

De minimis curat conservator etiam : au sujet de la restauration du temple de Crans-près-Céligny

Autor(en): **Zumthor, Bernard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Monuments vaudois**

Band (Jahr): **7 (2017)**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1053358>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

*De minimis curat conservator etiam*¹

Au sujet de la restauration du temple de Crans-près-Céligny

Bernard Zumthor

UNE CONCEPTION DU PATRIMOINE EN ÉVOLUTION

La restauration du petit temple de Crans-près-Céligny offre, en dépit – ou peut-être en raison – de sa modestie, une illustration intéressante du processus d’objectivation du fait patrimonial dans la pratique contemporaine de la sauvegarde.

Le patrimoine culturel est à l’histoire ce que l’écriture est au texte: un assortiment d’objets matériels et immatériels légués en vrac à notre génération par celles qui nous ont précédés et que chaque époque s’efforce d’ordonner en un nouveau *récit* qui leur donnera signification et dans lequel les héritiers seront censés se reconnaître. Or, compte tenu du fait que notre regard sur les témoins de l’histoire évolue au cours du temps, chaque proposition de mise sous protection, a fortiori lorsqu’elle s’accompagne de conservation et de restauration, nous invite à interroger les procédures intellectuelles et les paradigmes sur la base desquels se crée la *valeur* historique ou symbolique, c’est-à-dire de comprendre de quelle manière et pourquoi, à un moment donné, un objet, resté jusqu’alors dans l’anonymat public, acquiert la distinction mémorielle.

En forçant un peu le trait, on pourrait dire que, depuis que l’on s’est avisé de sauvegarder les vestiges du passé, le rapport entre le patrimoine et sa conservation s’est articulé largement autour de la dichotomie subjectivité/objectivité, entre la réalité concrète du fait patrimonial et la fonction mémorielle symbolique dont on le charge ou, pour citer



¹ *Temple de Crans-près-Céligny, vue extérieure (photo Luca Delachaux).*



2 *Vue intérieure vers le chœur après restauration (photo Luca Delachaux).*

Tzvetan Todorov, entre «le matériel et le psychique»². Au cours du temps, le curseur s'est progressivement déplacé entre ces deux faces du même phénomène patrimonial.

Ainsi, pour prendre un exemple bien connu, lorsque Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc affirmait que «restaurer un édifice, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet *qui peut n'avoir jamais existé*»³, il prônait une libre et totale licence artistique (fondée tout de même sur de très solides connaissances de l'histoire de la construction!) dans le traitement du monument. Mais ce qui passerait aujourd'hui pour de la désinvolture répondait aux idéaux esthétiques de son temps. Il en était de même de John Ruskin, qui pourtant considérait au contraire les monuments du passé comme sacrés et intouchables et recommandait de surtout ne pas intervenir sur eux. Le premier était celui qui redressait les colonnes tombées, construisait les tours inachevées, comblait les lacunes, à la façon dont un traducteur se permettrait d'«améliorer» le texte originel... Le second établissait un rapport de respect quasi religieux au monument historique. Mais l'un et l'autre partageaient une culture commune dans laquelle l'objet de mémoire conservé était l'expression d'une fiction idéalisée, parfois arbitraire, souvent imaginaire et diversement porteuse d'une symbolique de perfection et

d'achèvement, de beauté conventionnelle, d'héroïsme, de lignage noble ou encore de culture nationale institutionnalisée. Le terme même de «monument» (du latin *monere*, rappeler à la mémoire) plaçait cette appréhension du témoin de l'histoire dans le genre romantique du sublime. Comme tel, «le monument historique, à l'instar des antiquités, demeurait inscrit sous le signe de l'élitisme» dans la culture dominante⁴.

Cette conception du patrimoine que l'on pourrait appeler «subjective» dans le sens où elle procède de préjugés esthétique, culturel, social ou idéologique, plutôt que de l'expérience empirique, et bien que partagée dans la conscience collective, s'est maintenue, grosso modo, jusque dans les années 1970. Depuis, la dilatation du territoire patrimonial s'est effectuée à la fois en profondeur et en étendue: le développement de la recherche dans les sciences humaines et l'hétérogénéité des champs d'observation et d'étude des phénomènes historiques ont conduit à la multiplication et surtout à la diversification des critères déterminants en matière de conservation. C'est ainsi que s'est opéré un élargissement considérable de la notion au patrimoine mineur, celui que personne ne regarde⁵, aux objets du quotidien, à ceux de l'industrie, aux constructions contemporaines ainsi qu'au domaine immatériel. Cette évolution a non



3 Détail du décor du chœur, peint par Jean van Berchem en 1936 (photo B. Zumthor).

seulement entraîné une augmentation du corpus patrimonial à sauvegarder, mais elle en a modifié la nature : l'œuvre d'art unique, intemporelle, iconique, est devenue *document* historique, contextualisé, analysé et préservé avec l'objectivité et l'effacement personnel qui sied à son étude. Le curseur s'est en quelque sorte décalé du psychique au matériel, conduisant la conservation à passer de l'art de la création à celui de l'archivage, voire de la muséologie.

