

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 44 (1993)

Heft: 3

Artikel: Le Jugement dernier du narthex de l'église abbatiale de Romainmôtier

Autor: Golay, Laurent

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393935>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

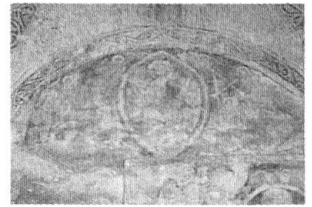
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LAURENT GOLAY

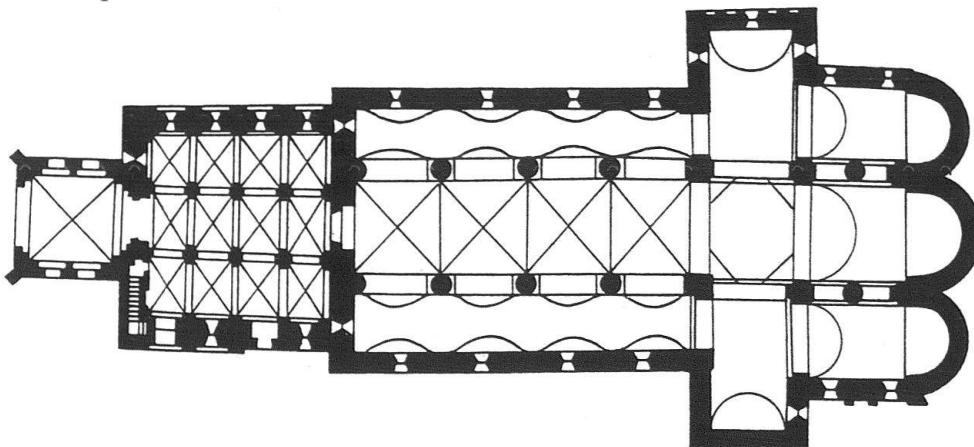
Le Jugement dernier du narthex de l'église abbatiale de Romainmôtier

Dans un contexte économique et artistique particulièrement florissant, le narthex de l'église abbatiale de Romainmôtier est, au début du XIV^e siècle, décoré de peintures murales. Reprenant le schéma compositionnel des portails historiés français de la seconde moitié du XII^e siècle et du XIII^e siècle, le Jugement dernier occupe une portion de la paroi occidentale, concluant ainsi un cycle complexe, construit autour d'une iconographie christologique et de la Rédemption. Autour du Christ-Juge dans une mandorle, le Léviathan est notamment représenté suivant un schéma d'origine anglaise, alors que la Vierge, couronnée, remplit son rôle d'intercesseur. Certaines similitudes avec le cycle de la chapelle du château de Chillon ont convaincu les restaurateurs de ces deux monuments d'exécuter, entre 1914 et 1916, une copie du Jugement de Romainmôtier sur une des parois de la chapelle de Chillon.

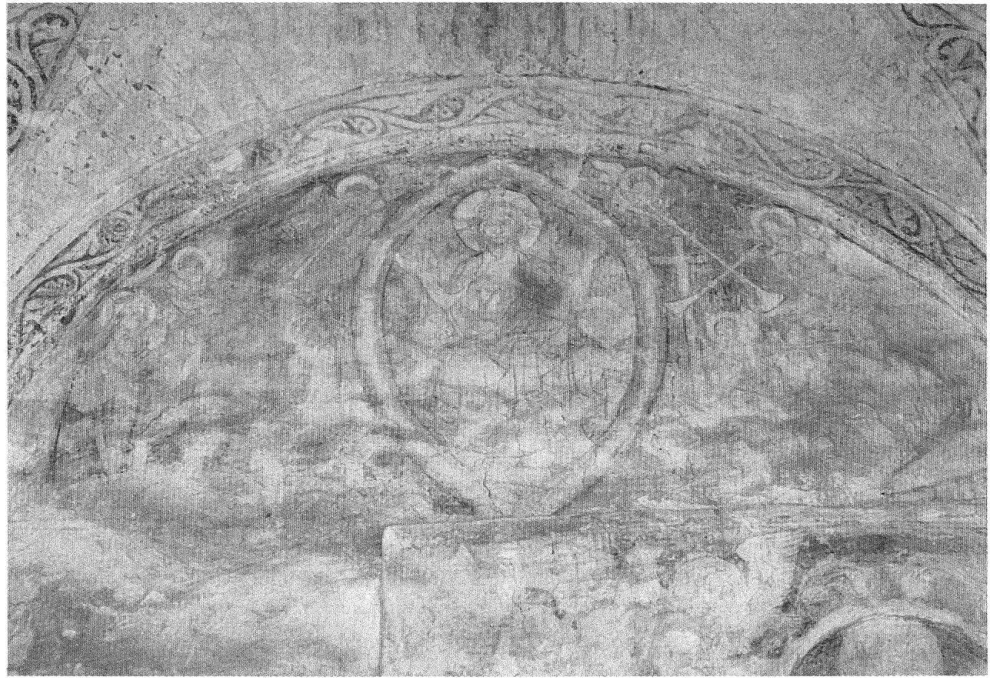
À la fin du XI^e siècle (soit sous le prieur Etienne) ou au tout début du siècle suivant (1100 ca.), la petite communauté bénédictine de Romainmôtier agrandit son église par l'adjonction d'un narthex à deux étages, subdivisés en trois nef à quatre travées, couvertes de douze voûtes d'arêtes, qui vint s'adosser contre l'ancienne façade principale, à l'occident, de la reconstruction des X^e et XI^e siècles¹. Sur les parois et les voûtes de la nef méridionale de l'étage inférieur du narthex subsistent des peintures murales remontant vraisemblablement aux premières décennies du XIV^e siècle. Sur les voûtes quadripartites sont représentés Moïse, Daniel, David et Salomon (première voûte); la Tentation d'Adam et Eve, chassés du Paradis, la Résurrection et Saint François prêchant aux oiseaux (seconde voûte); le Christ victorieux, le Noli Me Tangere, les Œuvres de Charité (doubleaux de la seconde voûte); les quatre Pères de l'Eglise (troisième voûte); des Apôtres (doubleau de la troisième voûte); des restes d'une Flagellation et d'une Crucifixion sur la paroi orientale et le Jugement dernier sur la paroi occidentale.



