

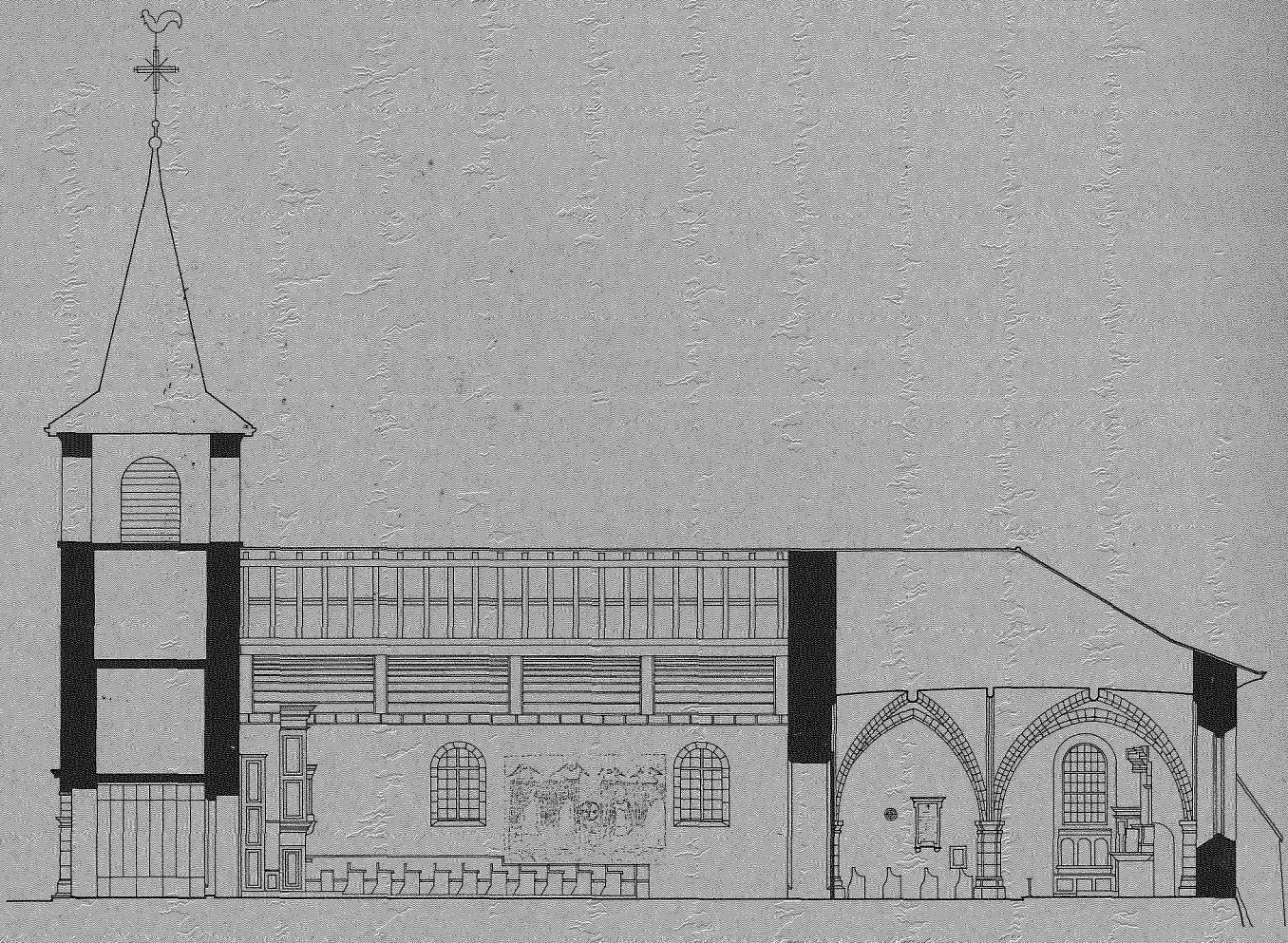


ÉTAT DE VAUD

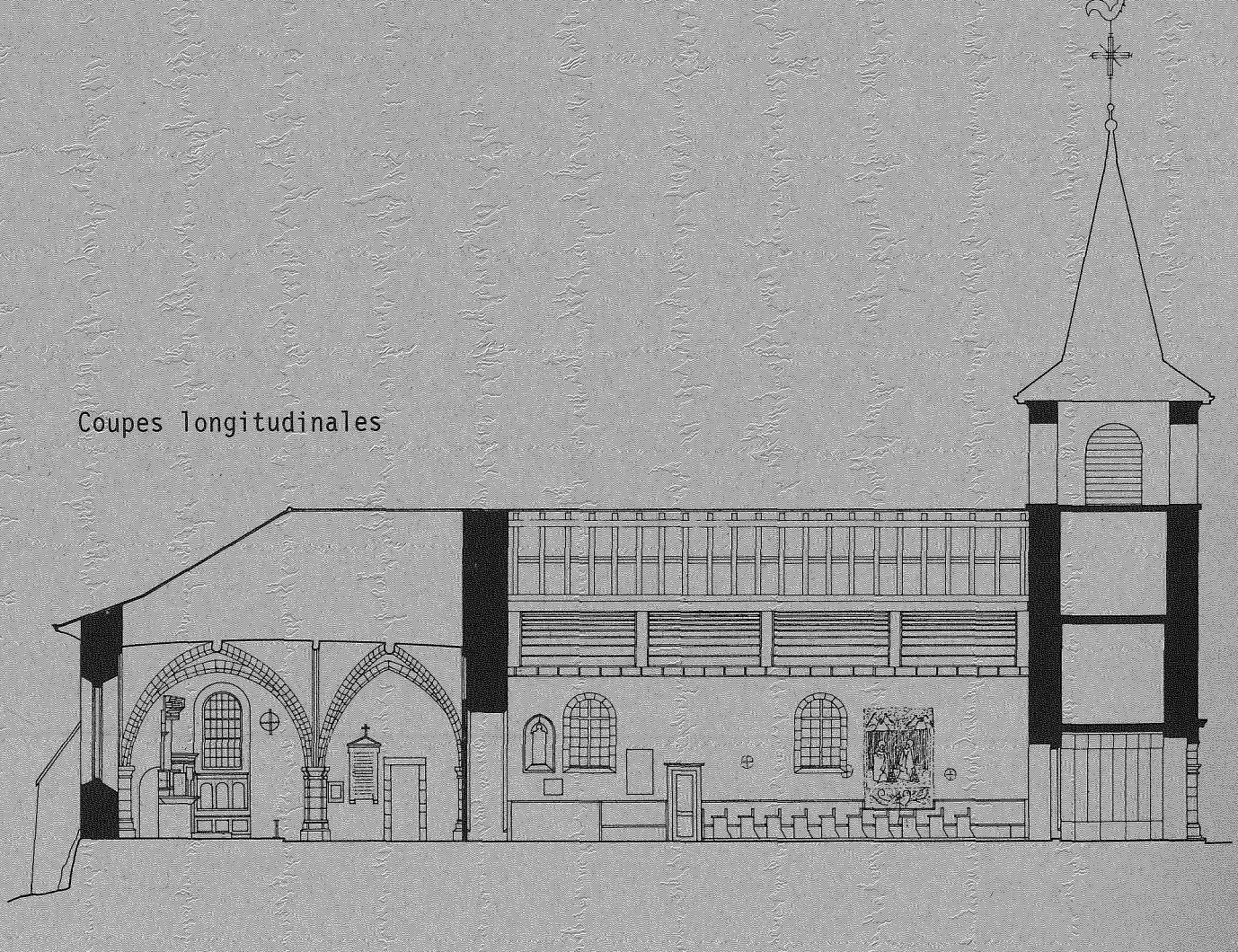
DÉPARTEMENT DES TRAVAUX PUBLICS,  
DE L'AMÉNAGEMENT ET DES TRANSPORTS  
SERVICE DES BATIMENTS

