

**Les peintures murales de l'église
abbatiale de la Fille-Dieu près de
Romont**

(XIV^e-XVII^e siècles)

rapport historique préliminaire avant restauration

**Nicolas Schätti
Brigitte Pradervand**

Genève et Ollon, août et octobre 1993

Introduction

La dernière restauration de l'église abbatiale de la Fille-Dieu avait été menée de 1965 à 1968 sous la direction de M. Pierre Margot, architecte. Elle avait notamment permis le dégagement de peintures murales dans le sanctuaire et dans la partie de la nef, qui n'avait pas été occupée, en 1873, par l'aménagement de l'hôtellerie du monastère. L'ensemble mis alors au jour comprenait, en particulier, un cycle de peintures murales figuratives médiévales, qui venait heureusement enrichir le corpus des peintures murales du XI^e siècle conservées sur le territoire de l'ancien Pays de Vaud savoyard : Chillon, Romainmôtier, Ressudens, ... Des vestiges de peintures décoratives et figuratives Renaissance, auxquels on prêta cependant moins d'attention, venaient compléter cette découverte.

Avant le début de la restauration actuelle, la suppression des structures du XIX^e siècle, envisagée dans le projet établi par MM. les architectes Pierre Margot, Tomas Mikulas et Aloys Page, laissait augurer la découverte de nouvelles peintures murales dans la nef. En effet, dès le début des travaux de démolition en 1991, d'importants fragments d'enduits décorés purent être dégagés par M. Georg Stribrsky, restaurateur. Cependant, si la structure architecturale médiévale de l'église avait relativement peu souffert des travaux du XIX^e siècle, il n'en allait pas de même des enduits anciens, bien plus fragiles. Un visiteur, même averti, ne pouvait être que déconcerté devant cet ensemble de peintures disparates, d'époque apparemment si différentes, dont la cohérence paraissait définitivement compromise.

Depuis, de nombreuses analyses scientifiques ont considérablement fait progresser les connaissances sur l'histoire de l'église et de ses décors. On citera en particulier les recherches archéologiques dirigées par M. Jacques Bujard et les études préliminaires des enduits et peintures murales effectuées par les restaurateurs mandatés, M. Georg Stribrsky sur les murs gouttereaux de la nef et M. Christoph Zindel dans le sanctuaire, sur l'arc triomphal, sur les retours orientaux des murs gouttereaux de la nef et sur les planches retrouvées du plafond peint de celle-ci. La prochaine restauration des enduits et peintures murales permettra à coup sûr de compléter et d'affiner encore ces premiers résultats.

Le présent rapport ne peut donc pas avoir l'ambition d'embrasser l'ensemble des problèmes et questions suscités par les décors de l'église. Dans cette étape préliminaire, nous avons cherché à faire la synthèse des connaissances acquises (archéologiques, historiques, matérielles), à mettre en évidence les cohérences les plus manifestes entre les fragments mis au jour, ainsi qu'à établir, à partir de ces données, des liens avec l'histoire du monastère.

Ainsi, les vestiges les plus significatifs de la nef et du sanctuaire ont permis d'identifier trois campagnes décoratives majeures. Toutes trois ont été menées sur les principales structures architecturales du bâtiment avant le milieu du XVII^e siècle. Malgré des contraintes nouvelles à chaque époque, une parenté indéniable entre le Moyen Age et les périodes postérieures a pu être mise en lumière. Celle-ci fut déterminée par l'architecture du bâtiment que les décors successifs cherchèrent, certes dans un esprit toujours différent, à mettre en valeur et magnifier.

Ce lien intrinsèque entre les décors et l'architecture ne peut être cependant que très partiellement décrit sur la base des seuls fragments d'enduit peint conservés, du fait des nombreuses transformations du bâtiment et, surtout, de la disparition quasi complète des aménagements intérieurs en bois. Pour compenser cette perte, nous avons cherché autant que possible à trouver des exemples comparatifs parlants, qui aident non seulement à mieux situer les peintures en question dans leur contexte historique et artistique régional, mais aussi à se faire une idée de l'effet esthétique d'ensemble auquel ces peintures ont toujours tendu.

Bien entendu, une telle démarche, dans le cas de la Fille-Dieu, est rendue problématique par l'état de conservation très inégal des décors considérés. De ce point de vue, des différences très nettes, consécutives aux aménagements et restaurations des XIX^e et XX^e siècles, apparaissent entre les décors du sanctuaire et ceux des murs gouttereaux de la nef. Les premiers, on l'a dit, furent épargnés par les travaux de 1873 et firent l'objet d'une restauration qui, à l'exception des voûtes, privilégia les peintures médiévales ; dans la nef, en revanche, les plages d'enduit conservé sont certes plus réduites, mais les fragments subsistants portent encore des décors de différentes époques.

En dépit de ces considérations, il nous a semblé possible et même nécessaire de rendre compte des réelles qualités de tous ces décors. Nous espérons que les résultats des analyses matérielles et des études historiques menées dans le cadre de ce chantier auront pu montrer tout l'intérêt de la conservation de ces peintures murales, qui prennent place désormais dans le patrimoine déjà fort riche de cette église.

Ce rapport doit beaucoup aux réflexions et travaux faits sur le chantier par tous les intervenants qui, à divers titres, ont été amenés à s'occuper des peintures murales et des enduits conservés dans l'église. Nous remercierons tout d'abord MM. les restaurateurs Georg Stribrsky et Christoph Zindel, les responsables de l'atelier de restauration Stebler et Bertschinger ainsi que MM. Jacques. Bujard, archéologue responsable du chantier, et Wilfried Trillen, dessinateur. Notre reconnaissance va également à MM. Pierre Margot, Tomas Mikulas et Aloys Page, architectes, et à M. le professeur Alfred A. Schmid, qui ont bien voulu solliciter et encourager une telle recherche. Enfin, nous adressons encore notre gratitude à la communauté des religieuses de la Fille-Dieu, en particulier à Mme Hortense Berthet, mère abbesse, tant pour leur accueil chaleureux que pour l'intérêt, jamais démenti, qu'elles ont su montrer à la meilleure connaissance de l'histoire séculaire de leur couvent.

Table des matières

Introduction.....	2
Les données archéologiques et historiques.....	7
<i>Archéologie.....</i>	<i>7</i>
<i>Histoire.....</i>	<i>11</i>
<i>XVIIe-XXe siècles : quelques dates</i>	<i>15</i>
<i>Conclusion</i>	<i>18</i>
Enduits et techniques	19
<i>Etat de conservation.....</i>	<i>19</i>
<i>Les enduits.....</i>	<i>20</i>
<i>Les techniques</i>	<i>20</i>
<i>Conclusion</i>	<i>21</i>
Les peintures murales de l'église.....	23
A. L'église du XIIIe siècle.....	23
B. L'église du XIVe siècle	24
<i>Les premières croix de consécration</i>	<i>24</i>
<i>Le décor de la nef et de l'arc triomphal</i>	<i>26</i>
1. Les murs latéraux de la nef	26
a) la frise supérieure.....	26
b) le décor des baies.....	33
c) les soubassements.....	34
2. La chapelle sud-est.....	39
a) la baie.....	39
b) les représentations figurées.....	40
c) piscine liturgique et écu armorié.....	40
3. Le retour est du collatéral nord de la nef	45
4. L'arc triomphal	47
5. Analyse stylistique des peintures de la nef et datation.....	57

6. Evaluation du décor de la nef et de l'arc triomphal.....	61
<i>Les décors du sanctuaire</i>	63
1. Le chevet.....	63
2. Les murs gouttereaux sud et nord.....	72
3. Evaluation stylistique et datation.....	76
<i>Conclusion</i>	81
C. L'église du deuxième quart du XVe siècle	82
<i>L'autel sud-est de la nef</i>	82
<i>Les piliers en bois de 1451-1452</i>	82
<i>Conclusion</i>	83
D. L'église de la fin du XVIe siècle	85
<i>La nef et l'arc triomphal</i>	85
1. Les murs latéraux.....	85
a) la frise supérieure.....	85
b) les baies.....	90
c) les soubassements.....	95
d) les prophètes.....	97
e) les croix	104
f) l'arc triomphal.....	105
g) la chapelle latérale nord-est.....	105
h) évaluation générale du décor de la nef	107
<i>Le sanctuaire</i>	108
1. Les voûtes.....	108
2. Les peintures figuratives du mur sud.....	113
3. Les peintures décoratives des parois.....	113
4. Evaluation du décor du sanctuaire	113
<i>Conclusion</i>	117
E. L'église de la première moitié du XVIIe siècle	121
<i>La nef</i>	121
1. Les soubassements des murs gouttereaux.....	121
2. Les baies.....	121
3. L'ancien couvrement de la nef.....	125
Conclusion générale	129

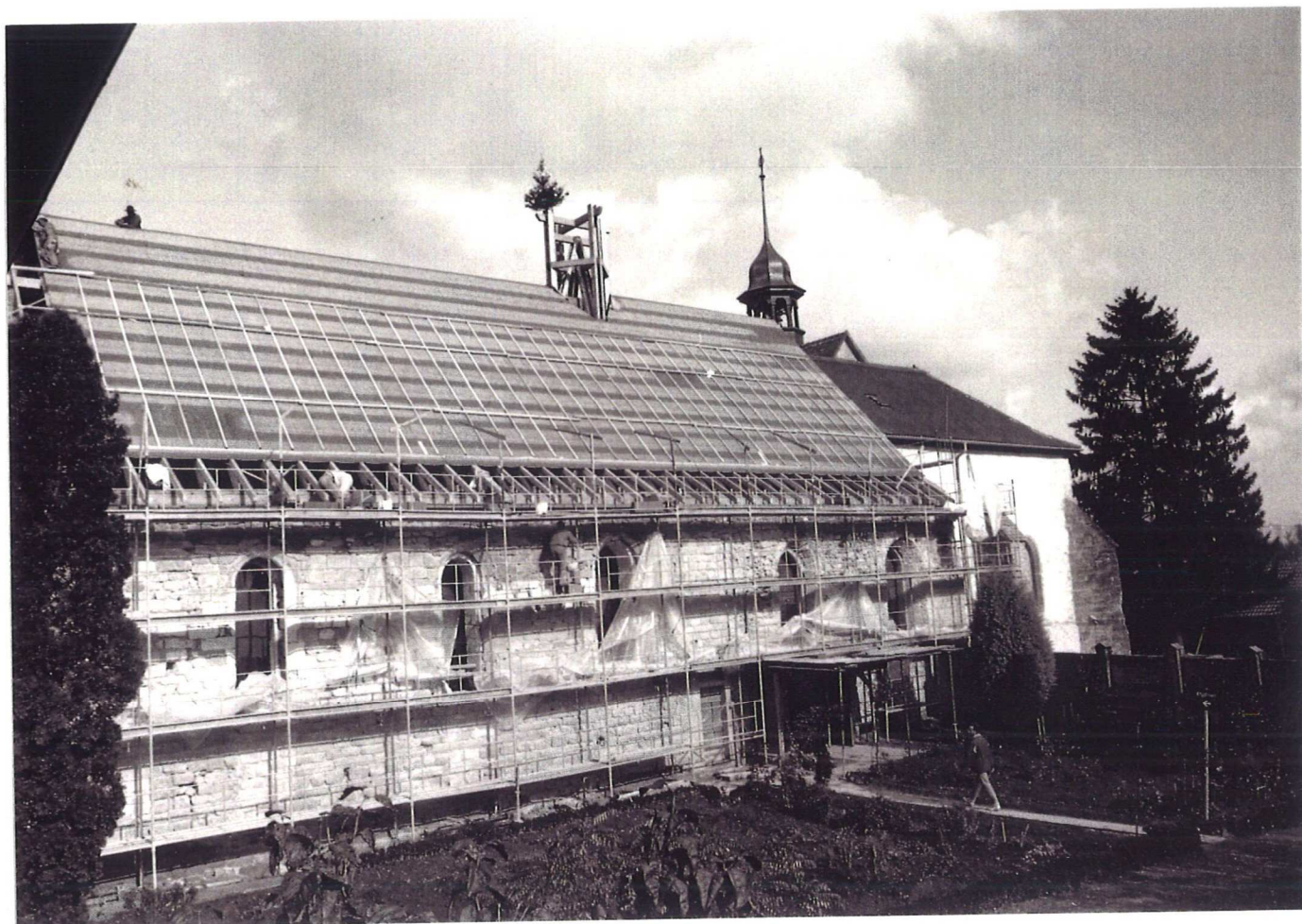


Figure 1 : Vue de l'église abbatiale depuis le sud pendant les travaux de restauration (photo Tomas Mikulas, novembre 1992)



Figure 2 : Vue imaginaire du bourg et de la tour de Chavannes-sous-Romont en 1476 (*La grande chroniques des guerres de Bourgogne* de Diebold Schilling (fac-similé, Lucerne, 1986, I, p. 605)

Les données archéologiques et historiques

Archéologie¹

L'histoire architecturale de l'église et du monastère de la Fille-Dieu a été bouleversée par les fouilles et analyses archéologiques, menées depuis 1991 par Jacques Bujard. Nous n'en rappellerons ici que les étapes essentielles, déterminantes pour la compréhension des décors successifs de l'église.

Le site de la Fille-Dieu semble avoir été occupé par une communauté religieuse avant la construction des plus anciennes structures appartenant aux bâtiments actuels. C'est donc sans doute après son installation que cette communauté décida la construction d'un véritable monastère. Les travaux paraissent avoir commencé par les bâtiments conventuels, auxquels était associée, au nord, une église de très grandes dimensions. Celle-ci aurait dû sans doute idéalement se composer d'une longue nef et de deux bas-côtés, précédés sans transition par un sanctuaire à chevet plat, flanqué de deux chapelles de plan carré.

De cet ambitieux projet, qui ne put jamais être achevé, ne furent élevés en dur que les murs liés aux bâtiments conventuels, la chapelle méridionale du sanctuaire, voûtée à l'origine, et une bonne partie du mur gouttereau sud de la nef monté dans un premier temps jusqu'à une hauteur d'environ 4 mètres. Ces éléments maçonnés ont été complétés par des structures en bois pour créer un premier sanctuaire indispensable à la vie liturgique de la communauté naissante ; la chapelle méridionale fut notamment transformée pour servir de sanctuaire à cette première église. Les nombreuses sépultures, qui ont pu être mises en relation avec ce bâtiment attestent que celui-ci fut utilisé pendant plusieurs décennies. Un incendie nécessita d'ailleurs sa reconstruction.

¹Jacques Bujard, *Abbaye de la Fille-Dieu, Romont. Analyse du Service archéologique cantonal, premiers résultats*, ms. dactyl, s. l., mars 1992, 7 pages. Les résultats, consignés dans ce premier rapport succinct, ont été en partie dépassés par les recherches effectuées postérieurement à sa rédaction ; nous remercions chaleureusement M. Jacques Bujard, responsable des analyses et fouilles archéologiques menées dans le cadre de la restauration de l'église, de nous avoir communiqué, lors de nombreuses rencontres sur le chantier, les informations disponibles mises à jour, indispensables à la bonne compréhension de l'histoire de l'édifice et de ses décors.

XIV^e siècle.- Le projet primitif fut repris et adapté au XIV^e siècle pour créer un édifice, réduit en longueur et moins complexe quant à son organisation intérieure : un sanctuaire à chevet plat, long de deux travées voûtées d'ogives, précédé par une nef unique. Celle-ci était divisée dans le sens de la longueur par huit piliers de bois, qui portaient une voûte en bois et marquaient la séparation entre le vaisseau central et les collatéraux couverts de plafonds. La nef comptait ainsi cinq travées, dont une plus large marquait l'emplacement des stalles des religieuses. A l'arrière de celle-ci, une cloison percée d'une grille, dont l'emplacement n'est pas connu avec certitude, devait séparer les parties réservées aux moniales de l'espace ouvert aux fidèles laïcs. Enfin, deux autels secondaires étaient situés de part et d'autre de l'arc triomphal du sanctuaire contre les murs orientaux des collatéraux.

L'analyse matérielle des murs n'a pas laissé apparaître d'interruptions majeures entre les différentes étapes du chantier (sanctuaire-mur nord et surélévation du mur sud- façade occidentale). Celui-ci ne débuta pas avant 1327, vraisemblablement seulement plusieurs années après cette date (datation dendrochronologique). Certains remaniements et de nombreuses irrégularités dans l'élévation des murs de la nef attestent, en revanche, des hésitations intervenues au cours des travaux. Ainsi, les fenêtres du mur gouttereau sud de la nef, qui furent remplacées en 1345-1346 sur le modèle de celles du sanctuaire, sont d'un type différent de celles du nord. De plus, ces ouvertures ne se font pas face et aucune ne semblent respecter le rythme défini par l'espacement des piliers en bois du vaisseau central. Enfin, l'embrasure de la porte de la façade occidentale fut également installée après coup dans la façade, qui, elle, n'est pas perpendiculaire aux murs gouttereaux.

Enfin, un incendie est intervenu dans la nef postérieurement à la construction des baies du mur gouttereau sud en 1345-1346 (datation dendrochronologique). Cette catastrophe doit très vraisemblablement être située après la fin du gros oeuvre de l'église et sa consécration en avril 1346, que commémorent encore quelques fragments de croix peintes. Cet incendie nécessita la reconstruction du couvrement de la nef. Une voûte heptagonale en bois, définie par le cadre des peintures murales de l'arc triomphal, coiffait le vaisseau central sur toute sa longueur et reposait sur des solives, portées par les huit piliers de la nef. Quant aux collatéraux, ils étaient couverts par des plafonds à poutres apparentes, reposant sur les mêmes solives que la voûte centrale. Avant l'incendie, les fenêtres latérales, certainement conçues pour un couvrement plus élevé, avaient été barrées dans leurs parties supérieures par des traverses en bois, destinées à porter les poutres apparentes du plafond. Cet incendie nécessita sans doute également la pose d'un enduit sur tous les murs intérieurs de la nef, sur lequel fut appliqué le plus ancien des décors conservés. Avant l'incendie, il n'est pas sûr que la nef de l'église fut déjà crépie, les croix de consécration de 1346 ayant été appliquées sur des murs recouverts d'un simple badigeon à la chaux.

XVe siècle.- D'importants travaux furent entrepris au XVe siècle. S'ils n'ont que peu touché à la maçonnerie, le remplacement de deux piliers en chêne de la nef, datés par dendrochronologie de 1451-1452, suggèrent que ces remaniements furent importants. De plus, une bonne partie au moins de la couverture de la nef fut alors renouvelée (abattage des bois de certaines planches ayant appartenu à cette couverture en 1452-1453). Enfin, les solives, posées sur les piliers en bois de la nef, furent rehaussées ; les poutres apparentes des collatéraux, logées dans les mêmes trous aménagés au siècle précédent dans les murs gouttereaux, se trouvèrent alors placées en appentis. La forte impression donnée par le vaisseau central surélevé se trouvait ainsi renforcée, sans qu'il fut nécessaire de toucher aux murs latéraux ni à leur décor.

XVIe siècle.- L'analyse dendrochronologique des planches les plus récentes de l'ancienne couverture de la nef, détruite en 1873, atteste que celle-ci fut une nouvelle fois remaniée à l'extrême fin du XVIe siècle (abattage des bois en 1595-1596). Les dimensions de la voûte centrale furent alors sensiblement réduites de hauteur tandis que les plafonds des bas-côtés, en appentis depuis le XVe siècle, surélevés jusqu'à l'horizontale, leurs solives, apparentes jusque-là, étant désormais cachées par les planches.

Plus fondamentaux furent les travaux entrepris quelques vingt ans plus tard. Une réforme de la vie monastique nécessita, en effet, la réorganisation complète des dispositions intérieures de la nef : une profonde tribune occidentale fut aménagée à mi-hauteur sur deux tiers environ de la longueur de la nef ; l'espace ainsi créé était éclairé par une baie percée dans la façade, agrandie peu après le milieu du siècle pour former une grande rose, aujourd'hui reconstituée en partie ; sous la tribune, une barrière divisait la nef ; vers l'est, au-delà de cette limite, des fondations légères ont été mises au jour, sans doute celles de sièges de célébrants.

Ce type d'aménagement liturgique, dont il ne subsiste à la Fille-Dieu que quelques traces archéologiques, est caractéristique des églises conventuelles féminines de la Contre-Réforme. Il avait notamment été conservé dans l'église de moniales cisterciennes de la Maigrange jusqu'à la dernière restauration de cet édifice. De tels aménagements visaient à mieux définir et isoler l'espace de la clôture à l'intérieur de l'église. A la Fille-Dieu, la tribune accueillait le chœur des religieuses et les stalles ; la partie de la nef ouverte aux laïcs était placée au-dessous de la tribune et séparée par une barrière des lieux réservés aux prêtres, c'est-à-dire le sanctuaire et les travées orientales de la nef, où se trouvaient également les autels secondaires.

A la Fille-Dieu ces dispositions, exception faite de quelques aménagements postérieurs (agrandissement des baies aux XVIIe et XVIIIe siècles, création d'un cimetière fermé sous la tribune pour les religieuses au milieu du XVIIe siècle) restèrent intactes jusqu'à la construction des nouveaux bâtiments conventuels au nord de l'église en 1724-1726 (dates inscrites dans la charpente et sur les armoiries de l'aile nord). Un nouveau chœur des religieuses fut alors créé dans l'aile

orientale de ceux-ci, communiquant directement avec le sanctuaire par un grand arc surbaissé.

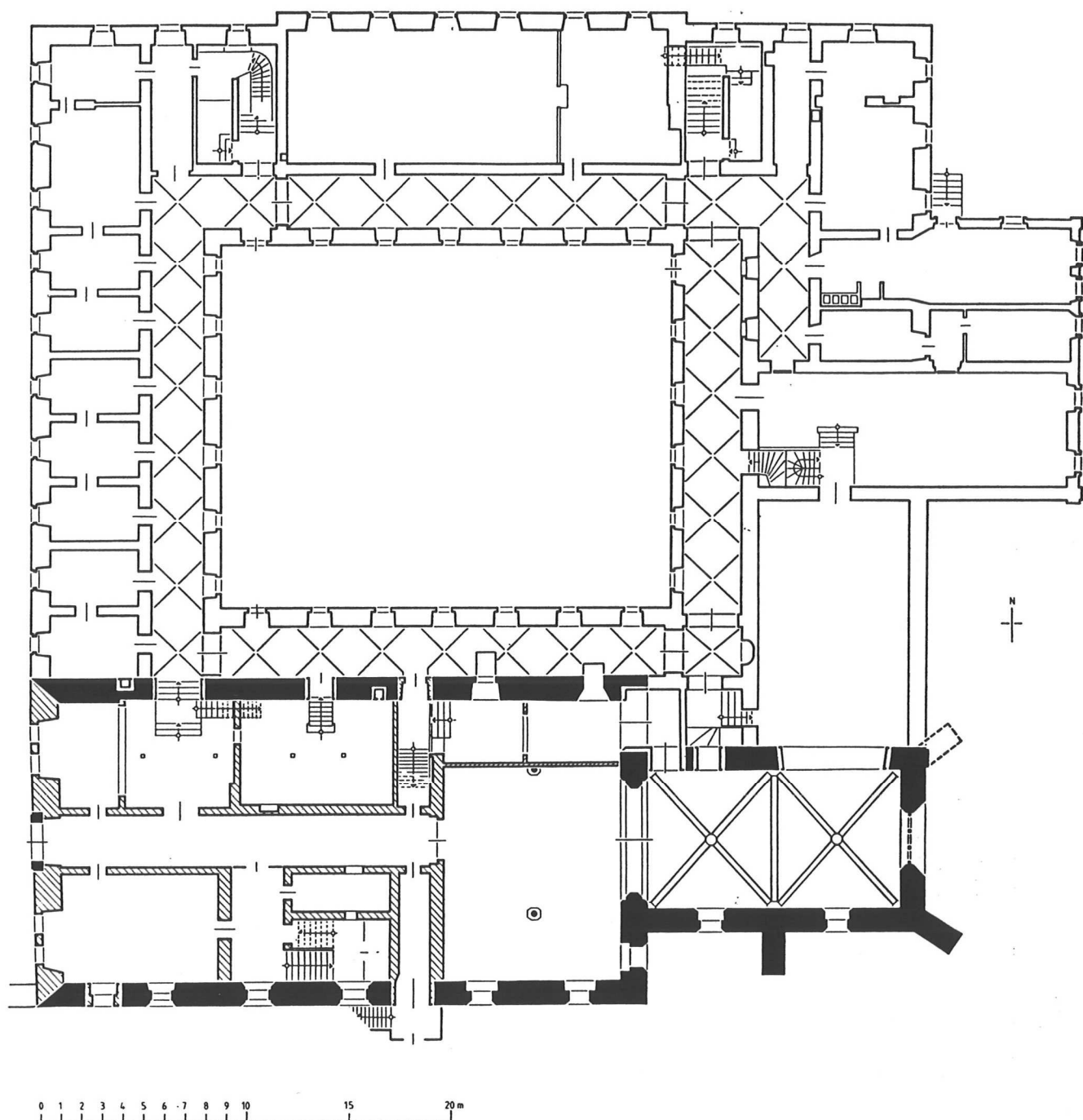


Figure 3 : plan de l'église et du monastère avant les travaux de restauration (Yvan Andrey, art. cit. n. 2, p. 119, fig. 11)

Histoire²

La fondation.- L'établissement, sans doute peu avant 1268, d'un monastère de moniales sous la ville de Romont, à proximité d'un étang défendu par une tour (fig. 2), est lié à l'essor dans le troisième quart du XIII^e siècle de cette ville neuve. Celle-ci avait été fondée dans une période troublée un quart de siècle auparavant par le comte Amédée IV de Savoie et son frère Pierre sur des terres détenues, en partie du moins, par les évêques de Lausanne. La nouvelle communauté religieuse s'appuya d'ailleurs dès sa création sur des familles nobles locales, alliées de la Savoie et installées très tôt à Romont, les Morens et surtout les Villa.

L'engouement général en Europe à cette époque pour l'ordre de Cîteaux et les liens particuliers qui unissaient les Savoie à cette institution expliquent sans doute le choix de la règle cistercienne. Cependant, la communauté de la Fille-Dieu ne parvint pas, au XIII^e siècle, à obtenir l'exemption de la juridiction épiscopale, qui aurait seule permis l'élévation de leur prieuré au rang d'abbaye et son affiliation de plein droit à l'ordre. Jusqu'au milieu du XIV^e siècle, la Fille-Dieu resta ainsi un monastère bénédictin dépendant des évêques de Lausanne, sans doute peu enclins à concéder davantage de droits dans cette région.

Quant à la situation matérielle du monastère, on sait que, dès le mois de février 1269, les moniales résidaient sur le site qu'elles avaient choisi de baptiser la Fille-Dieu. Leur "maison" est attestée pour la première fois l'année suivante, le dortoir quelques années plus tard, sans doute vers 1274. Ces bâtiments devaient certainement comprendre une église, indispensable au déroulement de la vie monastique, même si celle-ci n'apparaît dans les textes qu'au début du XIV^e siècle. Enfin, diverses donations agrandirent progressivement le domaine rural du monastère.

XIV^e siècle.- Vers le milieu du XIV^e siècle, la Fille-Dieu, élevée au rang d'abbaye, est incorporée à l'ordre de Cîteaux. Auparavant, la communauté de moniales de Romont avait pu faire consacrer son église. Le monastère avait su ainsi profiter de nouvelles conditions politiques, économiques et religieuses pour achever un processus de fondation, entamé près d'un siècle plus tôt.

²Les références des données rassemblées ici peuvent être facilement retrouvées dans : Yvan Andrey, *La Fille-Dieu. A propos de la restauration de la façade ouest de l'hôtellerie. Compte-rendu des recherches menées aux archives du monastère*, ms. dactyl., Fribourg, 1980, 88 pages, publié partiellement sous le titre : "La Fille-Dieu près Romont. Une abbaye cistercienne transformée par un jésuite en 1873", dans: Hans Rudolf Sennhauser, *Zisterzienserbauten in der Schweiz. Neue Forschungsergebnisse zur Archäologie und Kunstgeschichte*, Zürich, 1992, vol. I, p. 111-120 et Nicolas Schätti, *La Fille-Dieu au Moyen Age (XIII^e-XV^e siècles). Rapport sur les recherches historiques effectuées dans le cadre de la restauration de l'église abbatiale de la Fille-Dieu près de Romont*, ms. dactyl., Genève, 1993, 138 pages (comprend également des informations complémentaires sur les XV^e-XX^e siècles) ; voir aussi Isabelle Bissegger-Garin, "La Fille-Dieu", dans : *Helvetia Sacra*, Abteilung III, Band III, zweiter Teil, Berne 1982, p. 665-695.

Sur le plan politique, l'autorité de la Maison de Savoie sur le Pays de Vaud, représentée de 1302 à 1349 par Louis II seigneur de Vaud, n'est plus réellement contestée. Dès 1316, les évêques de Lausanne renoncèrent à tout espoir de recouvrir les droits qu'ils avaient dû céder au siècle précédent. D'une manière générale, cette coexistence pacifique entre l'épiscopat et la Maison de Savoie était sans doute une condition nécessaire à l'émancipation du monastère de la Fille-Dieu.

Sur le plan matériel, d'importantes donations, qui furent suscitées en partie par la promesse d'indulgences accordées par les autorités ecclésiastiques en 1321, 1328 et 1346, permirent l'achèvement de l'oeuvre des fondateurs du XIII^e siècle. Le 10 avril 1346, Henri Blanc, évêque auxiliaire, put ainsi procéder à la dédicace de l'église. A cette date, le "choeur" de l'église est cité pour la première fois, terme ambigu qui peut désigner le sanctuaire, où se trouvait le maître-autel, ou, plus précisément, le choeur des religieuses, défini par les stalles et situé dans la nef³. En même temps que l'église, l'évêque consacra un autel secondaire, dédié à saint Benoît. L'élévation au rang d'abbaye avant le 14 janvier 1349 et son affiliation à l'ordre de Cîteaux, avant 1351, vint couronner ces efforts.