1 Ancienne église abbatiale de Romainmôtier, le Jugement dernier, paroi occidentale, début du XIV^e siècle.



2 Plan de l'ancienne église abbatiale de Romainmôtier.



3 Ancienne église abbatiale de Romainmôtier, le Jugement dernier, paroi occidentale, début du XIV^e siècle.

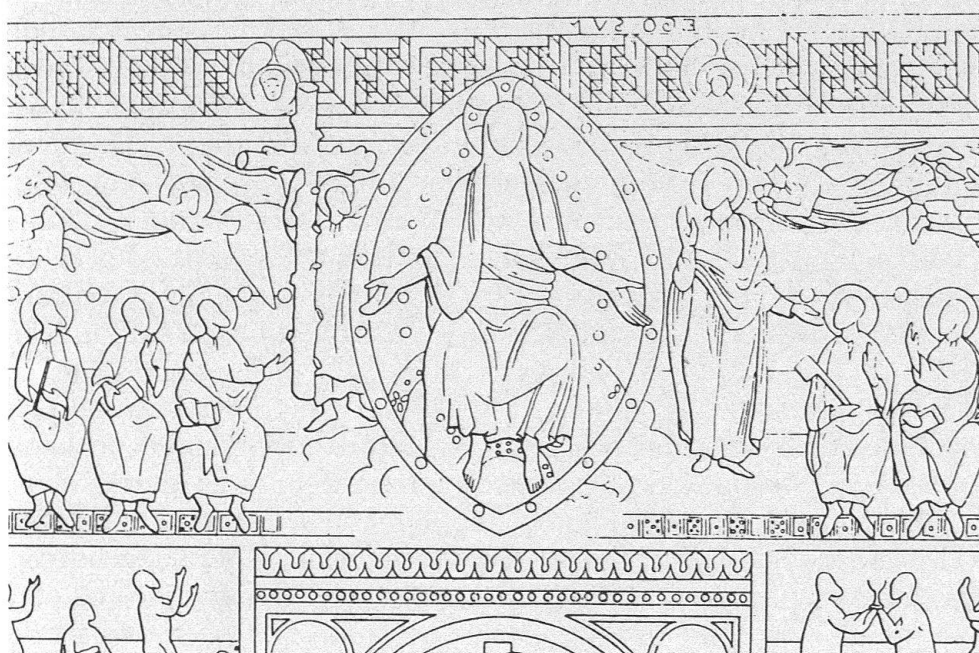
Les peintures, redécouvertes dès 1903 par l'architecte Auguste Schmid, furent, de 1906 à 1914, dégagées du badigeon «bernois» qui les recouvraient et restaurées par Albert Naef et Ernest Correvon. Elles subirent à cette occasion d'importants repeints². Le caractère maladroit de ces derniers dénature sans conteste l'œuvre du XIV^e siècle, et le cycle n'a de ce fait été, et jusqu'à très récemment, considéré que comme un élément décoratif³ amplement subordonné, en tant qu'objet d'étude, aux caractéristiques et aux problèmes architecturaux de l'édifice. Les mentions succinctes figurant dans des ouvrages généraux n'abordent de ce fait pas la question stylistique, ni ne se risquent à affiner la datation des peintures. On ne peut en effet que supposer que celles-ci furent exécutées au début du XIV^e siècle: certains détails, tels les trônes des Pères de l'Église, la figure du saint Jean-Baptiste, David en Roi musicien, ne sont pas sans analogies avec les deux grands cycles du début du XIV^e siècle conservés en Suisse romande, ceux des chapelles Saint-Georges du château de Chillon et du château de Tourbillon⁴. Le caractère archaïsant de certaines zones des peintures, notamment celles situées sur l'intrados du doubleau de la seconde voûte, a vraisemblablement incité certains auteurs à proposer une datation antérieure, soit le XIII^e siècle⁵. Ces différences stylistiques devraient en revanche nous indiquer – outre l'intervention de restauration du début du siècle – que plusieurs peintres ont dû travailler contemporanément à l'élaboration du cycle.

