, in: *Geschichte in Schichten, Denkmalpflege in Lübeck 4*, Lübeck 2002, 189).

18 Stefan TRÜMPLER, Les vitraux du chœur de l'église, in: PF 11 (1999), 59; Ellen J. BEER, *Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert* (CVMA Schweiz, Bd. III), Basel, 1965, 77-99.

19 Des restes de badigeon recouvrent encore en partie ces décors très fragmentaires. Dans le cadre de cette campagne, il n'a pas été jugé opportun de mettre au jour systématiquement les fragments de peintures du XIV^e siècle. Seule la peinture de la travée 5 a été dégagée de ses badigeons plus récents ainsi que celle de la travée 1 qui sera décrite plus bas.



Fig. 63 Aile occidentale, salle sud; détail du faux appareil gothique du mur nord, 1320-1330.

Abb. 63 Westflügel, Saal auf der Südseite; Ausschnitt der gotischen Quadermalerei auf der Nordmauer, 1320/30.

des rosettes à cinq pétales ocre rouge peintes sur un badigeon blanc. Ce motif se complique d'un faux appareil à doubles joints ocre rouge et noirs (fig. 59-60). Sur quelques voûtains apparaissent des traces d'incision dans l'enduit. La troisième travée, au nord, montre sur les voûtes et les parois une rosette ocre rouge entourée de

rinçaux inscrits dans des fausses assises à doubles joints ocre rouge et noirs. Parois et voûtes forment un ensemble particulièrement riche qui se complète de peintures figuratives sur les clés de voûtes. Ces dernières sont en partie cachées encore sous des badigeons mais on peut y déceler des personnages nimbés portant des attributs.

Dans la salle située le plus au sud, un motif plus complexe encore est apparu. Sur les voûtes, des rosettes ocre rouge entourées de rinçaux noirs sont inscrites dans un faux appareil semblable à celui de la travée nord, mais très effacé (fig. 61).

Sur la paroi nord est apparu un décor montrant des assises alternées ocre rouge et ocre jaune à l'intérieur desquelles apparaissent des motifs figuratifs. On y distingue plusieurs visages, des feuilles de chêne accompagnées de leurs fruits, des animaux fabuleux (fig. 62-64). Ces figures semblent disposées de manière aléatoire et ne paraissent pas former une suite logique pour illustrer un récit comme on peut le trouver parfois. Mais une petite partie seulement est conservée,



Fig. 64 Aile occidentale, salle sud; détail du faux appareil gothique du mur nord, 1320-1330.

Abb. 64 Westflügel, Saal auf der Südseite; Ausschnitt der gotischen Quadermalerei auf der Nordmauer, 1320/30.

ÉTUDE

et le sens premier du décor nous échappe peut-être. De par sa forme et sa structure, ce faux appareil est à rapprocher des fragments que l'on trouve dispersés çà et là dans le cloître. On y reconnaît la même alternance des couleurs d'assises ocre jaune et ocre rouge, séparées par deux joints, et disposées en escaliers. Dans le cloître, on ne distingue toutefois plus du tout si des motifs animaient les faces des blocs du décor.

Les décors peints de cette aile occidentale sont intéressants à plus d'un titre. Tout d'abord, les ornements conservés offrent une substance médiévale pratiquement intacte, simplement badigeonnée de blanc à l'époque baroque ou jamais recouverte pour le local au sud. L'usure de ces badigeons et quelques sondages permettent de les deviner. Par chance, ils n'ont pas été délogés de leurs anciens badigeons au début du XX^e siècle et se présentent à l'œil dans un état de fraîcheur extraordinaire. Il est donc possible d'analyser et de comprendre ces peintures dans leur aspect d'origine, dans leur relation à l'espace qui les accueille. Les clés de voûte n'ont pas reçu de décor sculpté, mais un décor peint où des figures nimbées se devinent (fig. 46).

Le recours à des appareils simulés pour orner le cloître aurait pu être une manière de détourner l'interdiction des représentations figurées prônée par l'ordre cistercien. Si, au début de l'existence de l'ordre, on trouve en effet de nombreux appareils peints dans les monastères¹⁶, au XIV^e siècle, date de nos décors, ce genre de peintures était abondamment répandu et il ne peut être rattaché à une catégorie précise d'édifices. On le trouve aussi bien dans des églises paroissiales que conventuelles, ainsi que dans des bâtiments publics ou privés¹⁷. Bien que son emploi se généralise vers 1300, il est rarement aussi bien conservé et une cohabitation aussi riche de divers décors est exceptionnelle. Cela montre bien le soin que les constructeurs d'Hauterive ont apporté à ce genre d'ornementation, trop souvent banalisée dans les restaurations du XIX^e siècle.

