

Hégémonie de la couleur dans l'édifice religieux médiéval : la Cathédrale de Lausanne

Autor(en): **Isoz, Natacha**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2017)**

Heft 30

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918681>

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.

Hégémonie de la couleur dans l'édifice religieux médiéval: la Cathédrale de Lausanne

Natacha Isoz



fig.a Chapelle de la Vierge et sa polychromie. Photographie : Adrien Meuwly

Il perdure dans l'imaginaire collectif que dans nos régions le Moyen Âge fut une période sombre et obscure, et que ses édifices – même ses plus hautes cathédrales – furent pâles et grisés. En effet, le temps a marqué nos édifices religieux nord alpins des XI-XIII^e siècles ; il ne leur a laissé pour teinte que le revêtement de la pierre apparente. Or, jamais une période n'aura tant aimé la couleur. Durant le Moyen Âge, tout élément de la vie quotidienne est peint ; objets, vêtements, et ce même dans les couches les plus pauvres de la société. En ce qui concerne l'architecture, la majorité des édifices sont également, lorsque le commanditaire en a les moyens, intégralement colorés. Le clergé possédant une grande part des richesses, c'est avant tout dans l'édifice religieux que la couleur se déploie. Quant aux historiens de l'art qui s'intéressent à ces églises, ils se contentent d'en étudier l'histoire, les plans et le langage architectonique ; rarement la couleur. En effet, eux aussi les appréhendent tel qu'ils les voient aujourd'hui, à savoir incolores, seuls de rares espaces conservant encore des traces de polychromie. La couleur a en principe disparu, en raison de l'évolution chimique des composants ou du travail des hommes qui, génération après génération l'ont modifiée, badigeonnée de chaux lors de la Réforme protestante (période iconoclaste, mais aussi chromoclaste) ou recouverte de motifs à la fois proches et différents des originels durant un XIX^e siècle qui éprouva une passion peu scientifique pour le Moyen Âge. Porteuse de différentes fonctions et entretenant des rapports étroits avec l'architecture, la couleur est en réalité l'un des éléments les plus significatifs qui soit au sein de l'édifice religieux nord alpin des XI^e-XIII^e siècles. Regardons cela d'un peu plus près en nous intéressant à l'une des rares églises dont la polychromie d'origine est encore visible aujourd'hui : la Cathédrale de Lausanne.

Particularités polychromes de Notre-Dame de Lausanne

Franchissez le seuil de Notre-Dame de Lausanne et faites-en l'expérience : vous ne remarquerez aucune couleur sur les murs de la Cathédrale. Il faut laisser aux yeux le temps de s'habituer à la pénombre, puis réellement scruter la pierre. Vous distinguerez alors que l'entier de l'édifice est couvert de peinture. Cas unique au monde, il s'agit de la polychromie d'origine, datée de l'achèvement de la construction en 1230. Elle a été miraculeusement conservée, grâce à deux badigeonnages à la chaux, l'un en 1536 lors de la Réforme, l'autre en 1836, puis grâce à un travail de restauration effectué entre 1908 et 1912. Dans la Chapelle de la Vierge (fig. a), à droite du transept, l'effusion de couleurs atteint son paroxysme. C'est probablement le lieu le plus important de l'église, car il y siégeait autrefois une statue comportant des reliques de la Vierge Marie, reconnue pour ses miracles.

À l'extérieur de la Cathédrale, sur la façade adjacente à la Chapelle de la Vierge, prend place une autre singularité lausannoise : le Portail peint, prestigieux en raison de ses pigments encore visibles (fig. b). Ses couleurs dateraient elles aussi de l'époque de la construction, mais comporteraient peut-être quelques retouches effectuées entre 1445 et 1446 par le peintre fribourgeois de renom, Pierre Maggenberg. Le *Portalis depictus* a lui aussi été protégé par des badigeons successifs, trois en l'occurrence. La Cathédrale de Lausanne constitue ainsi un cas emblématique pour une étude des fonctions de la couleur ainsi que des rapports entre la couleur et l'architecture durant le Moyen Âge central.