Le Jugement dernier

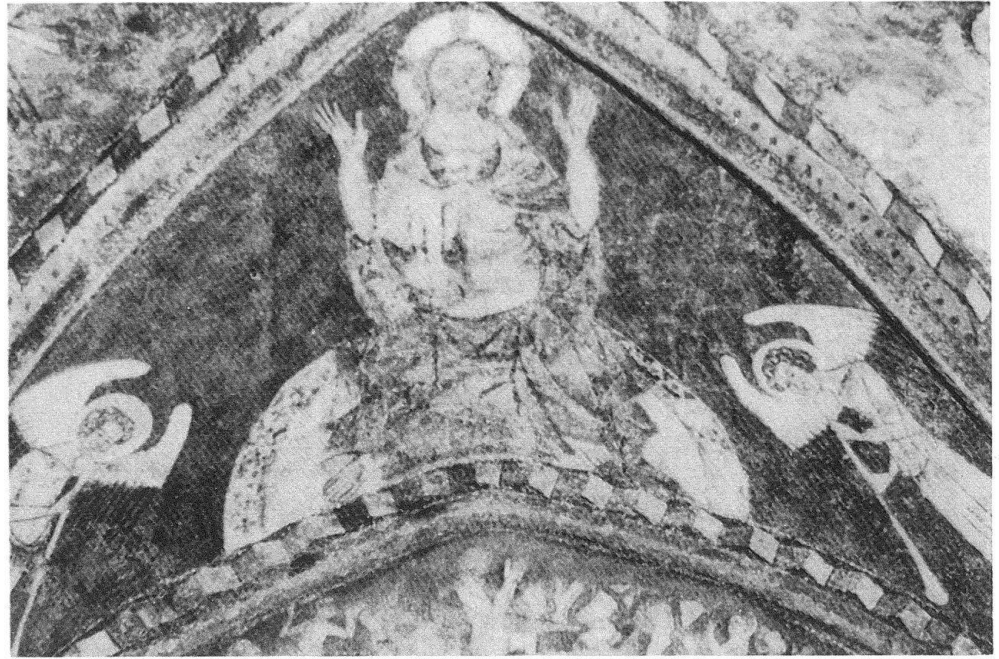
La scène du Jugement dernier peinte sur la paroi occidentale de l'étage inférieur du narthex est dominée par la figure du Christ-Juge assis, montrant ses plaies (*Wundmalchristus*) et inscrit dans une

mandorle. A sa gauche, un ange porte la croix, à sa droite un autre ange tient la lance, alors que de part et d'autre de la mandorle, quatre anges sonnent de la trompette, au-dessus des damnés et des élus. A l'extrême droite se trouve le Léviathan, tandis qu'à l'extrême gauche la Vierge est figurée en intercesseur, un des principaux rôles que lui avait attribué la mariolâtrie bernardine. Les séquences narratives sont disposées de façon plutôt schématique, l'espace limité du triangle curviligne n'ayant autorisé la fragmentation de la scène qu'en deux registres. Le second est aujourd'hui mutilé et d'une lecture peu aisée, bien qu'on aperçoive un ange (vraisemblablement Michel), sous le Léviathan, alors que toute la partie gauche de la composition a disparu⁶.

Si les sources auxquelles puisèrent les artistes pour les représentations historiées du Jugement dernier peuvent paraître nombreuses⁷, l'iconographie du Jugement dernier ira en se développant autour d'un noyau central, dont l'origine a été recherchée par André Grabar dans le répertoire des structures plastiques et sémantiques qui ont précédé les représentations chrétiennes, et plus précisément dans le thème du Triomphe de l'Empereur romain⁸. En effet, le «noyau théophanique»⁹, autour duquel va se développer l'iconographie du Jugement dernier, est un type iconographique se conjuguant, entre le VIII^e et le XIV^e siècle, sur quatre modes différents. Ces images théophaniques, «se référant de près ou de loin aux chapitres XXIV et XXV de Matthieu»¹⁰, représentent le Christ trônant, entouré d'un ou plusieurs anges portant sa croix, voire le Christ la portant lui-même. Ces visions d'essence plotinienne, intemporelles, symboliques, dénuées d'éléments narratifs, puisaient à la source des images traduisant le triomphe, la victoire ou la puissance universelle de l'empereur romain. Sur ces visions sont venus se greffer des référents historiques conférant à l'image un caractère événementiel (Séparation des élus et des damnés, Psychostasie, Paradis, etc.). Ainsi à Romainmôtier, la