Il faut d'emblée préciser qu'il n'est pas question ici de porter un jugement de valeur sur... ce relatif allègement du jugement de valeur dans l'estimation de la qualité patrimoniale. L'étude documentaire ne réduit en rien le mérite de l'objet conservé. D'abord, elle n'exclut nullement son appréciation par la sensibilité individuelle. Ensuite, elle enrichit son potentiel d'épaisseur historique, car elle fait reposer sa connaissance sur les bases d'un *savoir* concret, lequel, curieusement, renoue avec la valeur « scientifique » des collections des antiquaires des XV^e au XVIII^e siècles, lointains ancêtres de nos patrimoines... À l'instar de l'archive, l'objet patrimonial est indissociable de la mémoire commune, sociale, culturelle. Il incarne désormais non plus la seule « allégorie » d'un moment de l'histoire, mais sa matérialité objective. En tant que document, il garantit le lien nécessaire de l'histoire au réel qu'il s'efforce de restituer. En élargissant l'Histoire particulière à une microhistoire générale où tout fait sens, il contribue à l'intelligence de la totalité. Cette « globalisation » est évidemment caractéristique de notre époque, même si les anciennes conceptions ont parfois la vie dure, comme notre Inventaire national suisse, qui porte encore à ce jour la dénomination désuète de « Monuments d'art et d'histoire » !

Il n'en demeure pas moins qu'aujourd'hui, le patrimoine porte un message nouveau aux consciences collectives.

Par ce phénomène d'objectivation, l'ancienne solidarité (romantique) du passé et de l'avenir dans un supposé *continuum* historique ininterrompu, incarné dans les objets et lieux « de mémoire », s'est muée en solidarité du présent et d'une mémoire de moins en moins fantasmée et préservée dans un rapport au temps contemporain éprouvé comme celui d'une rupture. Ou plutôt d'une perte qu'il faut résorber : conserver le patrimoine de nos jours, c'est affirmer la résorption du passé dans le présent.

C'est dans cette nouvelle perspective que l'on peut considérer la restauration du temple de Crans-près-Céligny⁶, une opération qui a fait coïncider l'émotion et la raison, l'attachement affectif d'une communauté à son patrimoine et la valorisation de celui-ci par la reconnaissance de son histoire.

QUALITÉS CACHÉES

Cet humble édifice, sis à l'orée est du village, s'élève au bord d'une sorte de promontoire qui domine un paysage agricole descendant en pente douce jusqu'au lac Léman et ouvert sur le panorama des Alpes françaises. À première vue, hormis son site spectaculaire, le temple n'attire guère l'attention. Mais le visiteur trouvera derrière ses portes un décor qui en fait un témoin remarquable d'un mouvement parfois négligé par l'histoire de l'art : le renouveau de l'art sacré du premier tiers du XX^e siècle.

Le sanctuaire remonte au dernier quart du XV^e – début du XVI^e siècle. C'est une modeste structure de plan rectangulaire à nef unique, prolongée à l'est d'un chœur carré ;

à l'ouest, une tribune surplombe un court vestibule d'entrée. L'édifice a connu diverses modifications et réfections depuis la Réforme, dont le détail reste inconnu jusqu'à une importante intervention en 1889, date à laquelle le volume de l'église est simplifié, notamment par la suppression de l'arc triomphal séparant le chœur de la nef.