fig.b Portail peint, linteau, détail «Mort de la Vierge». Photographie : Nathalie Desarzens

Fonctions de la couleur au sein de l'église médiévale

Les hommes de science ainsi que la majeure partie des théologiens médiévaux considèrent que la couleur est lumière. Pour eux, la lumière est l'unique élément du monde sensible qui soit à la fois visible et immatériel. Par conséquent, Dieu est aussi lumière. Si Dieu est lumière, la couleur participe ainsi du divin. Il faut dès lors l'étendre pour dissiper les ténèbres, il faut couvrir les édifices religieux de son rayonnement jusque dans leurs moindres recoins. Tout matériau se prête à la coloration : pierre, bois, verre, cuir, métaux, ivoire. Suger, abbé clunisien de Saint-Denis, théoricien et conseiller du roi de France va même jusqu'à privilégier l'harmonie des couleurs et de la lumière sur l'harmonie des formes, de la sculpture et de l'architecture. Notamment architecte de la Sainte-Chapelle de Paris, il fera de ce lieu un véritable temple de la couleur. Notre-Dame de Lausanne, achevée au début du XIII^e siècle, s'inscrit dès lors dans la mouvance de cette idéologie. Ainsi, les couleurs ne se réduisent pas à un simple phénomène physique et perceptif ; elles sont avant tout le fruit d'une construction culturelle complexe.

De plus, chaque société applique aux couleurs un système de valeurs qui lui est propre en leur prêtant une fonction symbolique. Cette symbolique est toujours liée à un espace-temps donné. Durant l'époque carolingienne (VIII-X^e siècle), les théologiens pouvoient peu à peu les couleurs d'une symbolique chrétienne qui perdure en partie aujourd'hui. Toute couleur est pour eux ambivalente, détentrice d'une identité double, d'un versant positif et d'un versant négatif. D'après Michel Pastoureau, spécialiste des couleurs au Moyen Âge, il existe dès le XII^e siècle six couleurs de base dont l'ordre hérité d'Aristote est le suivant : blanc, jaune, rouge, vert, bleu et noir. Penchons-nous sur leur distribution au sein de Notre-Dame de Lausanne et tentons, à partir de ses études, d'en dégager une herméneutique.

Le décor intérieur de la Cathédrale est composé de trois couleurs dominantes : le rouge, le noir et le blanc. Dans la nef centrale, les voûtes sont rouges, les ogives noires, leurs bordures blanches (fig. c). Dans la tour lanterne, à l'inverse, les voûtes sont noires, les ogives et leurs bordures rouges et blanches (fig. f). Dans le coeur, le noir reparait sur les voûtes, les ogives sont également noires, leurs bordures blanches (fig. d). Ces trois couleurs se retrouvent sur les murs et les éléments

architectoniques de l'ensemble de l'édifice (fig. e). Ce jeu atteint son paroxysme dans la tour lanterne, où l'alternance en bandes de ces trois couleurs tapisse chacune des colonnes (fig. d). Dès lors, que signifient à cette époque ces trois couleurs et qu'implique le choix de les présenter côte-à-côte ?

Le rouge renvoie à deux éléments omniprésents dans toute son histoire : le feu et le sang. Tous deux peuvent être considérés positivement et négativement, ce qui forme quatre pôles autour desquels le christianisme a formalisé une symbolique si forte qu'elle persiste aujourd'hui. Le rouge feu symbolise la vie, l'Esprit saint de la Pentecôte (les langues de feu régénératrices qui descendent sur les apôtres), mais aussi la mort, l'enfer (le feu qui anéantit). Le rouge sang peut être celui versé par le Christ et signifier la force du Sauveur qui purifie et sanctifie. Il peut également symboliser la chair souillée et le péché charnel. *Le blanc* renvoie au pur, au vierge, à l'innocent. Il évoque l'enfance et son pôle opposé, la vieillesse. Le blanc de la mort et du linceul rejoint ainsi le blanc de l'innocence et du berceau. *Le noir* est lié aux épreuves, aux défunts, au péché. Des quatre éléments, il représente la terre, c'est-à-dire aussi le monde souterrain, l'enfer. Il est néanmoins également symbole de tempérance, d'humilité et d'austérité.