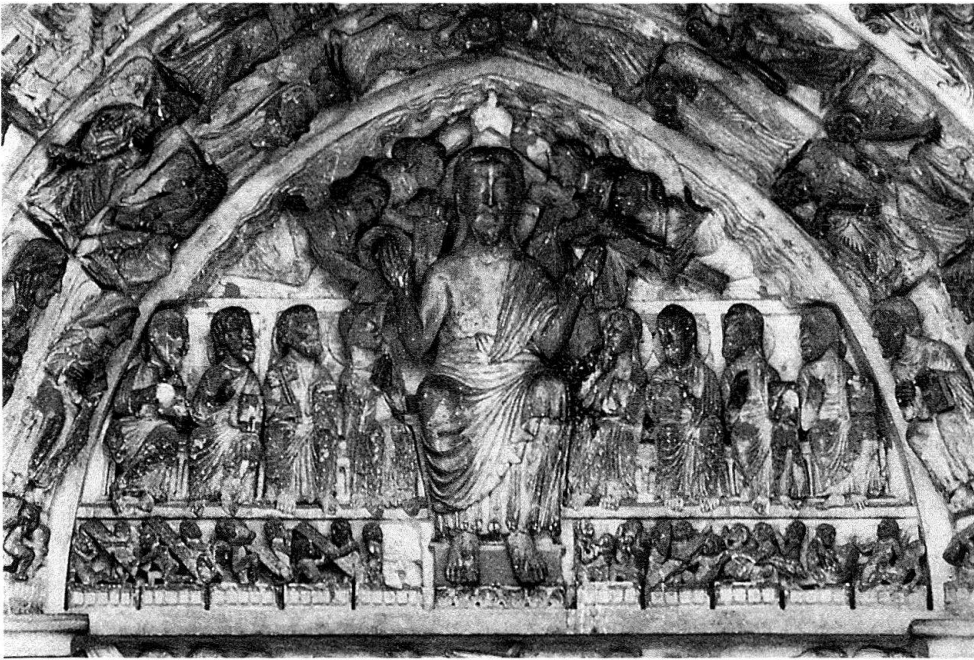


4 Reichenau-Oberzell, église Saint-Georges, la Seconde Parousie (détail), contre abside, début du XI^e siècle.



5 Blassac (Haute-Loire),
église paroissiale,
le Christ-Juge, abside,
vers 1300.

scène centrale est celle du Christ-Juge montrant ses plaies (*il montre ses cicatrices pour témoigner de la vérité de l'Évangile, et pour prouver qu'il a été vraiment crucifié pour nous*)¹¹ et entouré de deux anges, dont l'un porte la croix, l'autre la lance. Ce motif apparaissait déjà dans la Seconde Parousie peinte sur la contre-abside de Saint-Georges à Reichenau-Oberzell¹², et on le retrouve en particulier dans les Jugements derniers des portails occidentaux de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers (vers 1250), de Notre-Dame de Paris (1220–1230) ou du portail sud de la collégiale Saint-Seurin de Bordeaux (vers 1250)¹³. Ce sont les éléments *particuliers*, autour de ce motif, qui iront en se développant vers une représentation du Jugement dernier de plus en plus riche de détails iconographiques. Ainsi à Sainte-Trophime d'Arles, vers 1170, le tympan montre encore le Roi traditionnel entouré du Tétramorphe que décrit l'Apocalypse de Jean, mais, suivant cette fois le premier Évangile, les bas-reliefs de la frise représentent la séparation des «bons» et des «mauvais»: on assiste ainsi à Sainte-Trophime à une représentation particulièrement originale, empruntant son iconographie aux deux sources. Plus tard, et dans le cas de productions périphériques, on retrouve parfois cette combinaison iconographique, comme sur les voûtes de l'église de Blassac (Haute-Loire, vers 1300), où le Christ en gloire montrant ses plaies surmonte une étroite frise, sous le doubleau, sur laquelle est représentée la Résurrection des morts. Si cet exemple est cité ici, c'est que le Christ de Blassac est sans doute tributaire de celui du Jugement dernier du portail sud de la façade occidentale de Laon (1160 ca.), et surtout de celui de croisillon nord du transept de Reims, et que l'on constate d'évidentes similitudes entre ces œuvres et le Christ de Romainmôtier¹⁴. Mais il importe également de considérer, eu égard à la figure du Christ, l'image monumentale sculptée au portail peint de la Cathédrale de Lausanne dans le deuxième quart du



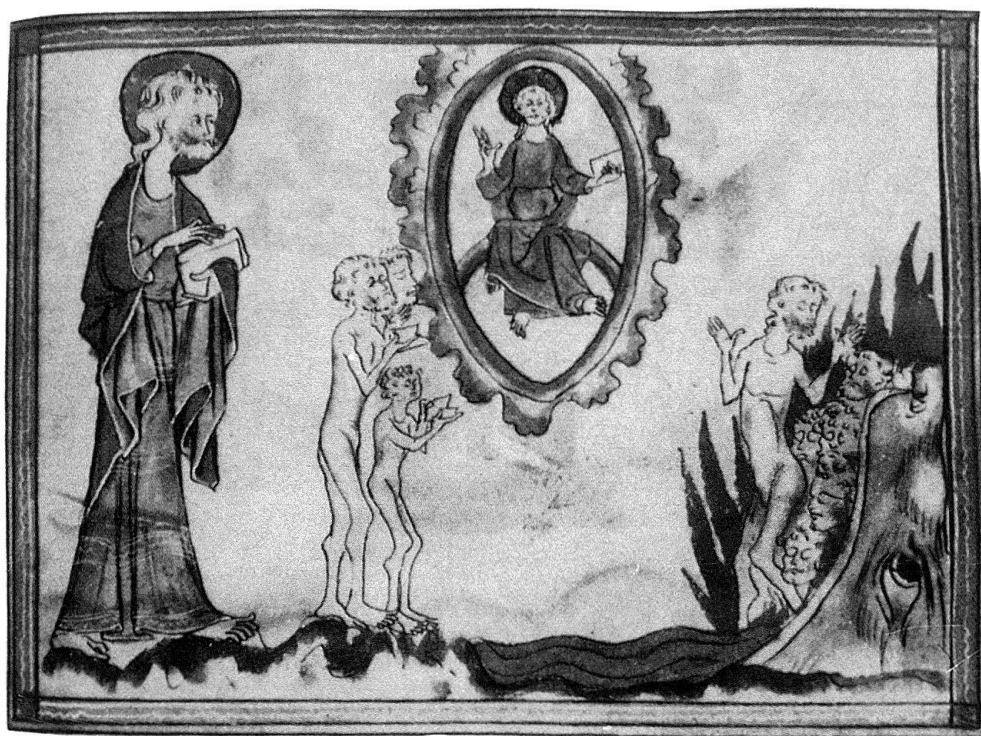
6 Laon, cathédrale, le Jugement dernier (détail), portail sud de la façade occidentale, vers 1160.

XIII^e siècle. Occupant presque tout l'espace du tympan, le Christ est représenté dans une mandorle, couronnant la Vierge. Que cette image, placée à l'entrée d'un sanctuaire faisant l'objet d'un important pèlerinage marial, ait été célèbre et célébrée, au XIV^e siècle aussi, dans une aire géographique relativement étendue, n'est pas douteux – même en l'absence de témoignages écrits. On relèvera à ce sujet que Joseph Gantner supposait avec pertinence que le programme iconographique de la *porta picta* avait pu influencer les concepteurs des peintures murales de la chapelle du château de Chillon¹⁵. Notons en outre que l'on retrouve dans le Jugement dernier de Romainmôtier la même particularité observée au portail peint, à savoir la différence de grandeur entre le Christ et la Vierge, celle-ci étant dans les deux cas reléguée aux dimensions des autres protagonistes de la scène¹⁶. Ainsi perdure à Romainmôtier le *topos* figuratif exaspérant la sacralité du Christ, monumental et parfaitement frontal.