D'importantes transformations sont ensuite entreprises en 1936. Elles sont l'œuvre de l'architecte nyonnais Jean Falconnier et concernent essentiellement l'intérieur de l'édifice (**fig. 2**) : remplacement de l'ancienne voûte cintrée en plâtre de la nef par le plafond plat actuel, en bois, orné de solives décoratives; aménagement d'un nouveau plafond à caissons dans le chœur; restitution de la position de l'arc triomphal entre nef et chœur par simple suggestion de sa forme au moyen d'un grand cadre de bois légèrement saillant contre les parois et le plafond; différenciation de la fonction liturgique de chacune des deux parties du sanctuaire en modifiant légèrement leurs proportions réciproques par le biais d'un nouveau pavage de briques faiblement surélevé au niveau du chœur. Les anciens vitrages colorés des baies latérales sont remplacés par des vitraux en grisaille sur de nouveaux châssis métalliques au dessin orthogonal, réalisés par les verriers Guignard & Schmit, de Lausanne. Au surplus, toutes les menuiseries, lambris, portes, bancs, vestibule, tribune d'orgue et balustrade, sont refaites en sapin teinté chêne avec des modénatures dans le style épuré de l'époque. Enfin, pour couronner cette opération de réfection d'ensemble, le peintre Jean van Berchem exécute un décor mural se déployant dans tout l'espace de la nef et du chœur, ainsi que le vitrail coloré de la baie axiale du chœur. Au regard de l'histoire de l'art du XX^e siècle, ce décor peut sembler d'un intérêt artistique limité, mais il confère néanmoins à ce temple sa singularité et une valeur de « document historique » à haute signification régionale.

Les parois de la nef ont été peintes en bleu-vert, celles du chœur en rouge. Des motifs bibliques se sont ajoutés à ces fonds unis : deux anges, les symboles des quatre évangélistes, l'agneau de Dieu (**fig. 3**), des symboles du prêche et de l'eucharistie (**fig. 5**), ainsi que des motifs végétaux décoratifs. Le plafond à caissons du chœur est un quasi-unicum : aucune autre œuvre de la même époque ne peut lui être véritablement comparée, à l'exception de l'église de Grange-Canal (GE). Il se compose de soixante panneaux peints carrés, en six rangées de dix, représentant un ensemble de symboles de la foi chrétienne. Le vitrail du chœur, également conçu par van Berchem, illustre trois paroles christiques, tandis que les frises décoratives, composées d'entrelacs d'épis de blé, de grappes de raisin et de poissons, font référence autant au contexte économique régional, agriculture, viticulture et pêche, qu'à la symbolique évangélique (**fig. 4**).



4 Fenêtre axiale du chœur (photo Luca Delachaux).

ORIGINALITÉ DU « DOCUMENT »

La première chose qui peut surprendre est de trouver un décor aussi explicite sur le plan théologique dans un sanctuaire réformé. En effet, les églises protestantes passent pour être par excellence vierges de tout décor. Si cela pouvait être vrai au XVI^e siècle, ce ne l'était plus tout à fait à la fin du XIX^e. On peut citer les temples de Mex, de Saint-Jean de Cour, des Terreaux à Lausanne, de Villeneuve et de Bottens, dotés de décors peints par Louis Rivier entre 1909 et 1942, ou les réalisations de François de Ribeaupierre à Clarens en 1936, et de Philippe Robert à Môtier-Vully en 1928⁷; en Suisse alémanique, les temples de Herzogenbuchsee (BE) ou de Wabern (BE) constituent également des exemples significatifs de cette exception que constitueraient des décorations « catholiques » apportées à des sanctuaires protestants. C'est en effet au sein de l'Église catholique que le renouveau de l'art sacré s'est manifesté de la façon la plus puissante par le nombre et la qualité des productions. Les manifestations protestantes de ce phénomène apparaissent d'autant plus intéressantes qu'elles sont rares, et donc dignes d'attention et de sauvegarde.

CONTEXTE ARTISTIQUE

Le catholicisme ne s'est jamais détourné des images comme l'a fait le protestantisme, mais la qualité de l'art sacré se déprécie au cours du XIX^e siècle du fait de la production massive d'œuvres pompeuses, dogmatiques et bigotes, qualifiée, à tort ou à raison, d'art « Saint-Sulpice », du nom de l'église parisienne autour de laquelle se trouvaient nombre de boutiques d'objets religieux.

Une nouvelle génération d'artistes, nés entre 1880 et 1910 et marqués par la fracture de la Première Guerre mondiale, s'est opposée à cet art religieux ampoulé. Ils prônent la « renaissance » d'un art et de métiers créateurs dénués d'emphase qui traduise l'authenticité retrouvée d'une spiritualité chrétienne perdue dans l'académisme saint-sulpicien. À la suite de Maurice Denis, leur aîné français de quelques années, la démarche de ces artistes s'est ainsi inscrite en rupture avec l'esthétique officielle, cherchant à accomplir une nouvelle fusion entre art contemporain séculier et art sacré, fusion qui devait inscrire la production plastique de façon naturelle dans une praxis à la fois sociale et religieuse.