Quel sens peut-on dès lors dégager de leur confrontation ? Chercherait-on ainsi, dans l'espace central, lieu dédié au fidèle, à lui rappeler la Passion du Christ (rouge) et à lui mentionner – au nom de celui qui s'est sacrifié pour lui – le chemin à suivre, celui de la sérieux et de l'austérité (noir) ? Cette allégation au croyant qui a pour âge celui des tentations et des péchés (rouge, noir) puisqu'il se situe entre l'enfance et la vieillesse (bordures blanches) ? Cette interprétation peut sembler quelque peu forcée, mais rappelons qu'à cette époque, la quasi totalité de la population est illettrée. Si l'Eglise veut éduquer à la morale chrétienne, elle ne peut donc recourir au texte. Inutile de tapisser les murs de passages bibliques ! Tout un chacun est par contre capable de lire une image. L'iconographie chrétienne, cette « Bible du pauvre », est ainsi le premier moyen mis en place pour s'adresser au fidèle. La symbolique des couleurs étant elle aussi accessible à toutes les couches de la société, pourquoi ne pas envisager les choix polychromes comme autant de moyens pour les théologiens d'élaborer un discours faisant sens ?

Dans la Chapelle de la Vierge, ce sont le rouge et *le vert* qui dominent, formant divers motifs géométriques (fig. f). Le vert

est symbole de l'instabilité ; c'est la couleur du hasard. Il peut être porteur de chance, de fortune ou l'exact inverse. A-t-il été déposé dans ce lieu par hasard ? Improbable à cette époque ! La Chapelle de la Vierge n'est-elle pas, au juste, l'espace prévu pour accueillir les prières des fidèles désirant la protection de Marie, mère de tous ? Le fidèle peut émettre un souhait à Marie, ambassadrice auprès de Dieu, mais il ne sait si elle l'exhaussera. Quant aux voûtes de la Chapelle, elles sont peintes de bleu (fig. a). *Le bleu* a une histoire un peu à part. Lors de l'institution des couleurs liturgiques, il est absent du culte catholique. Il faut attendre le XII^e siècle pour qu'il soit réhabilité. On commence alors à représenter la lumière en bleu. En ce sens, le ciel est également peint de cette couleur, et non plus en noir, rouge, blanc ou doré. Il s'agit aussi de la période d'extension du culte marial, et vu que l'on croit que la Vierge habite le ciel, elle est revêtue dans l'iconographie d'un manteau bleu. Le bleu devient ainsi symbole de Marie. Par conséquent, il n'est pas étonnant que seules les voûtes de la Chapelle de la Vierge portent cette couleur. Sur certains motifs, l'on constate encore des traces de l'or qui ornait la Chapelle (fig. f). L'or a un statut particulier. Il fait resplendir la couleur tout en la contrôlant ; il la sublime et l'enferme dans ses bordures. Symbole de vie, du soleil, de la lumière, il est aussi par conséquent symbole de Dieu. L'homme médiéval fait une grande différence entre une teinte avec de l'éclat et une teinte mate. Pour lui, une couleur vive est symbole de richesse alors qu'une couleur délavée est symbole de pauvreté. Le pendant négatif de l'or est ainsi *le jaune*, couleur éteinte dont la symbolique se rapporte au déclin, à la maladie ainsi qu'à la trahison. Par conséquent, l'on ne s'étonnera pas de ne croiser que peu de jaune au sein de l'église médiévale.

Vous l'aurez peut-être constaté, le rouge est parfois un ocre rouge, parfois carmin, le noir tire sur le gris, le blanc parfois sur le crème. Ces subtiles nuances n'ont pas d'importance pour l'homme médiéval qui envisage les couleurs liturgiques comme des catégories pures, abstraites, conceptuelles, comme des catégories symboliques.