Des peintures figuratives d'exception

La belle découverte d'une Vierge à l'Enfant a été faite dans la galerie est. Placée très haut sur la paroi de la travée 5, à la limite de la naissance des voûtes, elle ne se percevait que très mal depuis le sol avant la restauration. Des restes de badigeons la recouvraient en outre encore



Fig. 65 Vierge à l'Enfant avec deux saints abbés, vers 1330.
Abb. 65 Muttergottes mit zwei heiligen Äbten, um 1330.

partiellement (fig. 65). L'enlèvement des badigeons révéla une peinture magnifique, de très grande qualité. De part et d'autre de la Vierge se voient deux saints abbés, probablement saint Bernard et saint Benoît. La délicatesse des traits du visage de la Vierge, la sûreté des contours des figures assurent la présence d'un peintre expérimenté. L'inclinaison de la tête de la Vierge et les traits de son visage, le drapé du voile, les figures des saints permettent d'attribuer cette peinture au XIV^e siècle: elle a vraisemblablement été effectuée lors des grands travaux de transformations de 1320-1330, ou peu après.

Le niveau artistique de l'œuvre est à mettre en relation avec les transformations de l'abbaye du XIV^e siècle dont l'importance pour l'histoire de l'art de Suisse occidentale n'est plus à démontrer. La valeur de la sculpture et celle des vitraux du chœur sont en effet reconnues depuis longtemps¹⁸. Les décors peints ne font pas exception, même si leur état de conservation, pour ceux qui ont été mis au jour lors de la restauration du XX^e siècle, empêchent parfois de les apprécier. Plusieurs autres décors très fragmentaires subsistent dans l'aile orientale. On y devine notamment, au-dessus de la porte de la salle capitulaire, un personnage assis sur un trône¹⁹ et dans une autre travée des restes difficiles à identifier.

Peintures et au-delà

En même temps que l'édification du nouveau cloître, des tombeaux sculptés monumentaux sont aménagés, essentiellement dans les galeries

20 Voir rapport PRADERVAND 2003/1.

21 Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, Berne est le fer de lance de l'iconoclasme en Suisse romande in: *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, Berne/Strasbourg 2001, 330; les mêmes, *Iconoclasme au prieuré clunisien de Romainmôtier*, ibidem, p. 33; les mêmes, *Le tombeau de l'évêque de Rodez Henri de Sévery à Romainmôtier*, in: *A+A* 54 (2003), 20-28.

22 Le nécrologe de l'abbaye d'Hauterive permet de savoir qui a été inhumé et constitue la source la plus intéressante pour l'histoire des tombeaux. Il a été conservé sous la forme de deux copies, l'une de 1680, l'autre de 1774. La première semble se référer à un manuscrit antérieur qui pourrait remonter à 1485 environ et qui a été complété par la suite. Bernard de VEVEY, *Le nécrologe de l'abbaye d'Hauterive*, Berne 1957.

23 Voir ci-dessus p. 27 et WAE-BER-ANTIGLIO 1976, 76-77.

24 Bernard de VEVEY, *Le nécrologe de l'abbaye d'Hauterive*, (cf. note 22), 56.

25 Max de DIESBACH, *Tombeau de Conrad de Maggenberg*, in: *FA* 4 (1893) pl. XVII. Pour l'analyse récente voir ci-dessus p. 26.

nord et est²⁰. Le monument funéraire et les décors sculptés ou peints qui ornent un tombeau ne sont que la partie visible de la fondation faite par les seigneurs qui se font inhumer. L'étude des sources d'archives concernant l'édification du tombeau monumental d'Henri de Sévery, dans le chœur de l'église de Romainmôtier, a montré que même dans le cas d'un tombeau monumental comprenant plus de 20 statues et près de 25 mètres carrés de sculpture, les fondations religieuses restent la part la plus importante, en terme matériel, de la fondation²¹.

A Hauterive, le texte du nécrologe permet d'attribuer quelques sépultures, notamment dans la travée 25 qui comporte un tombeau, orné dans l'enfeu d'une peinture représentant la Crucifixion, et, à côté, une pierre tombale dressée contre la paroi²².