L'apogée : le XVe siècle.- Le monastère connut dès lors et pendant plus d'un siècle une période de relative prospérité, qui culmina avec la rénovation de l'église au milieu du XVe siècle. Ces travaux furent sans doute favorisés par les revenus des indulgences accordées aux bourgeois de Romont après l'incendie de leur ville en 1435. Ces donations profitèrent également au couvent, resté pourtant indemne de la catastrophe. D'une manière plus générale cependant, les travaux sont comparables à ceux faits à la même époque par les diverses communautés et institutions urbaines de Savoie (communes, paroisses, confréries, etc.) dans les édifices sacrés. A Romont même, les investissements consentis furent monopolisés par le chantier de l'église paroissiale. Les seules nécessités de sa reconstruction après sa destruction partielle ne peuvent justifier à elles seules l'intérêt suscité par ces travaux qui s'étendirent sur plusieurs décennies.

L'ampleur des travaux entrepris vers le milieu du XVe siècle à la Fille-Dieu n'a pas pu être mesuré précisément. Les sources attestent cependant qu'un clocher fut alors (re)construit et certaines couvertures en "tavaillons" refaites. En outre, les baies reçurent de nouveaux vitraux. Trois d'entre eux, qui furent commandés par la duchesse de Savoie Yolande de France et qui sont conservés aujourd'hui au Musée historique de Berne, permettent de se faire une idée de la qualité artistique de ces donations.

Guerres de Bourgogne, Réforme et Contre-Réforme .- Les guerres de Bourgogne, prélude au bouleversement politique qu'allait connaître la région au XVI^e siècle, touchèrent particulièrement durement la région et la ville de Romont, incendiée en été 1476. Les troupes

³Pour éviter toute ambiguïté, nous désignerons désormais le choeur architectural par le terme de sanctuaire, réservant celui de choeur à l'espace liturgique réservé aux moniales.

confédérées n'épargnèrent pas non plus le monastère, déserté par ses religieuses. Les soldats y séjournèrent et y profanèrent l'Eucharistie ; une source évoque même la destruction complète des bâtiments. En 1484 encore, l'état matériel du monastère n'était toujours pas suffisant pour pouvoir accueillir le visiteur de l'Ordre, obligé de résider en ville.

Il n'est cependant pas sûr que la Fille-Dieu ne réussit pas à se relever au début du XVI^e siècle. Quoiqu'il en fût, la désorganisation institutionnelle consécutive à l'occupation bernoise et fribourgeoise de l'ancien Pays de Vaud savoyard en 1536 priva l'abbaye de la surveillance exercée jusque-là par les abbés du Hautcrêt, dont le monastère, situé en terres devenues protestantes, fut alors supprimé. De fait, des visites du monastère - toutes par des abbés extérieurs à la région, en général les abbés de Cîteaux qui confièrent la charge de père immédiat de la Fille-Dieu à l'abbé de Hauterive - ne sont connues que pour le dernier tiers du XVI^e siècle. Les visiteurs de l'ordre, soutenus par la nonciature apostolique en Suisse, cherchèrent alors à faire appliquer les strictes consignes du concile de Trente réglementant la vie intérieure des couvents féminins, non sans se heurter à la résistance de certaines religieuses. Sur le plan matériel au moins, leurs injonctions semblent avoir été suivies d'effets, puisque leur passage eut généralement pour conséquence d'importants travaux de rénovation, en 1574, 1582-1583 et 1597. Ceux-ci touchèrent notamment aux couvertures des bâtiments conventuels et à celles de l'église ; un nouveau clocher est édifié en 1583 et réparé quatorze ans plus tard.

Une véritable réforme matérielle et morale du monastère n'intervint cependant que dans la première moitié du XVII^e siècle, sous l'abbatiate de Marie Moennat (1613-1650). La supervision de cette réforme avait été confiée en 1615 par l'abbé de Cîteaux, Nicolas II Boucherat, à un moine de Hauterive, Guillaume, frère de l'abbesse, père directeur de la Maigrauge, puis abbé de Hauterive (1616-1640). Elle devait tendre notamment à permettre une vie strictement cloîtrée en transformant le chœur et les parloirs. Un petit registre, conservé au monastère, nous renseigne sur les conséquences matérielles de cette réorganisation de la vie conventuelle : abandon des coules noires pour des blanches, réfections des toitures (avant 1626), construction du mur de clôture (1613) et de chambres pour le parloir (1616) ; achat de poutres et confection de stalles pour le chœur des religieuses dans l'église (1618) ; création d'un dortoir chauffé pour l'hiver doté de 20 lits et de 6 chambres, dont le nombre fut porté à 28 trois ans plus tard (1622). A ces travaux s'ajoutaient de nombreuses rénovations et même la construction de bâtiments, tant au monastère même que sur son domaine rural. Pour ce qui touche plus spécifiquement au décor de l'église, retenons qu'en 1633, Marie Moennat fit consacrer le nouvel autel du Rosaire, auquel était associé une confrérie réunissant "tous ceux qui appartiennent audit monastère, tant confesseurs, abbesses, moniales que personnes ou serviteurs". Un tableau provenant peut-être du retable de cet autel et représentant Notre-Dame de Consolation, est encore conservé au monastère. Son successeur, Marie Heidt (1650-1669), qui poursuivit ces travaux (plancher pour l'église, agrandissement de la fenêtre du chœur des religieuses, création d'un cimetière

"lambrissé" dans l'église après 1661-1662 selon l'analyse dendrochronologique), fit faire quant à elle le grand autel de l'église. Celui-ci n'a pas été identifié, mais on sait, d'autre part, que cette abbesse fit exécuter aussi "une image de Notre-Dame" en 1659, soit sans doute une statue. Enfin, on date de la même époque un retable conservé dans le monastère et représentant la Décollation de saint Jean-Baptiste et l'Adoration des mages (fig. 4).

XVIIe-XXe siècles : quelques dates

Des époques les plus récentes, pour lesquelles aucun décor significatif n'a été conservé, on retiendra les principales dates suivantes :

- 1671 : construction d'un nouveau clocher
- 1692 : réparation à la fenêtre du chœur des religieuses, dont le vitrage est rénové ; la grande porte de l'église est repeinte ("colorée")
- 1695-1696 : profonde transformation de l'aile ouest du cloître pour créer l'actuel bâtiment de l'aumônerie, dont l'exécution fut confiée à maître Jacques Bressent
- 1724-1726 : construction des nouveaux bâtiments conventuels au nord de l'église et création d'un chœur des religieuses perpendiculaire au sanctuaire par le maître-maçon de Fribourg Jacob Fasel
- 1732 : rénovation du chœur des religieuses, endommagé par la foudre, par des maçons italiens, qui ont revêtu de gypse l'intérieur. Les armes de l'abbesse Marie-Hyacinthe de Reynold (1727-1734) furent alors peintes au-dessus de la grille séparant le chœur du sanctuaire.
- 1735 : construction de la grille du sanctuaire par le serrurier de Fribourg Jean-Louis Karpf, maître-serrurier de la ville depuis 1725
- 1761 : Un certain Brautigamb, peintre, reçoit 11 écus pour des travaux de peinture ; il s'agit sans doute d'un artiste issu de la famille du peintre Jean Bräutigam de Fribourg, cité comme membre de la confrérie de Saint-Luc au début du XVIIIe siècle
- 1773 : C'est certainement le même artiste qui exécute un devant d'autel pour 6 écus, 6 batz
- 1799 : réfection des toitures par le maître-couvreur Joseph Ducrêt, de Montagny, qui seront réparées à nouveau huit ans plus tard
- 1872 : description intérieure sommaire de l'église et de son état matériel ; mention d'un plafond en bois à lambris et couvre-joints sur la nef ("en demi octogone") et sur les collatéraux ("en plate-bande"), qui repose sur des piliers en chêne. La toiture, couvertes de bardeaux, menace ruine et des infiltrations d'eaux ont pourri charpente et plafonds.
- 1873 : aménagement d'une hôtellerie à deux étages - comprenant appartement du père-directeur, parloirs, et chambres d'hôtes - dans les deux tiers de la nef ancienne (étendue à l'ensemble du collatéral nord vers 1908-1909). L'exécution du projet nécessita notamment le rehaussement des murs, la réfection de la charpente et la

transformation de la façade occidentale. Le plâtrier Ottina est alors payé pour créer une voûte polygonale, portée par deux piliers en bois de l'ancienne nef, dans les deux travées subsistantes de la nef de l'église. Ces piliers furent plâtrés, peints en gris et ornés de trompe-l'oeil imitant des piliers de pierre avec chapiteaux et bases. Des pilastres du même type étaient peints contre les murs (fig. 5. ; cette voûte fut refaite en arc brisé en 1909) . Enfin, le même Ottina fut mandaté pour construire deux autels en stucs.

- 1907-1909 : importants travaux de rénovation de l'église (les murs extérieurs et intérieurs de l'église sont notamment réparés et repeints, la voûte du sanctuaire consolidée) ; nouveau mobilier comprenant notamment des stalles et l'érection d'une image de l'Assomption sur le maître-autel.

- 1910- 1911 : réfection du clocher sur le chœur des religieuses, qui reçoit de nouvelles stalles (1911)

- 1914 : pose du vitrail créé pour la baie axiale du sanctuaire par l'atelier Kirsch et Fleckner de Fribourg ; nouveau maître-autel, restauration de l'autel Saint-Jean-Baptiste

- 1933 : recrépissage des murs extérieurs de l'église. Les toitures sont réparées l'année suivante.

- 1940 : réparation et rustication des façades de l'église, réparation des corniches en molasse et des encadrements de fenêtres dégradés

- 1965-1968 : fouille et restauration du sanctuaire et de la partie de la nef servant au culte sous la direction de M. Pierre Margot, architecte. D'importants restes de peintures murales sont mis au jour par MM. Théo-Antoine Hermanès et Claude Rossier, restaurateurs. Le mobilier liturgique, installé entre la fin du XIXe siècle et la première guerre mondiale, est remplacé.

- 1991 : début des travaux de restauration actuels, conduits par MM. Pierre Margot, Tomas Mikulas et Aloys Page, architectes associés. La nef est vidée des aménagements créés au XIXe siècle. D'autre part, une nouvelle fouille du sous-sol et des analyses des structures anciennes du bâtiment, dirigées par M. Jacques Bujard (Service cantonal d'archéologie de Fribourg) sont entreprises. De nombreux fragments de décors peints sont retrouvés sur les murs de la nef (restaurateurs : M. Stribsky pour les décors de la nef, MM. Stebler et Bertschinger pour ceux de l'arc triomphal et du mur oriental de la nef, et M. Zindel dans le sanctuaire).



Figure 4 : Couronnement du retable d'un ancien autel latéral, dédié à Saint-Jean-Baptiste, *L'Adoration des Mages*, vers 1650. (photo Thoma Mikulas)

Figure 5 : Pilastre en trompe-l'oeil, peint en 1873 par le plâtrier Ottina sur le retour est du collatéral méridional (photo Thoma Mikulas avant sa suppression)

Conclusion

En résumé, on retiendra sept étapes décisives de l'histoire ancienne de l'église du monastère, déterminantes à divers titres pour celles de ses décors peints.

1. La période de fondation du couvent de moniales, tout d'abord, qui n'aboutit pas immédiatement à l'édification d'un bâtiment entièrement en dur. L'église, construite partiellement en bois, n'était cependant pas nécessairement provisoire, comme l'attestent les inhumations nombreuses qui y furent pratiquées ou les donations faites en sa faveur. Il n'est donc pas exclu, *a priori*, qu'elle fut décorée.

2. Le milieu du XIV^e siècle voit le monastère s'émanciper de l'autorité épiscopale et être incorporé à l'ordre de Cîteaux. L'église, reconstruite entièrement en dur dans les années qui précèdent, est consacrée le 10 avril 1346. Le chantier semble s'être déroulé à un rythme régulier sans interruptions majeures. En revanche, un incendie, intervenu certainement après la consécration, a détruit les parties en bois, notamment les couvertures de la nef, qui durent être réédifiées.

3. Une importante rénovation de l'église est entreprise au milieu du XV^e siècle. Elle dut toucher essentiellement aux parties en bois, le clocher, les plafonds et voûtes de la nef, dont deux piliers en bois et certaines planches sont datées de cette époque. Cette rénovation se signale également par d'importantes donations de vitraux.

4. La deuxième décennie du XVII^e siècle est l'occasion d'une nouvelle transformation, radicale celle-ci, des dispositions intérieures de l'église, nécessitées par les exigences du concile de Trente. Il s'agit notamment de créer un nouveau chœur des religieuses, placé dans la nef, à l'abri des regards, sur une profonde tribune. Les couvertures de l'église sont également restaurées. La voûte et les plafonds de la nef avaient d'ailleurs déjà fait l'objet d'une importante restauration à la fin du siècle précédent (1597).

5. En 1724-1726, de nouveaux bâtiments conventuels sont érigés au nord de l'église. Le chœur des religieuses est déplacé de la tribune dans une salle située dans l'aile est du cloître. Une grande arcade, percée dans le mur nord du sanctuaire, permet aux soeurs de suivre les offices depuis leurs stalles.

6. Par la construction du nouveau chœur des religieuses au XVIII^e siècle, la nef se trouvait largement sous-occupée. En 1873, deux tiers environ de l'espace disponible dans la nef sont mis à profit pour construire une nouvelle hôtellerie. Seules deux travées sont réservées à l'accueil des fidèles venus suivre les offices.

7. Enfin, le sanctuaire et l'espace réservé aux fidèles sont restaurés une première fois en 1965-1968. En 1991, les travaux de restaurations actuels débutent. De nouveaux fragments de décors peints sont retrouvés dans la nef.

Enduits et techniques⁴

Etat de conservation

L'état de conservation des enduits anciens peut, d'une manière générale, être qualifié de mauvais. Dans la nef, la plus grande partie du crépi de fond des murs gouttereaux ne subsiste plus. C'est surtout vrai pour le mur sud, construit en molasse ; au nord, les enduits ont été relativement mieux protégés, en particulier dans les embrasures des fenêtres. De plus grandes surfaces d'enduit sont conservées, en revanche, sur l'arc triomphal, sur le retour est du mur sud ainsi que, dans le sanctuaire, sur les murs est et sud de la travée orientale et les voûtes de la première travée.

L'état de conservation des couches picturales est également très inégal. Les fragments de décor peint, mis au jour récemment dans l'embrasure des baies de la nef, présentent dans l'ensemble une grande lisibilité. Plusieurs couches de décors superposés sont bien sûrs apparues, mais n'ont pu être partout conservées. Le premier décor, lié à l'enduit, apparaît ainsi en de nombreux endroits. En revanche, sur l'arc triomphal et sur les parties dégagées lors de la dernière restauration (sanctuaire et partie sud-est de la nef), ne subsiste en général que le premier décor, à l'exception notable de la voûte de la première travée du sanctuaire qui a conservé d'importants restes de son second décor. De plus, les couches picturales de surface sont très altérées, ce qui peut fausser l'interprétation des représentations, en particulier celle des couleurs. En outre, si les peintures figuratives du retour oriental du mur sud de la nef ont été alors complétées selon la technique dite du *tratteggio*, les peintures décoratives ont fait l'objet, elles, de nombreux repeints, notamment celles de l'arc triomphal et des voûtes de la première travée du sanctuaire. De plus, il faut encore tenir compte d'un fragment de peintures figuratives, déposé du mur sud du sanctuaire. Encore conservé par l'architecte, M. Pierre Margot, il est encollé à la toile en attente d'être reposé.

Enfin, les décors des structures en bois ont pour la plupart disparus avec leurs supports. Seuls subsistent des traces de peintures sur les deux piliers en bois de la nef et sur les planches peintes du plafond de celle-ci, démontées et remployées en 1873. Cette perte irréversible compromet gravement toute évaluation globale des

⁴Les données reprennent et font la synthèse des observations et informations consignées dans deux rapports préliminaires, datés de janvier 1992 et rédigés, pour la nef par M. Georg Stribsky, et pour le sanctuaire et l'arc triomphal, par M. Christoph Zindel.

différentes campagnes décoratives, particulièrement dans le cas d'une église comme la Fille-Dieu où ces éléments avaient une importance architecturale essentielle.

Les enduits

Les premières observations, faites par les restaurateurs, semblent indiquer que tous les murs de l'église n'ont pas été revêtus de la même manière. Il n'est pas sûr cependant que les différences observées entre le sanctuaire et la nef correspondent à deux chantiers distincts. Une analyse comparative plus poussée pourrait peut-être le confirmer.

En revanche, on sait que les badigeons et peintures postérieurs ont tous été appliqués sur l'enduit de fond qui a servi de support aux premiers décors, à l'exception de certains cas particuliers et bien délimités (fragment de peintures du XVe siècle au-dessus de l'autel sud-est de la nef). Cet enduit a cependant été restauré par endroits, en particulier dans la nef.

Le sanctuaire semble avoir fait l'objet d'un soin particulier. Le revêtement des murs et des voûtes a été effectué en deux fois. Dans un premier temps, on habilla tous les murs d'un crépi de fond très rugueux, lié à la chaux. Ce crépi fut par la suite recouvert d'un second enduit, plus fin que le premier, de couleur rougeâtre et épais d'un centimètre environ, destiné à recevoir la peinture.

Dans la nef, y compris l'arc triomphal, l'enduit de fond fut appliqué en une seule fois. Il est postérieur à la plus ancienne série de croix de consécration. Ces croix, en effet, ont été peintes sur des plages de mortier lissé relativement épaisses, qui laissaient apparente la plus grande partie de l'appareil des murs. L'enduit, qui fut appliqué par la suite sur les murs de la nef est également de couleur rougeâtre et forme une couche épaisse d'un centimètre environ, sauf sur les parties en molasse (mur méridional, retour sud-est de la nef, embrasures des fenêtres, claveaux de l'arc d'entrée du sanctuaire), où il a été appliqué plus finement ; par endroits, il se réduit même à un simple badigeon. Les liens éventuels entre le crépi de fond de la nef et la seconde couche d'enduit du sanctuaire mériteraient d'être examinés.

Les techniques

Trois ensembles de peintures décoratives et figuratives anciennes (c'est-à-dire exécutées avant 1873) ont pu être mis en lumière dans toutes les parties de l'édifice par les restaurateurs⁵. Par ensemble, nous n'entendons pas forcément des groupes de peintures homogènes, mais des décors, exécutés dans des temps relativement rapprochés et tenant

⁵Elles sont notamment bien conservées dans l'embrasure de la deuxième fenêtre nord de la nef. On les retrouve cependant également dans le sanctuaire, correspondant aux trois plus anciennes polychromies de la piscine liturgique : badigeon gris et ocre sur une couche de fond rosâtre, peinture grise verte avec dessin en noir et ocre sur deux couches de badigeon blanc, enfin une troisième polychromie gris clair (Chr. Zindel, rapport cité n. 4, p. 4).

compte l'un de l'autre. Les techniques utilisées diffèrent nettement entre la première campagne décorative et les deux suivantes, mais aussi à l'intérieur même du premier ensemble de peinture.

Ce premier groupe est contemporain des enduits appliqués sur les murs et voûtes de l'église que nous venons de décrire. En effet, tant dans le sanctuaire que dans la nef, de grandes parties du décor furent appliquées à fresque, c'est-à-dire sur l'enduit encore humide. Dans le sanctuaire, c'est notamment le cas du mur nord de la première travée. Les décors du chevet et du mur sud de la première travée sont, en revanche, des peintures à la chaux (*mezzofresco*), le mur ayant été badigeonné à la chaux avant de recevoir la peinture. Mais on y trouve également des traces de peinture à sec, c'est-à-dire liée à un élément organique et posée sur un support déjà sec. Sur ces surfaces, des dessins préparatoires ont également pu être observés, soit incisés dans l'enduit encore humide, soit peint à la sanguine. De plus, certaines parties destinées à être décorées furent délimitées par un trait rouge ; les autres en revanche furent recouvertes de simples badigeons blanc et ocre.

Sur l'arc triomphal et les murs de la nef, les décors ont, en principe⁶, été exécutés à fresque. Des pigments noirs furent aussi appliqués par endroits à sec (écus de l'arc triomphal, rosettes décoratives de la frise supérieure du mur nord de la nef). Des gravures préparatoires dans l'enduit humide ont pu, comme dans le sanctuaire, être observées sur l'arc triomphal et sur la partie supérieure des murs latéraux. Contrairement au sanctuaire, où la gamme des couleurs est relativement diversifiée, les peintures de la nef se caractérisent par l'utilisation presque exclusive de terre rouge, parfois rehaussée par endroits de plages ou traits noirs. De l'ocre-jaune a également été employé dans l'embrasure de certaines fenêtres, couleur que l'on retrouve, dans des quantités plus réduites, dans l'angle sud-est de la nef et sur les claveaux de l'arc d'entrée du sanctuaire.

Les décors des deuxième et troisième campagnes décoratives sont des peintures à la chaux (*mezzofresco*), appliquées chaque fois sur un badigeon de fond blanc. La deuxième campagne se distingue par un emploi très différencié de la couleur suivant les parties de l'édifice et accorde une large place au blanc et au noir. La troisième, en revanche, est caractérisée par une forte tonalité générale grise, rehaussée par endroits de couleurs rouges ou ocre.

Conclusion

En résumé, on retiendra surtout que les fragments et surfaces peintes permettent de conclure à l'existence de trois campagnes décoratives successives, dont il faudra encore tenter de montrer l'homogénéité. L'enduit de fond, appliqué sur les murs pour le premier décor, servit également de support aux badigeons et peintures qui l'ont

⁶Ainsi, des traces minimales d'un premier décor sous-jacent ont pu être observées sur le linteau curviligne de la troisième fenêtre nord de la nef, déposé et réemployé dans les bâtiments de l'hôtellerie.

suivi. Il fut toutefois appliqué différemment dans le sanctuaire, où il compte deux couches, et dans la nef, où il fut posé d'un coup.

Des différences dans la gamme des couleurs et dans leur application sur la paroi distinguent également les premiers décors de la nef de ceux du choeur. En raison de l'utilisation, au moins partielle, de la fresque, on peut cependant conclure que tous ces décors sont contemporains de la pose de l'enduit qui les porte. Dans la nef en tout cas, cette opération est intervenue après la consécration de l'église.

Les peintures murales de l'église

A. L'église du XIII^e siècle

Le fait que la première église de la Fille-Dieu fut partiellement construite en bois ne doit pas exclure, on l'a vu, la présence de décors intérieurs.

Les traces d'un éventuel décor n'ont pu subsister que sur les parties en dur, les éléments en bois ayant totalement disparus. On pensera en particulier au sanctuaire de cette première église, dans la partie orientale du bas-côté méridional de la nef actuelle, où certains vestiges de polychromie pourraient être retrouvés sous les décors postérieurs. La piscine liturgique, située à cet endroit, mériterait à cet égard un examen particulier. D'après l'analyse archéologique, des fragments de ce premier décor pourraient également être retrouvés dans les parties basses du mur gouttereau sud de la nef. Tous ces fragments ont pu être affectés par l'incendie, qui a détruit les parties en bois de l'église.

B. L'église du XIV^e siècle

Les premières croix de consécration

Description

Deux fragments représentant des croix pattées 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. Il est probable que le reste des murs de la nef n'était alors pas encore crépi. Les croix sont dessinées sur fond blanc et s'inscrivent entièrement dans un grand cercle rouge d'un diamètre de 50 cm environ (fig. 6).

Des cercles analogues ont également été peints sur les deux colonnes polygonales de l'arc d'entrée du sanctuaire. Les dimensions et la situation de ces cercles laissent penser qu'ils appartiennent à la même série que les croix du mur nord. Il est probable que des croix analogues se trouvaient aussi sur les autres murs de la nef, très certainement douze au total : quatre sur le mur nord, dont deux conservées partiellement ; quatre sur le mur sud ; deux de part et d'autre de la façade occidentale et deux sur l'arc d'entrée du sanctuaire, ces dernières encore visibles à l'état fragmentaire.

En effet, la cérémonie de consécration d'une église nécessitait, selon la description qu'en a laissé l'évêque de Mende, Guillaume Durand (mort en 1296), la présence de douze croix peintes sur les quatre murs de l'église. Leur fonction était triple, chasser les démons, signaler le triomphe du Christ, sous le joug duquel le lieu se trouvait désormais placé et rappeler sa passion. Pendant la cérémonie, douze cierges évoquant les douze apôtres étaient placés devant les croix, qui étaient alors ointes du saint chrême par l'évêque qui procédait à la consécration⁷.

Comparaison et interprétation

Ces croix sont certainement celles qui servirent à la cérémonie de consécration de l'église le 10 avril 1346, cinq jours avant les fêtes de Pâques. Le fait qu'à cette époque, l'évêque en titre ne résidait pas dans son diocèse et qu'il était remplacé momentanément par un évêque auxiliaire expliquent sans doute pourquoi les autorités n'attendirent pas la fin des travaux. La cérémonie fut peut-être encore précipitée par la proximité des fêtes de Pâques.

⁷ *Rational ou manuel des divins offices* de Guillaume Durand, évêque de Mende au treizième siècle (...), traduit par Charles Barthélemy, t. I, Paris, 1854, p. 85 et 93-94.

D'un point de vue typologique, toujours difficile pour ce type de représentations, on pourrait rapprocher les croix pattées de la Fille-Dieu avec, par exemple, celles découvertes au début de ce siècle dans les sous-sols du château de Chillon et datées également du XIV^e siècle⁸ (fig. 7).

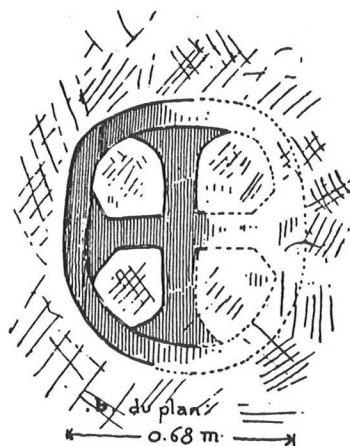
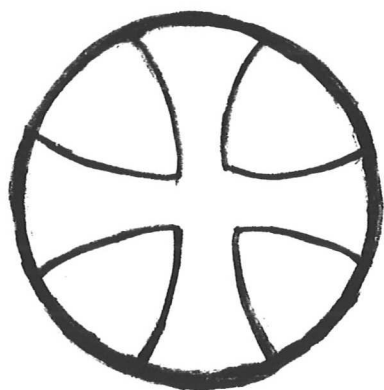


Figure 6 : Relevé schématique d'une croix de consécration de la Fille-Dieu, première série, 1346 (d'après G. Stribrsky, rapport cité n. 4, ill. 9A)

Figure 7 : Relevé des croix de consécration du grand sous-sol du château de Chillon, XIV^e siècle (Naef, art. cit. n. 8, p. 23)

⁸Albert Naef, "Le grand sous-sol voûté dit la prison de Bonivard", dans : Albert Naef et Otto Schmid, *Château de Chillon*, t. II, Lausanne, 1939, p. 23 et 27.

Le décor de la nef et de l'arc triomphal

1. Les murs latéraux de la nef

Le décor des murs latéraux de la nef est de même type au sud comme au nord. Il est structuré en trois niveaux : la frise décorative supérieure, le décor des baies et le soubassement (fig. 8). Seuls les deux premiers ont conservés des fragments de décors significatifs. Il s'agit exclusivement de peintures décoratives. Si le nombre très restreint de fragments conservés ne permet toutefois pas d'exclure la présence de décors figurés aujourd'hui disparus, leur présence n'est guère probable.

a) la frise supérieure

Description

Les parties supérieures des murs ont laissé peu de fragments d'enduits peints, qui permettent encore une analyse correcte. Les différentes transformations du couvrement de la nef ont, en effet, progressivement fait disparaître la plus grande partie de la substance originale. Seules les deux dernières travées du mur nord conservent des vestiges significatifs (fig. 9). Ailleurs, des fragments épars assurent cependant qu'un décor du même type couronnait l'ensemble des murs latéraux de la nef.

Ce décor est composé d'une frise ornée d'une série régulière de rosettes à cinq pétales autour desquelles s'enroulent des rinceaux végétaux (fig. 9 et 10). Les formes de ces rosettes sont subtilement variées : coeur rouge, plein ou en anneau, pétales noirs ou rouges. La frise est encadrée, en bas par deux filets rouges unis par une ligne noire, en haut par un simple filet rouge. Au dessus de la frise, différents motifs, très mal conservés et, de ce fait, difficiles à identifier, décoraient les parties situées immédiatement sous le plafond. Ils étaient de nature essentiellement géométriques (dents de scies, losanges ?, faux joints verticaux) et devaient changer de proche en proche.

Enfin, sur le mur nord, entre la quatrième et la cinquième baies, un écu armorié est placé immédiatement sous les filets inférieurs de la frise (fig. 11 et 16). L'écu, de forme allongée, porte apparemment *de sable à la bande d'argent* (bande blanche posée en diagonale de gauche à droite sur fond noir). L'état de conservation de ces armoiries n'est pas suffisant pour assurer qu'elles n'étaient pas munies à l'origine de meubles ou émaux complémentaires.

