Zeitschrift: Monuments vaudois

Herausgeber: Association Edimento - pour le patrimoine

Band: 2 (2011)

Artikel: Un chef-d'œuvre pour modèle : la restauration des peintures murales de l'église de Montcherand (1902-1903)

Autor: Queijo, Karina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1053307

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Un chef-d'œuvre pour modèle

La restauration des peintures murales de l'église de Montcherand (1902-1903)

Karina Queijo

Autour de 1900, dans le cadre des restaurations des peintures murales et des monuments médiévaux en Suisse romande, se développe le souci de la préservation de l'authenticité des œuvres – ou, du moins, de ce que l'on considère alors comme « authentique ». Paradoxalement, quand les décors peints découverts se révèlent trop lacunaires, on se permet non seulement de les compléter en reproduisant des motifs présents ailleurs dans le monument même, mais également en s'inspirant de décors issus d'autres monuments, plus ou moins voisins.
Une courte mise en contexte de la pratique de la copie lors de la restauration des monuments médiévaux permettra de comprendre pourquoi cette intervention est alors si largement répandue ; l'analyse plus particulière du cas de l'église de Montcherand, dont le décor de l'abside est restitué en 1903 **(fig. 5)** sur le modèle des peintures murales de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe en France (Vienne) – chef-d'œuvre de la peinture murale médiévale européenne – montrera à quel point les restaurations sont alors influencées par les études historiques en cours[1].

COPIER

Au XIXe siècle, en France, contrairement à la restauration des parties architecturales d'un édifice, la question de la restauration des décors peints ne suscite pas encore de réflexions approfondies. Les *Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales,* rédigées par Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc et Prosper Mérimée en 1849, soulignent certes l'importance de la conservation des peintures murales, donnant des indications pour leur mise au jour, renvoyant l'architecte responsable du chantier à l'avis de l'Administration afin d'obtenir des « instructions spéciales » dans les cas où les peintures ne pourraient être conservées, mais elles ne soufflent mot quant aux procédés de restauration à proprement parler[2].

Dans ce domaine, en Suisse, les *Instructions pour la conservation et la restauration des constructions monumentales,* publiées en 1893 par la Société pour la conservation des monuments de l'art historique, font preuve d'une précision remarquable.

> En toutes circonstances, on ne doit se permettre que très modérément de compléter les parties manquantes. Ainsi les contours ne doivent en être refaits à nouveau que là où on ne peut avoir aucun doute sur leur tracé. Quant aux teintes, elles ne doivent être complétées que sur des surfaces plates et sans aucun relief. On ne refera que des ornements ou des motifs qui se répètent régulièrement. En dehors de cela on ne retouchera que les teintes plates des fonds, des draperies et des objets d'architecture.
> Des retouches poussées plus loin ne sont pas admissibles. Cependant on peut se permettre des enduits incolores pour conserver et raviver les couleurs anciennes[3].

Cette ligne de conduite s'intègre parfaitement à celle alors suivie pour les interventions architecturales, en toute conscience que « restaurer » signifie « intervenir », mais intervenir seulement jusqu'à un certain point, et qu'il faut avant tout respecter l'intégrité de l'œuvre en la conservant et non en la rénovant.
Cependant, ces *Instructions*, publiées alors que les restaurations de peintures murales en Suisse sont encore rares[4], trahissent un manque d'expérience en la matière. Confrontées à la réalité du terrain, elles révèlent rapidement leurs limites, en particulier quand les peintures murales comportent de larges surfaces lacunaires. Compléter les contours des décors uniquement « là où on ne peut avoir aucun doute sur leur tracé », par exemple, impliquerait pour la majorité des peintures mises au jour de rester dans un état de semi-ruine alors inacceptable, que ce soit pour le public qui récupère l'usage de l'édifice après sa restauration, ou pour les acteurs de la restauration eux-mêmes, qui aimeraient donner une idée concrète de l'aspect originel des œuvres abîmées.

1 *Eglise de Montcherand. Décor de l'abside dans son état actuel (Photo K. Queijo, 2011).*

En l'absence de ce que l'on pourrait définir comme une théorie de la restauration des décors peints, les interventions se subordonnent donc à certains principes formulés pour l'architecture.