Le tombeau portant deux écus sculptés est celui de la famille de Villars qui eut plusieurs donzels et chevaliers au XIV^e siècle. Elle s'éteint avec Rodolphe de Villars qui rédige son testament en 1360. L'exploration archéologique du cloître effectuée au début du XX^e siècle, confirmée par un récent réexamen, montre que des pierres appartenant à l'ancienne baie de la salle capitulaire ont été réemployées dans les maçonneries du caveau de la famille de Villars²³. Ce dernier date donc des transformations du cloître dans le deuxième quart du XIV^e siècle. A côté de ce tombeau se trouve la dalle attribuée à Conrad de Maggenberg par le nécrologe²⁴ – attribution confirmée par la présence de l'écu armorié sur la dalle – et située dans une étonnante position, dressée, curiosité que les érudits ont depuis longtemps remarquée²⁵ (fig. 66). Le décor peint nous aide à comprendre ce qui s'est passé. Au-dessus de la pierre tombale, une peinture ocre rouge et ocre jaune, presque effacée, forme une sorte de dais à crochets se terminant par un fleuron. Le même ornement, avec un fleuron identique, entoure l'extrados de l'arcade où est peinte la scène de la Crucifixion, attestant que les deux éléments, tombeau et dalle funéraire, ont été unifiés par un même décor.

Un autre élément qui n'a curieusement jamais été relevé paraît également significatif. Les écus des Maggenberg et des Villars, peints au-dessus de l'enfeu, sont d'une part de la même forme et d'une typologie identique, indiquant par là leur proximité chronologique, et, d'autre part, ils sont inclinés l'un vers l'autre. En langage héraldique, cela signifie que, très probablement, une alliance est intervenue entre ces deux fa-



milles. Malheureusement, les sources consultées ne permettent pas, pour l'instant, d'identifier plus précisément ces personnages.

Si toutefois cette hypothèse se vérifie, cela signifie que le lien qui nous paraît aujourd'hui curieux entre les deux sépultures des Maggenberg et des Villars a une raison de plus d'exister par cette alliance. On comprendrait mieux aussi que lors de la réfection du cloître au XIV^e siècle on ait «réinstallé» la pierre tombale de l'aïeul Conrad de Maggenberg décédé un demi-siècle auparavant. On a pu la dresser à ce moment-là. Cela expliquerait que l'on ait «modernisé», ou complété, au moyen de la peinture, l'antique dalle qui, même au XIII^e siècle, se conçoit difficilement sans un dais sculpté ou sans un enfeu.

Un vestige de la Crucifixion

La scène de la Crucifixion montre le Christ sur la croix, la tête penchée vers la droite en direc-

Fig. 66 Monuments commémoratifs des familles Villars et Maggenberg.
Abb. 66 Gedächtnisstätte der Geschlechter Villars und Maggenberg.

tion de la Vierge, côté où il a rendu son dernier soupir (fig. 66-67). A gauche, Marie, et à droite saint Jean, entourent la croix dans un schéma traditionnel. Sur le relevé effectué après la restauration du début du XX^e siècle, on distingue encore le manteau bleu de Marie et le détail du glaive qui lui transperce le cœur. Ce motif du glaive se trouve rarement dans les Crucifixions du XIV^e siècle au sud des Alpes mais se rencontre par contre fréquemment dans l'aire germanique. On le trouve notamment chez le maître de Waltenburg dans les Grisons (vers 1330) et autour du lac de Constance (Landschlacht/TG, début du XIV^e siècle; Nussbaumen/TG vers 1320-1330)²⁶. Saint Jean, vêtu d'un manteau pourpre, est en prière, et lève la tête en direction de Jésus. De part et d'autre des bras de la croix deux anges volent dans le ciel. Ils ne semblent pas porter les calices qui généralement recueillent le sang du Christ. On peut noter toutefois que l'ange de droite paraît avoir les bras tendus en direction de la croix.

Quatre personnages complètent la scène. A droite on distingue deux figures nimbées qui apparaissent clairement sur le relevé d'Ernest Correvon. Le personnage tout à droite est en prière. Son vêtement, le col de sa robe et le caractère animé de la figure permettent de supposer qu'il s'agit d'un personnage féminin, peut-être sainte Marie-Madeleine. Le personnage suivant ne peut plus être identifié. De l'autre côté, à la suite de la Vierge, une figure porte un manteau pourpre. On ne distingue pas (ou plus) de nimbe. Le dernier personnage sur la gauche, légèrement incliné, paraît être vêtu d'un habit à capuchon, il pourrait s'agir d'un religieux.