Ses représentants en Suisse, les peintres, verriers, mosaïstes, émailleurs, céramistes et autres orfèvres tels que Alexandre Cingria, Maurice Barraud, Emilio Beretta, Albert Chavaz, François Baud, Marie-G. Berthier, Marcel Feuillat, Paul Monnier, Marcel Poncet, Gino Severini, etc., se sont regroupés pour la plupart d'abord dans le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice fondé en 1919, puis en 1932, dans le Groupe romand de la Société de Saint-Luc, section francophone de la Societas Sancti Lucae créée au niveau national en 1924. Le point de départ de ce renouveau en Suisse romande est la construction de l'église Saint-Paul par l'architecte Adolphe Guyonnet, à Grange-Canal (GE) en 1915. Entre 1920 et 1945, quelque 120 églises catholiques sont dédiées en Suisse romande. Les artistes de la Société de Saint-Luc sont intervenus dans la plupart : extraordinaire floraison de l'architecture, de l'art mural et de l'artisanat religieux avec quelques réalisations phares dont celles de l'architecte Fernand Dumas dans les églises d'Écharlens (FR) (1925-1926), Saint-Pierre de Fribourg (1928-1932), Mézières (FR) (1937-1939), Murist (FR) (1937-1938), etc.

Pour caractériser en quelques mots ce qui fait l'originalité de cette école artistique, il faut souligner avant tout l'esprit pluraliste et de compagnonnage qui marque ses réalisations. L'œuvre est conçue comme une totalité intégrée et intégrante, un *Gesamtkunstwerk*. Elle n'est pas la juxtaposition de productions disparates, mais le fruit d'un effort collectif dans lequel l'architecte, les artistes et les artisans se retrouvent dans un même élan créateur. Pour ceux-ci, la

décoration d'une église part de l'architecture, condensé de la totalité des arts, et comprend non seulement l'expression de la spatialité, la polychromie des surfaces, la peinture strictement ornementale et les scènes figurées, mais aussi l'ensemble du mobilier, les objets et les parements liturgiques. D'où le caractère monumental de la plupart des réalisations, c'est-à-dire leur indissociabilité du programme architectural : tous les éléments de la composition volumétrique, structurelle, liturgique ou décorative font sens *ensemble*.

Autre spécificité, l'exigence de perfection artisanale revalorisant les « métiers d'art » et des savoir-faire parfois disparus, par opposition à l'industrialisation de la production du bâti. L'artiste recherchera une pureté « originelle », en concordance avec la foi candide des temps apostoliques « retrouvés », traduite dans la simplicité du concept et l'émotion du geste : palette aux couleurs saturées, grands à-plats monochromes, teintes franches, limpidité du trait permettant de donner une clarté presque naïve au message symbolique ; matériaux naturels, sans apprêt ni trompe-l'œil. Démarche qui a entraîné la requalification de pratiques complémentaires telles que la menuiserie, l'ébénisterie, le vitrail, la tapisserie ou la mosaïque.

Si Jean van Berchem n'a jamais fait formellement partie du Groupe de Saint-Luc, il était très proche de ses membres, allant jusqu'à se convertir au catholicisme⁸.

PARTICULARITÉ DU TEMPLE DE CRANS

C'est dans ce foisonnant contexte culturel que se situe la rénovation de l'intérieur du temple de Crans-près-Céligny en 1936, et c'est dans cette perspective que sa réalisation doit se comprendre et être valorisée aujourd'hui. On y retrouve en effet toutes les caractéristiques de la démarche des artistes du renouveau de l'art sacré : l'œuvre (partiellement) collective ; la mise en couleurs franche, monochrome, épousant la spatialité architecturale ; le dessin épuré des figures ; les sols en matériaux naturels, dans leur rusticité propre ; la simplicité artisanale du mobilier ; la finesse des vitraux de la nef dont le motif de grisaille s'inscrit dans une composition structurelle orthogonale de type « Art déco » dessinée par l'armature même.