> L'architecte doit s'éclairer en étudiant les monuments, contemporains de celui qu'il est appelé à restaurer et ayant de l'analogie avec ce dernier. […] Lorsque des parties du bâtiment primitif sont fusées [sic] ou détruites, elles doivent être refaites en prenant pour modèle d'autres parties analogues et contemporaines du bâtiment même ou de monuments qui peuvent se trouver dans son voisinage[5].

Ces comparaisons sur lesquelles se basent les restitutions des parties architecturales manquantes sont jugées comme une garantie suffisante pour assurer que les interventions ne résultent pas de la pure fantaisie de l'architecte, mais qu'elles correspondent bel et bien à l'aspect initial du monument. Pour la même raison, depuis la fin du XIXe et jusqu'aux années vingt du XXe siècle environ, on adapte le procédé aux restaurations des peintures murales lacunaires de Suisse romande[6].

A Saint-Sulpice (VD), Christian Jakob Schmidt, peintre-restaurateur de Zurich, s'occupe en 1900 du Christ et des quatre symboles des évangélistes trouvés en 1897 sur l'abside de l'ancienne église priorale. Le taureau ayant été complètement détruit, Schmidt le restitue sur le modèle de celui découvert au même moment au temple de Noville (VD). La Commission technique pour la restauration de Saint-Sulpice, composée notamment de l'archéologue cantonal Albert Naef, demande que le peintre insère dans la peinture murale la mention « RL 1900 d'après Noville »[7]. Sans cela, pour l'observateur novice, il serait en effet difficile de distinguer le nouveau taureau des peintures originales.
La situation se complique quand l'on sait qu'à Noville, où seul le symbole du taureau a été retrouvé, Schmidt restitue les trois symboles manquants à partir de ceux trouvés… à Saint-Sulpice[8]. La pratique ne semble cependant pas susciter d'oppositions ; et si les critiques commencent à pleuvoir sur Schmidt vers 1899-1900, c'est qu'on l'accuse d'une part de prendre des initiatives sans l'autorisation de la Commission technique compétente – à Saint-Sulpice[9] –, de parfois trop repeindre les fragments originaux ou de remplacer trop facilement les enduits anciens par des neufs – à la basilique de Valère (VS)[10]. Est-ce pour cela que Naef ne fait plus appel à Schmidt pour de nouveaux chantiers après 1900 ? Pour l'instant, aucune information explicite à ce sujet n'a été trouvée dans les archives ; mais quand en 1902

2 *Chromolithographie publiée dans* Gélis-Didot & Laffillée *(cf. note 16), édition de 1896, pl. III. Christ peint dans le vestibule de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe.*

3 *Chromolithographie publiée dans* Gélis-Didot & Laffillée *(cf. note 16), édition de 1896, pl. II. Christ peint dans la crypte de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe.*

4 *Chromolithographie publiée dans* Mérimée *1845 (cf. note 27), pl. I. Christ peint dans le vestibule de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe.*

sont découvertes les peintures murales de Montcherand, d'une valeur archéologique jugée inestimable, Naef non seulement choisit de travailler avec un autre peintre, mais prend personnellement les choses en main pour mener à bien une restauration qui, une fois achevée, sera considérée comme « modèle ».

LE CAS MONTCHERAND[11]

Le 3 avril 1902, Naef est appelé à l'église Saint-Etienne de Montcherand. Maurice Moreillon, inspecteur forestier et membre correspondant du Service des monuments historiques pour le district d'Orbe, soupçonne en effet l'existence d'un décor peint sous le badigeon des murs[12]. L'expertise confirme ses soupçons et, entre le 22 avril et le 15 mai 1902[13], c'est un ensemble de peintures murales du début du XIIe siècle qui est mis au jour dans l'abside de l'édifice.

Sur la voûte en cul-de-four sont conservés quelques restes d'un Christ inscrit dans une mandorle arrondie (pieds, parties basses du trône et de la mandorle) et un taureau, symbole de l'évangéliste Luc et unique témoin du tétramorphe qui se développait originellement de part et d'autre de la mandorle. Séparé du cul-de-four par une frise de rinceaux et les restes d'une inscription, le registre inférieur était occupé par une rangée d'apôtres debout, dont seuls six ont survécu dans leur quasi intégrité ; sous les pieds du Christ, l'emplacement central de l'hémicycle devait comporter un élément de décor supplémentaire (un treizième personnage ?) ; une fenêtre ayant été percée à cet endroit plus tardivement, il est impossible de se prononcer avec certitude quant à son sujet iconographique. Du décor qui se poursuivait sur le mur oriental, on ne retrouve en 1902 qu'un reste de frise ornementale et un petit fragment de visage sur le haut du mur[14], des restes d'inscriptions plus tardives au sommet de l'arc et quelques traces de polychromie rouge[15].