Les aménagements de tombeaux, en raison même de leur fonction, pouvaient être très complexes. Les descriptions de messes anniversaires qui nous sont parvenues par les textes du Moyen Âge montrent les fastes des cérémonies qui, bien sûr, trouvent des prolongements dans les dispositions matérielles. On le voit dans cette travée 25 de la galerie nord où les aménagements funéraires ont apparemment tenu compte des ancêtres déjà inhumés dans ce lieu rendant la compréhension des lieux difficile.

Les décors peints du tombeau attribué à Petrus Dives

Dans le cas du prestigieux tombeau de la galerie est, dont l'arcade est ornée d'un riche rem-

plage, les allusions précises quant à la nature de la commande ont disparu. Seules subsistent les armes de Cîteaux sur la gauche de l'enfeu auxquelles il est délicat de donner un sens particulier, ces armoiries étant traditionnellement celles de l'abbaye même (fig. 69). D'autres vestiges de décors peints subsistent sous la forme de traces au-dessus de l'arcade et il faut imaginer qu'ils s'inscrivaient en relation avec la construction du tombeau lui-même. Il n'est en effet pas rare de voir l'ornementation du tombeau s'étendre à toute la paroi qui le reçoit. C'est le cas par exemple à l'église de Romainmôtier avec le tombeau du prieur Jean de Seyssel. L'analyse de la paroi nord du chœur a pu montrer la liaison étroite qui existait entre le tombeau et la peinture murale dont l'iconographie a même été complétée dans une deuxième étape pour être en rapport étroit avec la construction du monument funéraire. Dans le cloître d'Haute-rive, il faut probablement attribuer au même aménagement la magnifique pierre tombale qui se trouve à proximité du tombeau, dans la travée 1 (fig. 68). Les motifs complexes qui forment la croix ne sont pas sans rappeler d'ailleurs le remplage qui définit la travée où se trouve le tombeau.

Des décors peints, peu lisibles aujourd'hui, probablement des figures de saints, ornent également l'intérieur de la niche. La qualité des éléments qui se devinent encore ne peut que nous faire regretter ce qui a disparu... (fig. 70).

Les ornements et figures du XVI^e siècle

Après l'incendie de 1578, l'abbé Antoine Gribolet (1578-1604) relève le monastère ainsi qu'en témoigne encore une plaque gravée placée dans le passage d'entrée au cloître. Dans l'église, de nombreuses dates sur les décors de

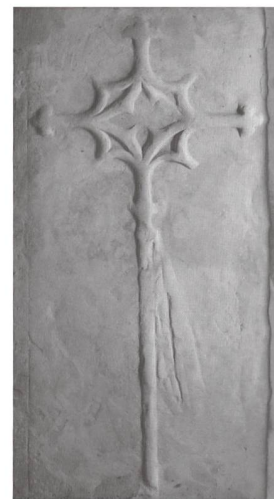


Fig. 68 Pierre tombale gothique dans la travée 1, à proximité de l'enfeu présumé de l'abbé Petrus Dives.
Abb. 68 Gotische Grabplatte im Joch 1, nahe der vermuteten Grabnische des Abts Petrus Dives.

Fig. 69 Les armes de Cîteaux à gauche de l'enfeu présumé de l'abbé Petrus Dives.
Abb. 69 Das Wappen Cîteaux links neben der vermuteten Grabnische des Abts Petrus Dives.



Fig. 67 La Crucifixion, dans l'enfeu des Villars; relevé d'Ernest Correvon, 1912-1913.
Abb. 67 Die Kreuzigung in der Grabnische der Villars; Aufnahme von Ernest Correvon, 1912/13.

mauresques (1594-1595) et des armoiries permettent de confirmer l'importance de cette campagne et de l'attribuer à Antoine Gribolet. Les sources d'archives mentionnent aussi clairement l'intervention de plusieurs peintres et la fourniture de couleurs²⁷. On trouve notamment à plusieurs reprises le nom de maître Frantz Saulge, peintre. Il est chargé de peindre l'église et reçoit un important salaire pour cela en 1594-1595. Ce dernier apparaît également dans les travaux du cloître avec cette mention: «livré aussi a meister Frantz saulge, painter et gissare de Frybourg pour sa peine d'avoir peinté et coloré le crützgan de ladict abbaye 120 fl»²⁸.

Une patiente enquête nous a permis d'identifier ce peintre qui n'apparaît pas dans les inventaires²⁹ et que dans un premier temps nous n'avions pas retrouvé malgré de nombreuses lectures d'archives. Et pour cause! Son patronyme est en fait le nom francisé de Fehlbaum, nom bien attesté en différents endroits dans les archives de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle.