Pour les peintures, van Berchem se réfère à la décoration de Saint-Pierre de Fribourg aussi bien dans l'ordonnement général que dans les détails, à cela près qu'il est intervenu dans une toute petite église de campagne. En effet, certains détails tels que les entrelacs de feuilles et de fleurs du chœur et des intrados des fenêtres, la forme des



5 *Détail du décor peint du chœur (photo B. Zumthor).*

anges de la nef, les motifs symboliques des parois nord et sud du chœur, révèlent l'influence de Severini, avec son mélange caractéristique de cubisme et de classicisme. Mais la principale particularité du décor du temple de Crans-près-Céligny reste le plafond à caissons du chœur décrit par les contemporains comme un « catéchisme en images ». Les soixante symboles représentent une synthèse des vertus chrétiennes et des principaux articles de la foi. Leur composition évoque, dans un style simplifié par souci de lisibilité, les caissons du plafond de Saint-Paul de Grange-Canal conçus par Marcel Poncet.

Cet ensemble constitue ainsi un témoignage significatif du renouveau de l'art sacré en Suisse romande. Il réunit des éléments que l'on retrouve à Saint-Pierre de Fribourg comme à Saint-Paul de Grange-Canal. Mais alors que dans ces deux églises des groupes d'artistes ont œuvré collectivement, à Crans, l'essentiel du travail a été exécuté par le seul van Berchem, aidé ponctuellement par les frères Cingria, Alexandre et Charles-Albert, ainsi que par René Antonietti.

Répétons-le, ce qui fait l'originalité du sanctuaire de Crans-près-Céligny, dans l'environnement historique qui est le sien, est d'adapter librement le style décoratif « catholique » du Groupe de Saint-Luc à un édifice protestant. C'est un cas unique en Suisse romande.

PREMIER PROJET DE RÉNOVATION

Après la rénovation des enduits des façades extérieures et les tailles des encadrements de fenêtres en 1995, la municipalité de Crans-près-Céligny mandate au printemps 2008 un architecte pour conduire une étude de réaménagement et de rénovation de l'intérieur du temple. Le cahier des charges qu'il établit prévoit la réfection complète des murs, sols et plafonds; l'isolation thermique du bâtiment; le remplacement des vitraux latéraux de la nef; la rénovation du vitrail du chœur; la reprise du chauffage; la création d'un nouvel accès à la tribune; la modification de l'accès au clocher; la création d'un WC; le changement de l'éclairage; le remplacement du mobilier et de l'orgue; la programmation des sonneries des cloches et l'automatisation de la fermeture des portes.

En revanche, le vaste programme prévu pour un si petit édifice ne contient aucune mesure conservatoire digne de ce nom de ce qui fait pourtant l'essentiel de sa valeur patrimoniale: les décors de van Berchem. Au contraire, il est très destructeur, puisque les décors peints doivent être occultés par des panneaux sans aucune garantie de leur conservation à long terme derrière ce dispositif. L'orgue est ainsi supprimé avant même que les travaux aient été autorisés, alors que le temple de Crans-près-Céligny est inscrit depuis 1974 à l'inventaire cantonal des bâtiments protégés et classé monument historique depuis 1991 suite à une demande de la Commune.

Toutefois, la section des Monuments et sites du Canton de Vaud intervient et sollicite l'expertise de la CFMH. Le rapport rendu par cette dernière en février 2012 conclut à la totale irrecevabilité du projet de la municipalité au titre de la sauvegarde des monuments historiques, soulignant les indéniables qualités de l'ensemble, ne serait-ce que comme document unique d'histoire de l'art. En conséquence, un nouveau projet est mis à l'étude. La Commune désigne un nouvel architecte mandataire expérimenté en matière de conservation/restauration patrimoniale, le bureau nyonnais Glatz & Delachaux; l'étude technique et la restauration des peintures sont confiées à l'atelier de restauration Saint-Dismas (Éric-James Favre-Bulle).

LE PROJET DE RESTAURATION

Reconnaissant l'intérêt historique et artistique de l'édifice, le nouveau projet de restauration, élaboré dans les derniers mois de 2013, adopte comme ligne directrice le respect absolu de sa substance et de ses décors, intégrant, dans la mesure où l'édifice peut la supporter, une intervention douce de modernisation des installations techniques.

Dans le *chœur*, les peintures à la tempera des caissons du plafond sont fixées afin d'enrayer leurs écaillures assez avancées. Les peintures des murs sont nettoyées, les carreaux de terre cuite du sol conservés tels quels. Dans la *nef*, le sol est couvert d'un parquet en chêne huilé avec chauffage intégré. Des convecteurs sont insérés dans l'épaisseur des boiseries latérales, gagnant l'espace que prendraient des radiateurs disgracieux. Le mobilier est repeint dans une couleur la plus proche possible de celle révélée par sondage. Le plafond est isolé par le haut et surpeint. Les luminaires en applique sont restaurés et complétés par des spots discrets placés au niveau du plafond. Les peintures murales sont simplement nettoyées et les plus grosses fissures atténuées, avec un minimum de retouches. Les vitraux en grisaille qui font partie de l'ensemble conçu par van Berchem sont également nettoyés. Un nouvel orgue, adapté aux proportions et aux qualités acoustiques du sanctuaire, est placé sur la tribune, à l'emplacement de l'orgue détruit dans le cadre du premier projet. Sa disposition ingénieuse permet en outre de substituer les parties détruites de la balustrade.