Par leur étendue, mais surtout par leur ancienneté – qui dans l'état des connaissances au début du XXe siècle les positionne chronologiquement juste après les décors carolingiens de Müstair et ceux, ottoniens, d'Oberzell –, les peintures de Montcherand suscitent l'intérêt général. Alors qu'elles sont encore en cours de dégagement, Naef prend conseil auprès de Josef Zemp, président de la Société pour la conservation des monuments historiques. Ce dernier approuve la datation au XIIe siècle et suggère une série d'ouvrages à consulter afin de trouver des éléments de comparaison : tout d'abord, il conseille *Peintures décoratives en France* de Gélis-Didot & Laffillée[16] (dont le seul exemplaire connu de Zemp se trouve – dit-il – à Lucerne, chez Albert Benz, peintre-restaurateur) ; *Aufnahmen Mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*, édité par Richard Borrmann[17] (Zemp signale qu'on le trouve à la Bibliothèque des arts et métiers à Fribourg) ; Franz Xaver Kraus, *Die Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*[18] (en l'indiquant à la Bibliothèque du Séminaire archéologique à Fribourg) ; enfin, *Die Wandmalereien i. d. Kirche zu Schwarz-Rheindorf*, de Ernst aus'm Weerth[19] (conservé lui aussi à la Bibliothèque du Séminaire archéologique). Zemp mentionne également les peintures de la cathédrale de Gurk (Autriche), de St. Michael à Burgfelden et de Nonnberg près Salzburg (Allemagne), de Saint-Savin-sur-Gartempe (France), et en Suisse, celles du plafond de St. Martin de Zillis et de St. Johann de Müstair dans les Grisons[20].

5 *Eglise de Montcherand. Décor de l'abside après la restauration de 1903 (ACV, AMH, B 270 [B. 707]).*

Le chœur de Montcherand est classé monument historique dans les mois qui suivent. La restauration de l'édifice est alors confiée début septembre 1902 à des architectes agréés par le Service des monuments historiques, Paul Rosset et Otto Schmid, et c'est sans aucun doute ce dernier qui suggère de confier la restauration de la décoration peinte à Auguste Schmid, son propre frère.

La restauration à proprement parler a lieu pendant l'été 1903. Les échanges entre le peintre Schmid et Naef sont réguliers, avant même que les travaux ne commencent, afin de fixer au plus vite une marche à suivre précise.

> Le soussigné [A. Naef] a indiqué toutes les parties qui pouvaient être complétées, celles qui devaient rester intactes, celles dont il faudra tout d'abord consolider l'enduit ; partout où la couleur originale est conservée, elle ne devra pas être rafraîchie, ni modifiée, mais rester telle quelle ; seules les brisures, les interruptions évidentes, pourront être complétées, de même que les fonds, les tons unis, les ornements géométriques, les bordures… etc. Là où se trouvaient des figures qui ont entièrement disparu, on esquissera des figures simplement au trait, et ces figures seront discrètement datées ; les esquisses en question seront préalablement étudiées, puis arrêtées au charbon, mais ne seront pas exécutées avant une nouvelle inspection du soussigné[21].

La restauration des fonds, des tons unis, des ornements géométriques et des bordures ne pose pas de problème particulier ; considérés comme une décoration de « deuxième ordre », les ornements sont restitués sur de larges surfaces à partir de quelques centimètres carrés originaux conservés – procédé qui s'aligne parfaitement sur les *Instructions* de 1893. La question épineuse est évidemment celle du traitement des figures. Alors que les *Instructions* préconisent de laisser le décor dans son état lacunaire, Naef opte pour une restitution s'étendant à l'ensemble de l'abside. Mais il insiste pour que cette restitution, contrairement à ce qui a pu être fait précédemment en Suisse romande, puisse être immédiatement identifiable comme un ajout moderne qui ne risque ni de tromper l'observateur, ni d'abîmer l'œuvre originale. Pour ce faire, Naef demande que les figures restituées le soient uniquement au trait, prenant pour exemple la restauration effectuée à l'église St. Johann à Brixen, dans le Tyrol[22]. L'archéologue cantonal va d'ailleurs plus loin et innove en demandant à Schmid de peindre un discret liseré gris clair qui permette de différencier toutes les parties colorées restaurées – tons unis des figures, mais également décors ornementaux – de celles de la couche picturale originale.