LES DÉCORS À MAURESQUES. Pour la campagne de décoration de l'église et du cloître, comme probablement dans une partie des bâtiments conventuels, ainsi que l'attestent des décors retrouvés dans l'actuelle sacristie, le peintre Franz Saulge (alias Fehlbaum) a utilisé le répertoire des grotesques associé aux mauresques très en vogue dans ce dernier quart du XVI^e siècle.

LES VOÛTES DES GALERIES. Alors que dans l'église se développe une ornementation au vocabulaire très riche, intégrant des éléments d'architecture – pilastres, colonnes, faux appareil –, le cloître, à l'exception de la chapelle, paraît plus sobre. Cette étape a toutefois souffert des mises au jour effectuées au début du XX^e siècle et n'est conservée que partiellement. Les travées des galeries ont reçu, en alternance, des frises de mauresques peintes au pochoir agrémentées d'un motif central au milieu du voûtain, ou des feuillages et fleurs stylisés très déliés ornant l'écoinçon du voûtain. Les motifs sont dessinés avec souplesse et les photographies prises lors de leur mise au jour au début du XX^e siècle montrent une intervention de grande qualité (p. 40, fig. 55). Le soubassement qui accompagnait sans doute ce décor n'a pas été conservé au début du XX^e siècle et la pierre nue a remplacé un probable faux appareil à l'image de ce qui a été effectué dans l'église.

LA CHAPELLE DU CLOÎTRE. A la fin du XVI^e siècle, dans l'espace de la galerie est joutant au sud



Fig. 70 Enfeu présumé de l'abbé Petrus Dives. La restauration du début du XX^e siècle a créé un contraste entre le décor peint de 1320-1330 et le mur du fond de la niche.
Abb. 70 Grabnische, vermutlich des Abts Petrus Dives. Die Restaurierung des frühen 20. Jahrhundert schuf den Kontrast der Malerei von 1320/30 zum Mauerwerk der Nischenrückwand.

le transept de l'église, une chapelle a été (ré-?) aménagée. L'ornementation y est différente et plus riche que sur les voûtes des galeries: les motifs de la voûte comportent des médaillons reliés en réseau, autour duquel s'entrelacent des rinceaux de feuilles et de fleurs polychromes, proches de ceux de la voûte de la deuxième travée du bas-côté nord de l'église. A l'est, sur la voûte, au-dessus de l'ancien emplacement probable de l'autel, étaient représentés les symboles des évangélistes. Seuls deux éléments du Tétramorphe subsistent: l'homme ailé de Matthieu et le lion de Marc (fig. 74).

26 Alfons RAIMANN, *Gotische Wandmalerien in Graubünden*, Disentis 1985, 48, 414; Christoph et Dorothee EGGENBERGER, *La peinture du Moyen âge*, Disentis 1988 (*Ars Helvetica*, V), 69.

27 WAEBER-ANTIGLIO 1976, 239.

28 «crützgan» = Kreuzgang, cloître.

29 Les index des MAH l'ignorent de même que les dictionnaires d'artistes suisses.

Les décors dans le contexte régional

Les peintures d'Hauterive font partie d'un corpus d'œuvres que les lectures d'archives systématiques entreprises ces dernières années permettent de mieux identifier. Un des peintres connus de cette époque se nomme Andreas Stoss. Il est sans doute l'auteur d'un décor daté de 1588 qui orne l'église Sainte-Agnès de Lucens, stylistiquement proche de celui d'Hauterive³⁰. Présent également au château de Chillon en 1586-1587, où il peint aussi des motifs en grisaille, ce qui paraît être sa spécialité, il est attesté à plusieurs reprises dans la région où il semble avoir été apprécié de LL.EE. de Berne qui lui confièrent de nombreux mandats³¹. Vers la fin du siècle, d'autres églises voient leurs murs se parer de motifs très semblables. Il semble même qu'un véritable engouement pour ce genre de motifs se soit développé dès les années 1590: dans une région relativement proche, l'église de Montet-Cudrefin dont le décor remonte très probablement au dernier quart du XVI^e siècle³², celle de la Fille-Dieu à Romont de la fin du XVI^e siècle³³, voire encore l'église Saint-François à Lausanne où Jean Varin orne les voûtes de mauresques en 1605³⁴. Rappelons que dans le Münster de Berne, qui sans doute, par son importance, devait servir de référence pour des commandes d'œuvre d'art, maître Martin Krum «flachmaler», peintre-décorateur, exécute un décor à mauresques sur les voûtes édifiées par Daniel Heintz en 1573³⁵.