Empruntée au Livre de Job¹⁷, l'image du monstre marin qu'était le Léviathan devient le symbole de l'enfer. A la suite, notamment, de Grégoire le Grand, les commentateurs reconnurent en effet dans le Léviathan la figure de Satan, et il fut plus tard indistinctement utilisé pour les représentations du Jugement dernier ou du Christ aux Limbes. Il est, à Romainmôtier, représenté dans l'angle inférieur droit de la composition, selon une formule chère à l'enluminure anglaise. La gueule ouverte du monstre permettait en effet à l'artiste d'insérer le motif dans l'angle inférieur de son folio, comme le montre une des enluminures du Psautier du Prieuré de Saint-Swithin¹⁸. Les nombreux témoignages de cette représentation attestent de la fortune de cette formule «insulaire»: elle apparaît ainsi à deux reprises dans l'Apocalypse «Crowland», appartenant au groupe des Apocalypses de Fenland, de l'abbaye bénédictine éponyme¹⁹.

Sur les tympanes ou les linteaux des cathédrales, cette disposition

7 Psautier de Henri de Blois, le Jugement dernier. British Museum, Cotton Ms. Nero C. IV, f^o 24, vers 1150-1160.



sera fréquemment adoptée, comme au portail central sud de Chartres (vers 1210-1215) ou au portail central de la façade occidentale de Saint-Pierre de Poitiers (vers 1250)²⁰. Dans ce qui pourrait apparaître comme une volonté de rationalisation de l'espace, les sculpteurs ont parfois représenté la gueule du monstre horizontalement. Dans ces cas, le chauderon de l'enfer se trouve *dans* la gueule du Léviathan²¹.

De part et d'autre du Christ, quatre anges sonnent de la trompette, à la suite de l'apparition du Christ²². A sa droite, un ange accueille les élus, tandis que la Vierge, couronnée, intercède en faveur des damnés. Particulièrement simplifiée, la composition se révèle être conçue selon un schéma triangulaire, mettant l'accent sur le Christ-Juge et, dans les angles, la Vierge – symbole du Salut – et le Léviathan – symbole de la Perdition. Mais cette portion inférieure du registre supérieur de la représentation n'est malheureusement et désormais que difficilement lisible, alors qu'en 1958 Decollogny pouvait encore en faire la description:

«Au bas du tableau, les ressuscités se lèvent de leur tombeau, les uns manifestant leur joie, les autres, atterrés, levant les bras au ciel et s'arrachant les cheveux. Selon l'iconographie gothique, tous sont adultes [...]. A la gauche du juge suprême, deux damnés cherchent à échapper à un démon, pourvoyeur du Léviathan, dont la gueule grande ouverte vomit des flammes, et à rejoindre un ange – le grand saint Michel peut-être – qui leur tourne le dos».²³

Peintes sur l'intrados du doubleau séparant la deuxième et la troisième voûte, les Œuvres de Miséricorde ou de Charité sont intimement liées à l'iconographie du Jugement dernier. Enumérées à la fin de l'Évangile de Matthieu, dans la description de la Seconde Parousie, et plus particulièrement de la Séparation des élus et des damnés,

elles détermineront en effet le sort des ressuscités, et saint Augustin, par ailleurs représenté à Romainmôtier sur la troisième voûte, les considérera comme déterminantes au moment de la Psychostasie²⁴. A l'instar de la Porte Saint-Gall de la Cathédrale de Bâle, où elles sont en outre en rapport avec la Parole des Vierges sages et des Vierges folles sculptée au linteau, les Œuvres de Charité sont ici au nombre de six, suivant le texte de l'Évangile²⁵. C'est très certainement un des tout derniers exemples de ce type au début du XIV^e siècle. La septième Œuvre fut en effet ajoutée au XII^e siècle par Jean Belet dans son *Rationale divinarum officiorum*, et bien que des représentations ne comportant que les six Œuvres évangéliques subsistèrent jusqu'à la fin du XIII^e siècle, elles constituaient alors une exception²⁶.

Le Jugement dernier dans le programme iconographique du narthex

Si l'état actuel des peintures du narthex ne permet pas de considérer le cycle dans sa totalité, il autorise néanmoins une lecture qui, aujourd'hui, se révèle plutôt énigmatique. En admettant en effet que l'ordre des représentations suive un sens – celui, justement, de lecture –, celui-ci est difficile à reconstruire, particulièrement en ce qui concerne les peintures – lacunaires – de petites dimensions, situées sur les doubleaux ou les piliers. Il reste néanmoins évident que le cycle, qui débute sur les voûtes par la représentation de figures vétéro-testamentaires et de scènes de la Genèse, puis par les figures des Pères de l'Église, se conclut par la représentation du Jugement dernier. Auquel faisaient face, sur la paroi orientale, la Flagellation et la Crucifixion²⁷. Autour de ce «tronc» narratif, et à l'instar de certains grands cycles romans, d'autres séquences, mettant en scène des apôtres, des saints (Catherine, Jean-Baptiste) ou encore des épisodes de la Passion, recouvrent les parties basses de l'édifice. Autour du thème de la Rédemption, le cycle est conçu comme un *exemplum*, s'achevant par l'illustration du Jugement, soit du moment du verdict relatif aux choix terrestres du fidèle. Ceci sans que le cycle ne se déroule de manière linéaire, en séquences narratives permettant une lecture continue, comme c'était déjà le cas, en Italie notamment, dès la fin du XIII^e siècle: sur la seconde voûte, par exemple, à côté de la Tentation et de l'Expulsion du Paradis, sont représentés la Résurrection et Saint François prêchant aux oiseaux. Sans vouloir tenter ici de résoudre l'énigme de la présence du Mendiant dans ce contexte clunisien, on peut supposer qu'il figure en «modèle», dans le sens général de la thématique symbolique du cycle.