Comparaisons et interprétation

La frise ornée de rinceaux végétaux est un motif traditionnel de la peinture médiévale européenne, dont on connaît des exemples régionaux dès l'époque romane (église paroissiale de Montcherand, début du XIIe siècle), mais surtout au XIVe siècle (églises priorales de

Nyon et de Romainmôtier, chapelle castrale de Chillon, début du XIV^e siècle, etc.). A la Fille-Dieu toutefois, les enroulements successifs de rinceaux ne créent pas d'effet dynamique, l'accent étant mis sur le rythme régulier des rosettes. Notons toutefois que l'état de conservation très inégal des parties constitutives de cette frise accentue encore cette impression. En effet, les éléments rouges - filets et rosettes - furent certainement peints avant les feuillages sur l'enduit encore bien humide et sont, de ce fait, encore parfaitement visibles ; le dessin des rinceaux, rouge également mais sans doute exécuté postérieurement, est nettement moins marqué ; enfin, les touches finales en noir - filet et pétales - ont presque entièrement disparu, sans doute parce qu'elles furent appliquées postérieurement à sec.

La rosette rouge à cinq pétales est, en fait, l'un des motifs les plus fréquemment utilisé par les peintres du XIV^e siècle. Dans l'église même, de telles rosettes décorent ainsi, outre la frise, l'intrados de la baie est du collatéral méridional et le socle des figures placées à droite sur l'arc triomphal (fig. 27 et 40). On les retrouvent aussi à l'ancienne église priorale de Saint-Sulpice près de Morges (associées à des faux joints, deuxième quart du XIV^e siècle, voir fig. 12)⁹, dans les bâtiments conventuels de l'église cistercienne de Hauterive (associées à des faux joints ou semées sur les voûtains, vers 1320-1330, voir fig. 11) ou encore dans l'ancienne église paroissiale de Moudon (décor d'embrasement de baie, seconde moitié du XIV^e siècle, voir fig. 29), pour ne prendre que des exemples régionaux.

Dans l'église paroissiale de Vermes (canton du Jura, début du XV^e siècle, voir fig. 13) et, surtout, sur la paroi sud de la nef d'Oberwinterthur (canton de Zürich, premier quart du XIV^e siècle, voir fig. 60, 62 et 63)¹⁰, les rosettes sont utilisées, comme à la Fille-Dieu, pour décorer une frise continue. Dans le premier cas, elles sont simplement posées à intervalles réguliers de manière isolée, comme c'est le cas sur l'arc triomphal de la Fille-Dieu. A Oberwinterthur, les rosettes sont intégrées à des rinceaux végétaux, selon un procédé, ici dérivé peut-être de la miniature (codex Manesse, second maître, vers 1330) qui évoque la frise des murs latéraux de la nef. Le système décoratif d'Oberwinterthur est aussi repris, dans une région plus proche de Romont, à Aeschi dans l'Oberland bernois, église paroissiale qui au

⁹Paul Bissegger, *Eglise de Saint-Sulpice*, Berne, *Guides de Monuments suisses*, n°321-322, 1982, p. 25-30 ; des décors analogues se retrouvent également dans les bâtiments conventuels, voir Jacques Bujard, "Le prieuré de Saint-Sulpice. Etude historique et architecturale des anciens bâtiments conventuels", dans : *Revue historique vaudoise*, 1987, p. 24-25.

¹⁰La datation des peintures d'Oberwinterthur n'est pas fixée précisément. Les ouvrages les plus récents ont rajeuni ces peintures, datées généralement des années 1340, de plusieurs décennies pour les situer dans la deuxième décennie du XIV^e siècle (voir Emanuel Dejung et Richard Zürcher, "Die Stadt Winterthur", dans : *Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, Band VI, Bâle, 1952, p. 296-308 ; Mélanie von Claparède-Crola, *Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee*, München, 1973, p. 22-24 et Emil Maurer, *Die reformierte Kirche Sankt-Arbogast in Oberwinterthur*, Berne, *Guides de monuments suisses*, n°354, Berne, 1984.

dépendait aussi du diocèse de Lausanne (deuxième quart du XIV^e siècle, voir fig. 14)¹¹.

La frise de la Fille-Dieu présente cependant certaines particularités, qui la différencient des exemples cités, notamment par de subtiles variations de formes et l'utilisation d'une bichromie rouge-noire. Surtout, le rapport du décor à l'architecture paraît avoir été mieux défini par le peintre-décorateur. Ailleurs un tel lien n'apparaît pas ou plus aussi clairement. Certes, toutes ces peintures murales tiennent compte des structures de l'architecture, qu'elles mettent généralement en valeur (le haut des murs, les arcades et les baies comme à Oberwinterthur). Mais elles ne cherchent jamais à en prolonger ou en corriger l'effet. La frise a généralement une simple fonction d'encadrement des représentations figurées et il ne semble guère exister de rapport entre le choix d'un motif décoratif et son emplacement dans l'église.

A la Fille-Dieu, la peinture semble avoir tenu compte plus étroitement de l'architecture. En effet, la frise devait être placée immédiatement sous les solives apparentes du plafond des collatéraux, simulant ainsi une poutre de rive encastrée dans le haut des murs. Cette illusion était sans doute renforcée par le prolongement de la frise à rinceaux sur les poutres, authentiques celles-ci, qui coupaient le sommet des fenêtres. Cette hypothèse permettrait d'expliquer les fréquents changements de motifs ornementaux que l'on peut observer sur le mur nord. La fonction de ceux-ci ne serait pas seulement décorative, comme à Waltensburg par exemple (canton des Grisons, vers 1340), mais figurerait le décor des entrevous muraux défini par le rythme des trous de solives logées dans le mur. D'autre part, la présence d'un écu armorié sur ce même mur sous la frise décorative, imitant les écus accrochés sous les poutres latérales des plafonds médiévaux, trouverait également là sa justification. L'emplacement de cet écu armorié en face du dernier pilier en bois de la nef, soit sans doute dans le prolongement d'une poutre, n'est sans doute pas fortuit (fig. 15 et 16).

La nécessité d'atténuer par le décor les irrégularités de l'architecture et la volonté de créer une transition entre peinture décorative et architecture expliquent sans doute cette attention particulière du peintre pour l'environnement construit. Les décors des maisons médiévales privées de Zürich du début du XIV^e siècle présentent des analogies de structure frappantes avec le couronnement des murs latéraux de la nef de la Fille-Dieu, tels que nous proposons de le reconstituer. On pensera en particulier aux peintures de la maison "Zum Langen Keller" (premier quart du XIV^e siècle, déposées au Musée National de Zurich, voir fig. 17), qui montraient une frise d'armoiries sous les solives apparentes du plafond, dont les entrevous muraux étaient

¹¹ Verena Stähli-Lüthi, "Die Wandmalereien - zweites Viertel 14. Jahrhundert", dans : Kirche und Pfarrhaus von Aeschi BE, Berne, *Guides de monuments suisses*, n°437, 1988, p. 11-14.

décorés de motifs animaliers tous différents. Sous cette frise était accroché, comme à la Fille-Dieu, un écu isolé¹².

Bien que ces décors imitent le réel, ils ne tentent pas de créer un effet spatial par l'indication d'une profondeur. Ce type de représentation illusionniste n'était pourtant pas inconnu au XIV^e siècle au nord des Alpes. Les peintures décoratives des grandes résidences avignonaises du XIV^e siècle en fournissent certainement les exemples les plus aboutis, par la mise en perspective des éléments d'architecture feinte, selon des procédés qui trouvent leur origine dans la peinture italienne de la fin du XIII^e siècle¹³. Mais de telles références apparaissent aussi sur les plus avancés des vitraux de Koenigsfelden, dont la date a été récemment rajeunie (vers 1340-1350).

Légendes des figures des pages 30 à 32 :

Figure 8 : Vue du mur gouttereau nord de la nef (photo auteurs, août 1992)

Figure 9 : Vue générale d'un fragment de frise du mur nord, à proximité de l'angle nord-est (photo auteurs, juillet 1993)

Figure 10 : Détail de la frise (photo Thoma Mikulas, 1992)

Figure 11 : Décor de voûtes au monastère cistercien de Hauterive, aile ouest (photo auteurs, 1992)

Figure 12 : Décor de l'ancien prieuré de Saint-Sulpice (photo auteurs, mai 1991)

Figure 13 : Décor de l'église paroissiale de Vermes, *Adoration des Mages et Fuite en Egypte* (photo auteurs, 1992)

Figure 14 : Décor de l'église paroissiale d'Aeschi, *Prophètes* (*Guides des monuments Suisses, op. cit.* n. 11, couverture)

Figure 15 : Détail de la frise du mur gouttereau nord : filet, rosette et motif d'entrevous mural (photo auteurs, mars 1993)

Figure 16 : Ecu accroché sous la frise (photo auteurs, juillet 1993)

Figure 17 : Décor de la maison "*Zum Langen Keller*" à Zurich : frise armoriée et entrevous muraux (*Wandmalereien, op. cit.* n. 12, ill. 7)

¹²Lukas Wüthrich, *Wandgemälde von Münstair bis Hodler. Katalog der Sammlungen des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Zürich, 1980, p. 51-73, n°33-48 ; Jürg E. Schneider et Jürg Hanser, *Wandmalerei im Alten Zürich*, Zürich, 1986, p. 13-14 et 22.

¹³Marie-Claude Leonelli, "Les peintures des livrées cardinalices d'Avignon", dans: *Monuments Historiques de la France*, n°170, 1990, p. 41- 47 ; Janetta Rebold Benton, "Antique survival and revival in the Middle Age : architectural framing in late duecento murals", dans: *Arte medievale*, 2e série, 6e année, 1993/1, p. 129-145.



Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11



Figure 12



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17

b) le décor des baies

Description

L'enduit revêtant les embrasures des baies du murs nord de la nef a été, relativement aux parois, bien protégé. Les plus anciennes peintures sont cependant partiellement couvertes par les décors postérieurs. Sur le mur sud, en revanche, seuls quelques fragments d'enduits très ténus sont conservés. Ils sont cependant suffisants pour assurer que leur décor était d'un type similaire.

Ce décor se présente sous la forme de double faux joints figurant une maçonnerie de moyen appareil, faite de claveaux posés de champ et encadrant les ouvertures de chaque baie (fig. 18, 19 et 22). 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 d'ocre-jaune - distinguent les fenêtres les unes par rapport aux autres. Ces différences n'ont cependant pas été mises en oeuvre systématiquement, les joints des bouts de claveaux étant notamment toujours rouges, quelle que soit l'ornementation intérieure de l'embrasure.

En revanche, les tympans de fenêtres en demi-cercle n'ont pas été traités architecturalement mais ornés d'un motif végétal - fait d'une feuille blanche stylisée à deux folioles trilobées - qui en épouse exactement la forme (fig. 21-23). Au centre, la découpe des folioles dessine en négatif les contours d'un pion bien caractéristique. Là encore, les nervures, qui ne sont pas systématiquement présentes et qui sont peintes soit en rouge, soit en ocre-jaune, distinguent subtilement l'ornementation des différentes fenêtres.

Comparaisons et interprétation

Les peintures à faux joints de la Fille-Dieu semblent s'être limitées aux seuls ébrasements des baies et ne pas s'être étendues aux parois. L'importance de ce type de décor, destiné à mettre en valeur et souligner les structures architecturales d'un édifice, a été récemment mis en évidence à l'église cistercienne de Bonmont (canton de Vaud), où il s'est maintenu, sous des formes diverses, du XIIe au XVe siècle¹⁴. A Hauterive ou à Romainmôtier, on retrouve des doubles faux joints rouges d'un type proche de ceux de la Fille-Dieu. Notons cependant que dans toutes ces églises, où il faudrait faire soigneusement la part des restaurations menées dans la première moitié du XXe siècle, le décor ne se limite pas aux seules structures architecturales et couvre les murs, parfois même les voûtes.

C'est aussi le cas des faux joints de l'église priorale clunisienne de Saint-Sulpice (deuxième quart du XIVe siècle, voir fig. 12). Mais l'appareillage simulé qui revêt l'ensemble des parois de cet édifice, à double faux joints bichromes dessinant de large assises, présente des

¹⁴Théo-Antoine Hermanès, "L'église abbatiale de Bonmont et ses décors", dans : *Bonmont*, t. II, *Histoire de l'art*, Chésereux, 1992, p. 49-52.

caractéristiques analogues au second des types présents à la Fille-Dieu. Un même appareillage bicolore se retrouve sur les parois d'une maison privée de Suse (Piémont), dont l'histoire de la construction n'est pas connue, mais qui pourrait également remonter au XIV^e siècle (fig. 20).

Quant au décor du tympan des baies, il ne peut être situé chronologiquement avec grande précision. Ce type de feuilles stylisées à deux folioles trilobées, liées parfois à un pétiole formant tige, apparaît, en effet, dans nos régions dès la fin de l'époque romane déjà, comme à Aime en Tarentaise (département de la Savoie, début du XIII^e siècle). Il se caractérise toujours par la représentation en négatif du motif principal, qui est réservé lors de la pose de la couleur de fond, très souvent un noir très soutenu. Surtout, il est bien reconnaissable par la présence d'un vide central en forme de disque, placé généralement à l'articulation des deux folioles. Cette découpe ronde n'est pas toujours centrée comme à la Fille-Dieu, mais souvent asymétrique, ainsi, par exemple, sur une des frises d'encadrement des peintures de l'église paroissiale de Waltensburg (canton des Grisons, vers 1340). Enfin, les feuilles sont parfois nervurées mais pas toujours systématiquement, comme dans cette dernière église ou à la Fille-Dieu précisément, où elles ne le sont qu'une fois sur deux.

L'encadrement de certaines peintures murales de la maison forte de Cruet (aujourd'hui déposées au Musée Savoisien de Chambéry, département de Savoie, deuxième quart du XIV^e siècle, voir fig. 24) présente un motif de feuille sur fond bleu, qui est, par sa symétrie et l'alternance de folioles nervurées et lisses, quasi similaire à celui de la Fille-Dieu. Le succès de cet ornement dans nos régions est encore illustré dans la première moitié du XV^e siècle par certaines miniatures de la célèbre Apocalypse, commandée vers 1428-1434 par le duc de Savoie Amédée VIII au peintre fribourgeois Jean Bapteur (fig. 25).

c) les soubassements

Le décor des soubassements n'a laissé aucune trace identifiable, une intense carbonatation, provoquée par d'importantes remontées d'eau dans les murs par capillarité, ayant durci et solidarisé l'enduit et les premiers décors. Le restaurateur, M. Stribrsky, a cependant pu observer par endroits une coloration rouge.

Légendes des figures des pages 35 à 36 :

Figure 18 : Vue de la première baie du mur gouttereau nord (photo auteurs, août 1992)

Figure 19 : Détail du décor de l'embrasure (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 20 : Décor intérieur d'une maison privée en démolition à Suse (photo auteurs, 1991)

Figure 21 : Détail du tympan en demi-cercle de la première baie nord (photo auteurs, mars 1993)

Figure 22 : Détail de l'embrasure et du tympan en demi-cercle de la deuxième baie nord (photo auteurs, mars 1993)

Figure 23 : Détail du tympan en demi-cercle de la troisième baie nord (photo Thoma Mikulas avant remise en place, mars 1993)

Figure 24 : Détail de l'encadrement supérieur des peintures de Cruet (*Peintures en Savoie, op. cit.* n. 16, p. 85)

Figure 25 : Détail de l'encadrement d'une miniature de *L'Apocalypse des ducs de Savoie* (f°23 ; *La Maison de Savoie en Pays de Vaud, op. cit.* . n. 16, illustration de couverture)



Figure 18



Figure 19



Figure 20



Figure 21



Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25

2. La chapelle sud-est

a) la baie

Description

Sur le mur oriental de cette ancienne chapelle, dont l'autel a été retrouvé en fouille, se trouvent plusieurs décors qui ont été mis au jour et restaurés en 1965-68.

L'embrasure de la fenêtre a reçu une ornementation très variée, exécutée avec beaucoup de finesse. Chaque ressaut de la voussure, en effet, possède son propre motif. On y trouve successivement, en partant de l'intérieur de la fenêtre, des rosettes rouges rappelant celles de la frise supérieure du mur de la nef, puis un bandeau comprenant des double triangles disposés en chevrons et ponctués de cercles. Cet élément s'interrompt au sommet du linteau et se poursuit sous la forme de petits S étroitement imbriqués l'un dans l'autre. Le ressaut suivant est orné de motifs très librement disposés, inspirés des feuillages et des fleurons ; le dernier comprend une ligne de bouquets de trois feuilles circonscrits par un arceau cordiforme fermé. (fig. 27-28)

Comparaisons et interprétation

Le décor de la Fille-Dieu se caractérise par une alternance de motifs librement disposés sur la face d'une voussure et de motifs plus rigides, enserrés dans des structures définies comme des bandeaux. L'effet décoratif de l'ensemble permet de bien mettre en évidence la riche mouluration de la fenêtre, de l'affirmer, voire même de l'affiner.

Un exemple d'ornementation complète de baie est conservé dans l'église Saint-Etienne de Moudon, sur le mur sud de la quatrième travée du collatéral sud (vers 1349, canton de Vaud, voir fig. 29)¹⁵. Comme à Romont chaque voussure a reçu une ornementation particulière. On trouve aussi une alternance entre les motifs libres et motifs enserrés dans des bandeaux de couleurs. L'ornement le plus proche est celui de la rosette, dont on a vu plus haut la large diffusion régionale.

Quant aux petits S, ils sont fréquemment utilisés pour séparer différents registres de peintures ; on en trouve d'abondants exemples dans les Grisons, par exemple à Waltensburg, où ce motif est utilisé vers 1330. Dans le domaine savoyard, citons encore les encadrements plus anciens des peintures de l'église Saint-Jean-Baptiste de Concise près de Thonon (vers 1300, département de la Haute-Savoie)¹⁶.

Les chevrons se retrouvent également à Moudon sur le pilier sud-est de la nef (milieu du XIV^e siècle, voir fig. 30). D'aspect très linéaires à Romont, ils sont beaucoup plus plastiques à Moudon où un effet d'ombres et de lumière traduit une certaine tridimensionnalité. Signalons encore de nombreux motifs de ce type dans les Grisons et plus

¹⁵Gaëtan Cassina, *Saint-Etienne de Moudon*, Berne, *Guides de monuments suisses*, n°165, Berne, 1974, p. 16-19.

¹⁶*Fresques et peintures murales en Pays de Savoie*, Chambéry, 1988, p. 83.

particulièrement à Lantsch vers 1350 ou à Rhäzuns vers la fin du XIV^e siècle¹⁷.

Enfin, plus rare, la ligne à motifs cordiformes qui orne le dernier rouleau n'est pas non plus un motif original. Il se retrouve, par exemple, dans le décor d'une maison privée de Zürich (Haus zur Hohen Eich, vers 1310) ou sous une forme légèrement différente à Büron (Lucerne, première moitié du XIV^e siècle)¹⁸.

b) les représentations figurées

Description

Saint Christophe.- Du côté nord de la baie est représenté un saint Christophe. Son état de conservation ne permet malheureusement plus de décrire dans le détail son iconographie (fig. 27).

On reconnaît bien le saint, nimbé, qui porte sur son bras gauche le Christ, vraisemblablement lui aussi muni d'une auréole. Ce dernier tient dans sa main gauche un long crucifix à croix tréflée, qui se détache en réserve sur le cadre de l'image, constitué d'un large bandeau rouge uni. De sa main droite, il fait un geste de bénédiction. Le saint, barbu, tient dans sa main droite le traditionnel bâton, dont on ne distingue plus que le long tronc. Il est vêtu d'un ample manteau dont les larges plis s'enroulent en méandres autour du bâton. Son visage est légèrement tourné vers le Christ. La partie basse de la représentation a complètement disparu.

Personnage au-dessus du saint Christophe.- Un personnage de petite taille est placé au-dessus du saint Christophe. Nimbé et vêtu d'une tunique largement fendue vers le bas, il paraît s'incliner vers un objet que l'on ne discerne plus. Le contexte ne permet plus son identification (fig. 27).

Personnage au sud de la fenêtre.- Au sud de la fenêtre, la représentation d'un personnage, peut-être vêtu d'une chasuble, est placée de manière symétrique à la figure du saint Christophe. Son état de conservation, très mauvais, empêche d'identifier cette figure, peut-être un saint évêque (fig. 28).

c) piscine liturgique et écu armorié

La polychromie de la piscine liturgique et la représentation d'un écu armorié, situé au-dessus, sont sans doute en liaison avec ces décors. Les données à notre disposition n'ont malheureusement pas

¹⁷Alfons Raimann, *Gothische Wandmalereien in Graubünden*, Disentis, 1983, p. 261 et 327.

¹⁸*Wandmalereien im Alten Zürich*, édité par Jürg Schneider et Jürg Hanser, Zürich, 1986, p. 22 et ill. 11 ; André Meyer, "Entdeckung mittelalterlicher Wandmalereien im Kanton Luzern", dans : *Nos Monuments d'art et d'histoire*, 1975, p. 266-268.

permis d'intégrer l'étude de ces fragments dans ce rapport, qui devra être reprise ultérieurement.

Comparaisons et interprétation

Seule la représentation de saint Christophe permet encore une analyse. Ses dimensions sont relativement réduites, comparativement à certaines représentations monumentales pouvant atteindre plusieurs mètres de hauteur. On connaît cependant également des images moins imposantes de ce géant, comme celle conservée dans la chapelle Tous-saints de Valère (vers 1350, Valais).

Christophe, invoqué pour se prémunir de quantité de périls (grêle, feu, faim, embûches de la route, ...), est l'un des saints les plus représentés de l'art occidental depuis le XIII^e siècle. Cette popularité était surtout due à la protection, que conférait la vue de son image, contre une mort subite qui priverait le chrétien du réconfort des derniers sacrements. Cela explique que ces images étaient souvent placées sur les portes des villes, comme, autrefois, à Berne ou à Genève, à l'extérieur plus qu'à l'intérieur des églises, ou alors près de l'entrée. Dans notre région, la situation des images conservées est très variable. Dans le cas de la Fille-Dieu, la représentation de saint Christophe est peut-être en relation avec les portes d'accès à l'église depuis le cloître ou le dortoir. Par ailleurs, ce saint devait être particulièrement vénéré dans le monastère, puisque une visite de l'église le jour de sa fête permettait d'obtenir quarante jours d'indulgences à tout fidèle sincèrement pénitent¹⁹. La présence de saint Christophe dans un contexte cistercien n'a rien d'incongrue puisqu'une représentation monumentale de ce type décorait le sanctuaire de l'église de moniales cistercienne de Feldbach (fig. 26)²⁰.

Plusieurs critères, définis par Hans-Peter Ryser, permettent de situer chronologiquement une telle représentation dans notre région²¹. Or, dans le cas de la Fille-Dieu presque toutes ces observations ne peuvent plus être faites en raison de l'état de conservation de l'image. On notera cependant la position frontale du saint, son manteau apparemment sobre et son bâton qui, conformément aux récits légendaires, ne se s'épanouit pas en arbre. Ces éléments trahissent une datation relativement précoce, antérieure au XVe siècle en tout cas, époque à laquelle ces éléments évoluent et se compliquent.

¹⁹Nicolas Schätti, rapport cité n. 2, p. 66-67.

²⁰Hans Rudolf Sennhauser, *op. cit.* n. 2, p. 91, 92, 96, 98 et 108, n. 37.

²¹Hans-Peter Ryser, *Der Heilige Christophorus im Berner Oberland*, Spiez, 1991.



Figure 26 : Felbach, paroi nord du sanctuaire de l'église de moniales cisterciennes de Feldbach, *saint Christophe* (relevé Hans-Rudolph Rahn ; Sennhauser, *op. cit.* n. 2, p. 98)

D'une manière plus générale, la représentation de saint Christophe s'insère dans un ensemble de peintures, dont la composition est très cohérente. Elle vient se loger contre la fenêtre et tient compte du décor existant. En regard de cette image, nous trouvons au même niveau une seconde représentation figurée, située symétriquement à la première. Enfin, le petit personnage placé au-dessus du saint paraît également lié, de par ses proportions, à ce dernier. Il tient compte effectivement du cadre qu'il ne perturbe pas. De plus, l'ensemble de ces peintures, y compris le décor de la fenêtre, se caractérise par une belle assurance dans le trait et un dessin raffiné et soigné.

Cette unité d'ensemble et la qualité de leur exécution incitent à s'interroger sur le lien entre ces représentations et l'architecture. On s'étonnera ainsi de la découpe très régulière, en demi-arc brisé, de l'enduit autour de la fenêtre. La position inclinée du personnage semble indiquer un tracé volontaire. Celui-ci pourrait s'expliquer par l'existence, à l'origine, d'une structure en bois, liée à la présence de l'autel. On sait, en effet, qu'il n'était pas rare d'isoler ceux-ci du reste de la nef, par des baldaquins ou des dais. Ainsi, dans leurs visites pastorales, les évêques ne manquaient pas de réclamer la confection de ces "polverieers" en bois ou même en toile, qui devait signaler la présence de l'autel et le protéger des souillures²².

Légendes des figures de la page 44 :

Figure 27 et 28 : Vue générale du décor de la baie du retour est du collatéral méridional de la nef (photo Thoma Mikulas, avant le début des travaux et photo auteurs, août 1992)

Figure 29 : Détail du décor d'une baie du collatéral méridional de l'église paroissiale de Moudon (photo auteurs, 1993)

Figure 30 : Détail du décor du pilier sud-est de la nef de Moudon (photo auteurs, 1993)

²²Nicole Lemaître, "L'évêque et le décor du culte en Rouergue, XIVe-XVe siècles", dans : *Le décor des églises en France méridionale (XIIIe -milieu XVe siècle)*, Toulouse, *Cahiers de Fanjeaux*, n° 28, 1993, p. 26. Un baldaquin de ce type a pu être mis en évidence archéologiquement à l'église de Corbières, canton de Fribourg (aimable communication de Jacques Bujard).

3. Le retour est du collatéral nord de la nef

Trois fragments de décors peints conservés contre le mur oriental du collatéral nord de la nef, sont sans doute à mettre en relation avec la présence d'un second autel latéral, attesté en fouilles. Ils ne permettent cependant plus, comme au sud, une vue d'ensemble. Seules des considérations d'ordre technique permettent de les rapprocher entre eux²³.

Tout d'abord, on distingue encore le fond d'une représentation, sans doute figurée, située très haut (au niveau des chapiteaux de l'arc d'entrée du sanctuaire) et ornée d'un semis d'étoiles²⁴ et d'une inscription, qu'un examen plus rapproché permettra peut-être de déchiffrer (fig. 31). Deuxièmement, dans l'angle gauche de cette représentation était peut-être placé un écu aux armes mal conservées (*de sable à la bande d'argent* ²⁵), analogue, semble-t-il, à celui qui est accroché sous la frise du mur nord de la nef (fig. 32).

Enfin, la relation entre ces deux fragments et le troisième, situé près de l'arc d'entrée du sanctuaire mériterait d'être mieux établie. Ce fragment montre l'amorce d'un encadrement, décoré d'un motif à rinceau rouge rehaussé de noir, identique à ceux de la frise supérieure des murs latéraux de la nef. Ce cadre était lié à une représentation, dont seule une partie du visage d'une figure nimbée est conservée (fig. 31 et 33). Ce décor au moins présente d'étroites similitudes avec ceux des murs latéraux de la nef et, comme nous allons le voir, avec les peintures situées sur l'arc de triomphal.

Légendes des figures de la page 46 :

Figure 31 : Semis d'étoile et inscriptions, retour est du collatéral nord de la nef (photo auteurs, mars 1993)

Figure 32 : Ecu armorié dans l'angle nord-est de la nef (photo auteurs, mars 1993)

Figure 33 : Détail du décor du pilier sud-est de la nef de Moudon (photo Thoma Mikulas, avant le début des travaux)

²³Ces fragments sont en effet peints à fresque sur l'enduit de fond (Zindel, rapport cité n. 4, p. 5).

²⁴Le semis d'étoile comme décor de fond d'une représentation est extrêmement courant au XIV^e siècle, en particulier à partir des années 1340 ; voir, par exemple, les nombreux exemples cités par Alfons Raimann, *op. cit.* n. 17, p. 87, 323, 354 et 357 (Rhäzüns) ; p. 81, 221-222 et 226 (Clugin) ; p. 97 et 370 (Salouf), etc. Voir aussi les figures 13 et 14).

²⁵La bande semble présenter des traces de peinture rouge.