De récentes recherches permettent de mieux cerner encore le contexte des décors d'Hauterive. Deux églises, l'une en terre protestante, le temple d'Avenches, et l'autre en pays catholique, la collégiale Saint-Laurent d'Estavayer, ont été décorées par le peintre qui a travaillé au cloître et à l'église d'Hauterive. A Avenches, les voûtes et les parois sont décorées en 1596 par le gypcier nommé «Frantz Felbaum» alias François Saulge. De cette intervention, seule une partie a subsisté dans l'ancienne église romane, laissée intacte lors des reconstructions du début du XVIII^e siècle³⁶. Les peintures sont à rapprocher de celles du cloître et surtout de la nef de l'église d'Hauterive où les piliers conservent pratiquement les mêmes ornements que ceux d'Avenches.

Les recherches documentaires effectuées par Daniel de Raemy dans les archives d'Estavayer-le-Lac ont permis de repérer la présence de ce



Fig. 71 L'archange saint Michel terrassant le dragon; on reconnaît une partie de la balance ainsi que, tout en haut, la garde de l'épée, fin du XVI^e siècle.

Abb. 71 Der Erzengel Michael besiegt den Drachen; erkennbar sind Teile der Waage sowie, ganz oben, die Parierstange des Schwerts, Ende 16. Jh.

François Saulge à la collégiale d'Estavayer-le-Lac, confirmant ainsi les rapprochements stylistiques évoqués à plusieurs reprises lors d'analyses comparatives³⁷. François Saulge reçoit un habit aux livrées de la ville, attestant la satisfaction des autorités à la fin de son intervention dans l'église en 1601.

Pour en revenir à notre région, l'édition d'ouvrages d'ornements publiés en 1549 et 1559 chez l'éditeur zurichois Rudolph Wyssenbach, contenant des planches de Peter Flötner et d'autres graveurs dont Hans-Rudolf Manuel, semble avoir posé un jalon important pour les peintres-décorateurs³⁸. Ces gravures, qui montrent des mauresques et des nielles typographiques, eurent une très large diffusion. Les mêmes ornements de Peter Flötner parurent quelques années plus tard chez le grand éditeur lyonnais Jean de Tournes, principal diffuseur des gravures d'ornements et de livres d'images de l'est de la France à cette époque. Suite à cette parution, il semble d'ailleurs que le célèbre graveur Jacques Androuet Du Cerceau ait fait paraître ses petites et grandes nielles typographiques qui, à leur tour, connurent un grand succès. Pour notre région, les ouvrages zurichois revêtent une importance particulière puisque un des peintres collaborateurs de Flötner, soit Hans-Rudolf Manuel, finit sa vie comme bailli de Morges en 1571³⁹.

30 Ce dernier est qualifié de «maler von Lucens». Les feuillages sont très proches des décors qui ont été récemment retrouvés au château d'Yverdon. Voir Brigitte PRADERVAND, Les décors peints des salles d'apparat du château d'Yverdon, in: Daniel de RAEMY, Châteaux, donjons et grandes tours dans les Etats de Savoie (1230-1330). Un modèle: le château d'Yverdon, Lausanne 2004, 695-724. Des motifs de mauresques agrémentent aussi des papiers peints: Marc-Henri JORDAN, Les papiers de décoration imprimés du XVI^e siècle conservés en Suisse: étude d'exemples retrouvés à Fribourg et Neuchâtel, in: Copier Coller. Papiers peints du XVIII^e siècle. Actes du colloque de Neuchâtel 8-9 mars 1996, Neuchâtel 1998, 29-39.

31 Marcel GRANDJEAN, Les Temples vaudois, Lausanne 1988, 434, 437 et fig. 344. Plus généralement sur l'activité de ce peintre en Suisse romande: Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, Le 'banneret' de Nyon et les fontaines monumentales à statue en Suisse occidentale, in: Vincent LIEBER (dir.) Histoire de Maître Jacques, Nyon 2000, 5 et Brigitte PRADERVAND, Le décor des voûtes de l'église (1577) et le peintre Humbert Mareschet, in: Marcel GRANDJEAN et alii, Lutry, Arts et Monuments, vol. 1, Lausanne 1990, 238-256. Des décors de ce peintre viennent d'être retrouvés au château d'Aigle où il est attesté en 1586-87, et au château de Curtilles (1588, attribution).



Fig. 72 Entrée de la chapelle du cloître, saint Antoine ermite (?), fin du XVI^e siècle.
Abb. 72 Eingang der Kreuzgangkapelle, St. Antonius Eremit (?), Ende 16. Jh.