La restitution des apôtres manquants se base trait pour trait sur les apôtres conservés, mais le Christ dans sa mandorle et l'élément central détruit de l'hémicycle ne peuvent être restitués qu'en cherchant des éléments de comparaison ailleurs qu'à Montcherand. Le 13 août, Naef, visiblement soucieux que la restauration soit fondée sur des bases scientifiques solides, apporte à Schmid des « documents qu'il a réunis à Fribourg », « d'un grand secours pour la restitution des figures disparues »[23]. On suppose que Naef est allé consulter une partie des livres conseillés par Zemp l'année précédente.

6 *Chromolithographie publiée dans* Gélis-Didot & Laffillée *(cf. note 16), édition de 1896, pl. V.* Agnus Dei *peint au-dessus de l'abside centrale de l'église de Montoire (Loir-et-Cher).*

Bien qu'aucune correspondance ne rende compte des décisions prises suite à ce rassemblement de documentation, l'aspect final de l'abside de Montcherand ne permet aucun doute : si pour l'élément central, Schmid semble avoir librement créé une figure de la Vierge[24], le décor du cul-de-four a été restitué au trait près d'après des peintures murales de Saint-Savin-sur-Gartempe en France (Vienne), un des ensembles précisément cités par Josef Zemp, tandis que l'agneau au sommet de l'arc absidal reprend celui ornant le même emplacement à Saint-Gilles de Montoire-sur-le-Loir (Loir-et-Cher).

UN « SAINT-SAVIN-SUR-GARTEMPE » SUISSE ?

Pourquoi Naef va-t-il chercher un modèle dans le centre de la France, dans une région bien peu voisine de Montcherand, alors que des exemples similaires plus proches existent en Suisse[25] ? Comment justifier ce choix iconographique, qui pourvoit le *choeur* de Montcherand du Christ bénissant provenant du *vestibule* d'une église poitevine – ce d'autant plus qu'à Saint-Savin, ce même Christ est entouré d'anges portant les instruments de la Passion et non d'un tétramorphe ? Les symboles des évangélistes manquants de Montcherand sont quant à eux reproduits d'après les symboles flanquant le Christ en majesté tenant un livre ornant la *crypte* de Saint-Savin. En 1932, Eugène Bach regrette d'ailleurs ce choix incohérent : la présence du tétramorphe dans l'église vaudoise aurait dû, selon lui, inciter à y reproduire non seulement les quatre symboles, mais également le Christ de la crypte poitevine, c'est-à-dire une illustration de la deuxième Parousie[26].

7 *Eglise de Donatyre. Décor de l'abside créé par Ernest Correvon entre 1905-1907 sur le modèle du décor de Montcherand restauré par Schmid (Photo K. Queijo, 2011).*

Quelques réponses se trouvent dans la source utilisée par Naef et Schmid pour restituer la nouvelle décoration. On constate en effet que le modèle pour le Christ de Montcherand n'est pas tiré du célèbre ouvrage monographique sur Saint-Savin écrit par Prosper Mérimée en 1845[27], mais bien du Gélis-Didot & Laffillée conseillé par Zemp. La confrontation entre la restitution au trait de Schmid **(fig. 5)** avec, d'une part, la chromolithographie du volume de Mérimée **(fig. 4)** et, d'autre part, celle du Gélis-Didot & Laffillée **(fig. 2)**, est éloquente : l'absence du geste de la bénédiction de la main droite, les traits du visage, les drapés du vêtement ou l'ornement vertical sur la poitrine du Christ de Montcherand correspondent parfaitement à la chromolithographie de ce dernier ouvrage. Par ailleurs, on y trouve également publiés non seulement le Christ de la crypte avec le tétramorphe ayant inspiré l'ange et l'aigle de Montcherand **(fig. 3)**, mais également l'agneau de Saint-Gilles de Montoire-sur-le-Loir **(fig. 6)**[28].