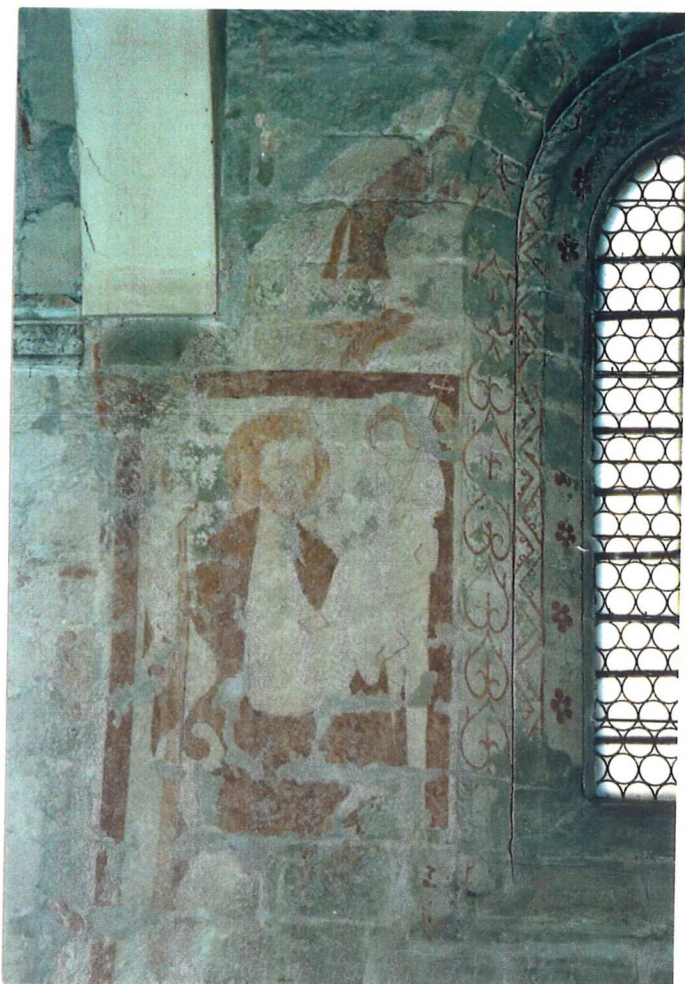


Figure 27

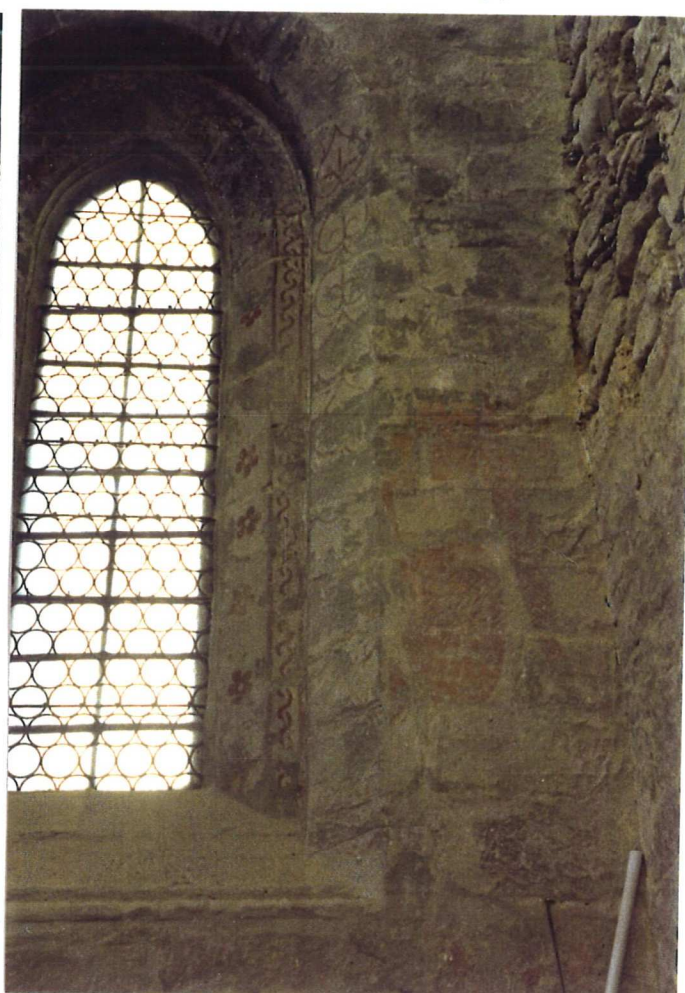


Figure 28

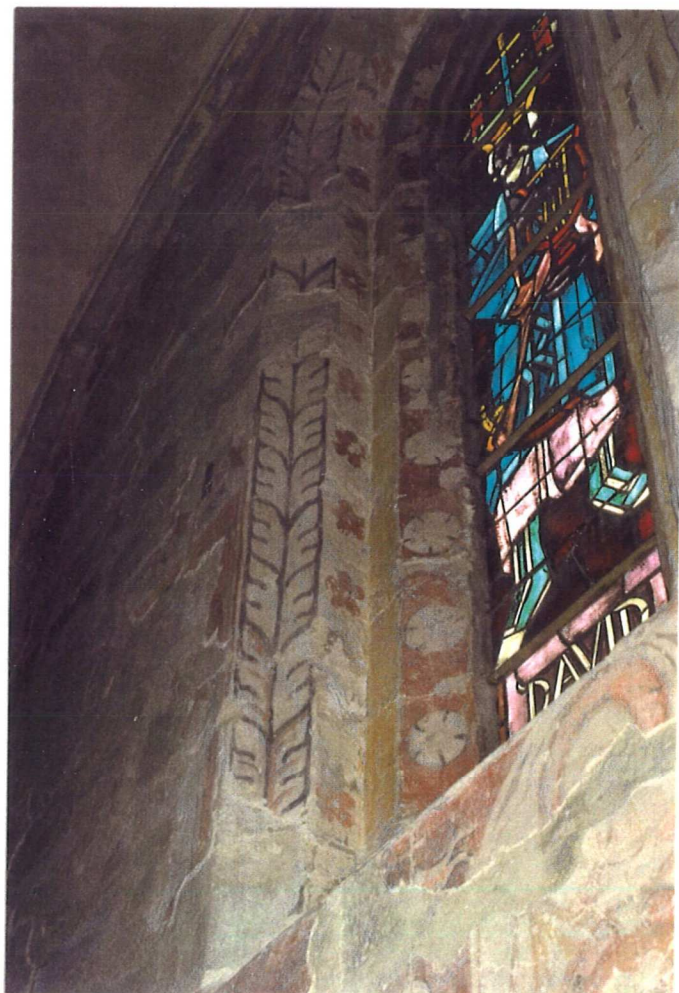


Figure 29



Figure 30



Figure 31



Figure 32



Figure 33

4. L'arc triomphal

Description

L'encadrement.- Comme sur les mur latéraux de la nef, la peinture décorative met en valeur les structures architecturales du bâtiment (fig. 35) Une frise ornementale, faite de claveaux simulés - alternativement larges et blancs, puis étroits et rouges - enserrés entre deux filets rouges souligne le tracé polygonal de la voûte en bois qui couvrait le vaisseau central de la nef (fig. 36). Les fragments conservés, tels qu'il apparaissent depuis le sol, ne permettent malheureusement plus de déterminer les limites inférieures de cette frise. D'un point de vue structurel, l'hypothèse la plus probable voudrait qu'elle épousât les formes du plafond et qu'elle s'arrêtât au niveau du logement des poutres dans le mur. D'après les quelques fragments conservés à cette hauteur, il paraît cependant très vraisemblable qu'elle ne se retournait pas à angle droit pour rejoindre, sous le plafond des collatéraux, la frise qui décorait le haut des murs gouttereaux de la nef (voir notamment le fragment d'enduit dans l'angle nord-est de la nef). Au contraire, la présence, du côté nord, d'un fragment bien conservé d'un encadrement d'un type identique, que nous avons décrit plus haut, interrompue à quelques 30 centimètres de l'arc d'entrée du sanctuaire et à l'aplomb de l'encadrement de la voûte, laissent penser qu'une telle structuration horizontale pouvait être située beaucoup plus bas, bien en dessous du niveau des chapiteaux. Du côté sud, certaines amorces de filets rouges, notamment dans l'angle supérieur gauche de la représentation de saint Christophe, devraient être examinées dans la même perspective, pour vérifier si ces peintures n'étaient pas isolées par une structure architecturale, comme nous le supposons (voir plus haut).

La polychromie de l'arc d'entrée du sanctuaire.- Les claveaux de l'arc d'entrée du sanctuaire ont reçu une riche décoration polychrome, aujourd'hui largement reconstituée (fig. 37 et 38). Le décor blanc à faux joints rouges de l'intrados fortement chanfreiné du premier rouleau de l'arc rappelle la structure de la frise ornementale placée sous le plafond. La tête des voussures porte un décor à denticules rouges et blanches sur fond noir. Le second rouleau de l'arc, quant à lui, est orné sur fond noir d'une série de losanges rouges et blancs, très stylisés et représentés en perspective. Enfin, un large filet rouge délimite l'arc du mur.

Les colonnes polygonales de l'arc d'entrée du sanctuaire, sur lesquels les traces de deux croix de consécration ont été repérées (voir plus haut), ont également reçues une riche polychromie. Celle-ci était peut-être complétée de représentations figuratives qui ne sont plus identifiables (dessin du feuillage stylisé d'un arbre au nord?). On retiendra surtout la présence sur la colonne gauche d'un écu armorié (fig. 44). Un examen détaillé devrait permettre de déterminer les armes avec précision (*de gueules à la bande de ...?*).

Les peintures figuratives de l'arc triomphal.- L'arc triomphal, architecturalement privilégié, a été mis à profit pour déployer une représentation figurée. Au centre, dans une mandorle formée par deux filets rouges parallèles, 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 (fig. 36, 37 et 41). L'état de conservation de la peinture, qui ne laisse apparaître que le dessin de fond rouge sans chromatisme de surface, qui plus est fragmentaire, ne permet plus guère de définir précisément les gestes du Christ, encore moins les traits de son visage.

De part et d'autre du Sauveur, mais situés en contre-bas, deux couples de donateurs et donatrices en prière se font face, agenouillés sur des socles, ornés, l'un d'une ligne de rosettes, l'autre d'un décor plus complexe imitant peut-être un socle à arcades en perspective et à incrustation de marbre (fig. 38, 39, 42 et 43)²⁶. A gauche, deux moniales, 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. Leur faisant face sur le côté droit, deux figures masculines sont représentées dans les mêmes gestes de dévotion. Une seule est encore identifiable, sans doute un ecclésiastique portant calotte et manteau rouge. Seuls quelques traits de du visage de la seconde figure sont encore perceptibles. Devant chaque couple de donateurs est posé un grand écu, orné d'armoiries chaque fois identiques (fig. 46) : une large bande rouge sur fond noir, posée en diagonale et accompagnée de deux filets blancs (*de sable à la bande de gueules accompagnée de deux cotices d'argent*). Une grande crosse, posée entre la première donatrice et l'écu, permet d'identifier celle-ci comme une abbesse.

Comparaisons et iconographie

Le vocabulaire ornemental des murs latéraux de la nef est enrichi ici de nouveaux motifs, mais ceux-ci appartiennent à un répertoire formel très courant, dans lequel les peintres décorateurs ont puisé depuis l'époque romane au moins. On retiendra toutefois la forte stylisation des losanges en perspective, qui pourrait être propre au XIV^e siècle, comme en témoigne les décors sans doute contemporain de l'église d'Autry (département de l'Allier), éloignée géographiquement mais présentant un système décoratif très similaire à celui de la Fille-Dieu et des églises régionales déjà citées (double faux joints rouges, rosettes, rinceaux végétaux)²⁷.

²⁶Nous pensons, par exemple, aux arcatures en perspective que l'on trouve sur les encadrements des peintures murales de Salouf (Grisons, dernier tiers du XIV^e siècle). ou encore à ceux de Moudon (fig. 42).

²⁷P. Gélis-Didot et H. Lafillée, *La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, s.d., pl. 38, n°11.

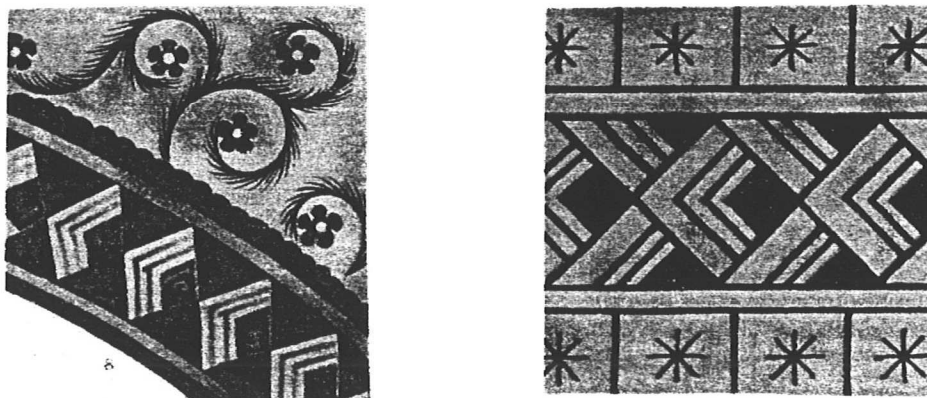


Figure 34 : Relevé schématique de losanges en perspective (Gélis-Didot et Lafilée, *op. cit.* n. 27, pl. 38)

Plus intéressante est l'image du Christ en Majesté entouré de donateurs. Sa structure reprend, en la modernisant, celle du Christ en Gloire imploré par la Vierge et saint Jean-Baptiste intercédant pour le salut des hommes, représentation occidentale la plus courante de la *Deesis* orientale. Figurée à l'entrée (narthex de l'église priorale de Payerne, canton de Vaud, vers 1200) ou dans les culs-de-four des absides des églises romanes (chapelle castrale des Allinges en Chablais, département de Haute-Savoie, fin du XI^e siècle), la scène fut représentée aux XIV^e et XV^e siècles également dans les voûtes ou sur l'arc triomphal (église conventuelle de Koenigsfelden, canton d'Argovie, vers 1400). Sa signification à cette époque connaît un déplacement plus important encore, l'accent étant désormais porté sur l'humanité et les souffrances d'un Christ miséricordieux. Celui-ci est représenté généralement de face, montrant ses plaies, la Vierge et le Baptiste agenouillés à ses côtés (voir par exemple, la représentation du Christ Juge de Dättlikon, vers 1310-1320, voir fig. 47)²⁸.

La représentation de la Fille-Dieu est une synthèse entre cette tradition et une nouvelle attitude face à l'image, apparues à la fin du XIII^e siècle. La portée du contenu symbolique des oeuvres artistiques perd de son caractère général pour se préoccuper davantage du destin particulier des groupes et personnes qui les ont fait exécuter, c'est-à-dire, en dernière analyse, de leur salut individuel dans l'au-delà. Le Christ en Gloire de la Fille-Dieu est significatif de cette évolution en ce qu'il a remplacé un contenu abstrait - la *deesis* - par la mise en scène de la dévotion exemplaire d'un lignage noble. Celui-ci est clairement désigné par les armoiries familiales et représenté par certains de ses membres, qui se sont illustrés par un legs pieux. Le caractère universel de l'image religieuse - en fait interchangeable car dépendante des choix

²⁸Hans Martin Gubler, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, t. VIII, *Der Bezirk Winterthur, nördlicher Teil*, Bâle, 1986, p. 16-18.

du commanditaire de l'oeuvre - est ainsi subordonnée à la représentation de la dévotion particulière des donateurs qu'elle a charge de pérenniser.

Les régions alémaniques ont développé très tôt ce type d'images ; les miniatures du fameux Graduale de Sankt-Katharinenthal, peint vers 1312 (Zürich, Musée National Suisse), en sont, avec ses 73 donateurs et donatrices, peut-être l'exemple le plus significatif. La représentation monumentale des donateurs à la Fille-Dieu se rattache ainsi sans doute à la même tradition, même si les peintures murales contemporaines semblent leur avoir accordé une place moins centrale (Oberwinterthur, premier quart du XIV^e siècle ; Rhäzüns, canton des Grisons, vers 1350).

La question des couleurs et l'identification des armoiries

Les dimensions des deux écus armoriés et leur place privilégiée attestent l'importance accordée dans la représentation sainte à l'identification des donateurs, dont les visages, aux formes stéréotypées, ne présentent pas, par ailleurs, de caractère individuel. Cette identification devait, en outre, être facilitée par les costumes et les attributs portés par les personnages. Force est de constater que l'état de conservation des peintures ne permet plus guère une compréhension complète de l'image.

Les costumes.- La présence d'une crosse d'abbesse aux côtés des donatrices assure qu'il s'agit bien là de moniales et très certainement de deux religieuses de la Fille-Dieu (fig. 38). C'est sans doute pourquoi ces figures féminines 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 notamment le port dans l'église d'un voile noir et d'une coule non teintée, généralement blanche ou écru. On pourrait chercher à expliquer une telle incohérence par la disparition du chromatisme de surface original. Au vu des techniques mises en oeuvre dans la nef, notamment sur les rosettes de la frise, les voiles auraient pu, dans cette hypothèse, recevoir une coloration noire postérieure, qui ne serait pas liée à l'enduit et, de ce fait, ne serait plus ou qu'à peine perceptible aujourd'hui. Mais on voit mal pourquoi une couleur de fond rouge aurait été posée avant de peindre en blanc la coule alors que voiles et guimpes étaient, eux, déjà de couleur blanche, comme d'ailleurs, sur le mur sud-est de la nef, la robe du Christ portée par le saint Christophe. Quoiqu'il en soit, cette question mériterait une vérification technique.

Une seconde hypothèse, de caractère historique celle-ci²⁹, supposerait que le costume représenté ne soit pas celui porté par des cisterciennes, mais encore le vêtement revêtu par les moniales avant

²⁹Pour ce qui suit, voir les références données dans : Nicolas Schätti, rapport cité n. 2, p. 34-39.

simples bénédictines. La présence de la crosse d'abbesse signifierait cependant que l'autonomie du monastère par rapport à l'autorité diocésaine devait déjà être acquise au moment de la réalisation des peintures, soit vers 1346-1349. Dans ce cas, il faudrait cependant également admettre une correction de la couleur apparente de la coule des religieuses, non pas rouge vif, couleur incompatible avec la rigueur monastique quelque soit l'ordre, mais brun foncé, le voile restant peut-être blanc.

Problématique également est l'exacte définition de l'habillement des donateurs masculins conservé sur une seule figure (fig. 40). Les cheveux courts taillés en forme de calotte, le personnage porte un manteau rouge au revers blanc, sur lequel est posé une espèce de cape blanche. Une telle coupe de cheveux, au XIV^e siècle, n'est pas celle d'un laïc et évoque sans doute la tonsure d'un ecclésiastique. Là encore, il faut imaginer que la robe n'était pas rouge à l'origine. Quant à la cape blanche, il s'agit peut-être d'une fourrure, l'aumusse des chanoines.

Les écus armoriés .- La question des couleurs est évidemment capitale pour permettre l'identification correcte des écus armoriés (fig. 46). Cependant, telles qu'ils apparaissent aujourd'hui, les émaux utilisés pour les armoiries ne respectent pas les règles usuelles du blason, qui excluent la présence simultanée de deux couleurs héraldiques (ici *gueules* et *sable*). Il faut donc supposer que les couleurs originales se sont altérées ou, hypothèse peu probable, que le choix d'émaux non conformes revêtait une signification particulière, qui devait caractériser les personnes qui les portaient (armes dites à *enquerre*).

La solution du problème est facilitée par la présence de la crosse d'abbesse aux côtés des donatrices qui restreint considérablement le champ des hypothèses envisageables. En effet, de 1348/1349 à 1396, les abbesses de la Fille-Dieu ont été recrutées dans deux familles seulement, Marguerite de Vuisternens, citée encore comme abbesse en en janvier 1348/1349, puis trois moniales issues de la famille de Billens, Jacquette (avant 1352 - vers 1369/1370), Amphélise (vers 1369/1370 - 1384) et Jeannette (1384 - après 1396). L'identité entre les pièces ornant les armoiries des Billens et celles de l'arc triomphal (une bande accostée de deux cotices) permet d'attribuer très certainement ces dernières à cette famille (fig. 45)³⁰.

Dans cette hypothèse, il faut donc supposer que la modification des émaux traditionnels des armoiries de Billens (*de gueules à la bande d'or accompagnées de deux cotices d'argent*) visait ici à différencier les porteurs de ces écus du reste de leur lignage, selon un procédé héraldique usuel, connu sous le nom de *brisure*. Dans ce cas, la brisure soulignait sans doute la vocation ecclésiastique des porteurs de ces

³⁰La famille de Vuisternens aurait porté *d'argent à la bande gueules*. Ces armes apparaissent, il est vrai reprise par la commune de Vuisternens, sur une rondelle héraldique, datée de 1565 et conservée au Musée du Vitrail de Romont (*Le vitrail d'hier et d'aujourd'hui. Le Musée du Vitrail à Romont*, édition spéciale du *Sandoz Bulletin*, 66, 1983, p. 22-23). Au XVIII^e siècle, elles sont attribuées à la famille de ce nom par les armoriaux de la Fille-Dieu et de Hauterive (Donald-L. Galbreath, *Armorial vaudois*, Baugy-sur-Clarens, t. II, 1936, p. 704).

armoiries. Le choix d'émaux non conformes, en tout cas en leur état actuel, est plus difficile à expliquer. Dans le contexte de la Fille-Dieu, il est possible que ces émaux fassent 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.

Légendes des figures des pages 53 à 56 :

Figure 35 : Restitution schématique des peintures médiévales de l'arc triomphal (dessin Thoma Mikulas, 1991)

Figure 36 : Décor de l'arc triomphal, *Christ en Majesté* (photo Thoma Mikulas, 1992)

Figure 37 : Détail du *Christ en Majesté* et polychromie de l'arc d'entrée du sanctuaire (photo Thoma Mikulas, 1991)

Figure 38 : Détail du décor de l'arc triomphal, les donatrices (photo Thoma Mikulas, 1992)

Figure 39 : Détail du socle des donatrices (photo Thoma Mikulas, 1992)

Figure 40 : Détail du décor de l'arc triomphal, les donateurs (photo Thoma Mikulas, 1992)

Figure 41 : Détail du *Christ en Majesté* (photo Thoma Mikulas, 1991)

Figure 42 : Détail du décor d'une baie du collatéral méridional de l'église paroissiale de Moudon (photo auteurs, 1993)

Figure 43 : Détail du visage d'une donatrice (photo auteurs, 1991)

Figure 44 : Ecu armorié sur la colonne polygonale nord de l'arc d'entrée du sanctuaire (photo auteurs, mars 1993)

Figure 45 a et b : Ecu aux armes de Billens, arc d'entrée de la première chapelle du transept nord de l'église cistercienne de Hauterive (photo auteurs, 1992) et rondelles aux armes de Vuisternens, 1565, Musée Suisse du Vitrail de Romont (photo Musée Suisse du Vitrail)

Figure 46 : Détail d'un écu armorié de l'arc de triomphe (photo Mikulas, 1992)

Figure 47 : Eglise paroissiale de Dättlikon, *Deesis*, vers 1310-1320 (Gubler, *op. cit.* n. 28, p. 17)

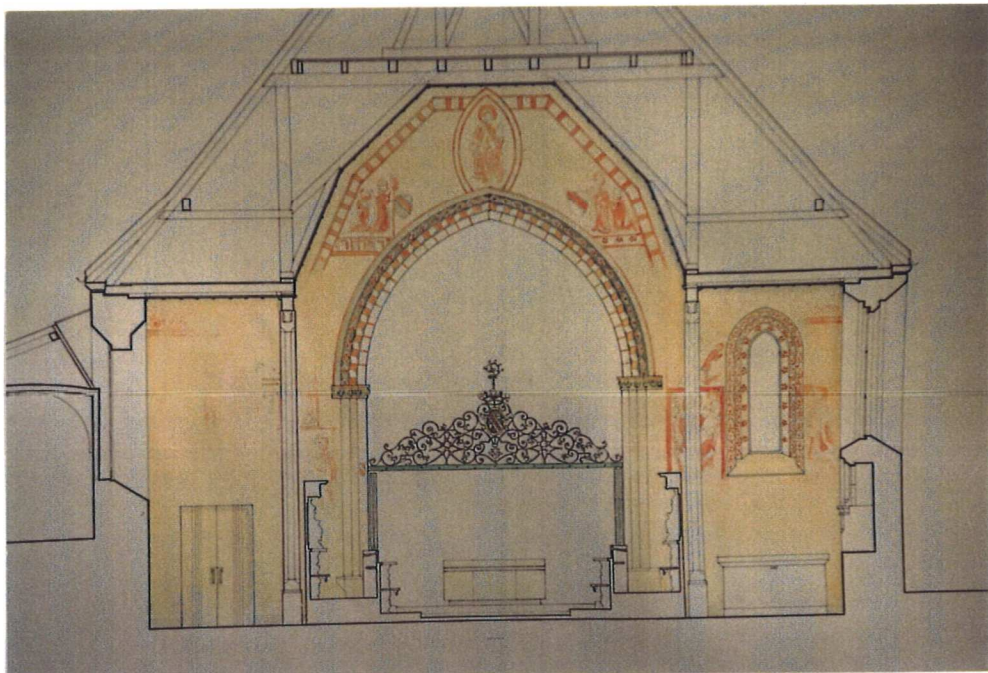


Figure 35



Figure 36



Figure 37



Figure 38



Figure 39



Figure 40



Figure 41



Figure 42



Figure 43



Figure 44

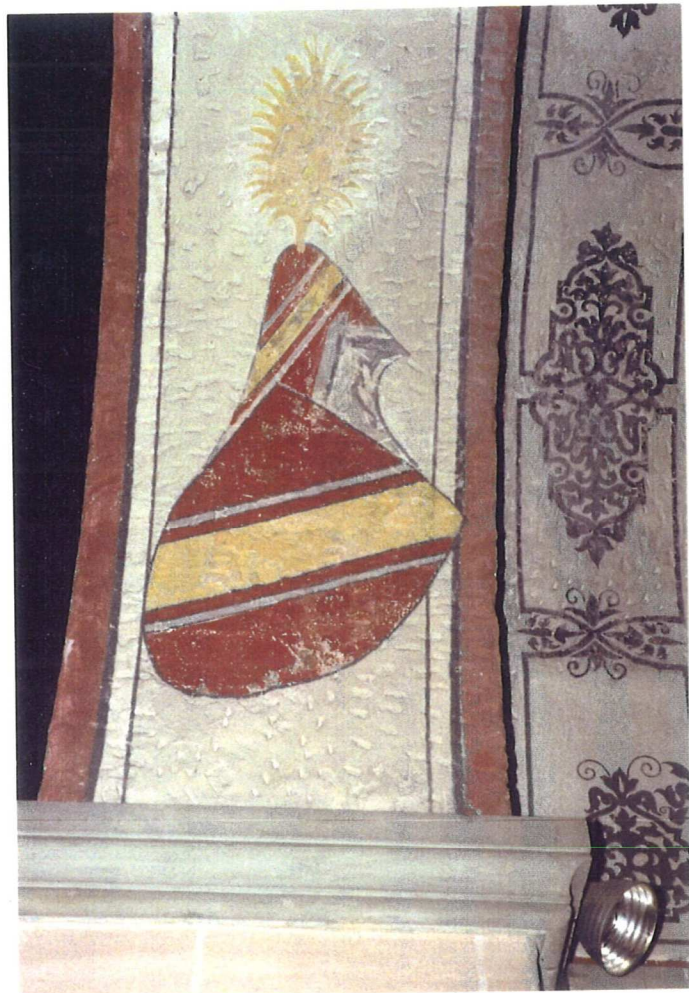


Figure 45



Figure 46

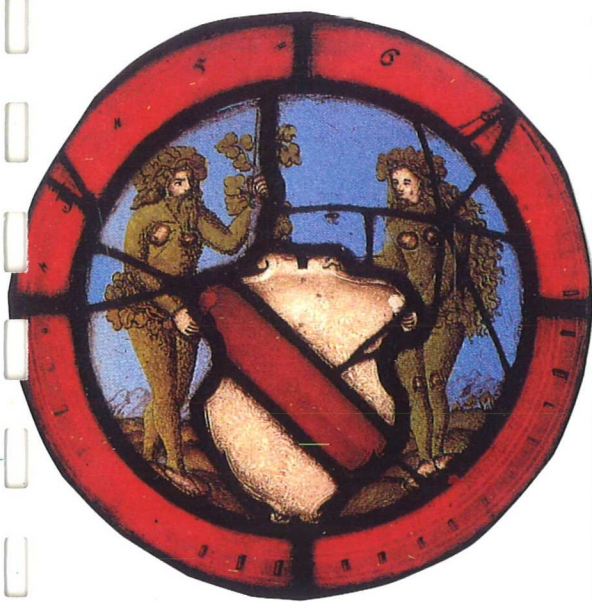


Figure 47

5. Analyse stylistique des peintures de la nef et datation

En dernière analyse, la question de l'identification des figures est étroitement liée à celle de la date d'exécution des décors, peints partiellement sur un enduit encore humide.

Tout d'abord, si, globalement, les peintures de la nef présentent une grande homogénéité, une analyse plus fine permet aisément, malgré le mauvais état de conservation des fragments, de distinguer deux groupes de décors. Un premier ensemble réunit les peintures décoratives des murs latéraux de la nef et les représentations figurées de l'arc triomphal, ainsi que le fragment, représentant une tête nimbée placée sous un cadre orné de rinceaux végétaux (retour est du collatéral nord). Il se caractérise par une grande rapidité dans l'exécution ; les lignes sont tirées à main levée sans souci de rectitude, les motifs ornementaux peints nerveusement et, surtout, variés dans leur forme et, parfois même leurs couleurs, sans chercher à établir de grandes cohérences. Techniquement, ce groupe de peinture se signale encore par l'application postérieure, à sec, de couleur noire, bien perceptible sur le triple filet de la frise de la nef et des socles de l'arc triomphal.

Ces particularités ne se retrouvent pas sur le décor, qui se déploie autour de la baie sud-est de la nef. Tant le décor de cette fenêtre que le saint Christophe sont peints avec infiniment plus de soin. Les motifs ornementaux de la baie ont été exécutés avec un grand souci de régularité et de précision dans la définition des formes. Ils sont disposés de manière beaucoup plus dense et rapprochée et leur variation est toujours motivée par le support architectural. Les figures, intégrées subtilement à leur cadre, ne forment pas une masse compacte comme celles de l'arc triomphal - qui ont, il est vrai, perdu leur modulation de surface - mais sont construites sur l'opposition des surfaces claires et foncées des drapés. Une comparaison de la typologie des visages, difficiles à faire en l'état, montrerait sans doute aussi de nettes différences : de trois quart, aux traits finement dessinés, le menton anguleux, le nez long et droit, la bouche petite et charnue, les yeux grand 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 de style s'expliquent sans doute par le contexte particulier qui présida à l'exécution des peintures du retour sud-est de la nef. Leur exécution était liée à la présence d'un autel secondaire, qui, on l'a vu, se distinguait du reste de la nef par une structure légère en bois, dais ou baldaquin. Il est donc aussi possible qu'elles ne furent pas suscitées par les mêmes commanditaires que nous avons identifiés pour les autres peintures de la nef.