Fig. 74 Chapelle du cloître, médaillon de l'ange, symbole de l'évangéliste Matthieu, fin du XVI^e siècle.
Abb. 74 Kapelle des Kreuzgangs, Medaillon mit dem Engel des Evangelisten Matthäus, Ende 16. Jh.

Les peintures figuratives

Accompagnant le décor des voûtains, plusieurs peintures figuratives ont été réalisées lors de cette campagne de restauration du monastère. Au-dessus de l'arc d'entrée de l'ancienne chapelle, une peinture murale représentant saint Michel pesant les âmes a été mise au jour. L'image est très fragmentaire et peu lisible dans son état actuel. Le sujet même de la peinture située à l'ouest de l'édifice, emplacement habi-

Fig. 73 Vierge, Reine du Ciel; relevé d'Ernest Correvon, 1912-1913.

Abb. 73 Die Muttergottes als Himmelskönigin auf der Mondsichel, Aufnahme von Ernest Correvon, 1912/13.



tuel pour la représentation du Jugement dernier, nous autorise à penser que ce petit local à l'entrée du cloître était bien utilisé comme chapelle au XVI^e siècle⁴⁰. On y devine encore le plateau d'une balance, un saint Michel en armure et un dragon couché sur le dos qui tente de s'agripper à la balance pour la faire pencher de son côté (fig. 71). On ne voit pas d'autres éléments iconographiques (damnés, élus, présence du Christ du Jugement) mais peut-être ces éléments étaient-ils situés dans les parties qui ont perdu leur enduit. Au bas de la représentation sur le piédroit de l'arc d'entrée, une très belle figure, dont le visage a pu être mis au jour, représente peut-être un saint Antoine, témoignant que les interventions du XVI^e siècle sont également de très belle qualité (fig. 72). Les liens entre cette peinture et le décor de l'intrados de l'arc d'entrée dans la chapelle ont été démontrés par les conservateurs-restaurateurs. Or le décor de rinceaux correspond à celui qui a été réalisé dans une des chapelles du bas-côtés nord de l'église (fig. 75, 76). La peinture du saint Michel a donc sans doute été créée à la fin du XVI^e siècle, durant cette même étape due à l'abbé Gribolet dont le prénom – Antoine – pourrait peut-être expliquer la présence de ce saint Antoine isolé⁴¹.

Il faut sans doute aussi faire remonter à cette époque la Vierge au croissant de la travée 23

32 Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, L'église Saint-Théodule, les peintures murales, in: Marcel GRANDJEAN (dir.), Cudrefin, de la ville neuve savoyarde aux campagnes du XIX^e siècle, Haute-rive NE 2000, 56.

33 Jacques BUJARD, Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, L'abbaye cistercienne de la Fillette-Dieu à Romont. Histoire, architecture et décors peints, in: Chronique archéologique 1993, Fribourg 1995.

34 Marcel GRANDJEAN, L'église Saint-François à Lausanne, GMS, Bâle 1973, 8-9.

35 Luc MOJON, KDM Bern IV, 42. Il faut signaler que ce peintre décorateur se trouve également à Avenches en 1567-1568, puis en 1573.

36 Il s'agit des peintures qui ornent la partie la plus ancienne de l'église: AC Avenches, Man. 1585-1597, 3 août 1596 et 21 novembre 1596.

37 Je remercie Daniel de Raemy et Ivan Andrey de m'avoir communiqué ces précieuses sources documentaires réunies dans le cadre de la rédaction des Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg et du Recensement des biens culturels meubles.

38 J. REIMERS, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, München und Leipzig 1890.



Fig. 75 Décor maniériste sur les voûtes des bas-côtés de l'église abbatiale, fin du XVI^e siècle.

Abb. 75 Manieristische Malerei auf den Gewölben über den Seitenschiffen der Abteikirche, Ende 16. Jh.

dont il ne reste malheureusement que des fragments qui ne permettent plus guère l'analyse. Sur le relevé d'Ernest Correvon apparaissent plusieurs écus dont les émaux ne sont plus identifiables, mais dont la forme correspond bien à cette fin du XVI^e siècle (fig. 73).

Austérité cistercienne ?

Les analyses interdisciplinaires effectuées sur les décors peints du cloître ont révélé la grande diversité mais aussi la qualité des interventions. Les grattages intempestifs du début du XX^e siècle ont fait disparaître une grande partie de la matière, rendant l'analyse parfois délicate. Pourtant, grâce aux comparaisons que l'on peut faire dans l'ensemble de l'abbaye, il est possible maintenant de proposer une chronologie des décors, de comprendre le contexte de leur commande et d'en révéler aussi la grande richesse.