Venons-en au Portail peint, lieu le plus richement décoré de la Cathédrale. Les six couleurs de base ainsi que les cinq demi-couleurs qui composent la palette médiévale y sont déployées (fig. g). Par « demi-couleurs », Michel Pastoureau entend celles qui ne portent pas de forte symbolique chrétienne et dont le nom évoque un élément naturel. Ce sont le violet (la fleur), le rose (la fleur), l'orangé (le fruit), le marron (la graine), et le gris (statut à part). Pourquoi dédoubler précisément la palette à cet endroit ? D'abord, certainement afin de signifier l'importance de cette entrée (au sud) qui n'est pas l'entrée principale (à l'ouest), mais qui est celle donnant directement accès à la Chapelle de la Vierge et qui est donc empruntée par les milliers de fidèles se rendant à Lausanne pour prier Marie. Ensuite, probablement afin de montrer les richesses de l'Eglise en un lieu stratégique. En effet, les couleurs coûtent extrêmement cher à cette époque et montrer que l'on a les moyens de s'en procurer est une façon d'affirmer son autorité, d'asseoir son pouvoir. Ici, la couleur semble ainsi endosser une fonction politique avant tout.

Sur le portail peint, la couleur a également pour fonction de représenter la réalité, de « faire vrai ». Certaines parties des reliefs – comme les visages des saints – ont été sculptées de manière assez grossière pour le XIII^e siècle. En réalité, il est fort probable que le sculpteur et le peintre furent la même personne, chose courante à cette époque. Ces sculptures paraissent ainsi avoir été imaginées pour être peintes dès l'origine. La couleur permet entre autres de détailler les personnages