Cependant, la date d'exécution de ce décor n'est pas forcément très éloignée des autres peintures de la nef. En effet, leur réalisation doit peut-être également être mise en relation avec l'incendie qui ravagea la nef après 1346. Une comparaison plus approfondie des enduits permettrait peut-être même de démontrer leur quasi contemporanéité.

De plus, techniquement, l'association de pigments de terres et de noirs a également été découverte sur le saint Christophe. L'état de conservation des figures - en particulier la disparition de la polychromie de surface, qui a fait notamment perdre toute modulation de ces visages (joues et ailes du nez) comme aussi toute caractérisation volumétrique du plissé des drapés - rend impossible une véritable évaluation stylistique de ces décors.

Si, d'une manière très générale, on essaie tout de même de caractériser le style des peintures murales de la nef, on retiendra qu'elles s'apparentent, comme on l'a vu, aux peintures de la fin du XIII^e et de la première moitié du XIV^e siècle, non seulement à celles conservées dans les régions limitrophes (Pays de Vaud et Nord-Est de la Suisse actuelle), mais aussi, d'une manière plus générale, à l'Allemagne du Sud ou même en France du Nord. On peut encore remarquer les gestes des donateurs - mains jointes aux dimensions imposantes par rapport aux visages et élevées ostensiblement très haut en direction de l'image sainte - qui sont ceux que l'on retrouve couramment dans la peinture du XIV^e siècle. Ce mouvement expressif d'imploration s'oppose aux attitudes plus intériorisées des donateurs, aux mains ramassées sur la poitrine, qui s'imposèrent dès la fin du XIV^e siècle mais qui est déjà présent sur les vitraux de Koenigsfelden (fenêtre 4, vers 1325-1330). La forme relativement large des visages des donateurs et du saint Christophe, quoique différents dans leur exécution, se singularise par rapport aux stéréotypes les plus courants de la première moitié du XIV^e siècle, traits du visage enfantins, nez bouches et yeux ramassés, front haut, menton fuyant. De même, ces figures laissent apparaître une certaine corpulence, qui ne les apparentent 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).

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. Bien plus décoratif encore est le drapé du saint Christophe, qui laisse se dérouler en méandres sinusoïdaux les plis de son manteau autour de son bâton. Associé à cet artifice, un certain volume est rendu par le contraste entre l'endroit et le revers de l'étoffe.

Ces indications volumétriques, trop classiques pour être vraiment significatives, ne compensent pas l'absence de tout élément perspectif. Les socles des figures de donateurs sont ainsi formés sur le modèle de la frise décorative de la nef et n'acquièrent aucune réalité spatiale autonome. Rappelons que les décors imitant l'architecture (frise sous le plafond, appareillage de maçonnerie) gardent un caractère essentiellement ornemental et non illusionniste. Ce trait est caractéristique de la peinture décorative du début du XIV^e siècle. La suggestion d'une troisième dimension était déjà bien connue de la peinture contemporaine la plus avancée (dans le domaine artistique

alémanique représenté surtout par les vitraux de Koenigsfelden et ceux de Strasbourg, vers 1340-1350). La peinture murale régionale, en particulier fribourgeoise, semblent d'ailleurs les avoir intégrés relativement rapidement, dans la seconde moitié du siècle (peintures murales de la commanderie de Saint-Jean à Fribourg, dernier tiers du XIV^e siècle).

A la Fille-Dieu, on remarquera toutefois qu'un effet de profondeur est cependant 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. De tels effets, sous une forme certes bien plus développée et sophistiquée, ont été récemment mis en lumière sur les vitraux les plus récents de Koenigsfelden par Gerhardt Schmidt, datés selon lui des années 1340-1350³¹.

En résumé, même si l'état de conservation des peintures ne permet plus une évaluation précise des peintures, leurs caractéristiques stylistiques et typologiques les situeraient dans les années 1340-1360. Cette date ne contredit pas les considérations archéologiques, matériels et historiques évoquées plus haut, qui situent les peintures après la consécration de 1346. L'incendie, qui nécessita sans doute la pose de l'enduit actuel et l'exécution du décor, partiellement à fresque, qui lui est lié, n'a donc pas dû, selon nous, survenir longtemps après la consécration de 1346.

Identification des donateurs .- Cette datation permet de proposer l'identification de la donatrice, représentée à côté de la crosse d'abbesse de l'arc triomphal, comme étant Jacqueline 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 la prieure en janvier 1349, avant d'en devenir la supérieure avant 1352 et jusqu'en 1369-1370. Dans cette hypothèse, la figure féminine qui l'accompagne pourrait être l'une de ses soeurs, Jeannette ou Marguerite, qui était, comme elle, moniale de la Fille-Dieu en 1348³².

Cette identification permet de supposer, en face de la représentation des moniales, celle de leur oncle, Jacques de Billens, mort en 1350, prélat parmi les plus influents du second quart du XIV^e siècle dans les diocèses de Sion et de Lausanne. La présence de cet ecclésiastique au côté des moniales de la Fille-Dieu s'explique par son rôle éminent, mis en lumière par les recherches historiques, dans

³¹Gerhard Schmidt, "Zur Datierung der Chorfenster von Königsfelden", dans : *Festschrift für Eva Frodl-Kraft, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 40, Vienne, 1986, p. 161-171.

³²Il 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, Jeannette, sa soeur. Cette dernière avait notamment été moniale à la Maigrauge avant de devenir religieuse de la Fille-Dieu, depuis 1348 au moins.

l'éclosion du monastère de la Fille-Dieu peu avant le milieu du XIV^e siècle. Vicaire général de l'évêché de Lausanne, il renouvela en effet les indulgences accordées à la Fille-Dieu en mars 1346. De plus, la dédicace de l'église intervint encore sous son vicariat en avril de la même année. Surtout, on peut penser que, par ses fonctions et son influence, il put jouer un rôle déterminant dans l'exemption de la Fille-Dieu de la juridiction épiscopale, attendue depuis la fondation du monastère. Cette exemption était la condition préalable à l'incorporation du monastère dans l'ordre de Cîteaux. Enfin, en 1348, il fit du couvent de la Fille-Dieu l'un de ses légataires principaux, lui faisant notamment don de ses terres près d'Arruffens au sud de Romont, qui devinrent le domaine d'une grange importante. Par ces dispositions, il figure, avec les Villa, parmi les donateurs médiévaux les plus importants du monastère. Dans le même testament, il n'omet d'ailleurs pas de citer ses nièces Jacqueline, Jeannette et Marguerite, filles de Richard de Billens, mais aussi Jeannette, fille de Guillaume de Billens, dont il a dû, pour certaines au moins, faciliter le transfert du monastère de la Maigrauge à celui de la Fille-Dieu. On peut ainsi raisonnablement supposer que 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 Jacqueline de Billens, chanoine d'Aoste puis de Lausanne, dont les liens avec la Maison de Savoie l'amènèrent par la suite à devenir successivement le chapelain de Catherine de Savoie (1350) et du comte Amédée VI (1360).

6. Evaluation du décor de la nef et de l'arc triomphal

En résumé, les décors les plus anciens de la nef et de l'arc triomphal ont été exécutés immédiatement après un incendie, qui a ravagé l'intérieur de l'église après 1346. Cet incendie, dont on ne connaît pas la date, nécessita la pose d'un nouveau plafond et suscita certainement l'application de l'enduit encore partiellement conservé des murs de la nef et de l'arc triomphal, sur lequel fut peint, partiellement à fresque, les décors.

Malgré le mauvais état de conservation des fragments subsistants, on peut diviser ces peintures en deux groupes : les peintures de la nef, de l'arc triomphal et le fragment conservé sur le retour est du mur du collatéral nord de la nef, d'une part ; les peintures qui ornent l'autel et la baie sud-est de l'église, d'autre part. Leur fonction, peintures décoratives de la nef ou représentations sacrées associées à un autel, les distinguent. On peut d'ailleurs supposé qu'elles ne furent pas commandées par les mêmes personnes. Les deux ensembles de décor semblent cependant tous deux liés à la nécessité de rénovation, après l'incendie, des murs intérieurs de la nef. Une exécution, chronologiquement rapprochée, de toutes les peintures de la nef est d'ailleurs aussi suggérée par le style et la typologie de ces décors, comparables, par certaines de leurs caractéristiques les plus avancées, à des oeuvres situées dans les années 1340-1360.

Pour ce qui est des décors de l'arc triomphal et de la nef en tout cas, l'attribution des armoiries à la famille de Billens et l'identification des donateurs représentés inciteraient à situer ces peintures après 1348, date à laquelle Marguerite de Vuisternens est encore attestée comme abbesse, mais avant 1350, année de la mort du doyen de Sion Jacques de Billens ou un peu plus tard, si la représentation fut réalisée *pro memoria* après sa mort. Il est possible qu'au moment de l'exécution des peintures, la Fille-Dieu ne fût pas encore incorporée à l'ordre de Cîteaux, incorporation attestée pour la première fois en 1351. Ce fait expliquerait peut-être l'irrégularité des couleurs des costumes portés par les religieuses.

La fonction essentielle de ces peintures, commandées par l'abbesse Jacqueline de Billens et les membres de sa famille, est ainsi la perpétuation du souvenir des libéralités de sa famille, en fixant par l'image la dévotion exemplaire de ses membres les plus illustres. C'est d'ailleurs à cette date seulement que ce lignage noble, certainement le plus important à Romont, semble s'être intéressé au monastère. La famille commanda dès lors les destinées du couvent, et ce de manière ininterrompue pendant près d'un demi-siècle.

Quant au second groupe de décors, sa signification est liée à l'autel latéral droit de la nef. Trois autels secondaires sont attestés par les sources au XIV^e siècle, dédiés à saint Benoît (consacré en 1346), à Tous-les-Saints (fondé en 1349), et à sainte Agnès (fondé en 1377 ou peu auparavant)³³. Seul le deuxième de ces autels a pu être situé

³³Nicolas Schätti, rapport cité n. 2, p. 31-33.

(dans "la partie occidentale du monastère", soit sans doute celle réservée dans l'église aux laïcs). L'iconographie ne permet malheureusement pas de mettre en relation les peintures avec l'un des deux autres vocables connus.

L'intérêt de ces décors ne se limite cependant pas à ces considérations historiques. Les quelques fragments d'enduit conservés sont suffisants pour tenter de mieux caractériser le rôle esthétique d'ensemble des peintures, en particulier dans leur rapport à l'architecture.

En effet, on peut penser que la première tâche confiée aux peintres fut sans doute de rendre plus acceptable l'espace intérieur du nouvel édifice, qui, tel que les recherches archéologiques l'ont reconstitué, avait subi de nombreux remaniements et de changements de parti en cours de chantier. Cela est particulièrement vrai pour les formes irrégulières des baies, en arc brisé et à double rouleau, au sud, en plein cintre, marquées par un très fort ébrasement et barrées par une sorte de linteau curviligne au nord. En outre, leur disposition dans la nef n'est pas non plus régulière. La peinture décorative ne devait pas peu contribuer à atténuer ces discontinuités, cherchant par un revêtement relativement homogène à recréer une cohérence d'ensemble.

Telle semble aussi avoir été l'une des fonctions de la frise décorative, qui masquait les inélégants linteaux de bois coupant la partie supérieure des baies. De plus, on l'a vu, cette frise créait un lien entre les murs et les plafonds de bois des collatéraux. Il est donc possible qu'un même type de décor unissait les peintures pariétales et les éventuels décors de ces plafonds comme ceux des lambris de la voûte polygonale de la nef centrale.

En revanche, les décors de la nef ne semblent pas avoir cherché à souligner la division liturgique intérieure de la nef entre espace réservé aux laïcs, à l'ouest, et chœur des religieuses, devant l'arc triomphal. Tout au plus, peut-on constater que les autels latéraux ont fait l'objet d'un traitement particulier, au nord où subsiste le fragment d'une tête de saint, au sud où les représentations étaient peut-être isolées sous un baldaquin.

D'une manière plus générale, on peut supposer une répartition stricte entre peintures décoratives et peintures figuratives à l'intérieur de la nef, les images sacrées, dominées par la représentation du Christ en Majesté sous la voûte, étant peintes seulement sur l'arc triomphal ou les retour est des collatéraux. La signification d'une telle disposition était bien sûr religieuse et visait à souligner l'orientation propre de chaque église, tournée vers l'est où étaient situés les autels. En dernière analyse, la fonction essentielle du décor médiéval de la nef était ainsi d'acheminer progressivement le regard du fidèle, de la façade, où il est entré, au sanctuaire, pourvu lui d'un décor plus riche encore.

Les décors du sanctuaire

1. Le chevet

Description

Les décors du chevet sont disposés symétriquement sur trois registres de part et d'autre d'une large baie axiale. Le mur n'est cependant organisé par aucune trame décorative, qui aurait pu intégrer chaque représentation dans l'espace irrégulier défini par l'architecture.

La première image est serrée entre le sommet de la baie et la limite des voûtes (fig. 48). Les fragments conservés permettent de reconnaître difficilement les vestiges d'un couronnement de la Vierge. 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 deuxième registre est occupé par une Annonciation. A droite, se trouve l'ange Gabriel, debout, vêtu d'un manteau rouge agrafé sur la poitrine, la tête tournée de trois quart et nimbée (fig. 50). Il lève le bras, sans doute pour indiquer qu'il prononce les célèbres paroles du salut angélique, dont le texte devait être inscrit sur le phylactère qui se déroule à ses pieds. 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 de la main droite et dresse l'autre, en signe de surprise (fig. 49). Les deux figures sont placées chacune sous un dais architectural rouge, dont l'arcature en accolade se termine par un fleuron, qui déborde le cadre de la représentation. Un même fond vert associe les deux images.

Sur le troisième registre, 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 entre l'angle sud-est du sanctuaire et la fenêtre avait été dévolu à la représentation de deux saints ou saintes. Seul celui de droite peut encore être identifié comme un saint Benoît (fig. 52), debout, nimbé, vêtu de la robe noire de son ordre et portant, de la main gauche, un exemplaire de sa célèbre règle, relié de rouge. Des deux images immédiatement situées de part et d'autre de la fenêtre, il ne subsiste que les vestiges de leur dais. Les couleurs de ces dais et celles des fonds, alternativement rouges et blanches, créent une unité décorative entre ces trois représentations.

Enfin, une dernière figure, féminine, peinte à grands traits ; elle est agenouillée, les mains jointes en signe de vénération, devant la figure de sainte disparue située à gauche de la fenêtre (fig. 51 et 53). 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 XIV^e siècle n'était plus guère porté que 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. Deux pierres sculptées en bas-relief, qui ont été insérées dans le

mur avant l'exécution des peintures de part et d'autre de la fenêtre, devraient permettre l'identification de cette bienfaitrice. Elles représentent, en effet, des écus armoriés qui portent, du côté nord, juste au-dessus de la figure, *trois broyes ouvertes au chef chargé d'un lion issant* et, du côté sud, où la polychromie d'origine est encore partiellement conservée, *de gueules à une croix, brisé d'un filet en bande componé brochant* (fig.49 et 50).

Légendes des figures des pages 65 à 67 :

Figure 48 : Décor du chevet, *Le Couronnement de la Vierge* (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 49 et 50 : *L'Annonciation* (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 51 : La donatrice (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 52 : *Saint Benoît* (photo auteurs, novembre 1991)



Figure 48



Figure 50

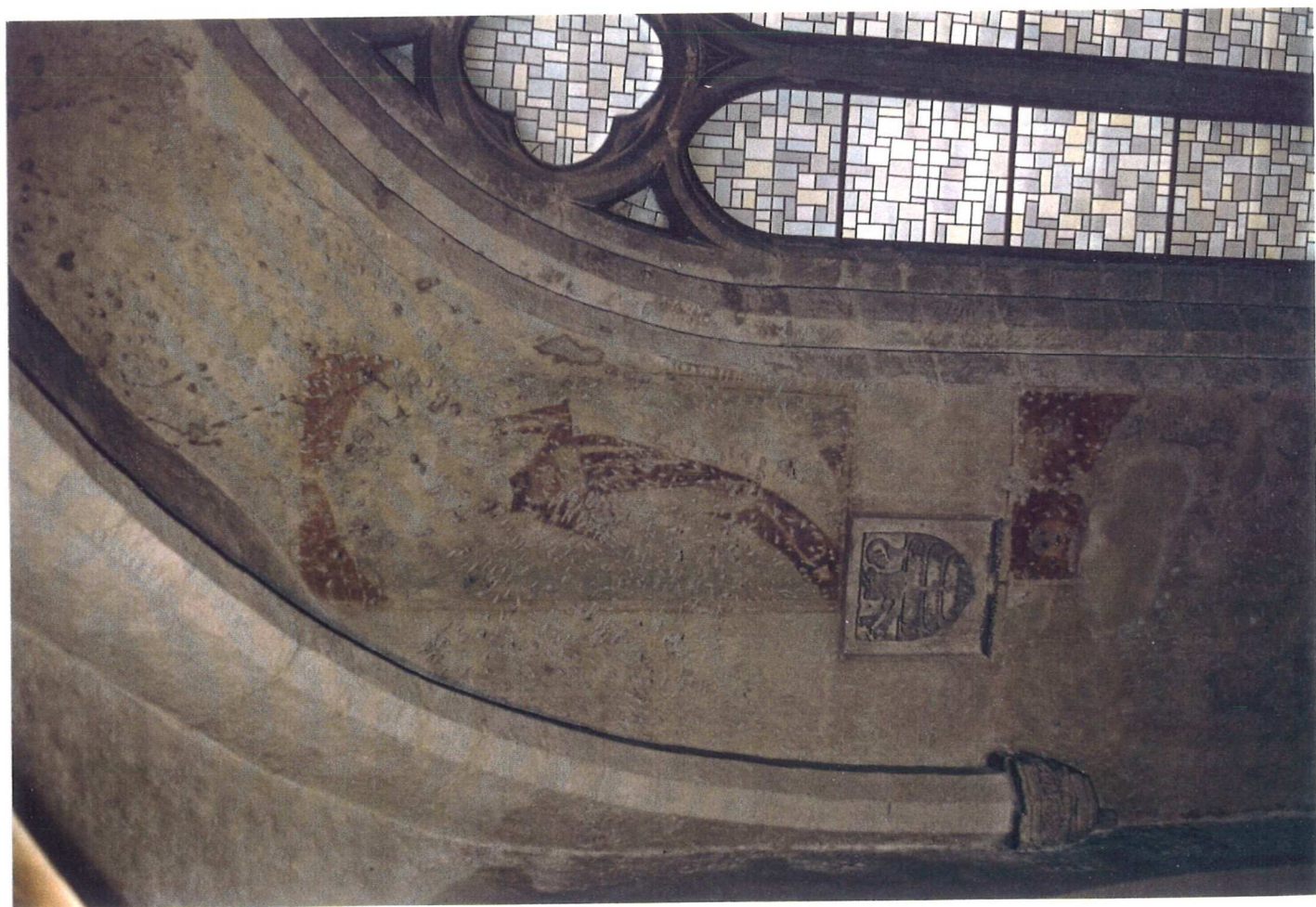


Figure 49

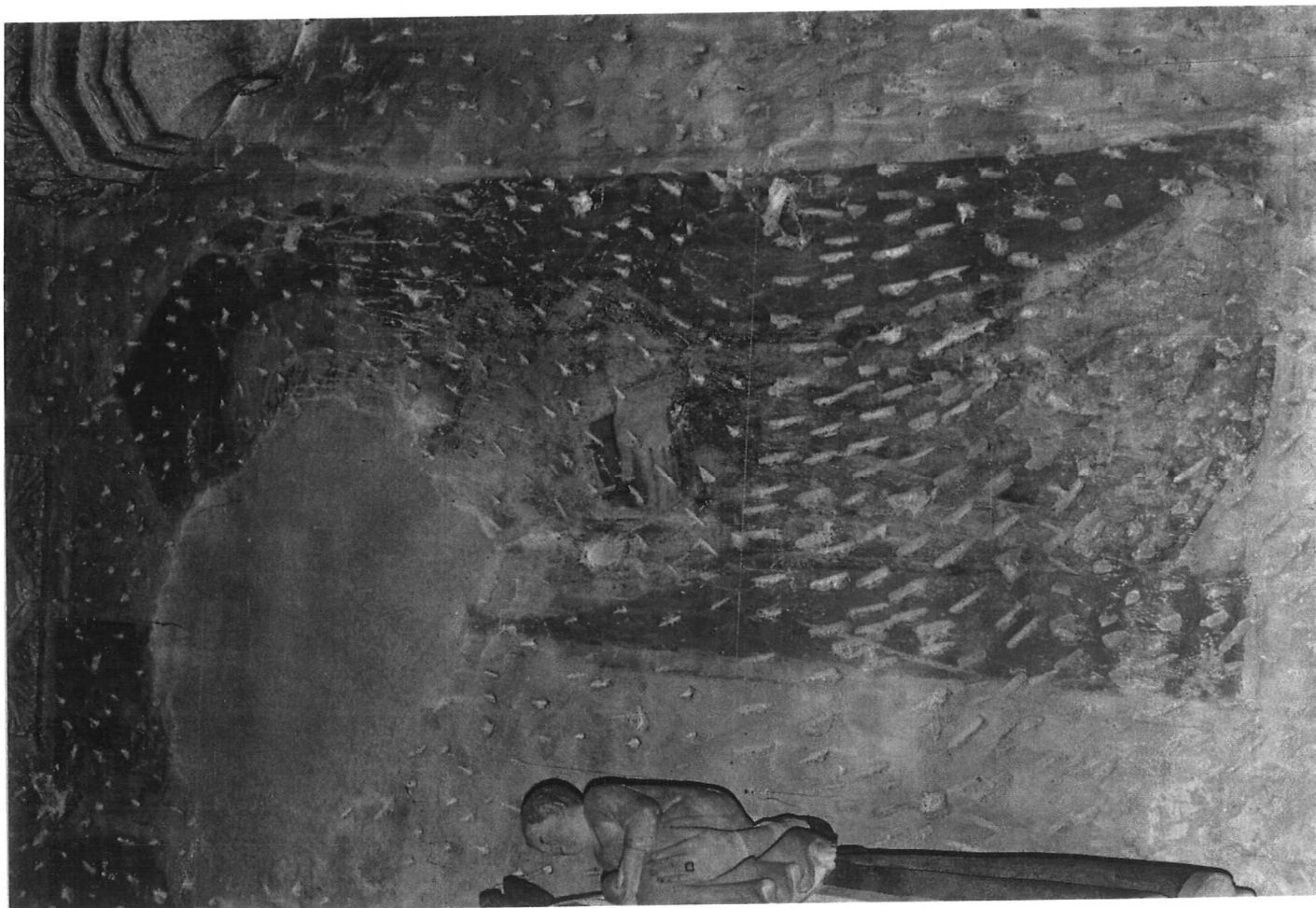


Figure 52



Figure 51

Iconographie

La thématique des peintures du chevet a été tout naturellement consacrée à la Vierge, à laquelle l'église est d'ailleurs dédiée depuis le XIII^e siècle. Du haut en bas, les images sont organisées selon un ordre hiérarchique triparti très simple.

En bas, le monde des saints, dans lequel les fidèles sont introduits par la dévotion exemplaire de la donatrice, montrée en vénération devant une image sainte, signalée par son dais. Le saint ou la sainte représenté était peut-être la Vierge. Le dévot, figuré volontairement hors de l'image, ne participe pas au monde sacré, sinon par l'intercession des saints représentés devant lui.

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 essentiel 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 à la méditation.

Le dernier niveau est bien sûr celui du Ciel, représenté aussi, dans la symbolique de l'église, par les voûtes. Là encore, l'image, d'après ce que l'on peut déchiffrer, se limitait aux caractéristiques indispensables à l'identification : le Christ, le trône, la couronne et la Vierge. Il s'agit d'une image de glorification de la Vierge comme Mère de Dieu, 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. Sur le second registre, elle conserve la même place, bien qu'en général, les représentations de l'Annonciation situe l'ange à droite (voir par exemple, l'Annonciation de Aeschi, Berne, deuxième quart du XIV^e siècle). 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, fut réservé à des représentations masculines, saint Gabriel, saint Benoît, l'auteur de la règle suivie par Cîteaux, accompagné peut-être d'une seconde figure masculine particulièrement vénérée par l'ordre, comme saint Jean-Baptiste ou saint Bernard de Clairvaux.

Identification des armoiries et de la donatrice

Les débordements du cadre de l'ange Gabriel sur l'écu confirme le lien entre peintures et décors sculptés. Même sans leurs émaux d'origine, l'identification des armoiries ne fait guère de doute. Les armes du côté sud sont celles des Joinville (fig. 54). Originaire du nord de la France (Champagne), les Joinville détinrent, dès la seconde moitié du XIII^e siècle, l'importante seigneurie de Gex, à proximité de Genève. Les

armes complètes des Joinville sont *d'azur* (bleu) à *trois broyes d'or* (jaune), *au chef d'argent* (blanc) *chargé d'un lion issant de gueules* (rouge)³⁴. Un examen attentif d'éventuels vestiges conservés de la polychromie d'origine devrait confirmer notre identification.

Les armes figurées du côté nord sont également bien connues. Ce sont celles de la seigneurie, puis bailliage de Vaud (fig. 55): *de gueules* (rouge) à *la croix d'argent* (blanc), *brisé d'un filet composé d'or* (jaune) *et d'azur* (bleu) *brochant*. Elles apparaissent sous cette forme depuis 1306 sur les sceaux de Louis II sire de Vaud, qui est le premier à les avoir portées, et se maintiendront jusqu'à la Réforme³⁵. Les restes de couleur rouge dans le champ de l'écu viennent confirmer cette identification.

L'association entre ces deux familles ne peut que désigner Jeanne de Savoie, fille de Louis Ier, seigneur de Vaud, qui épousa en 1293 Guillaume de Joinville, seigneur de Gex et qui serait morte vers 1350 (fig. 53)³⁶. 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*.

La représentation de Jeanne de Savoie-Joinville évoque sans doute sa contribution personnelle au décor du sanctuaire. Cette donation, qui n'est pas attestée par les documents d'archives, s'inscrivait dans un bien plus vaste projet de la Maison de Savoie, qui visait à favoriser les établissements de Cisterciens sur son territoire. Le frère de Jeanne, Louis II de Savoie, avait ainsi fait élever son tombeau dans le monastère du Hautcrêt, dont l'abbé était père immédiat de la Fille-Dieu. Jeanne elle-même s'était signalée, en 1344, par l'ambition d'élever le prieuré de Cisterciennes du Lieu près de Thonon (département de la Haute-Savoie) au rang d'abbaye et de le doter en conséquence. Il est possible qu'elle contribua de la même façon au développement du couvent de Romont*.

³⁴Les *broyes* sont parfois *liées de gueules* (rouge). Voir Donald-L. Galbreath, *op. cit.* n. 30, t. I, 1934, p. 353-354.

³⁵Elles figurent également sur les sceaux de nombreuses châtellenies vaudoises, dans ce cas généralement brisées d'un meuble il est vrai : Donald-L. Galbreath, "Sceaux et armoiries de la baronnie de Vaud", dans: *Livre commémoratif publié à l'occasion du cinquantième de la fondation de la Société Suisse d'Héraldique, Archives Héraldiques Suisses*, vol. 55, cahiers 3-4, p. 11-14.

³⁶Samuel Guichenon, *Histoire Généalogique de la Royale Maison de Savoie*, t.III, p. 1086-1087. Son dernier acte connu remonte à 1344 (Nicolas Schätti, rapport cité n. 2, p. 41). Elle devait avoir alors près de quatre-vingt ans.

*La découverte récente d'un second donateur(trice), agenouillé(e) à droite du Christ du Couronnement de la Vierge, qui n'était pas visible sans échafaudage, complexifie considérablement la question de la commande de ces peintures. Les hypothèses que nous avons proposés ici devront donc être revue, au moins partiellement, à la lumière des nouvelles découvertes faites sur le chantier de restauration.

Légende des figures de la page 71

Figure 53 : Détail du visage de Jeanne de Savoie-Joinville (photo Jacques Thévoz, 1965-1968)

Figure 54 : Armes de Jean de Gingins, écartelées avec celles de sa femme Aymonette de Joinville (*Heures de Gingins*, 1421 ; *La Sarraz, château du Milieu du Monde*, Lausanne, 1972, p. 73)

Figure 55 : Armes de Savoie-Vaud sur une dalmatique provenant du trésor de la cathédrale de Lausanne, première moitié du XIV^e siècle (*Maison de Savoie, op. cit.* n. 44, p. 98)



Figure 53



Figure 54



Figure 55

2. Les murs gouttereaux sud et nord

Description

La travée orientale du sanctuaire conserve sur son mur sud un important ensemble de peintures, représentant huit figures de saints (fig. 56 à 59). Leur disposition sur cette paroi est ici plus rigoureuse que sur celle du chevet. En effet, la surface à peindre, certes plus régulière, a été structurée préalablement par une trame orthogonale à deux registres, soulignés par deux larges bandeaux noirs encadrés de filets blancs. 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-verts et blanches.

En revanche, 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 (fig. 59). 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 qu'un cadre architectural.

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, que l'on retrouve d'ailleurs sur l'arc d'entrée du sanctuaire. Au registre médiant, un personnage est encadré par un simple filet ; il est probablement nimbé et représenté debout. Une figure de même type est partiellement conservée au-dessus, apparemment sans encadrement.