A chaque grande étape de transformation du monastère, le décor du cloître a été modifié.

Pour les périodes gothiques, des décors du deuxième quart du XIV^e siècle, réalisés pendant les grands travaux de rénovation de l'abbaye ont été découverts et mis en valeur. Leur qualité et leur originalité, tant pour les figures que pour les peintures décoratives, en font des témoins d'une grande importance pour l'histoire du décor en Suisse occidentale. Il existe sans doute encore d'autres témoins dans le monastère qu'il faudra préserver lors de futurs travaux. L'étape ornementale du XVI^e siècle, parfois très effacée et mal conservée dans le cloître, a pu être rattachée à celle de l'église, dont elle est presque contemporaine, et à un courant de décoration qui a laissé de nombreux témoins dans le dernier quart du XVI^e siècle dans nos régions. Le nom du peintre a pu être identifié, il s'agit de Franz Fehlbaum ou François Saulge, et d'autres œuvres peuvent lui être attribuées maintenant grâce à des comparaisons stylistiques et des recoupements de mentions d'archives.

L'étude matérielle de l'église, dont les principales étapes décoratives correspondent à celle du cloître, permettra d'approfondir ces connaissances qui posent un premier jalon pour l'étude de l'ensemble des décors du monastère.

39 André MEYER, *Architekturpolychromie, farbige Interieurs und Wandmalereien zwischen Spätmittelalter und Neuzeit*, in: *Jahrbuch der historischen Gesellschaft Luzern* 1(1983), 36; Paul BISSEGGER, *MAH Vaud* V, 60, 257, 258.

40 Ce petit local a une histoire très complexe notamment en raison de l'accès au dortoir qui se trouve dans cette zone et qui a été modifié à plusieurs reprises. Voir PRA-DERVAND 2003/2.

41 L'analyse des stratigraphies des enduits et badigeons n'a pas permis de confirmer cette appartenance à la même étape que les mauresques. Il pourrait y avoir une étape supplémentaire mais assurément proche chronologiquement.



Fig. 76 Décor maniériste à l'intrados de l'arc de l'entrée de la chapelle du cloître, fin du XVI^e siècle.

Abb. 76 Manieristische Malerei auf der Bogenleibung am Eingang der Kapelle des Kreuzgangs, Ende 16. Jh.



Fig. 77 La chapelle du cloître avec son décor de la fin du XVI^e siècle.

Abb. 77 Die Kapelle des Kreuzgangs mit Dekor vom Ende des 16. Jh.

Zusammenfassung

Noch vor Beginn der Restaurierung im Kreuzgang ging es darum, sich einen Überblick zu verschaffen über den oft undeutlich lesbaren Befund auf den Wänden und Gewölben. Handelte es sich um eine mit der Restaurierung der Jahre um 1900 gesuchte Wirkung oder eher um das Ergebnis des fortschreitenden Zerfalls? Ein Glücksfall sind die während der Arbeiten von 1896 bis 1916 entstandenen Dokumente. Sie spiegeln die Diskussion unter den damals Verantwortlichen und die Entscheidungen für einen historisch-didaktischen Rundgang. So kam von Verputz befreites romanisches Mauerwerk neben zarteste gotische Malerei zu stehen; auf benachbarten Gewölben wurden Fassungen gezeigt, die vordem nie gleichzeitig zu sehen waren. Das ursprüngliche romanische Mauerwerk war zunächst mit Kellenstrich im Fugenverputz ver-

ziert. Nach dem gotischen Umbau schmückte Quadermalerei mit abwechselnd gelbocker- und rotocker-farbenen Lagen die Wände. Anlässlich der Reinigung vor hundert Jahren weitgehend weggekratzt, lassen sich diese Reste kaum mehr deuten. Hingegen sind die gotischen Wand- und Deckenmalereien in den Räumen des Westtrakts erfreulich gut erhalten. Eine Neuentdeckung ist die Darstellung der Muttergottes mit zwei heiligen Äbten. Die Wandmalerei der Gedächtnisstätten der Geschlechter Villars und Maggenberg lässt deren engere Verbindung erkennen.

Aus den Jahren nach 1595 stammen zwei manieristische Fassungen in der Kirche, im Kreuzgang und in der zugehörigen Kapelle. Manche Mauresken lassen sich dem Meisters Franz Felbaum (François Saulge) zuschreiben.