Dans l'état des connaissances de Gélis-Didot et de Laffillée, Saint-Savin-sur-Gartempe contient les peintures murales chrétiennes les plus anciennes de France. Le Christ bénissant du vestibule en particulier y est daté du XIe siècle, alors que le Christ de la crypte est donné comme légèrement plus tardif (XIIe). Pour les deux auteurs, ces peintures sont en outre d'une qualité artistique exceptionnelle, inégalée par la majorité des peintures françaises du XIIe siècle, jugées « secondaires »[29]. Le choix par Naef et Schmid de Saint-Savin-sur-Gartempe comme modèle pour Montcherand laisse donc sous-entendre que, pour eux, non seulement les peintures vaudoises se situaient au Moyen Age dans l'aire d'influence de la peinture française, mais que leur propre ancienneté et qualité artistique constituaient un équivalent suisse de l'ensemble poitevin. Le choix de représenter le Christ du vestibule accentue encore l'ancienneté apparente du décor de Montcherand, tendant à situer celui-ci plutôt vers la fin du XIe qu'au XIIe siècle[30].

L'adoption d'un Christ *bénissant* – critiquée par Bach – reste cependant encore difficilement compréhensible. On peut se demander si le manque de précision de la planche du Gélis-Didot & Laffilée – où la main droite du Christ est représentée simplement tendue, sans le geste caractéristique de la bénédiction à la byzantine existant en réalité à Saint-Savin – n'aurait pas semé la confusion dans l'esprit de Naef et Schmid quant au sujet iconographique présenté dans le vestibule de l'église poitevine : ont-ils pris le Christ aux bras étendus pour un Christ du Jugement Dernier, accueillant les élus, ou alors montrant ses plaies ?[31] Soulignons encore que, alors que les peintures n'étaient pas intégralement mises au jour, Naef lui-même pensait trouver dans le cul-de-four un « Christ-Juge »[32].

UNE HISTOIRE DE L'ART APPLIQUÉE

La restauration d'Albert Naef et d'Auguste Schmid a été perdue en 1970-1971 lors de la dérestauration radicale de Théo-Antoine Hermanès. Sur la demande insistante des paroissiens de Montcherand, son souvenir a cependant été partiellement rétabli en 1991-1992 lors de la restauration de Thérèse Mauris, par le biais notamment des dessins au trait du lithographe Jacques Perrenoud **(fig. 1)**[33]. L'intervention de 1903 – avec son Christ à la main droite simplement tendue – avait toutefois été à son tour copiée entre 1905 et 1907 par Ernest Correvon – peintre-restaurateur qui collabora ensuite pendant de nombreuses années avec Naef – dans le chœur de l'église de Donatyre (VD) **(fig. 7)**, lui aussi daté de la fin du XIe-début du XIIe siècle, mais n'ayant par contre conservé aucun décor de cette époque[34].

La pratique de la copie à grande échelle démontre que si l'*unité de style* à la Viollet-le-Duc était proscrite dans le canton autour de 1900, le risque de créer une *unité iconographique* artificielle au niveau non seulement d'un seul monument, mais à l'échelle de toute une région, n'était visiblement pas pris en considération. Ces restitutions attestent cependant de l'application pratique – de nos jours inconcevable sous cette forme – que les études historiques pouvaient trouver dans les restaurations du tournant du siècle passé, et témoignent de façon concrète, encore aujourd'hui, de ce que l'on savait alors des monuments médiévaux et du Moyen Age en général. L'étude plus poussée des documents graphiques produits lors des découvertes de peintures murales et de leurs restaurations (relevés, aquarelles, dessins, photographies), associée à l'analyse de la documentation visuelle alors à disposition des archéologues, des architectes et des peintres-restaurateurs (livres illustrés, estampes, photographies) permettra sans aucune doute de mieux comprendre les interventions effectuées sur les décors peints médiévaux de Suisse romande entre la fin du XIXe et la première moitié du XXe siècle.

NOTES

1 La présente étude se limitera à traiter la restauration des décors peints du point de vue de leur « image », sans entrer dans la problématique du traitement de leur matérialité (pigments, couches de support, etc.). La réflexion s'inscrit dans le cadre de notre thèse de doctorat, portant sur les relevés (calques, aquarelles, dessins) exécutés lors des découvertes et des restaurations des peintures murales médiévales de Suisse, entre 1880 et 1950. Nous remercions ici chaleureusement Brigitte Pradervand pour sa relecture et ses remarques précieuses.