Iconographie

L'état de conservation de ces peintures compromet l'identification des personnages, saints et saintes nimbés. 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. La croix, brandie par le deuxième personnage du registre supérieur, un saint barbu, à la forte calvitie, est l'attribut de saint Philippe. Dans ce cas, il n'est pas impossible que les registres supérieurs des murs latéraux du chœur fussent consacrés, au moins en partie, à une représentation du collège apostolique. En dessous, c'est très certainement sainte Catherine qui tient l'épée de son martyre et, sans doute, une roue

miniature, symbole du supplice auquel elle échappa³⁷. Catherine et, bien sûr, les apôtres comptent parmi les saints les plus vénérés au Moyen Âge. Une visite du monastère de la Fille-Dieu le jour de leur fête permettait, d'ailleurs, à tout chrétien sincère d'obtenir quarante jours d'indulgences.

D'une manière générale, l'iconographie du sanctuaire, celle du mur sud et celle du chevet, n'a rien de spécifique qui pourrait être interprété comme relevant d'un esprit 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 le contexte cistercien. Mais le décor met surtout en valeur "la cour céleste toute entière, celle qui soutient la communion de saints, sans laquelle la cité terrestre ne peut vivre"³⁸. La diffusion de ce type d'image dépassait de beaucoup le cadre monastique. Elle était, en effet, encouragée par les évêques des XIV^e et XV^e siècle, 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, de la Vierge, des apôtres et de tous les saints.

Légende des figures des pages 74 et 75

Figure 56 : Vue de l'angle sud-est du sanctuaire (carte postale, avant les travaux)

Figure 57 : Travée ouest du sanctuaire, paroi méridionale, registre inférieur (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 58 : Détail du registre inférieur, *sainte Catherine et saint non identifié* (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 59 : Détail du registre supérieur, *saint apôtre (?) non identifié et saint Philippe* (photo auteurs, novembre 1991)

³⁷Une attitude et des attributs similaires ont été donnés à la sainte Catherine d'Oberwinterthur (deuxième quart du XIV^e siècle, voir fig. 60).

³⁸Nicole Lemaître, art. cit. n. 22, p. 33-34.

Figure 56

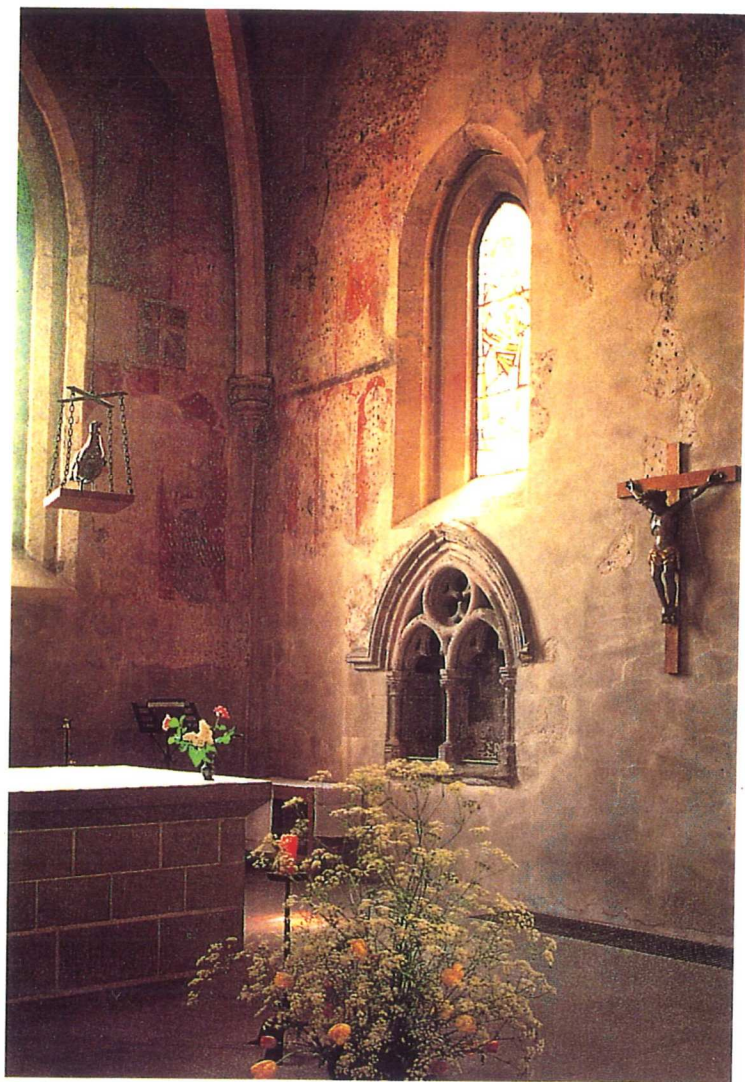


Figure 57





Figure 59



Figure 58

3. Evaluation stylistique et datation

L'état de conservation des peintures compromet une étude stylistique poussée, au moins dans leur état actuel avant restauration. Comme déjà dans la nef, on déplorera surtout la perte des couches picturales de surface, qui différenciaient à l'origine les couleurs et indiquaient les valeurs.

La répartition des figures sur le mur et les types d'encadrement utilisés rapprochent les peintures murales de l'église d'Oberwinterthur (premier quart du XIV^e siècle, voir fig. 60, 62 et 63) de celles de la Fille-Dieu, en particulier celles du mur sud. L'église zurichoise, en effet, associe également des représentations insérées dans une trame orthogonale serrée et des figurations plus libres. Surtout, on remarquera la même alternance en damier des couleurs de fonds et de dais. Ce principe simple et efficace de répartition de la couleur perdurera d'ailleurs jusqu'au XV^e siècle, puisqu'il organise encore les peintures de Brigels (Grisons, vers 1451, fig. 61)³⁹.

L'arc en accolade orné de fleurons est un motif décoratif apparu dans nos régions dans la première moitié du XIV^e siècle, en peinture d'abord, dans le vitrail (comme par exemple les saints Sylvestre et Jean-Baptiste provenant de la collégiale de Romont, vers 1330) ou la peinture murale (comme à Oberwinterthur, canton de Zürich, premier quart du XIV^e siècle). A cette époque, ce motif flamboyant ne semble pas encore avoir pénétré les parties méridionale du domaine savoyard⁴⁰. 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 de cuve en bois du Saint-Sépulcre, conservé dans l'église l'abbaye cistercienne de la Maigrauge (Fribourg, vers 1330-1340, fig. 64).

Quant aux figures, elles 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 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 particulièrement 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. La disposition mieux organisée des figures sur la paroi, la variété des coloris, la finesse des silhouettes nettement déhanchées, mais aussi une typologie du visage moins ramassée (encore perceptible sur celui de la

³⁹Christoph et Dorothee Eggenberger, *La peinture au Moyen Age*, Disentis, *Ars Helvetica*, t. V, 1988, p. 31-33. Ce type de polychromie, très restaurée il est vrai, est aussi celle de la cuve du cénotaphe des comtes de Neuchâtel à la collégiale de cette ville.

⁴⁰Dans le domaine savoyard, l'apparition de l'arc en accolade est, en effet, très tardive ; il apparaît en sculpture vers 1370 (tombeau des comtes de Neuchâtel, vers 1372, mausolée de La Sarraz, dernier quart du XIV^e siècle) et, en architecture, de manière sûre, seulement vers 1390 (château de Verres, vallée d'Aoste) ; voir Marcel Grandjean, cours à l'Université de Lausanne sur l'histoire monumentale régionale.

donatrice, caractérisé par une longue arcade sourcilière, relativement épaisse et placée près des yeux qui s'étirent légèrement en amande, voir fig. 53) - distinguent ces figures de celles de la nef, notamment le saint Christophe au-dessus de l'autel latéral sud⁴¹.

D'une manière générale, ces traits sont caractéristiques des oeuvres datées du deuxième quart du XIV^e siècle⁴². La représentation sur le chevet de la donatrice Jeanne de Savoie, morte vers 1350, confirme la datation suggérée par ces rapprochements. Il est cependant possible que les peintures fussent exécutées avant la consécration de l'église en 1346, le sanctuaire n'ayant pas forcément été touché par l'incendie de la nef dans les années qui suivirent. Le style des peintures de la Fille-Dieu ne semblent pas spécifiques des oeuvres de la région, même si on les retrouve sur les figures d'oeuvres locales comme le Saint-Sépulcre de la Maigrauge. Les exemples comparatifs les plus parlants incitent cependant à situer la culture figurative des artistes qui ont exécuté les décors de l'église abbatiale dans la région alémanique, le Haut-Rhin ou la région de Zürich et de Constance.

Dans le contexte régional, en l'absence de peintures murales contemporaines significatives⁴³, la sculpture peut fournir quelques points de comparaisons utiles, notamment le portail sud de la collégiale Saint-Nicolas de 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-Monts⁴⁴. Cette figure a l'avantage, en effet, de pouvoir attester directement de la qualité artistique des commandes savoyardes contemporaines à celle de la Fille-Dieu en Pays de Vaud. Ainsi, la Maison de Savoie ne dédaignait-elle pas de faire appel à des artistes locaux. Mais au coeur de ses Etats, pour le décor sculpté de la chapelle que les comtes de Savoie avaient fondé dans l'abbaye cistercienne de Hautecombe, ils avaient fait appel à un atelier international prestigieux, celui du parisien Jean de Brequessent (département de la Savoie, vers 1331-1342)⁴⁵.

⁴¹Rappelons également que ces peintures diffèrent aussi par la technique (voir *supra*).

⁴²Alfred A. Schmid, "Die Schreinmadonna von Cheyres", dans : *Lebendiges Mittelalter, Festgabe für Wolfgang Stammer*, Fribourg, 1958, p. 138-146.

⁴³Un survol de la peinture murale médiévale fribourgeoise est donné par : Alfred A. Schmid et Yvonne Lehnerr, "La peinture et les arts mineurs", dans : *Histoire du canton de Fribourg*, t. I, Fribourg, 1981, p. 457-460.

⁴⁴Hermann Schöpfer, "Vierge à l'Enfant, dite à l'oiseau (vers 1340, atelier fribourgeois)", dans : *La Maison de Savoie en Pays de Vaud*, livre accompagnant l'exposition de Lausanne et dirigé par Bernard Andenmatten et Daniel de Raemy, Lausanne, 1990, p. 225.

⁴⁵*Les fastes du gothique*, catalogue de l'exposition de Paris, Paris, 1981, p. 73-74, n°15-17.

Légende des figures des pages 79 et 80

Figure 60 : Décor de la paroi sud de la nef de l'église paroissiale d'Oberwinterthur (*Ars Helvetica, op. cit.* n. 39, p. 202)

Figure 61 : Décor de l'église paroissiale de Brigels (*Ibid.* , p. 33)

Figure 62 : Détail de la paroi sud d'Oberwinterthur (photo auteurs, 1989)

Figure 63 : Détail de la paroi nord d'Oberwinterthur (*Guides de monuments suisses, op. cit.* n. 10, couverture)

Figure 64 : Vue intérieure du Saint-Sépulcre de l'église cistercienne de la Maigrauge (photo Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg)



Figure 60



Figure 61



Figure 62



Figure 63



Figure 64

Conclusion

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 semble, de plus, avoir été conçu pour mettre en valeur l'autel majeur, où est accompli le sacrifice de la messe. En effet, les murs latéraux de la nef, confiés à un artiste de tempérament mais fruste dans son exécution, ne comportent aucune partie figurative, les peintures décoratives elles-même étant très réduites en surface, se limitant à souligner 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 se signale cependant par une palette réduite au rouge, blanc et noir. En revanche, les peintures du sanctuaire, couvrant probablement à l'origine toutes les parois sont, elles, beaucoup plus riches tant par leur iconographie que la variété de leurs coloris. Elles sont certainement l'oeuvre d'un deuxième atelier, au style plus raffiné. Ces décors muraux sont enrichis par les peintures associées à un autel latéral, qui était peut-être à l'origine isolé du reste de l'église par un baldaquin de bois. La date d'exécution de ces peintures, oeuvre vraisemblablement d'une troisième main, ne devaient cependant pas être très éloignée chronologiquement de celles des autres décors.

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, conservés sur le territoire de l'ancien Pays de Vaud savoyard. Elles ne semblent pourtant pas se rattacher à la production artistique contemporaine de ce domaine, mais présentent des affinités avec les peintures murales conservées dans les régions alémaniques. Ces parentés s'expliquent facilement par la situation de Romont aux marches septentrionales de la culture savoyarde.

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 médiévale. Elles témoignent, enfin, d'un moment crucial de l'histoire de la communauté cistercienne de Romont, l'exemption du monastère 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.

C. L'église du deuxième quart du XVe siècle

L'autel sud-est de la nef

Description

Un fragment d'enduit d'une épaisseur d'un centimètre est conservé au-dessus de l'autel latéral sud-est de la nef. Liée à fresque à cet enduit, une peinture en camaïeu noir montre une figure féminine voilée de noire, agenouillée (fig. 65). Les vestiges d'une inscription, non déchiffrable en l'état, sont encore visibles à sa droite. Cette image était encadrée par une bande ornementale, exécutée au pochoir et rehaussée de filets ocres.

Datation.- Le fragment faisait partie d'une image d'autel, dont n'est conservé que la représentation de la donatrice, sans doute une moniale. Seul l'encadrement permet de situer approximativement cette peinture dans le second 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, Vaud, deuxième quart du XVe siècle, voir fig. 67 ; église paroissiale Saint-Gervais de Genève, tabernacle peint, vers 1450 ; église collégiale de Valère, sanctuaire, avant 1457 ; ...).

Les piliers en bois de 1451-1452

Description

L'analyse du bois de deux piliers en chêne de la nef, qui présentent un décor au pochoir analogue à celui de l'encadrement de la peinture que nous venons de décrire, a permis de situer ceux-ci après 1451-1452 (fig. 66). La dendrochronologie permettrait ainsi de confirmer et préciser la datation proposée pour les peintures de l'autel sud-est.

Conclusion

Ces éléments, auxquels ils faudrait certes ajouter les vitraux conservés au Musée Historique de Berne et au Musée National de Zurich, représentent pratiquement tout ce qui subsiste des importants travaux exécutés au milieu du XVe siècle. On retiendra surtout la portée limitée des rénovations entreprises alors. En effet, la reconstruction du couvrement de la nef, attestée pour cette époque, ne nécessita pas, semble-t-il, une rénovation des peintures et décors muraux ou leur dissimulation sous un badigeon. Elles étaient sans doute jugées encore acceptables tant par leur état de conservation que par leur effet esthétique. Le nouveau couvrement ne semble d'ailleurs pas avoir reçu de décor significatif. Cette restauration paraît ainsi s'être limitée à la restauration de certaines structures, certes importantes comme le clocher, et à un embellissement sectoriel de l'église par des particuliers (dons de vitraux, de reliques, peinture d'autel).

Légende des figures de la page 84

Figure 65 : Vue du fragment de peinture au-dessus de l'autel latéral sud-est de la nef (photo Thoma Mikulas, 1991)

Figure 66 : Relevé schématique des décors d'un pilier de la nef (dessin Thoma Mikulas, 1992)

Figure 67 : Peinture murale de la chapelle du bourg de Lucens (photo auteurs)

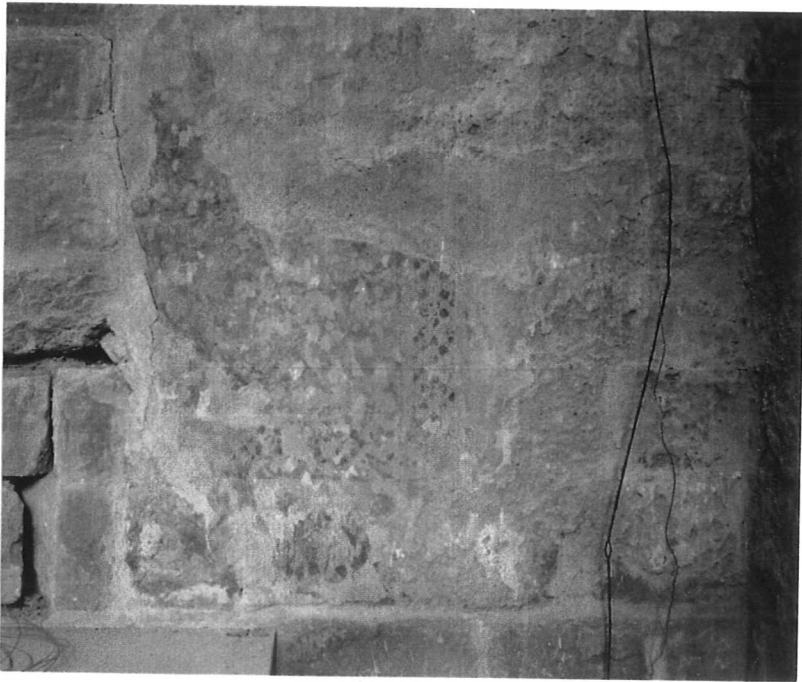


Figure 65

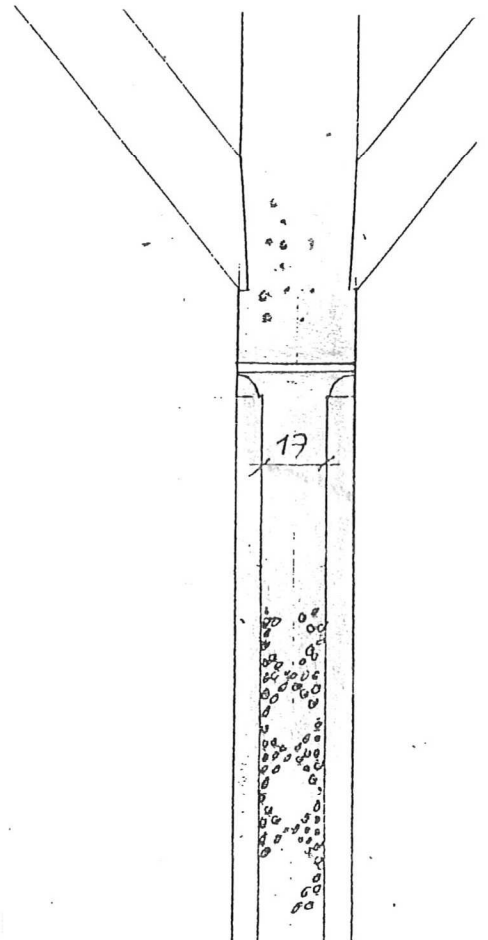


Figure 66



Figure 67

D. L'église de la fin du XVI^e siècle

La nef et l'arc triomphal

1. Les murs latéraux

a) la frise supérieure

Description

On peut déduire des quelques fragments qui ont été mis au jour qu'une frise rectiligne courait sur le haut des murs juste sous le plafond (fig. 68 et 69). Cette frise est partiellement peinte sur un enduit neuf nécessité par la surélévation du plafond des collatéraux. Comme celle du XIV^e siècle, sa composition permettait de souligner l'architecture de l'église et de la mettre en valeur, peut-être même par des effets de trompe-l'oeil, toutefois peu distincts aujourd'hui.

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, dont le déroulement des rinceaux forme comme une série de cercles consécutifs. Entre ces décors, deux petits fragments de peinture sont encore conservés, l'un encore formé de deux étroites bandes verticales de couleur (fig. 10), l'autre d'une seule, mais coupée vers le bas en biseau. Ces deux motifs pourraient être interprétés comme les vestiges de deux consoles peintes en trompe-l'oeil. Dans cet hypothèse, la ligne de S, qui suggère une ligne arrondie, simulerait une fausse poutre de rive moulurée ornée d'un tore. Cette poutre serait soutenue par des consoles en perspective. Une tel effet de trompe-l'oeil architectural, qui crée une transition simple entre la peinture décorative, représentées par la ligne d'arabesques, et le plafond des collatéraux, avait déjà été cherché par les peintures du premier décor de la nef⁴⁶.

Comparaisons

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 de l'église de l'abbaye cistercienne de Hauterive, daté par inscription de 1594-1595⁴⁷. Celle-ci est

⁴⁶Dans un contexte cistercien, voir par exemple à titre comparatif les décors bien conservés et datés de 1562 dans l'église de moniales de Olsberg (Hans Rudolf Sennhauser, *op. cit.* n. 2, p. 202-203).

⁴⁷Sur la décoration peinte de Hauterive voir: Frédéric Broillet, "Restauration de l'église et du cloître d'Hauterive" dans : *Annales fribourgeoises*, 1, 1913, p. 76-78 ; *Hauterive. La*

composée à la fois d'arabesques noires, de rinceaux polychromes, et de bandeaux peints en trompe-l'oeil pour simuler des corniches ou 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 à l'ornementation des fenêtres (fig.70). Également présents à Hauterive, les motifs de perles sont situés dans ce cas sur les arcades, et présentés de manière légèrement différente de celle de la Fille-Dieu. On ne connaît malheureusement pas l'auteur des peintures d'Hauterive.

Un autre point de comparaison, mieux documenté, et très proche chronologiquement et géographiquement, nous est fourni par le décor du temple d'Avenches. 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 (fig.71 et 72). 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 manuels du conseil sont très clairs. C'est le 3 août 1596 que "maistre Frantz Fellboun le gissare" soit Frantz Fellboun le gypcier, 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 1596⁴⁸. Le terme de "pincter" fait bien allusion à un décor et non à un simple blanchiment. Ce "gissare" travaille à Avenches avec son fils, lequel effectuera en 1632 le décor de l'église paroissiale de Payerne, qui comporte des réminiscences certaines, bien que modernisées, de l'art de son père. Son fils est signalé également à Barberêche en 1621 où il décore le sanctuaire de l'église⁴⁹.

construction d'une abbaye cistercienne au Moyen Age, Fribourg, 1976, p. 202-203, résumé dans Catherine Waeber, *L'abbaye cistercienne d'Hauterive*, Berne, *Guides de monuments suisses*, n°469, 1990, p. 16-30.

⁴⁸ACAvenches, Man, 3 août 1596 et 21 nov. 1596.

⁴⁹Brigitte Pradervand, *L'église paroissiale de Payerne*, rapport historique, ms. dactyl., Ollon, mars 1988. Sur l'activité fribourgeoise de ce peintre : Hermann Schöpfer, *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg, Le district du lac I*, Bâle, 1989, p.18.

Légende des figures des pages 88 et 89

Figures 68 et 69 : Détail de la frise de la paroi nord (photo auteurs, mars 1993)

Figure 70 : Vue de la lunette du croisillon nord de l'église cistercienne de Hauterive (photo auteurs, 1992)

Figures 71 et 72 : Décors du temple d'Avenches (photo auteurs, 1993)



Figure 68



Figure 69



Figure 70

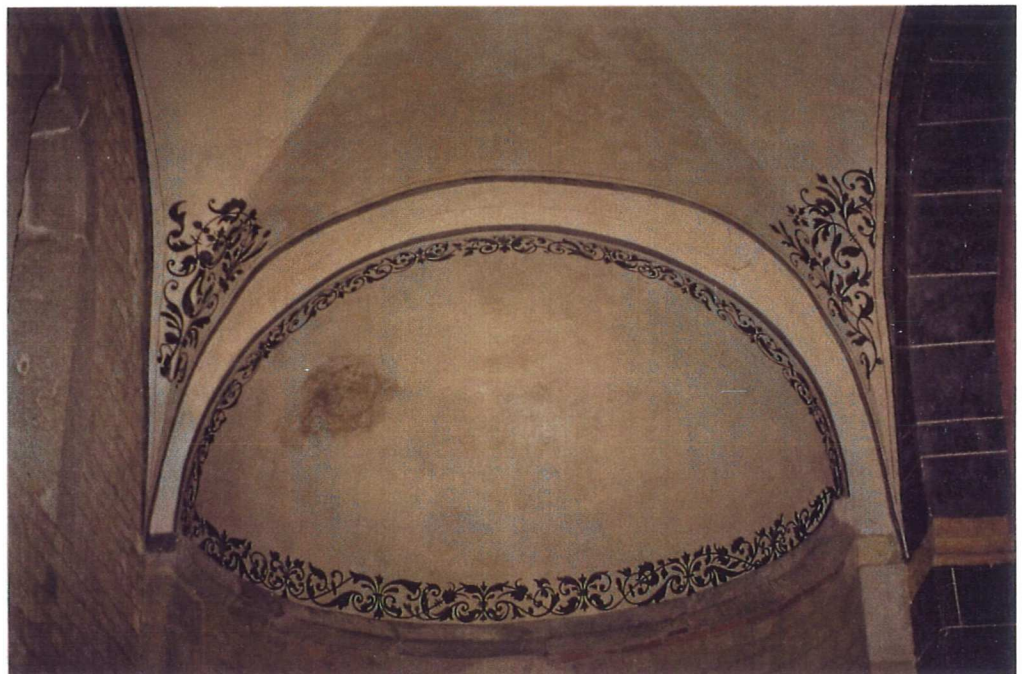


Figure 71



Figure 72

b) les baies

Description

Deux grands types se retrouvent l'un sur le mur nord et l'autre sur le mur sud, avec, comme thème décoratif récurrent, un motif présentant des suites de perles ou d'oves.

Le mur nord .- Une reconstitution de M. Stribrsky permet de mieux lire quel fut le décor d'une partie des fenêtres de ce mur nord (fig 73 et 74). 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 soulignées 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 polychromie est introduite dans les plus grosses perles qui sont rouges. L'effet d'ensemble accuse la profondeur de la fenêtre ; cette perception spatiale est encore accentuée par une certaine tridimensionnalité des perles, dont un seul côté est souligné d'un vif trait noir pour représenter une ombre portée.

Le mur sud.- L'ornementation des fenêtres du mur sud est plus simple que celle du mur nord, mais conçue dans le même esprit (fig. 75 et 76). Plusieurs filets noirs encadrent la baie qui est soulignée, en outre, par des lignes de perles comparables à celles des fenêtres septentrionales. Mais, au lieu de perles disposées verticalement, dans ce cas, elles sont peintes horizontalement et de forme ovoïde. De plus, une nouvelle couleur, l'ocre jaune, les agrmente 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 (fig.73). Quelques traces attestent la présence sur ce mur sud d'une frise d'arabesques probablement identique à celle du mur nord.

Comparaisons

Si nous pouvons à nouveau présenter Hauterive comme point de comparaisons, notamment pour le motif des perles que nous trouvons présents sur les arcades et qui s'apparentent sans doute à celles de la Fille-Dieu (fig.77), il faut toutefois compléter notre analyse par un autre exemple, celui des peintures de la chapelle du bourg de Lucens. Des arabesques noires et des rinceaux stylisés animent les articulations des voûtes en soulignant leur architecture. Les feuillages sont proches de ceux de la frise de Romont examinée ci-dessus et leur disposition de celle des voûtes du sanctuaire. Mais remarquons surtout le système décoratif des arcs des ogives, très proches 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

(fig.77). Sur la paroi nord de l'église est inscrite la date de 1588. L'auteur de ces peintures est vraisemblablement Andreas Stoss⁵⁰. Présent notamment au château de Chillon en 1586-1587, où il peint aussi des motifs en grisaille, ce qui semble être sa spécialité, il est attesté à plusieurs reprises en Pays de Vaud, où il paraît avoir été apprécié de LL.EE. de Berne qui lui confièrent de nombreux contrats. Cette datation, un peu antérieure, est l'une des premières du Pays de Vaud pour une ornementation d'église après la Réforme, excepté bien sûr les peintures du temple de Lutry, exécutées par Humbert Mareschet vers 1577.

Légendes des figures des pages 92 à 94

Figure 73 : Reconstitution schématique d'une baie du mur nord de la nef (dessin Georg Stribrsky)

Figure 74 : Détail du décor de la première baie nord (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 75 : Reconstitution schématique d'une baie du mur sud de la nef (dessin Georg Stribrsky)

Figure 76 : Détail du décor d'une baie du mur sud (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 77 : Détail du décor de l'église cistercienne de Hauterive (photo auteurs, 1992)

Figure 78 : Détail du décor du temple de Lucens (photo auteurs, 1993)

⁵⁰Marcel Grandjean, *Les temples vaudois*, Lausanne, 1988, p.434.