Nombreux sont les éléments qui rapprochent les peintures du narthex de celles de la chapelle du château de Chillon: outre le fait qu'il s'agisse des deux seuls cycles de peintures murales du XIV^e siècle conservés dans le canton de Vaud, on retrouve la figure de saint François, les architectures peintes et, dans l'ensemble, ce système de représentation archaïsant qui consiste à mettre en scène non pas une *histoire* mais des *images* réellement autonomes que relie entre elles une symbolique édifiante²⁸. Ces similitudes, ajoutées au fait que



8 Ancienne église abbatiale de Romainmôtier, les Œuvres de Miséricorde (détail), narthex, doubleau de la seconde voûte, début du XIV^e siècle.



9 Ancienne église abbatiale de Romainmôtier, scènes de la Genèse et Saint François prêchant aux oiseaux, seconde travée des voûtes du narthex, début du XIV^e siècle.

les deux cycles ont été réalisés dans un environnement politique et culturel dominé par la Maison de Savoie²⁹, ont certainement frappé les restaurateurs du début du siècle, Naef et Correvoon, qui, juste avant de travailler à Chillon, ont restauré les peintures du narthex. C'est vraisemblablement pour cela que le Jugement dernier de l'église clunisienne fut copié dès 1914 sur la paroi occidentale de la chapelle du château savoyard, les vestiges de peinture étant alors insuffisants pour reconstituer la portion de peinture manquante. Outre son caractère déontologiquement contestable, cette copie est déplacée parce que l'iconographie du cycle de Chillon laisse penser qu'il ne devait pas y avoir de Jugement dernier sur cette paroi, mais bien plutôt une scène christologique comme, par exemple, l'Ascension.

Si le Jugement dernier de Romainmôtier est pour certains «peu fécond stylistiquement»³⁰, il l'est en revanche iconographiquement, en tant que point d'orgue d'un cycle complexe – dont l'analyse minutieuse reste à faire – créé dans un environnement culturel et économique particulièrement riche et florissant.

Zusammenfassung Anfang des 14. Jahrhunderts, in einer wirtschaftlich wie künstlerisch blühenden Zeit, wurde bei der Abteikirche von Romainmôtier der Narthex mit Wandmalereien ausgeschmückt. Bei der Darstellung des Weltgerichts auf der Westwand der Vorhalle wurde ein Kompositionsschema gewählt, wie es an erzählenden französischen Portalen der zweiten Hälfte des 12. sowie des 13. Jahrhunderts anzutreffen ist. Das Jüngste Gericht beschliesst in Romainmôtier ein umfassendes Bildprogramm mit christologischer und heilsgeschichtlicher Thematik. Um den Weltenrichter Christus in der Mandorla ist Leviathan nach englischem Schema dargestellt, während die gekrönte Mutter Gottes die Rolle der Fürbitterin einnimmt. Gewisse Ähnlichkeiten mit dem Bildprogramm der Schlosskapelle von Chillon haben die Restauratoren beider Monumente dazu bewogen, in den Jahren 1914–1916 auf einer der Wände der Kapelle von Chillon eine Kopie des Jüngsten Gerichts von Romainmôtier auszuführen.

Riassunto All'inizio del XIV secolo, in un contesto economico e artistico particolarmente fiorente, il nartece della chiesa abbaziale di Romainmôtier è decorato con affreschi. Riprendendo lo schema compositivo dei portali istoriati francesi della seconda metà del XII secolo e del XIII secolo, il Giudizio universale occupa una parte della parete occidentale e conclude così un complesso ciclo impostato su un'iconografia cristologica e della Redenzione. Attorno al Cristo-Giudice in una mandorla, il leviatàn è rappresentato in modo particolare secondo uno schema di origine inglese, mentre la Vergine, incoronata, assume il proprio ruolo di mediatrice. Alcune somiglianze con il ciclo della cappella del castello di Chillon hanno convinto i restauratori di questi due monumenti a eseguire, tra il 1914 e il 1916, una copia del Giudizio di Romainmôtier su una parete della cappella di Chillon.