2 § 69. Consultées online le 30 juillet 2011 sur : http://fr.wikisource.org/wiki/Conseils_pour_la_restauration_en_1849_par_Eugène_Viollet-le-Duc_et_Prosper_Mérimée.

3 *Instructions pour la conservation et la restauration des constructions monumentales*, Zurich 1893, pp. 14-15. Ce paragraphe est absent des principes formulés en 1865 en Angleterre par l'Institut royal des architectes britanniques : «Conservation of Ancient Monuments and Remains. General Advice to Promoters of Restoration of Ancient Buildings», in *Sessional Papers of the Royal Institute of British Architects 1864-1865,* Londres 1865, révisés et réédités en 1888 sous le titre «*Conservation of ancient monuments. General advice to promoters of restorations*», complété de «*Hints to workmen engaged on the repairs and restoration of ancient buildings*» (références précises trouvées dans Paul Bissegger, « Henry de Geymüller *vs* E.-E. Viollet-le-Duc. Le monument historique, comme document et œuvre d'art », in *Monuments vaudois*, 1, 2010, pp. 5-40, ici note 228). Je remercie également Claire Huguenin pour m'avoir transmis des copies de ces deux textes.

4 Dans le canton de Vaud, dans l'état actuel de nos connaissances, seul le chantier de Corsier-sur-Vevey, en 1889, précède la publication de ces *Instructions.* Cf. Eric-J. Favre-Bulle *et al.*, « Le décor peint : chœur de l'église Saint-Maurice : Corsier-sur-Vevey » in *Journal de la construction de la Suisse romande,* 72, 1998, 1, pp. 41-54. Citons cependant à Genève, la dépose du décor peint des voûtes de la chapelle des Macchabées à Saint-Pierre, et leur restitution totale *in situ* entre 1887 et 1888 (Leïla el-Wakil, « Restauration de la chapelle Notre-Dame des Macchabées à Genève : à propos du premier « strappo » de peintures murales en Suisse » in *Nos monuments d'art et d'histoire*, 30, 1979, 1, pp. 25-35).

5 *Instructions* 1893 (cf. note 3), pp. 8-9.

6 Les restaurations exécutées d'après des motifs trouvés ailleurs dans l'édifice sont extrêmement fréquentes. Une autre reprise au niveau cantonal peut s'observer dans le le Jugement Dernier de la chapelle du château de Chillon, copié par Ernest Correvon dès 1914 d'après celui du XIVe siècle ornant l'avant-nef de l'église de Romainmôtier (Laurent Golay, « Le Jugement dernier du narthex de l'église abbatiale de Romainmôtier », in *Nos monuments d'art et d'histoire*, 44, 1993, pp. 373-382, ici p. 380) ; à un niveau international, mais dans le domaine de la sculpture cette fois, Raphaël Lugeon réalise entre 1901 et 1903, pour le portail Montfalcon de la cathédrale de Lausanne, une copie de la statue du Moïse que Claus Sluter réalisa autour de 1400 pour le Puits de Moïse de la Chartreuse de Champmol, près de Dijon (Claire Huguenin, « Le portail Montfalcon de la cathédrale de Lausanne : controverse autour d'une reconstruction » in *Autour de Chillon : archéologie et restauration au début du siècle,* éd. par Denis Bertholet, Olivier Feihl & Claire Huguenin, Lausanne 1998, pp. 99-106).

7 « Réalisé librement d'après Noville » (ACV, AMH A 165/4 [A 12295], Rapport de la réunion partielle de la Commission technique, le 21 novembre 1900).

[8] En suivant probablement là un avis de Naef formulé déjà en 1897 (ACV, AMH A 114/8 [A 78743], Rapport de Naef, le 22 juin 1897).

[9] AFMH, Alte Akten, Dossier Saint-Sulpice, Lettre de Naef à Josef Zemp, le 16 juin 1900.

[10] AFHM, Alte Akten, Dossier Basilique de Valère (10539), Lettre de Zemp à Schmidt, le 4 juin 1899.