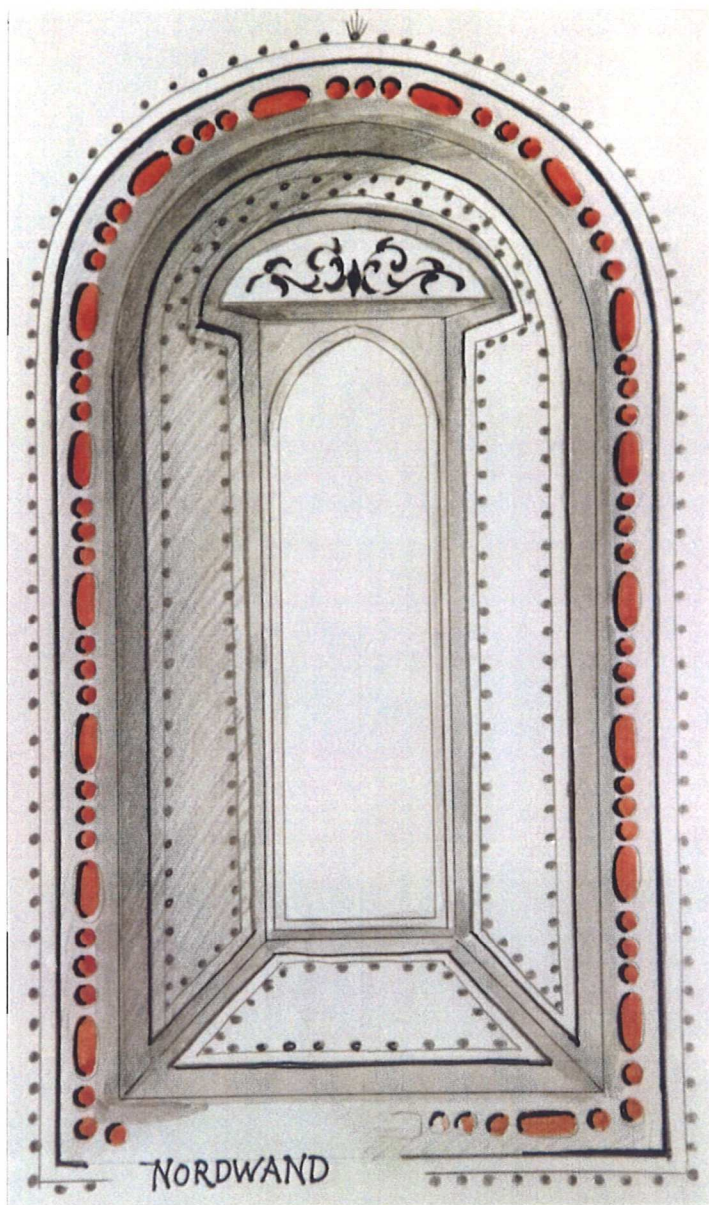


Figure 73



Figure 74

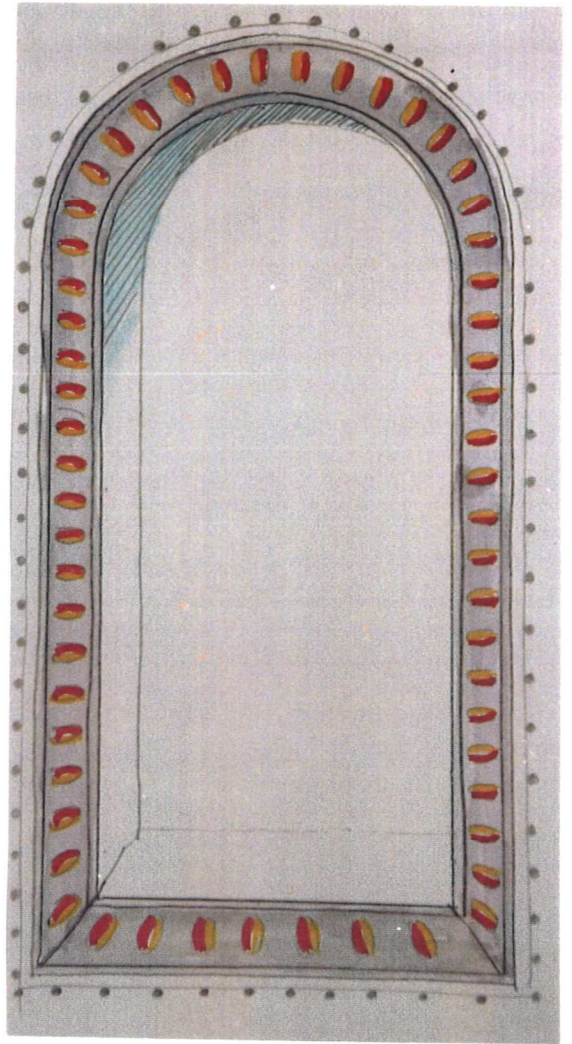


Figure 75



Figure 76



Figure 77

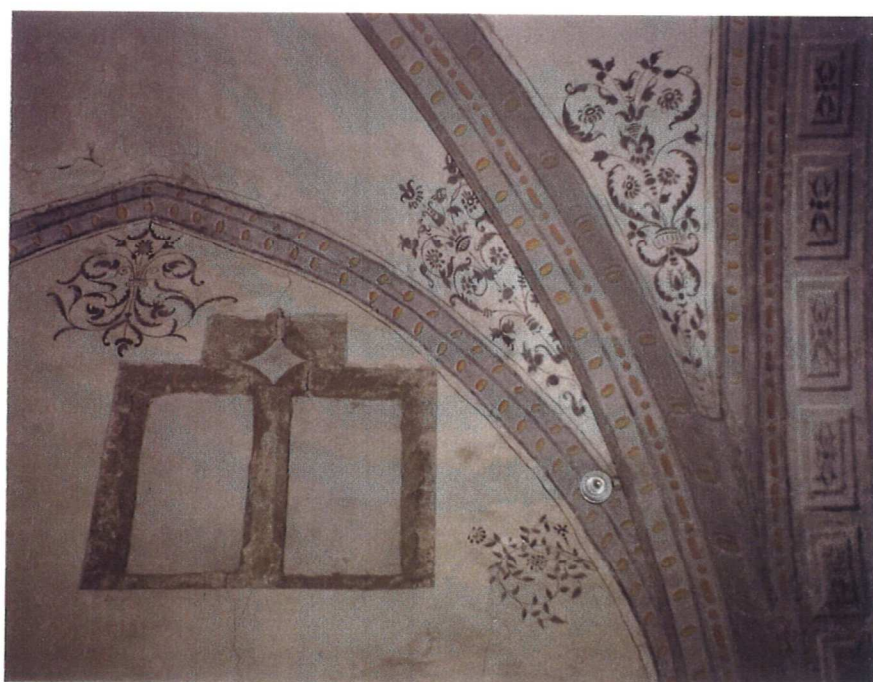


Figure 78

c) les soubassements

Description

Aux décors du couronnement des murs et des baies que nous venons de décrire, semble correspondre un décor de soubassement constitué par une large plinthe d'environ 70 cm de haut, délimitée par des filets noirs et gris, du même type que ceux qui encadrent la frise. Un faux appareil gris rythmé de fines et précises assises blanches donnait à ce soubassement une valeur de trompe-l'oeil remarquable (fig.78). Un écu armorié, aux formes lobées et aux côtés taillés de deux encoches, a été librement peint à la sanguine avant cette plinthe, semble-t-il sur le même badigeon que celle-ci. Les armes de cet écu montrent un *calice ... flanqué de deux croissants adossés et accompagnés en chef d'une étoile à six rais* (fig. 79).

Comparaisons

Il faut citer à nouveau les mêmes exemples comparatifs pour ce décor de soubassement : à Avenches, tous les éléments d'architecture sont soulignés par un faux appareil gris à joints blancs, le même que celui qui est employé à Hauterive pour les soubassements et les représentations de bandeau en trompe-l'oeil (fig.4-5). On retrouve également des soubassements de ce type à la collégiale Saint-Laurent d'Estavayer, sur laquelle nous reviendrons plus bas. La forme de l'écu n'apparaît pas guère avant le milieu du XVI^e siècle⁵¹. Ce type de graffiti, généralement le fait de visiteurs de passage, des pèlerins notamment, a été retrouvé dans de nombreuses églises⁵².

Légende des figures de la page 96 :

Figure 79 : Vue du décor de soubassement à faux-joints du mur nord de la nef ; les draperies appartiennent à une couche postérieure (photo Georg Stribrsky, 1993)

Figure 80 : Armoiries peintes au-dessus du soubassement (photo Georg Stribrsky, 1993)

⁵¹Ottfried Neubecker, *Heraldik. Wappen. Ihr Ursprung, Sinn und Wert*, Francfort, 1977, p. 76-77.

⁵²Remarquons toutefois que les armes se rapprochent de la structure de celles qu'a portées Pierre Clerc, curé de Montagny de 1632 à 1654 (Hubert de Vevey-L'Hardy, *Armorial fribourgeois*, Fribourg, 2^e série, Belfaux, 1938, p. 35). Sur ces graffiti, voir récemment Jürgen Michler, *Die Wandmalereien am Bodensee*, Friedrichshafen, 1992, p. 150-151.



Figure 79



Figure 80

d) les prophètes

Description

Sur le mur nord, subsistent quelques rares vestiges de figures monumentales, notamment une tête, peut-être couronnée (première baie nord depuis la façade, voir fig. 80 bis) et les doigts d'une main (entre la deuxième et la troisième fenêtre nord). 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 (fig. 81). Elles tenaient de longs phylactères qui se déroulaient en décrivant de larges méandres (fig. 82). Des inscriptions écrites en capitales romaines sur les phylactère et sur les socles permettaient leur identification. Une seule a pu être reconnue avec certitude comme étant Isaïe (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])⁵³.

Les types des phylactères, sinon des figures, différaient les uns des autres. Certains (mur nord, travée III-IV) se distinguaient notamment par des couleurs très vives, ocre jaune et rouges (fig. 83). Ce qui subsiste du décor montre une belle qualité d'exécution.

Comparaisons

Il est évidemment impossible de se prononcer sur le style de ces peintures qui ont presque complètement disparu et dont ne subsiste 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 Saint-Laurent d'Estavayer, dont le décor pourrait être situé entre 1597 et 1605⁵⁴.

Cette église présente une succession de décors variés que l'on peut bien mettre en relation avec ceux de la Fille-Dieu. Le thème ornemental général des arabesques noires, disposées en ligne sur tous les voûtains de l'église, est comparable 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 (fig. 84, 85 et 86). Dans une des chapelles latérales nord, se voient des arabesques rouges ou ocre-jaune. A noter également, dans

⁵³Proposition de Thoma Mikulas. On lit encore les lettres 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, Françoise Gay, "Le choix des textes des prophètes face au Credo", dans : *Pensée, image et communication en Europe médiévale. A propos des stalles de Saint-Claude*, Besançon, 1993, p. 185-193.

⁵⁴Théo-Antoine Hermanès et Jean Richoz, *La collégiale Saint-Laurent d'Estavayer-le-Lac*, Estavayer, 1984, sans pagination.

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 (fig.87).

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 de la nef ou ses murs hauts ainsi que le sanctuaire, ils sont entourés de larges phylactères qui ondulent savamment autour de leur manteau (fig.88-89). Bien que conservés de manière fragmentaire aussi, ils pourraient toutefois permettre de formuler des points de comparaisons pour la Fille-Dieu, notamment par l'isolement des personnages qui ne reposent que sur une simple console en trompe-l'oeil. D'autant que le modelé du visage de Saint Paul ou celui de certaines parties du corps d'autres figures paraissent conçues dans le même esprit, bien que distinctes stylistiquement, 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 figurait déjà sur les stalles de 1523-25 et que les peintures murales en 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, Valais, milieu du XVe siècle ou, dans le canton de Fribourg, dans le choeur de l'église Saint-Martin de Chiètres, vers 1510-1530). Il semble avoir eu un certain succès à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe dans nos régions. Outre le décor d'Estavayer, on citera ainsi à proximité immédiate de Romont, les peintures murales, peut-être moins élaborées, de la chapelle Saint-Jean-Baptiste de Chavannes-sous-Orsonnens^{54bis}. D'autres exemples, plus éloignés géographiquement mais mieux conservés dans leur relation à l'ensemble de l'église, donnent une idée de ce que pouvait signifier un tel décor dans une vision globale. Citons le cas de Berschis dans le canton de Saint-Gall où les peintures des apôtres s'allient avec des peintures décoratives végétales ou d'architecture formant ainsi un ensemble complet d'ornementation⁵⁵, ou celui de Schönenwerd, un peu plus tardif (1628) mais qui montre une succession de figures et de peintures décoratives étroitement mêlées⁵⁶. Hors des frontières suisses, mais encore dans le domaine alémanique, citons le cas des peintures de Walbourg, datée du début du XVIe siècle (fig. 128)⁵⁷.

^{54bis} Edouard Egloff, "Rayonnement de Saint-Jacques en terres fribourgeoises", dans : *Chemins de Saint-Jacques en terres fribourgeoises*, Fribourg, 1993, *Repères fribourgeois*, 4, p. 50 (Kerzers) et 54 (Chavannes-sous-Orsonnens).

⁵⁵ Erwin Rothenhäuser, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Sankt-Gallen, Der Bezirk Sargans*, Bd. I, Berne, 1951.

⁵⁶ Gottlieb Loertscher, "Die neuentdeckten Wandbilder in Schönenwerd (SO)", dans : *Nos monuments d'art et d'histoire*, 17, 1966, p. 32-34.

⁵⁷ Exemple comparatif aimablement communiqué par Jacques Bujard. Le thème a d'ailleurs connu une ferveur particulière en Alsace et Lorraine, voir Virginie Inguenau,

Légende des figures des pages 100 à 103

Figure 80 bis : Tête de prophète et phylactère sur le mur nord de la nef (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 81 : Socle de figure sur le mur nord de la nef (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 82 : Fragment de phylactère sur le mur nord de la nef (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 83 : Fragment de phylactère sur le mur nord de la nef (photo auteurs, mars 1993)

Figures 84 à 86 : Collégiale Saint-Laurent d'Estavayer, décors des voûtes des chapelles latérales (photo auteurs, 1993)

Figure 87 : Collégiale Saint-Laurent d'Estavayer, décors d'une baie d'une chapelle latérale méridionale (photo auteurs, 1993)

Figures 88 et 89 : Collégiale Saint-Laurent d'Estavayer, figures de prophètes (photo auteurs, 1993)

"Apôtres et prophètes au Credo en Alsace et Lorraine. Peintures murales et vitrail. Moyen Age et Renaissance" : dans : *Pensée, ...*, *op. cit.* n. 49, p. 131-134 (Walbourg, p.132-133 et fig. 3).

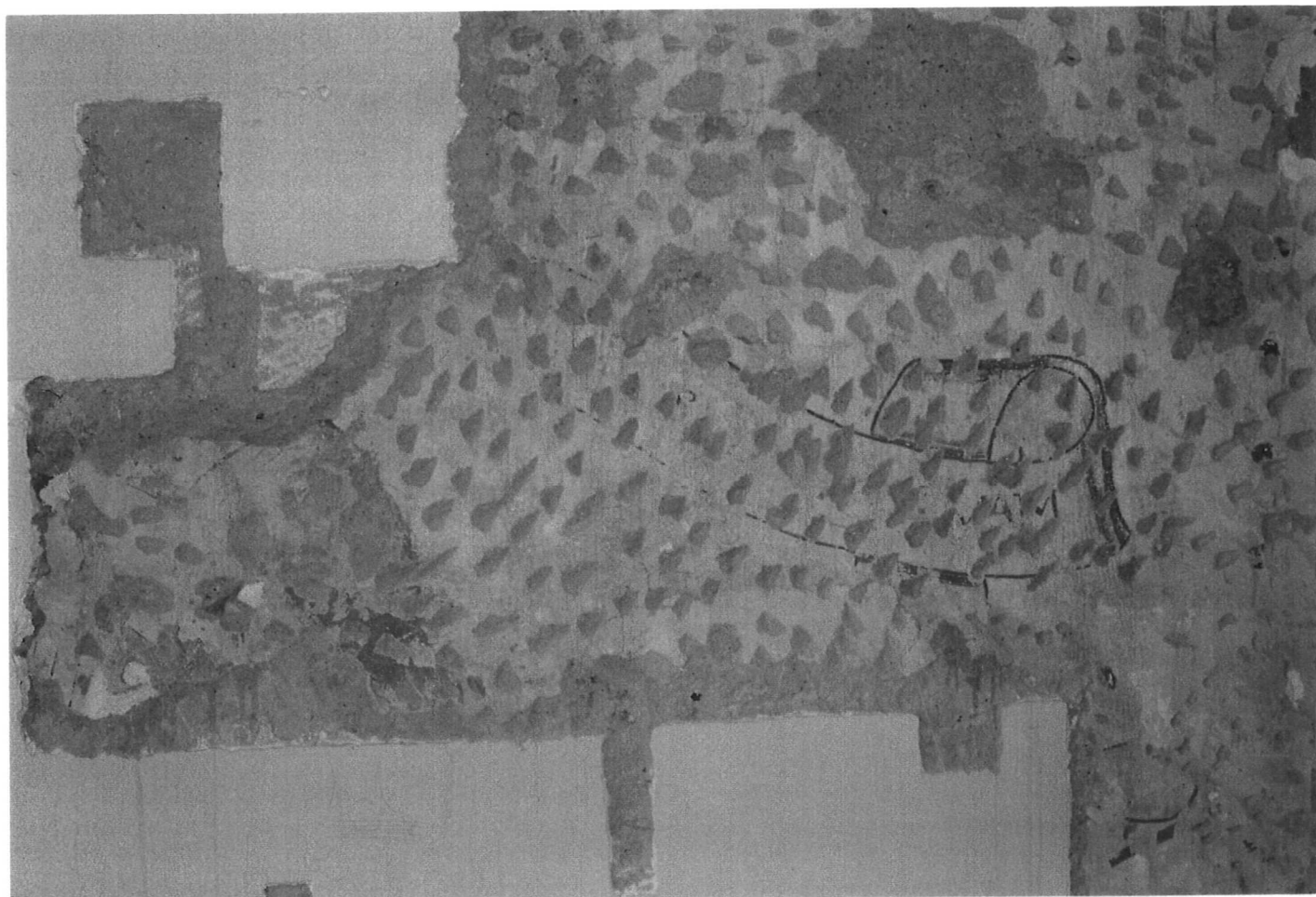


Figure 80 bis



Figure 81



Figure 82



Figure 83



Figure 84

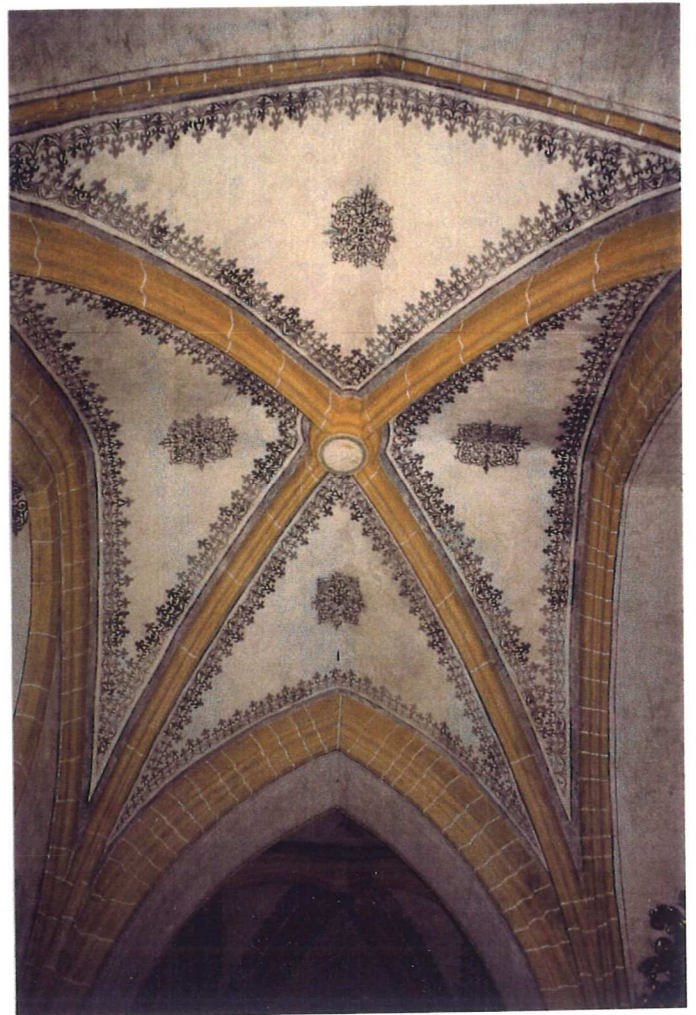


Figure 85



Figure 86



Figure 87



Figure 88

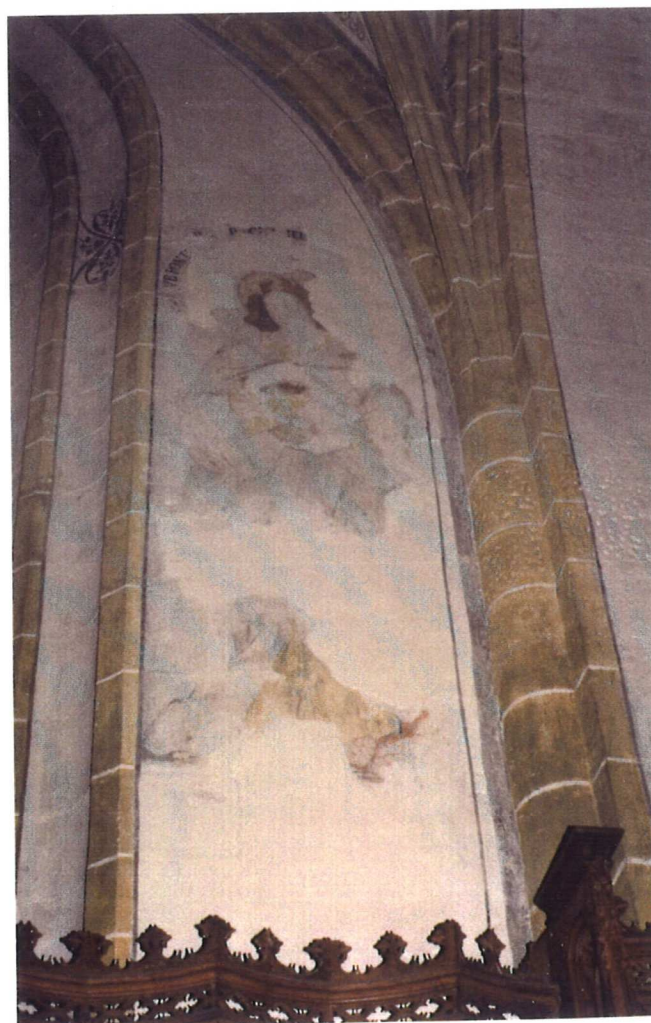


Figure 89

e) les croix

Description

Une série de croix tréflées, inscrites dans un disque rouge, bordés d'anneaux noirs, étaient disposées, semble-t-il, régulièrement sur le mur nord et sud, mais selon un rythme propre, qui ne correspond ni à celui des baies, ni à celui des figures monumentales (fig. 90). Elles devaient être au nombre de dix, ou plutôt douze, si on suppose 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.

Comparaison et identification

Ces croix appartiennent sans doute, pour des raisons matérielles et stylistiques, à la même campagne décorative que les figures de prophètes, même si leur disposition sur la paroi ne semble pas tenir compte de leur présence. Le type de croix ne permet guère d'étayer cette hypothèse, les croix tréflées apparaissant dès l'époque gothique (croix restaurées ? à Chillon, début du XIV^e siècle ; exemples vaudois datés entre le milieu du XV^e siècle et la Réforme à Avenches, Assens, Corsier, Curtilles, Thierrens et Donatyre notamment). En revanche, leur facture semble les apparenter aux croix, généralement mieux datées, des armes savoyardes ; en effet, le relief biseauté imitant la sculpture (stalles de Saint-François de Lausanne, 1387) ne semble se généraliser en peinture qu'au XVI^e siècle (voir par exemple, les écus savoyards des voûtes du sanctuaire de l'église paroissiale d'Evian, début du XVII^e siècle)⁵⁸.

Leur disposition sur les parois de la nef et leur type les désignent immédiatement comme des croix de consécration, même s'il est très probable qu'elles ne furent jamais utilisées comme telles. En effet, seul l'écroulement simultané des murs de l'édifice ou une reconstruction très importante du sanctuaire aurait justifié une seconde consécration de l'église. En revanche, de telles représentations, évoquant ou remplaçant les croix de consécration originales, sont très fréquentes dès le XV^e siècle ; à la Fille-Dieu, on ne sait si les croix du XIV^e siècle étaient encore visibles lors de la réalisation du second décor. La symbolique du rituel de consécration faisant référence aux douze apôtres, il existe peut-être un lien de caractère typologique entre les croix et les figures de prophètes⁵⁹.

⁵⁸Sur l'évolution des armes savoyardes au Moyen Age, voir Frédéric-Théodore Dubois, "Monuments héraldiques de la domination savoyarde en Pays de Vaud", dans : *Archives héraldiques suisses*, vol. 57, 1943, p. 24-27 et vol. 58, 1944, p.33-36 et, p. 77-79.

⁵⁹Guillaume Durant, *Rational*, op. cit. n. 7, p. 94 : "Les 12 lumières placées devant ces croix signifient les 12 apôtres qui, par la foi du Crucifié ont illuminé le monde entier".

f) l'arc triomphal

Description

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, délimitent une surface polygonale, définie sans doute par le tracé du nouveau plafond du vaisseau central. Ce plafond était situé sensiblement plus bas que le couvrement médiéval. Cette bande décorative devait sans doute se prolonger jusqu'au sol, le long des colonnes polygonales portant l'arc (fig. 36, 91 et 92).

Deux fragments de visages, peints en grisaille, sur le côté gauche, un peu en dessous des représentations de donatrices médiévales, suggèrent, si ces fragments sont bien contemporains du cadre, que l'arc triomphal fut peut-être décoré à cette époque par une peinture murale, qui aurait imité l'esprit des peintures du XIV^e siècle (donateur autour d'une image sainte). Il n'en reste malheureusement presque plus rien.

g) la chapelle latérale nord-est

Description et interprétation

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, le décor ait pu délimiter l'espace virtuel d'une chapelle par un simple changement de tons.

Légende des figures de la page 106

Figure 90 : Vue d'une croix du mur nord de la nef (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 91 et 92 : Détail de l'arc triomphal (photo Thoma Mikulas, 1991)



Figure 90

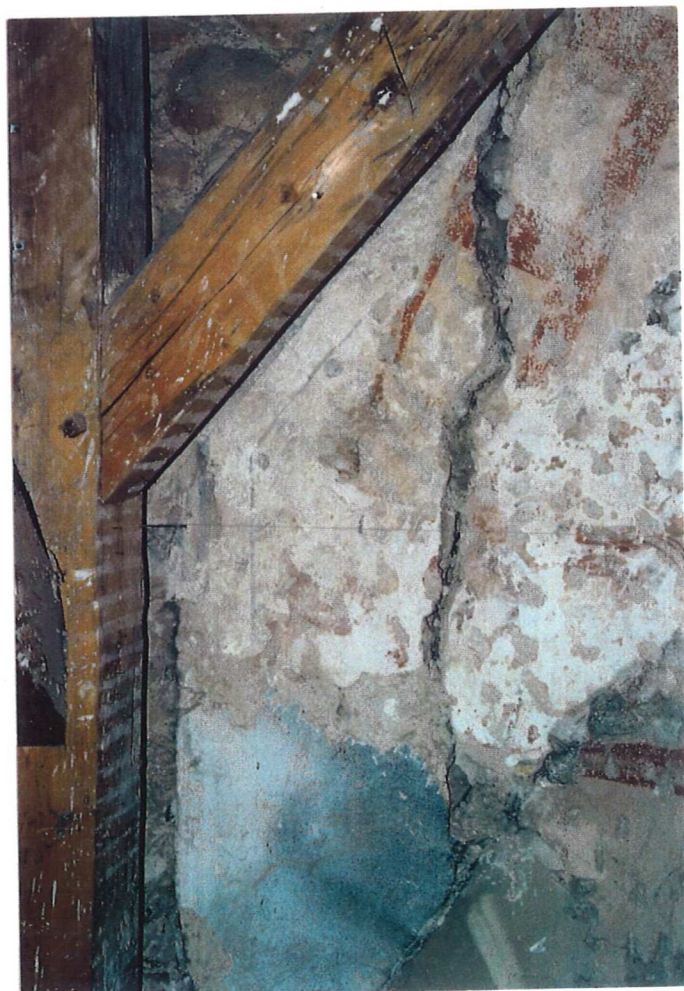


Figure 91



Figure 92

h) évaluation générale du décor de la nef

L'ensemble de ces décors, composés 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 du XIVe siècle (frise-baies), mais également sur les murs, par l'intermédiaire de figures monumentales, et sur l'arc triomphal.

La préexistence de peintures médiévales semble avoir influencé l'exécution du nouveau décor. Au niveau de l'iconographie, les fragments de visages retrouvés sur l'arc triomphal permettent d'imaginer une composition analogue à celle du XIVe siècle. D'une manière plus générale, le système décoratif de la deuxième étape est d'une inspiration proche du décor médiéval. Il vise à souligner l'architecture qu'il magnifie et amplifie par des effets de trompe-l'oeil. L'ornementation devient ainsi intrinsèquement liée à une architecture et non plus seulement un pur effet esthétique. La disparition des aménagements originaux rend cependant problématique la compréhension de cette relation.

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

Le sanctuaire

1. Les voûtes

Description

Sur la travée ouest du sanctuaire sont conservées des peintures décoratives très élaborées. 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 sur fond gris peint au chablon (fig. 93-93 bis).

Cette structure de décor très complexe est encore compliquée par l'ornementation même des voûtaines qui sont délimités par des éléments noirs sur fond blanc peints au chablon et enserrés dans des filets et bandeaux gris et noirs (fig. 94).

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 voûtaines 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.

La travée orientale devait être décorée de la même manière, comme en témoigne encore quelques fragments de motifs conservés sur un arc.

Comparaisons

Cette ornementation, dont les motifs sont très développés et 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. Parfois peints en grisaille, ils peuvent être aussi polychromes comme par exemple dans la collégiale d'Estavayer que nous avons déjà mentionnée à plusieurs reprises (fig.84-89). 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 c'est pourtant le cas ici, où des étoiles rouges et blanches leur sont associées.

Après une observation des photographies effectuées juste après la mise au jour et avant la restauration de 1965-68, il semble qu'il faille admettre que les deux décors - ornements végétaux et étoiles - appartiennent à la même couche picturale, même si ces 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 en cours de dégagement ne permettent malheureusement pas de l'affirmer. Bien que surprenant pour le XVI^e 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 XVI^e siècle et qui se rapprochent de ceux de Romont. Sur le mur qui devait être à l'origine une galerie, et qui est actuellement la façade orientale, une ornementation d'inspiration maniériste a été découverte; on y voit, probablement sous l'ancien plafond de la galerie, une fausse architecture imitant une structure de support de plafond avec des corbeaux de pierre sculptés. Au-dessus des corbeaux se déploie un ruban plissé rouge et blanc de même nature que celui de Romont. L'intérieur de la maison a révélé également d'intéressantes peintures murales avec des décors floraux et des décors au chablon jaunes de même nature que celui qui se trouve sur les arcs des ogives de la Fille-Dieu. Bien que non datées précisément, les peintures murales de cette maison remontent très vraisemblablement à la fin du XVI^e siècle⁶⁰.