Il convient de souligner la qualité de cette restauration. Le petit temple de Crans-près-Céligny a retrouvé sa fraîcheur candide des premiers jours : la mise en valeur de ces décors inhabituels éclaire ainsi d'autant mieux une phase souvent négligée de l'art du XX^e siècle en Suisse romande. Cet enrichissement se conjugue avec des mesures d'aménagement pratiques qui donnent au temple une dimension nouvelle dans la collectivité du village. Le patrimoine culturel est non seulement sauvegardé : il est doté d'une pleine signification socioculturelle contemporaine.

Sur le plan plus général de la pratique conservatoire, ce que le sauvetage de ce discret édifice démontre est que la valeur donnée à l'objet patrimonial, laquelle légitime sa sauvegarde, ne relève plus nécessairement de son adéquation aux grandes catégories de l'esthétique ou de l'Histoire, mais de la reconnaissance, sans idée préconçue, des qualités intrinsèques, même mineures, même hors-norme, mais toujours signifiantes, que l'objet porte en lui. Se préoccuper des « petites choses » avec autant de sollicitude que celle accordée aux châteaux et aux cathédrales, tel est aujourd'hui l'un des plus passionnants défis de la conservation du patrimoine culturel.

NOTES

- ¹ Le conservateur se soucie aussi des choses modestes.
- ² Tzvetan Todorov, « La mémoire devant l'histoire », in *Terrain* 25, 1995, pp. 101-112.
- ³ Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, « Restauration », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, VIII, Paris 1866, p. 14. Nous soulignons.
- ⁴ Sur « monument » et « monument historique », voir Françoise CHOAY, *Le Patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Paris 2009 (la couleur des idées), introduction, pp. IV-XIX.
- ⁵ Rappelons que John Ruskin avait, le premier, déjà appelé à la conservation du patrimoine mineur tel que les tissus urbains anciens ou les constructions vernaculaires.
- ⁶ Sur l'histoire du temple et de sa restauration, voir : Pierre-Antoine TROILLET, *Temple de Crans. Étude historique et architecturale*, manuscrit non publié, rédigé à la demande de la municipalité de Crans-près-Céligny, mars 1993 ; Brigitte PRADERVAND, *Église de Crans-près-Céligny, évaluation du décor intérieur*, rapport de visite pour les Monuments et sites VD, février 2011 ; Éric-James FAVRE-BULLE, *Rapport diagnostique, peintures murales. Temple de Crans-près-Céligny*, Monuments et sites VD, février 2011 ; Commission fédérale des monuments historiques, *VD Crans-près-Céligny, valeur du décor intérieur de l'église et de sa restauration*, rapport, février 2012 ; Bernard ZUMTHOR, *Crans-près-Céligny*, rapport final d'expertise adressé à l'Office fédéral de la culture, janvier 2015.
- ⁷ Dario GAMBONI & Marie-Claude MORAND, « Le renouveau de l'art sacré : notes sur la peinture d'église en Suisse romande de la fin du XIX^e siècle à la Seconde Guerre mondiale », in *NMAH* 36, 1985, 1, pp. 75-86 ; Dario GAMBONI, *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985 ; Dario GAMBONI, « Religion und Malerei in der Westschweiz. Von der Helvetik zum Ersten Weltkrieg », in « *Ich male für frome Gemüter* ». *Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert* (cat. exp. Kunstmuseum Luzern), Lucerne 1985, pp. 157-186 ; Myriam POIATTI, *L'église de Saint-Paul Grange-Canal*, Genève, 2001 (Guide des monuments suisses).
- ⁸ Jean van Berchem (1902-1993), peintre, fit maints séjours à Paris et se lia d'amitié avec la plupart des artistes du Groupe de Saint-Luc sans en faire formellement partie. Il fut également proche d'écrivains comme C.-F. Ramuz. Fils de la famille propriétaire du château de Crans, il accueillait ces amis au château familial.