[11] Seule Catherine Curchod consacre quelques pages à cette première restauration des peintures de Montcherand (*La restauration des peintures murales dans les églises vaudoises au début du XXe siècle,* mémoire présenté en 1975 à l'Université de Lausanne, pp. 8-17). Jusqu'à présent, en effet, ce sont plutôt les deux dernières restaurations qui ont attiré l'attention. Voir à ce sujet notamment Pierre Ramelet, «La restauration complémentaire des peintures murales de l'église de Montcherand», in *Revue historique vaudoise,* 1994, pp. 159-175, et plus récemment Nicolas Schätti, «Restaurer et créer : une antinomie ?», in *Restaurer et créer : le traitement créatif de la lacune en peinture murale*, éd. par l'Office du patrimoine et des sites *et al.*, Gollion 2010, pp. 6-13, et Dave Lüthi, «Conservation et restauration en Suisse romande 1950-2000», in *Patrimonium : Conservation et archéologie des monuments en Suisse, 1950-2000,* éd. par Bundesamt für Kultur, Bern, Sektion Heimatschutz und Denkmalpflege, Zurich 2010, pp. 379-466.

[12] ACV, AMH A 104/4 (A 7047/1), Lettre de M. Moreillon au Département de l'Instruction publique et des Cultes, Service des monuments historiques à Lausanne, le 3 avril 1902.

[13] ACV, AMH A 104/4 (A 7051), Rapport de Naef pour le Service des monuments historiques, 26-28 avril 1902 ; ACV, AMH A 104/4 (A 7049), Rapport de Naef, le 15 mai 1902.

[14] Toujours visibles aujourd'hui ; relevé aux ACV, AMH B 270/1b Eglise II (B. 701).

[15] Les inscriptions citaient un gouverneur de Montcherand, probablement commanditaire de travaux de rénovation à l'intérieur de l'église. Inscriptions et polychromie sont perdues ; relevés aux ACV, AMH B 270/1b Eglise II (B. 694-B. 697).

[16] Pierre Gélis-Didot & Henri Laffillée, *Peintures décoratives en France*, Paris [ca. 1890].

[17] Berlin 1897-1928.

[18] Freiburg i. Br. 1884.

[19] Bonn 1891.

[20] Le document n'est pas signé, mais l'écriture de Zemp est reconnaissable (ACV, AMH A 104/4 [A 7048]).

[21] ACV, AMH A 104/4 (A 7054), Rapport suite à l'inspection des travaux, signé par Naef pour le Service des monuments historiques, le 7 juillet 1903.

[22] ACV, AMH A 104/4 (A 7065), Note de Naef, le 13 août 1903.

[23] *Ibidem.*

[24] Le choix de placer une Vierge au milieu du cortège des apôtres se justifie cependant lui aussi par une recherche iconographique, même si les traits de la Vierge ne semblent copier aucun décor préexistant précis. Pour un exemple de Vierge au centre d'un cortège d'apôtres ayant pu inspirer Schmid, voir l'église de Rovio, dans le Tessin (cf. note 25).

[25] Par exemple à Rovio, dans le Tessin. Naef connaît ce dernier décor, puisqu'il a été publié et illustré par Johann Rudolf Rahn dans les *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, 21, 1881, 2, ouvrage que Naef emprunte à la BCU de Lausanne le 14 novembre 1902, puis une nouvelle fois précisément le 13 août 1903 (Archives BCU à Dorigny, *Catalogue des lecteurs*, 1902-1903 et 1903-1905).

[26] Eugène Bach, «Les fresques de l'église de Montcherand et leurs sources d'inspiration», in *Indicateur d'antiquités suisses,* n.s. 34, 1932, 1, pp. 10-27, ici p. 14.

[27] Prosper Mérimée, *Notice sur les peintures de l'Eglise de Saint-Savin*, Paris 1845.

[28] Gélis-Didot & Laffillée (cf. note 16), édition de1896, pl. II, III et V.

[29] *Ibidem*, pp. V et 1-2.

[30] Alors qu'aujourd'hui, une datation au début du XIIe siècle semble plus probable.

[31] D'autant plus que le texte descriptif de Gélis-Didot & Laffillée (p. 2) ne mentionne pas, lui non plus, le geste de bénédiction. Nous remercions ici Brigitte Pradervand pour avoir soulevé cette question qui mérite encore réflexion.

[32] Notice dans *Indicateur d'antiquités suisses*, 1902-1903, p. 111.

[33] Ramelet 1994 (cf. note 11), p. 167.

[34] ACV, AMH A 54/6 (A 4046), Rapport de Naef pour le Service des monuments historiques, le 5 décembre 1905. Correvon choisit cependant d'y représenter les apôtres en faisant l'impasse sur la Vierge proposée par Schmid.