Notes

- ¹ Voir ALBERT NAEF, Les phases constructives de l'église de Romainmôtier, in: *Indicateur d'Antiquités suisses*, n. s., n^o 7, 1905–1906, p. 226–230. Le même, Les dates constructives de l'église de Romainmôtier, in: *Bulletin Monumental*, 1906, p. 425–452. EUGÈNE BACH, Romainmôtier, in: *Congrès archéologique de France*, 110^e session, Paris 1953, p. 338–368. HANS RUDOLF SENNHAUSER, *Romainmôtier und Payerne*, Bâle 1970. FLORENS DEUHLER, *Reformierte Kirche Romainmôtier* (Guide de Monuments suisses), Berne 1985. HEINZ HORAT, *L'architecture religieuse* (ARS HELVETICA III), Disentis 1988.
- ² Aucune étude matérielle des peintures n'ayant été entreprise depuis 1916, il est difficile de distinguer actuellement les retouches de Ernest Correvon de l'original. Seul le *Journal des fouilles* tenu par FRANÇOIS BLANC et LOUIS CHASTELLAIN pendant la durée des travaux de restauration à l'ancienne église abbatiale nous renseigne – quoique de façon souvent sommaire et subjective – sur la nature des travaux entrepris par Naef et Correvon. Il apparaît notamment que les peintures devaient être recouvertes d'un badigeon, vraisemblablement appliqué à l'époque bernoise, l'étage inférieur du narthex ayant été transformé en cave peu après la conquête du Pays de Vaud (BACH, Romainmôtier [cf. note 1], p. 345). Le *Journal des fouilles* est conservé aux Archives cantonales vaudoises, Archives des Monuments Historiques, AMH D 14/1–10. Sur la restauration des peintures du narthex, voir notamment les volumes D 14/2 (1906); D 14/4 (1909); D 14/5 (1911–1913) et D 14/6 (1914).
- ³ Voir notamment CHRISTOPH et DOROTHEE EGGENBERGER, *La peinture du Moyen Age*, (ARS HELVETICA V), Disentis 1988, p. 262.
- ⁴ Sur les peintures de Tourbillon voir ANNE-ELIZABETH GATTLEN, *Die Wandmalereien des 14. Jahrhunderts in der Georgskapelle von Tourbillon* (mémoire de licence dactylographié), Université de Fribourg, 1978. GAËTAN CASSINA et THÉO-ANTOINE HERMANES, La peinture murale à Sion du Moyen Age au XVIII^e siècle, in: *Sedunum Nostrum*, n^o 8, 1978, p. 24–31. Sur les peintures de la chapelle de Chillon, voir LAURENT GOLAY, Les peintures murales de la chapelle du château du Chillon, in: *La Maison de Savoie en Pays de Vaud*, catalogue d'exposition, Musée historique de Lausanne, Lausanne 1989, p. 230–232. Le même, Les architectures peintes de la chapelle du château de Chillon, in: *Études de Lettres*, 1, 1991, p. 15–28. Le cycle de Tourbillon pourrait être légèrement postérieur à celui de Chillon, pour lequel on retient la date de 1314.
- ⁵ C'est notamment le cas de NAEF, Les phases constructives (cf. note 1) et de JOSEF GANTNER, *Histoire de l'art en Suisse*, vol. 2, L'Époque gothique, Neuchâtel 1956, p. 223–224. Gantner date curieusement la construction du narthex du XIII^e s. VICTOR-HENRI BOURGEOIS, *La peinture décorative dans la Suisse romande*, Lausanne 1910, p. XXIX, estimait en revanche qu'il s'agit de peintures du début du XIV^e siècle, à l'instar de KONRAD ESCHER, *Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts*, Strasbourg 1906, p. 145. Par la suite, l'exégèse s'accorde à dater les peintures du XIV^e siècle: ADOLPHE DECOLLOGNY, *Trésors des églises vaudoises. Anciennes peintures*, Lausanne 1958, p. 83–96. ENRICO CASTELNUOVO et THÉO-ANTOINE HERMANES, La peinture du Moyen Age, in: *Les Arts*, 1, (Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud, 6), Lausanne 1976, p. 62–63. DEUHLER, *Romainmôtier* (cf. note 1), p. 17–18. EGGENBERGER, La peinture (cf. note 3), p. 262. PAUL GANZ, dans sa *Geschichte der Kunst in der Schweiz. Von den Anfängen bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts* (Bâle/Stuttgart 1960, p. 194–195) n'avance pas de date mais fait implicitement remonter les peintures au XIV^e siècle en les rapprochant («zeigen starke Verwandtschaft») de celles de la chapelle de Chillon. Voir la note 4 ci-dessus.
- ⁶ Voir la note 23 ci-dessous.
- ⁷ DANIEL VII; EZECHIEL I, 1–28; MATTHIEU XXIV, 25–36, XXV, 31–34; MARC XIII, 24–37; LUC XXI, 27; JEAN; PAUL, *Seconde Épître aux Corinthiens* V, 10.
- ⁸ ANDRÉ GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 251 sq. Voir BEAT BRENK, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends* (Wiener Byzantinische Studien III), Vienne 1966, et notamment le chap. I. Voir également le premier chapitre de l'ouvrage de MILTIADIS K. GARIDIS, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XV^e à la fin du XIX^e siècle. Iconographie – Esthétique*, Thessalonique 1985, qui m'a été aimablement signalé par M. le professeur Claude Bérard.
- ⁹ YVES CHRISTE, *La Vision de Matthieu. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris 1973, p. 10. Une des premières images du Christ-Juge qui nous soient parvenues est celle de la plaquette Barberini, terre-cuite du VI^e siècle, conservée à Dumbarton Oaks.
- ¹⁰ Ibid., p. 9.
- ¹¹ VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum Historiae*, Epilogue, CXII, cité et traduit par EMILE MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 8^e éd., Paris 1948, p. 658.
- ¹² Début du XI^e siècle. Voir JOSEF et KONRAD HECHT, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes*, Sigmaringen 1979 et EGGENBERGER, *La peinture* (cf. note 3), p. 137 s.
- ¹³ Voir WILLIBALD SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France. 1140–1270*, Paris 1972 (Munich 1970), p. 187–188, 130–136, 184–186.