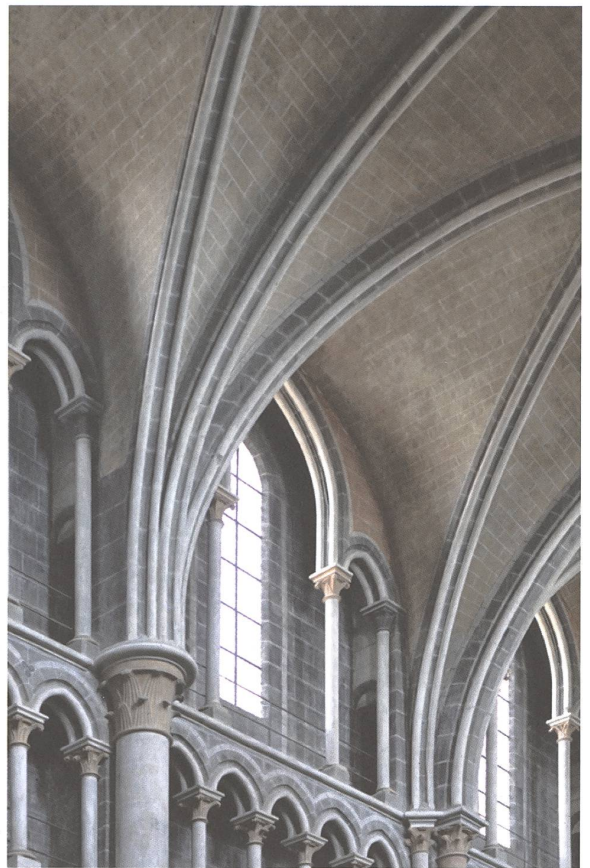


fig. e Nef, triforium et coursières hautes. Photographie : Dave Lüthi

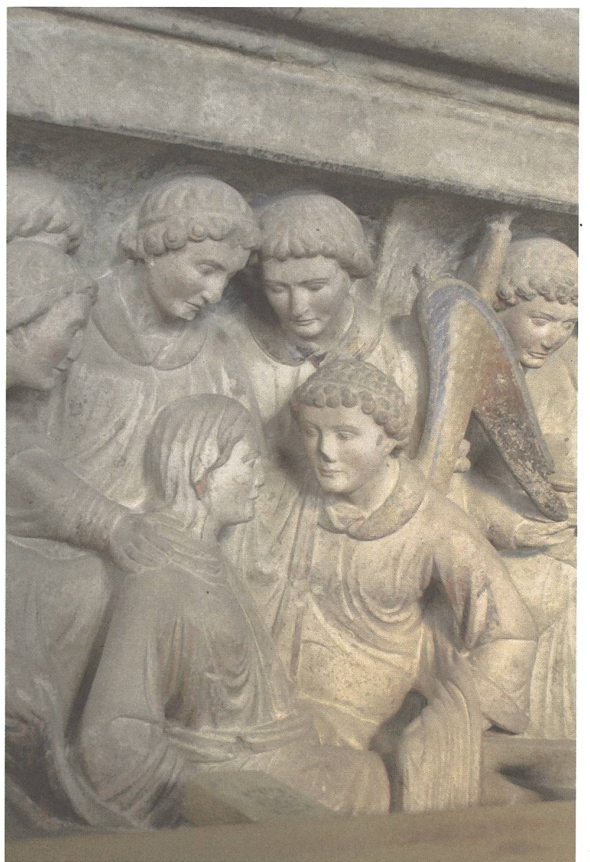


fig. g Portail peint, linteau, détail -Résurrection de la Vierge. Photographie : Nathalie Desarzens



fig. d Croisée du transept et tour lanterne. Photographie : Adrien Meuwly



fig. f Chapelle de la Vierge, piliers. Photographie : Adrien Meuwly

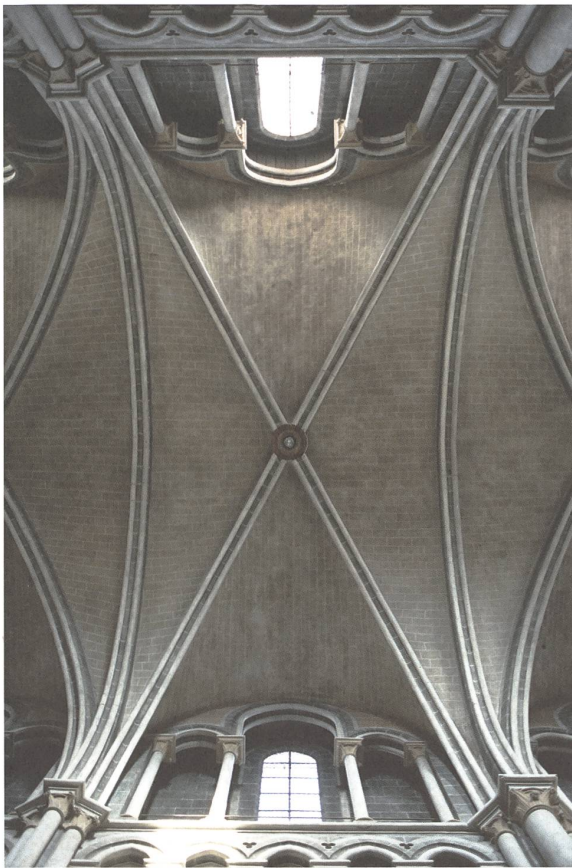


fig. c Nef, voûte d'ogive quadripartite. Photographie : Adrien Meuwly

et de leur donner vie, ce qui est indispensable pour les fidèles qui considèrent alors que les représentations réalistes permettent d'entrer en communication avec les saints qui pourront ainsi exaucer leurs prières (fig. b).

Rapports entre architecture et couleur au sein de l'édifice religieux médiéval

Penchons-nous à présent plus précisément sur les rapports entre architecture et couleur au sein de l'édifice religieux médiéval de nos régions. Bien que cela puisse paraître anachronique de prime abord, le texte de Theo van Doesburg de 1924 « La signification de la couleur en architecture » est une excellente source pour penser ces bâtiments. En effet, ce dernier y décrit trois tendances générales qu'il repère dans l'architecture : « l'architecture décorative », dans laquelle la couleur, ornementale, sert à décorer, au lieu de donner plus de force à l'édifice, le camoufle voire le détruit ; « l'architecture constructive », exclusivement utilitaire, dans laquelle la couleur se trouve sur les éléments qui relient et unifient l'architecture afin d'en accentuer le caractère anatomique ; et « l'architecture plastique », où la couleur est une composante de l'architecture, au même titre que le matériau, et permet ainsi de rendre visible les rapports de proportions. Pour Theo van Doesburg, seul ce troisième cas offre une harmonie. Dès lors, au sein de laquelle de ces trois tendances la Cathédrale de Lausanne s'inscrit-elle ?