Un troisième motif, déjà présent au Moyen Age à la Fille-Dieu, est repris sur les voûtes du sanctuaire, les petits S disposés en ligne. On les trouve en effet sur la fenêtre du mur sud-est de la nef au XIV^e siècle quoique dessinés de manière beaucoup plus simples. Notons que la frise de la fin du XVI^e siècle dans la nef les avait déjà 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 décrits 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 (cf. ci-dessus). Une peinture murale de 1523 attribuée à Hans Leu, provenant d'une maison lucernoise (dite "*Klauserhaus*") mais conservées au Musée National Suisse de Zürich, présente déjà un motif en grisaille similaire⁶¹.

⁶⁰ Ces peintures murales ont fait l'objet d'une brève présentation par Brigitte Pradervand dans le dossier, distribué lors de la conférence de presse du 19 avril 1988 rendant publique leur découverte.

⁶¹ Lukas Wüthrich, *op. cit.* n. 12.

Légendes des figures des pages 111 et 112

Figure 93 : Vue d'un voûtain de la travée orientale du sanctuaire (photo Jacques Thévoz, 1965-1968)

Figure 93 bis : Détail du décor d'une nervure (photo auteurs, novembre 1991)

Figure 94 : Décor de voûtains (photo auteurs, novembre 1991)

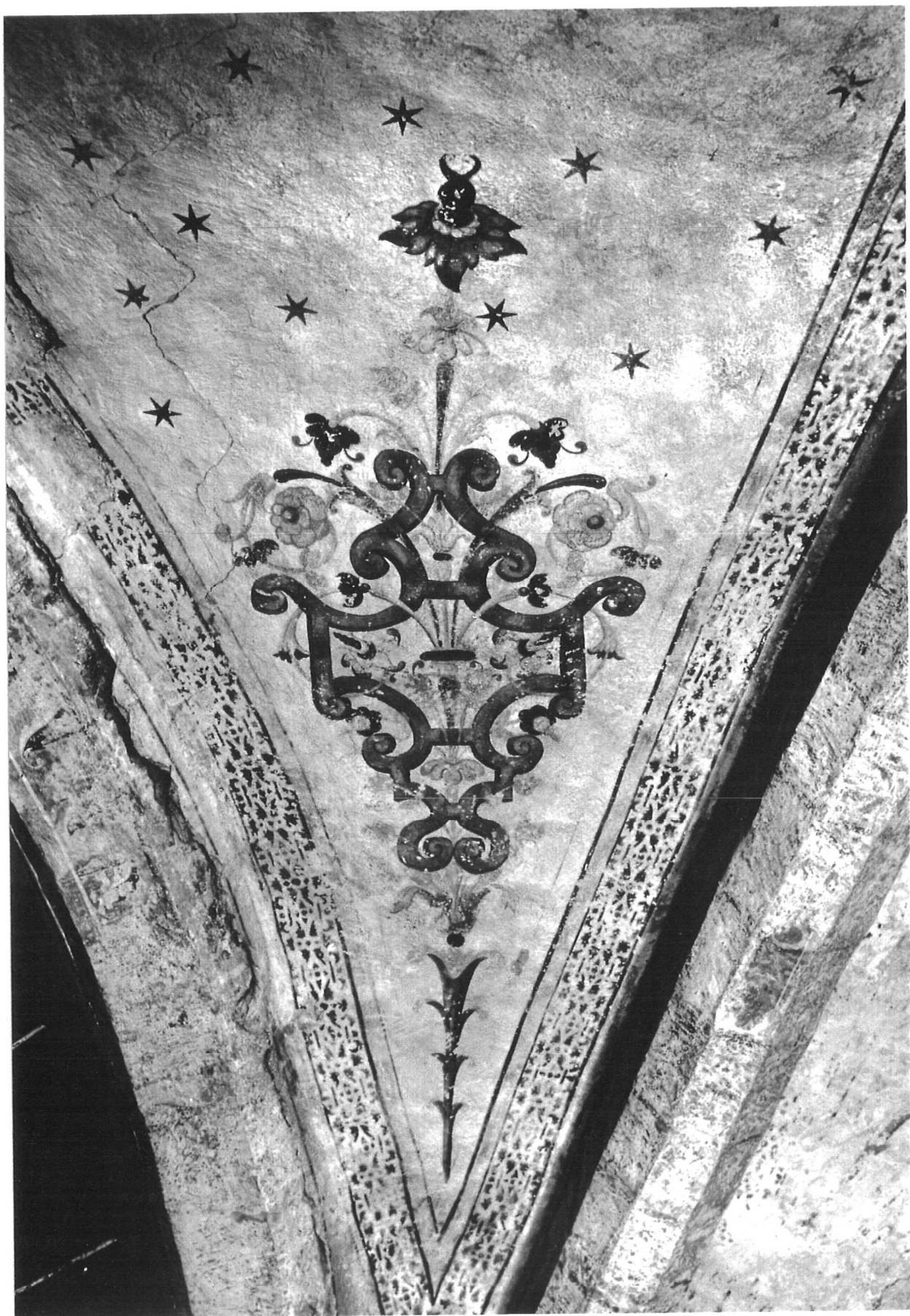


Figure 93



Figure 93 bis



Figure 94

2. Les peintures figuratives du mur sud

Description

Probablement associées à cette même étape, diverses peintures figuratives ont été mises au jour puis déposées en 1965-68. Toujours encollés et conservés dans le bureau d'architecture de Pierre Margot, les originaux ne sont plus visibles aujourd'hui. 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.95). 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 apparaissent sur la seconde photographie (Fig.96). Ces fragments ont été interprétés comme les restes d'un Jugement Dernier par Pierre Margot⁶² :

"Au haut du mur sud de la travée ouest, les ruines d'un Jugement Dernier apparaissent. Au-dessus de la fenêtre, une plage rouge doit marquer ce qui reste du Christ, accompagné de part et d'autre d'anges dont on voit les nimbes à rayons. Au registre inférieur, à gauche de la fenêtre, des personnages nus, d'un dessin qui n'est pas sans qualité, lèvent la tête vers le Christ central. Ce sont sans doute les Elus. En pendant, à droite de la fenêtre, devait se trouver l'Enfer. Il n'en reste qu'une moitié de visage de diable fort expressif et peu engageant."

3. Les peintures décoratives des parois

D'après le rapport de Pierre Margot, il semble que des peintures en grisaille imitant une architecture feinte 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.

4. Evaluation du décor du sanctuaire

L'analyse des peintures conservées, l'étude des rares photographies prises avant leur dépose, et la lecture du rapport de Pierre Margot, laissent penser que cette ornementation a été conçue comme une entité avec un souci de globalité du décor. Elle présentait, en effet, 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 ne sont pas ou plus visibles 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

⁶²Pierre Margot, *Eglise du Couvent des Cisterciennes de la Fille-Dieu près Romont. Rapport final après la restauration de l'église du Couvent*, ms. dactyl., Lausanne, juin 1970, p.7.

sanctuaire ils paraissent avoir été plus évolués dans leur conception. On voit également le même système de perles ordonnées dans une présentation semblables à celle des fenêtres de la nef soit: une grande, trois petites, une grande, etc.

La décoration du sanctuaire avec des scènes et de riches motifs est plus développée du point de vue ornemental que celle de la nef. La polychromie est plus riche, l'iconographie des peintures figuratives aussi. Mais les fragments si petits de la nef doivent toutefois nous inciter à beaucoup de prudence face à toute considération générale.

Légende des figures des pages 115-116

Figure 95 : Fragment d'un *Jugement Dernier*, déposé lors de la dernière restauration (photo Jacques Thévoz, 1965-1968)

Figure 96 : Fragment représentant des figures, déposé lors de la dernière restauration (photo Jacques Thévoz, 1965-1968)



Figure 95

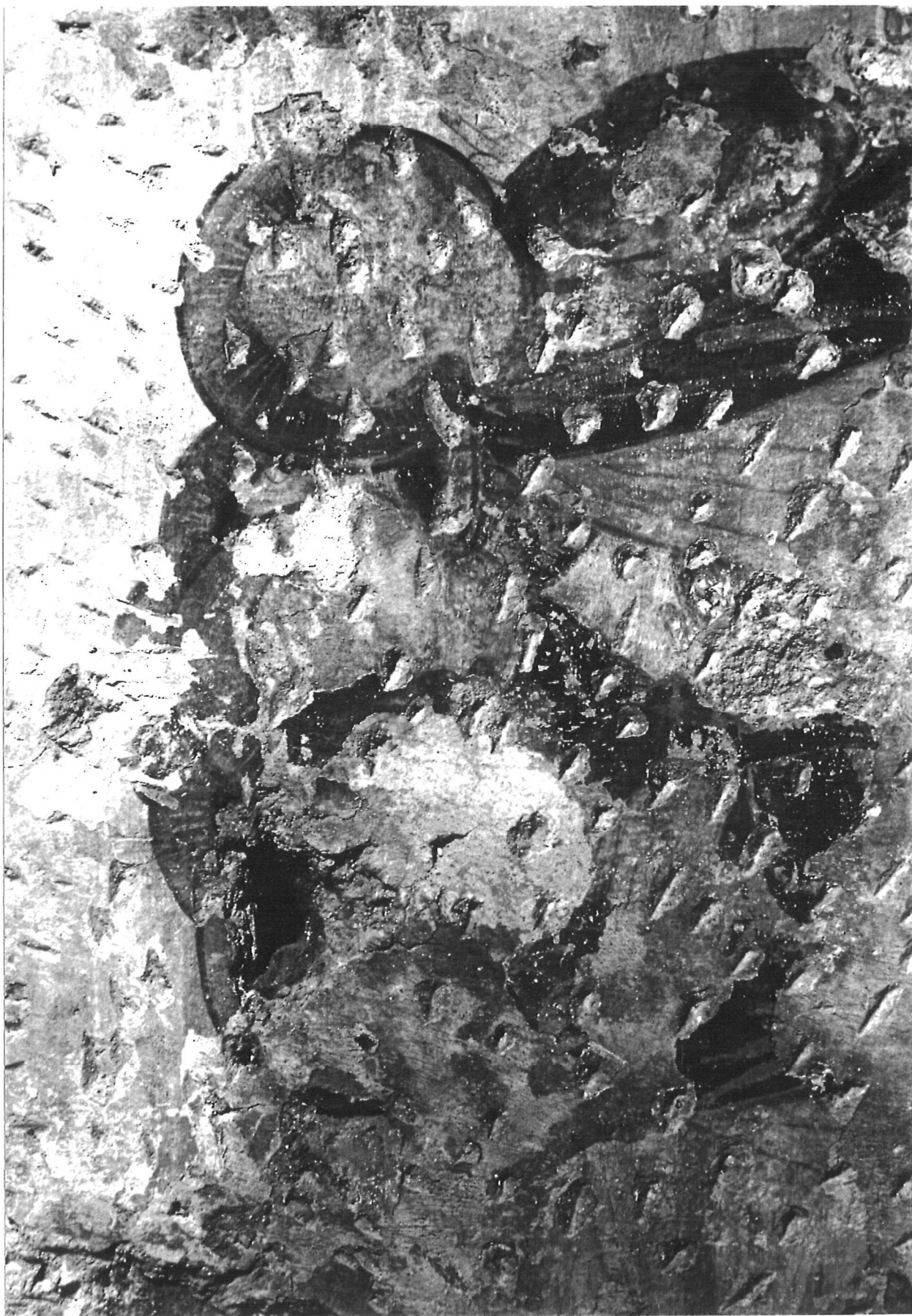


Figure 96

Conclusion

Plusieurs comparaisons ont été proposées 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 XVI^e siècle que l'on commence à mieux connaître et qui a comme caractéristique principale d'utiliser un répertoire formel riche et varié, et dont les motifs peuvent se combiner de diverses manières de façon à créer chaque fois des peintures originales. La conception générale 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 un effet de grandeur, même dans des volumes relativement simples.

L'examen détaillé de chaque partie du décor de la nef et du sanctuaire nous ont permis de mettre en évidence des relations privilégiées avec quatre églises situées dans la région de la Fille-Dieu. Il s'agit tout d'abord de l'église de l'abbaye 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 oscille entre 1588 et 1605. Deux édifices se trouvent en terre catholique et deux en pays protestant. Cette constatation nous permet de montrer 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 protestant. Cette remarque est corroborée par les documents que nous avons pour ce dernier quart du XVI^e siècle et pour le XVII^e siècle, où nous voyons clairement que les peintres travaillent indifféremment en pays de Vaud ou en pays fribourgeois.

Les exemples comparatifs pourraient être multipliés. Citons seulement un décor récemment mis au jour et restauré par l'Atelier Saint-Dismas au château de La Sarraz. Il orne deux linteaux de portes avec de gracieux rinceaux et des arabesques noirs (fig.97). Sa date n'est pas connue avec précision, mais ces peintures remontent au dernier 1/4 du XVI^e siècle lors des travaux effectués par Joseph de Gingins vers 1580-1590⁶³.

Un peu plus loin, mais dans une aire géographique fort bien connue des habitants du Pays de Vaud, soit dans le Münster de Berne, qui sans doute, par son importance, devait servir de référence pour des commandes d'oeuvres d'art, se trouvent des motifs peints en grisaille de différentes époques. Un des décors, daté de 1573, est dû au peintre Marti Krumm⁶⁴.

⁶³Voir le chapitre consacré aux décors du château dans: *Château de La Sarraz. Rénovation 2000. Etape 1: connaissance du château. Rapport final de synthèse*, juillet 1988.

⁶⁴Luc Mojon, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Das Berner Münster*, Bâle, 1960, p.42 et suivantes.

Vers la fin du siècle, et dans une région proche de Romont, d'autres églises voient leurs murs se parer de motifs très semblables. Il semble même qu'une véritable mode se soit développée dès les années 1590. Citons l'église de Montet-Cudrefin dont les peintures remontent très probablement au dernier quart du siècle aussi⁶⁵. Si les parentés entre les différentes églises sont fortes, on ne peut toutefois jamais parler d'identité. Et c'est là une des caractéristiques les plus intéressantes de cet art des peintres-décorateurs de cette fin du XVI^e siècle qui possédaient un répertoire formel étendu et pouvaient ainsi, sans monotonie, proposer des oeuvres d'inspiration pourtant très proches. Une diversité formelle que l'on trouvait fréquemment à l'intérieur d'un même bâtiment, où le décor pouvait ainsi caractériser les différents espaces. Ce trait, 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 celles de Font (Fribourg, premier quart du XVII^e siècle).

Ce type d'ornements fut également très apprécié pour orner des plafonds. Citons, toujours dans un périmètre proche de Romont, le plafond de l'ancien hôtel de ville de Payerne. Réalisé en partie en marqueterie et en partie avec de la peinture c'est une oeuvre tout à fait remarquable. Elle est due au menuisier Reickler et date de 1575⁶⁶. Sur le même chantier se trouve Humbert Mareschet, un ami et collaborateur d'Andreas Stoss cité plus haut. Humbert Mareschet est en outre l'auteur des magnifiques peintures de l'église de Lutry. A Fribourg sont conservés également plusieurs exemples de plafonds comportant des ornements avec des arabesques.

Ces derniers exemples, qui s'éloignent un peu de notre propos, montrent toutefois que le type d'ornementation fut très répandu dans nos régions et qu'il pouvait toucher toutes les parties d'un bâtiment, tant civil que religieux. Plusieurs interventions de cette époque, particulièrement dans des maisons privées, présentent une volonté de globalité dans le décor - peinture des murs - du plafond - menuiserie. On comprend peut-être mieux ainsi le cas de la Fille-Dieu qui semble avoir aussi touché de nombreuses parties de l'édifice et qui a dû être conçu comme un décor global.

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-côté 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 situant de tels travaux en 1597. Cette date correspond parfaitement à celle suggérée par le contexte comparatif que nous venons de décrire.

⁶⁵ Brigitte Pradervand, *L'église de Montet-Cudrefin*, rapport historique, octobre 1991.

⁶⁶ AC Payerne, compte de vinatier, 1575.

Mais cette date permet aussi d'envisager que les relations institutionnelles entre la Fille-Dieu et l'abbaye cistercienne de Hauterive - l'abbé de Hauterive, rappelons-le était devenu dans la seconde moitié du XVI^e siècle père immédiat du monastère de Romont - ont certainement joué un rôle dans l'élaboration de ces décors. Les peintures de Hauterive, réalisée deux ans auparavant, ont pu même servir de modèle à ceux de la Fille-Dieu.



Figure 97 : Château de la Sarraz, décor de linteau de porte (photo auteurs, novembre 1991)

Origine des décors d'arabesques

D'où provient ce véritable engouement pour ces motifs en grisaille, très décoratifs mais aussi très répétitifs ?

C'est très certainement le développement extraordinaire que connut la gravure sur bois dès le début du XVI^e siècle qui permit une aussi large diffusion de ce style de peintures. Une planche gravée pouvait être reproduite à plusieurs milliers d'exemplaires sans que la qualité en soit altérée. Les artistes et artisans purent ainsi se procurer des modèles très facilement par l'intermédiaire de nombreux artistes itinérants.

Quant à l'origine de la forte diffusion de ces motifs d'arabesques en grisaille, il faut la chercher dans le domaine de la bibliophilie. Les grands éditeurs de livres ornaient leurs ouvrages de nielles typographiques ou ornements graphiques qu'ils pouvaient reproduire en tête de chapitre ou en guise de culs de lampe. Ce type d'ornements fut ensuite reproduit dans les arts décoratifs tels que l'orfèvrerie, la menuiserie et la peinture.

Pour en revenir à notre région l'édition d'un ouvrage particulier paraît avoir posé un jalon important pour les peintres-décorateurs; en 1549, chez l'éditeur zurichois Wyssenbach, est publié un livre d'ornements gravés sur bois avec des planches de Peter Flötner et Hans-Rudolf Manuel. Ces planches semblent avoir connu une large diffusion. Elles montrent des arabesques et des nielles typographiques.

Les mêmes motifs de Peter Flötner parurent quelques années plus tard (en 1557) 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 de 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 s'inspirent fortement des gravures de Flötner et qui à leur tour connurent un grand succès⁶⁷.

Pour notre région cet ouvrage de Peter Flötner revêt une importance particulière puisque le peintre collaborateur de Flötner, soit Hans-Rudolf Manuel, finit sa vie dans notre région comme bailli de Morges en 1571.

⁶⁷Voir J. Reimers, *Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten*, München et Leipzig, 1890.

E. L'église de la première moitié du XVIIe siècle

Les vestiges de décors peints ultérieurs à ceux la fin du XVIe siècle sont si ténus qu'il est à nouveau très difficile de les expliciter.

La nef

1. Les soubassements des murs gouttereaux

Le décor des soubassements des murs gouttereaux de la nef, gris à faux joint blancs, a été entièrement remplacé postérieurement par d'amples draperies retenues par de gros anneaux noirs fixés à un fil (fig.79 et 97 bis). 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 observation, on le verra plus bas, a une certaine importance.

2. Les baies

D'autres vestiges de décors ont été mis au jour autour de la fenêtre de l'ancienne sacristie notamment (fig.98 et 99). On y voit les restes d'un encadrement de fenêtre ocre jaune, gris et noir. Deux fragments de volutes apparaissent également. Du point de vue des couleurs, nous sommes apparemment exactement 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 à l'un ou l'autre des décors décrits ci-dessus, même si du point de vue des couches picturales, il semble qu'une correspondance puisse être établie (fig. 100). La manière de peindre, peu précise, sans rehauts de couleurs, paraît assez différente de celle que l'on peut observer 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 être comparé, mais ses dimensions n'ont que quelques centimètres...

Légendes des figures des pages 123 et 124

Figure 97 bis : Vue des draperies du décor de soubassement nord de la nef (photo Georg Stribrsky, 1993)

Figures 98 et 99 : Fragments du décor de la baie nord-est (photo auteurs, mars 1993)

Figure 100 : Vue de l'embrasure d'une baie nord (photo Thoma Mikulas, 1991)



Figure 98



Figure 99



Figure 100



Figure 97 bis

3. L'ancien couvrement de la nef

Description

Les planches d'un plafond polychrome ont été retrouvés lors de la démolition des aménagements de 1873, ainsi que quelques couvre-joints faisant probablement partie du même ensemble, actuellement mis en dépôt. L'ensemble du décor, très fragmentaire lui aussi, ne permet qu'une très hypothétique description.

On y voit, sur un fond blanc, plusieurs types de fleurs stylisées rehaussées de tons vifs, mais qui ont presque tous pâli (fig. 101-103). Les couleurs principales sont un rouge rubis, un ocre jaune, du gris et tous les motifs sont soulignés d'un vigoureux trait noir. Ces différents ornements viennent s'accrocher à des éléments plus conséquents situés à l'extrémité des planches et représentant des demi-corolles ou des larges feuilles. L'examen du restaurateur a conclu à la présence de motifs d'extrémités et de motifs centraux⁶⁸.

Datation.

Ce type de composition en trois parties est assez fréquent dans la décoration des plafonds polychromes de la fin du XVI^e et du XVII^e siècles. Cette partition de l'espace est un bon critère de datation du décor des plafonds peints. En effet, ce n'est qu'à partir des années 1650, dans notre région, que toute la surface va être utilisée et que les ornements pourront se déployer librement sans réminiscence des subdivisions par caissons des plafonds gothiques.

Si l'on observe la manière de poser les couleurs par plage, sans trait qui les souligne précisément, on se rappelle alors les deux décors décrits ci-dessus (fig. 101-103). 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, qui paraît plus nerveuse et moins précise que celle de la décoration à mauresques de la nef, nous incite à penser que l'auteur de ce plafond polychrome est distinct de celui qui a orné les murs de l'église.

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 XVI^e 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? Du point de vue stylistique, comme du point de vue architectural, cette hypothèse paraît vraisemblable. Ce décor

⁶⁸*Inventaire et analyse des lambris réutilisés*, rapport de l'Atelier de conservation et restauration Stebler/Bertschinger et Zindel, mars 1992.

aurait pu également faire partie de la galerie édifiée en 1618, mais cette proposition doit être écartée en raison de la dimension et de la forme des planches. Leur assemblage ainsi que leur état de conservation ont fait penser au restaurateur qu'il s'agit plutôt d'une décoration du plafond de l'église qu'une structure intérieure de l'édifice⁶⁹.

Notre proposition, qui situe le décor apparent du plafond dans les années 1620, contredit ainsi la datation dendrochronologique des planches les plus récentes qui ont pu être analysées, dont les bois appartiendraient à des arbres abbatus en 1596-97. En d'autres termes, cela signifierait que le plafond, rénové à l'extrême fin du XIVe siècle, n'aurait pas été décoré de suite.

Légende des figures des pages 127-128

Figures 101-103 : lambris peints provenant du plafond d'origine de la nef, démonté en 1873 et réemployé dans les aménagements de la nef (photo Thoma Mikulas)

Figure 104 : église de Walbourg, *Prophètes au Credo* (*Pensée, image et communication, op. cit.* n. 53, p. 133)

⁶⁹Pour une argumentation détaillée, voir le rapport cité ci-dessus.



Figure 101



Figure 102



Figure 103



Figure 104

Conclusion générale

Les études préliminaires des peintures murales conservées dans l'église de la Fille-Dieu ont montré l'existence de trois campagnes décoratives d'envergure, qui ont traité l'ensemble des parties de l'édifice, pour les deux plus anciennes au moins. La première, liée à la reconstruction du bâtiment et datée du milieu du XIV^e siècle, mettait en valeur le nouveau sanctuaire. Celui-ci était orné de peintures figuratives très colorées, qui ont peut-être été commandées par Jeanne de Joinville, soeur du seigneur de Vaud, Louis II de Savoie. Le décor des parois latérales de la nef se limitait, quant à lui, à des peintures ornementales qui soulignaient les principales structures architecturales des murs. A l'articulation de la nef et du sanctuaire, sur l'arc triomphal, une peinture monumentale glorifiait autour d'une image du Christ en Majesté les acteurs principaux de l'histoire du couvent à cette époque, très certainement quatre membres de la famille romontoise de Billens.

Les interventions décoratives suivantes ont repris, pour l'essentiel, l'esprit qui présida à l'exécution de ce premier décor. Un ensemble de vestiges de peintures sur les murs gouttereaux de la nef et sur les voûtes du choeur permet de situer une première rénovation intérieure complète de l'église à la fin du XVI^e siècle. De nombreux exemples comparatifs régionaux ont permis de mettre en évidence la cohérence de cet ensemble, conservé malheureusement de manière très fragmentaire à la Fille-Dieu.

Enfin, il semble qu'après seulement deux décennies, il fut déjà nécessaire de rénover, au moins partiellement, ce deuxième décor, sans doute pour mieux intégrer les transformations de l'aménagement intérieur de l'église, effectuées dans les années 1610-1630. De cette dernière campagne, subsistent, outre le décor de quelques baies, les vestiges du décor du plafond peint de la nef.

Si l'état de conservation de ces différents décors est très inégal, ils ont tous conservé des vestiges significatifs, suffisamment suggestifs pour permettre de restituer à chaque fois une vision d'ensemble. A chaque époque, celle-ci était déterminée par un lien étroit entre le décor peint, l'architecture et les aménagements de l'église. La peinture vient ainsi souligner les articulations principales du bâtiment qu'elle cherche à mettre en valeur. C'est particulièrement évident lorsque le décor tente de gommer ou, pour le moins, atténuer certaines imperfections de construction, quasi inévitables après une transformation de l'édifice. La peinture réussit aussi à unifier les parties architecturales de l'édifice (murs, plafonds, autels, voûtes) en ménageant des transitions, réalisées le plus souvent par des effets de trompe-l'oeil.

Mais, le sens d'un décor, en particulier celui d'une église, ne s'épuise pas dans ces seules considérations esthétiques. On a ainsi vu comment les peintures furent utilisées pour faire apparaître la symbolique de l'espace sacré, centré sur l'autel, et de ses divisions principales : la nef des laïcs, le choeur des religieuses, les autels secondaires et le sanctuaire. Surtout, les peintures murales de l'église constituent, avec quelques rares retables et certaines pièces de mobilier encore conservés, le meilleur témoignage de l'histoire spirituelle ancienne du couvent en l'absence de documents écrits significatifs⁷⁰. En effet, l'exécution des décors a correspondu, à chaque fois, à une période d'intense réforme de la vie de la communauté, que ce soient l'incorporation du monastère à l'ordre de Cîteaux au milieu du XIV^e siècle ou l'introduction des réformes tridentines entre la fin du XVI^e et le premier quart du XVII^e siècles. D'une manière générale, de tels ensembles de peintures décoratives n'ont d'ailleurs guère subsisté dans les monastères de moniales cisterciennes établies sur le territoire helvétique⁷¹. De ce point de vue, les meilleurs exemples sont à chercher dans les monastères masculins, comme à Hauterive. Notons cependant que l'étude comparative des peintures murales de la Fille-Dieu a montré que ces décors n'avaient rien de spécifiquement cistercien. Seule, peut-être, la relative retenue qui caractérisent les peintures murales médiévales des murs gouttereaux de la nef, bien moins riches que celles du sanctuaire, pourrait s'expliquer par la survivance, au XIV^e siècle encore, des réticences cisterciennes à l'encontre des dépenses somptuaires dans les églises.

D'un point de vue stylistique, le décor médiéval de l'église semble comparable, comme on l'a vu, à la production artistique conservée dans les régions alémaniques de la Suisse actuelle, déterminée alors essentiellement par l'art souabe et haut-rhénan. Le rapprochement des peintures de la Fille-Dieu avec des oeuvres d'art plus méridionales, que justifierait la domination savoyarde sur Romont et sa région, paraît moins pertinent. Quant aux peintures murales exécutées à l'extrême fin du XV^e siècle, c'est-à-dire bien après la conquête bernoise et fribourgeoise du Pays de Vaud, il est moins surprenant qu'un même courant d'influences germaniques permette d'en comprendre l'origine. Là encore un hypothétique esprit cistercien n'est guère perceptible. D'ailleurs, on a pu observé que ce type de peintures ne s'arrêtait pas aux frontières confessionnelles et qu'il se trouvait également en pays protestant, bernois ou vaudois.

⁷⁰Pour palier à l'absence de documents écrits (procès de canonisation, correspondance, notations personnelles, confidence d'expérience mystique ou notice hagiographique) permettant de retracer l'itinéraire spirituel des communautés religieuses anciennes, le recours aux oeuvres d'art est souvent le seul moyen encore disponible qui autorise la restitution du "milieu actif et sacré, où pour les cérémonies publiques et les prières les plus individuelles, les plus secrètes même, se succédaient les chrétiens pour approcher et pour implorer le Seigneur entouré de ses saints" (Marie-Humbert Vicaire, "Introduction" aux actes du 28^e Congrès de Fanjeaux, *op. cit.* n. 22, p. 7-10)

⁷¹Hans Rudolf Sennhauser, *op. cit.* n.2, p. 27-28.

Ainsi, malgré leur caractère souvent fragmentaire, les peintures murales de la Fille-Dieu restent, tout comme l'architecture, un document essentiel de l'histoire complexe du monastère, mais aussi de la vie culturelle de la région de Romont depuis le Moyen Age. Les décors de l'église illustrent parfaitement l'unité entre architecture et peinture, c'est-à-dire les représentations figurées, mais aussi les décors ornementaux, la polychromie de certaines structures, le vitrail ou encore certains aménagements intérieurs⁷². En dernière analyse, cette unité, qui a presque toujours été recherchée aux époques anciennes, reflétait les conceptions médiévales de l'église et de l'espace cultuel, compris comme un ensemble organique. On en redécouvre aujourd'hui peu à peu la pertinence.

⁷²Voir, par exemple, les études de Jürgen Michler sur la polychromie des églises gothiques, d'ailleurs souvent suscitées par des problèmes de conservation (en particulier : *Die Elisabethenkirche zu Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigkeit*, Marburg, 1984).