- ¹⁴ Les sculptures de la façade occidentale de Laon ont été notablement restaurées, dès le XIX^e siècle, et suite aux déprédations de l'iconoclasme révolutionnaire. Les têtes des sculptures du Jugement dernier sont modernes. C'est dans la seconde moitié du XII^e siècle qu'apparaît le Christ «évangélique» de Matthieu, qui se substitue à celui de l'Apocalypse.
- ¹⁵ GANTNER, *Histoire de l'art* (cf. note 5), p.221-222.
- ¹⁶ Cette particularité étant naturellement encore plus étonnante dans le cas du porche lausannois, et pour un *Couronnement de la Vierge*, que dans la scène du narthex de Romainmôtier.
- ¹⁷ XLI, 11.
- ¹⁸ Psautier de Henri de Blois, évêque de Winchester (1129-1171), British Museum, Cotton Ms. Nero C.IV, f^o 24, vers 1150-1160. Voir ERIC G. MILLAR, *La miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris-Bruxelles 1926, pl.44. Voir également la scène de L'ange fermant la porte de l'Enfer, f^o 39r du même Psautier, où les deux Léviathan représentés de face forment une extraordinaire gueule béante. Ill. in HERMANN FILLITZ, *Das Mittelalter*, vol. I (Propyläen Kunstgeschichte V), Berlin 1964, ill. 400 et p.277-278.
- ¹⁹ L'Apocalypse «Crowland» est conservé à Cambridge, Magdalene Coll. Ms 5. Le Jugement dernier figure sur le f^o 37. Voir LUCY FREEMAN SANDLER, *The Peterborough Psalter in Brussels and other Fenland Manuscripts*, Londres/New York 1974.
- ²⁰ Voir aussi le portail du Jugement dernier d'Amiens, portail central, façade occidentale, vers 1225-1235.
- ²¹ Comme au portail central de la façade occidentale de la cathédrale Saint-Etienne de Bourges, sur le jubé de laquelle le Léviathan était par ailleurs représenté à la manière «anglaise». Voir SAUERLÄNDER, *La sculpture* (cf. note 13), pl.294. Les portails occidentaux sont très restaurés (XVI^e et XIX^e s.). Quant aux fragments du jubé, ils sont conservés au Musée du Louvre. Les concepteurs des programmes iconographiques se sont inspirés de la description offerte par la Livre de Job (XLI, 11): «De naribus eius procedit fumus sicut ollae succensae atque ferventis...»
- ²² MATTHIEU XXIV, 31: «Mittet angelos suos cum tuba» et PAUL, *Première Epître aux Corinthiens*, XV, 52: «in momento in ictu oculi in novissima tuba».
- ²³ DECOLLOGNY, *Trésors des églises* (cf. note 5), p.86. La description faite par Decollogny l'a peut-être été sur la base de la copie du Jugement dernier de Romainmôtier, effectuée entre 1914 et 1916 par Correvon sur la paroi occidentale de la chapelle du château de Chillon. Voir la note 4 ci-dessus et les remarques ci-après.
- ²⁴ *Sermo I in vig. Pentecost.*, cité et traduit par MÂLE, *L'art religieux* (cf. note 11), p.675. Les Œuvres de Charité peintes à Romainmôtier sont mentionnées par LOUIS REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II/2, Paris 1957, p.749.
- ²⁵ MATTHIEU, XXV, 34-37. On en compte également six au Baptistère de Parme (portail du Jugement dernier, vers 1196, par Benedetto Antelami), ou sur les fonts baptismaux en bronze de la cathédrale Saint-Michel d'Hildesheim.
- ²⁶ Voir les exemples mentionnés par REAU, *Iconographie* (cf. note 24).
- ²⁷ Voir la description de BACH, Romainmôtier (cf. note 1), p.365.
- ²⁸ Saint François était représenté sur une des embrasures de fenêtre de la chapelle de Chillon dans la scène de la Stigmatisation, dont il ne subsiste aujourd'hui que le Christ séraphique. Les éléments architecturaux sont peints à Romainmôtier de part et d'autre des trônes des Pères de l'Eglise; à Chillon sur les voussains de la travée est, selon une formule étonnamment proche de celle adoptée par Cimabue dans l'église supérieure d'Assise. Voir GOLAY, *Les architectures peintes* (cf. note 4). En raison, une fois encore, des nombreux repeints qui altèrent le cycle de Romainmôtier, nous ne nous prononcerons pas ici sur d'éventuels rapprochements stylistiques avec les peintures de Chillon.
- ²⁹ Voir FRÉDÉRIC DE CHARRIÈRE, *Recherches sur le couvent de Romainmôtier et ses possessions* (Mémoires et documents de la Société d'Histoire de la Suisse romande, 3), Lausanne 1841, p.264: Louis de Savoie, Sire Vaud fut peut-être Prieur de Romainmôtier en 1314, date de la création des peintures de la chapelle de Chillon.
- ³⁰ EGGENBERGER, *La peinture* (cf. note 3), p.262. L'étude attentive de certaines parties des peintures, et notamment des voûtes des première et seconde travées, après détermination des zones de repeints, devrait certainement permettre d'infirmer un tel jugement.

Sources des illustrations

1, 4: Yves Christe, *La Vision de Matthieu*, Paris, 1973. – 2: D'après Sennhauser, Zurzach. – 3, 8, 9: Laurent Golay, Lausanne. – 5: Imprimerie Jeanne-d'Arc, Le Puy. – 6: Emile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923. – 7: Lucy Freeman Sandler, *The Peterborough Psalter in Brussels*, Londres-New York, 1974.

Adresse de l'auteur

Laurent Golay, lic.ès lettres, historien d'art, place de la Cathédrale 10, 1005 Lausanne