En premier lieu, tout pousserait à considérer cet édifice comme de « l'architecture décorative », tant les couleurs se déploient en quantité et sur toutes les parcelles de la pierre, à l'intérieur comme à l'extérieur de ce temple. En réalité, c'est surtout dans la Chapelle de la Vierge que se perçoit ce type de rapport. Là, divers motifs extrêmement élaborés ornent l'espace. On y trouve des motifs géométriques abstraits tels les petites rosaces sur le mur et les galons le long des ogives (fig. a) ainsi que des éléments iconographiques déchiffrables comme un saint auréolé muni d'un bâton (peut-être Saint Jacques ?). Poussant plus loin la réflexion de van Doesburg, c'est à notre sens lorsqu'une iconographie se cumule à la couleur que l'architecture se trouve la plus camouflée. Cependant, elle assume alors une fonction non négligeable. Lorsqu'il y a représentation, et en particulier lorsque plusieurs scènes se succèdent en une narration continue, elle devient alors un véritable livre, support d'un discours idéologique, d'un discours christique en l'occurrence. Et ce qui semble pour nos yeux contemporains païens de simples motifs géométriques est en fait tout autant porteurs de discours. Ces derniers sont en effet le fruit – tout comme la couleur – d'une symbolique chrétienne influente. La rosace, par exemple, est symbole de la Vierge et il n'est donc pas étonnant que ce motif orne la Chapelle mariale. Ainsi, il ne s'agit jamais d'un simple enjolivement anecdotique.

Quant à « l'architecture constructive », il semblerait qu'elle se déploie dans l'ensemble de Notre-Dame de Lausanne au travers d'un élément significatif : le faux appareil peint, une imitation peinte des lignes horizontales et verticales de la maçonnerie entre des pierres de taille. En effet, tous les joints sont rehaussés de peinture afin d'à la fois les protéger et les mettre en évidence, comme il est de mode à cette époque. Blanc pour la presque totalité de l'édifice, l'appareil peint est borduré de rouge dans le déambulatoire (fig. h).

Nous avons mis en évidence l'usage du noir, du blanc et du rouge à l'intérieur de la Cathédrale. Il s'agit d'un jeu amplement construit, fait d'échos et de résonances. Digne de « l'architecture plastique » que loue van Doesburg, la couleur articule ici l'espace, elle en exprime les tensions, permet de le découper

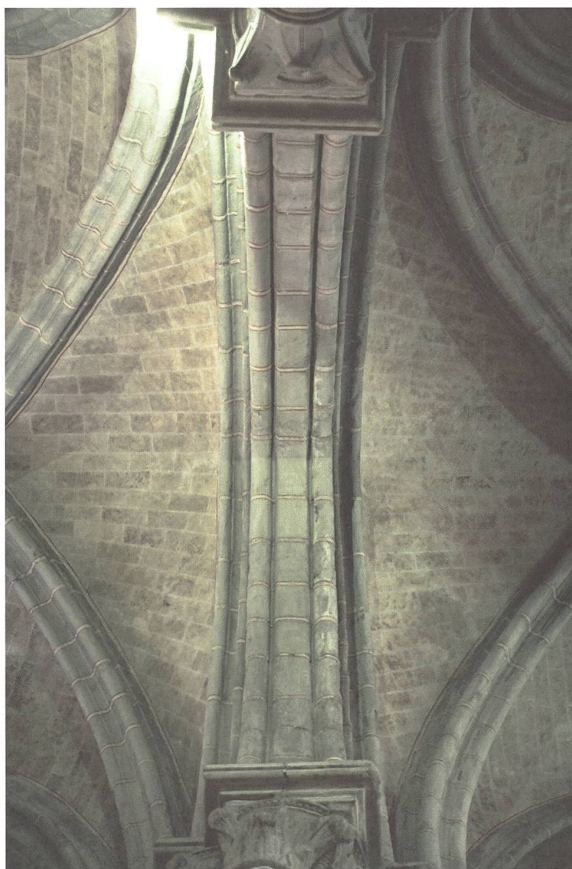


fig. h Déambulatoire, voûte d'ogive. Photographie : Adrien Meuwly

mentalement en différents plans. Architecture et couleurs se trouvent ainsi intriquées ; elles ne peuvent plus être considérées l'une sans l'autre. Ce lien très intime a certainement été rendu possible par le fait que, jusqu'à la fin du XIII^e siècle, tout porte à croire que ce sont les architectes qui décident de tout et donc notamment de la polychromie. Cela implique une vision en amont de l'ensemble, une vision qui inclut d'emblée la couleur et qui lui donne ainsi pour fonction essentielle celle, pas la moindre, de renforcer l'architecture.

Concentrons-nous pour conclure sur la nef. N'est-elle pas décorée par des lobes sur le triforium et par des stries dans la tour lanterne ? (fig. d et fig. i) N'est-elle pas construite par un faux appareil peint ? N'est-elle pas plastique par la distribution réfléchie des trois couleurs maîtresses ? Au-delà d'un clivage tripartite, il semblerait que nous trouvions dans l'architecture médiévale au sein d'un même édifice, voire au coeur d'un même espace, les trois tendances architecturales proposées par Theo van Doesburg.

L'usage de la polychromie dans l'édifice religieux médiéval des XI-XIII^e siècles, et dans la Cathédrale de Lausanne en particulier, paraît ainsi extrêmement complexe et diversifié. La couleur endosse différentes fonctions, souvent intriquées les unes aux autres, qu'elles soient d'ordre idéologique, symbolique, politique ou réaliste. Son hégémonie ne peut néanmoins être envisagée ni comprise hors de son rapport à l'architecture. En outre, cet étroit lien est plus sophistiqué qu'il n'y paraît de prime abord, la couleur pouvant tout à la fois camoufler, souligner et renforcer la lecture de l'architecture.



fig. 1 Nef, triforium et fenêtre-haute. Photographie : Dave Lüthi

Eugène Bach, «La Cathédrale de Lausanne», Société d'Histoire de l'Art en Suisse, Bâle 1944.
 Jean-Charles Biaudet (et al.), «La Cathédrale de Lausanne», Société d'Histoire de l'Art en Suisse, Berne, 1975.
 Erica Deuber-Pauli, Hermanès Théo-Antoine, «Le portail peint de la cathédrale de Lausanne : Histoire, iconographie, sculpture et polychromie», «Nos monuments d'art et d'histoire», XXXII, Lausanne 1981.
 Théo-Antoine Hermanès, «Goût et dégoût de la couleur : remarques sur la polychromie monumentale en Suisse occidentale», «La couleur. Regards croisés sur la couleur du Moyen-Âge au XXe siècle», Paris 1995.
 Peter Kurmann, «La cathédrale Notre-Dame de Lausanne. Monument européen», temple vaudois, La Bibliothèque des arts, Lausanne 2012.
 Michel Pastoureau, «Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental», Editions du Seuil, Paris 2004.
 Michel Pastoureau, Simmonet Dominique, «Le petit livre des couleurs», Editions du Panama, Paris 2005.
 Theo van Doesburg, «La signification de la couleur en architecture», La Cité, IV, n°10, Bruxelles mai 1924.

Natacha Isoz, née en 1989, est titulaire d'un bachelors en Histoire de l'art et Français moderne de l'Université de Lausanne. Elle termine actuellement ses études, se spécialisant dans l'art contemporain. En 2013, elle a été critique d'art pour Les Lettres et les Arts et commissaire de l'exposition If Not Yet Done (Phase 2) au Cabanon à Lausanne. A Leipzig, en 2014, elle a travaillé pour l'espace D21 et a réalisé un stage dans le secteur curatorial du Musée des Beaux-Arts. En 2015, elle a été médiatrice culturelle au Musée d'art de Pully. Actuellement, elle réalise un stage à l'Institut suisse pour l'étude de l'art, donne des visites guidées à la Collection de l'Art Brut et est membre active du Cabanon et de Wunderkammer.