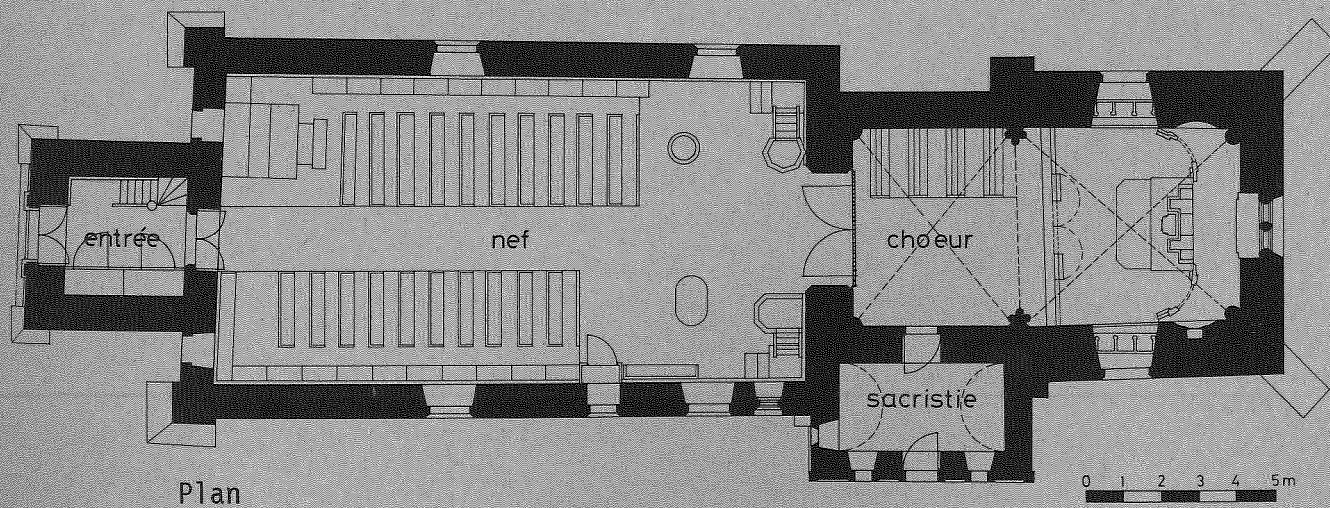
# L'ÉGLISE D'ASSENS

# L'ÉGLISE D'ASSENS

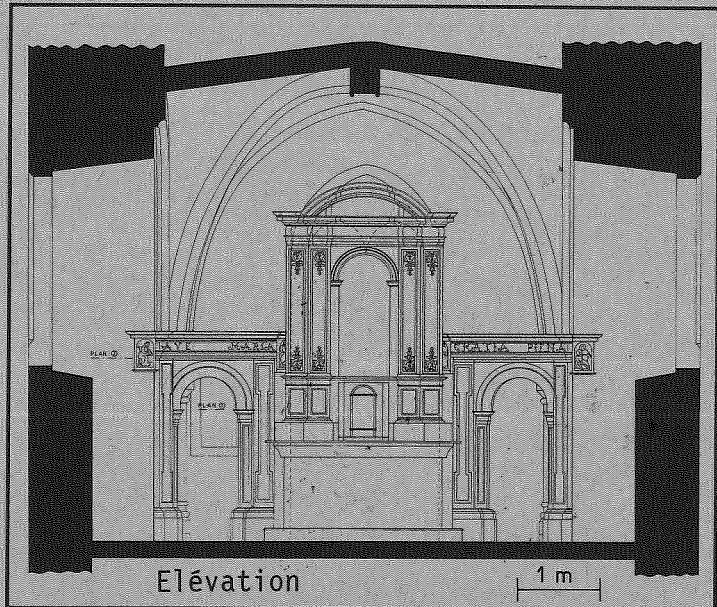


Coupes longitudinales



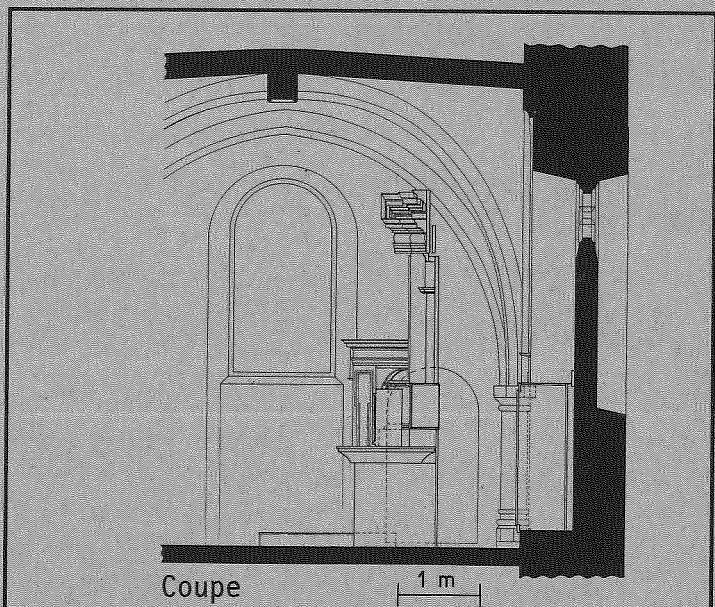


Plan



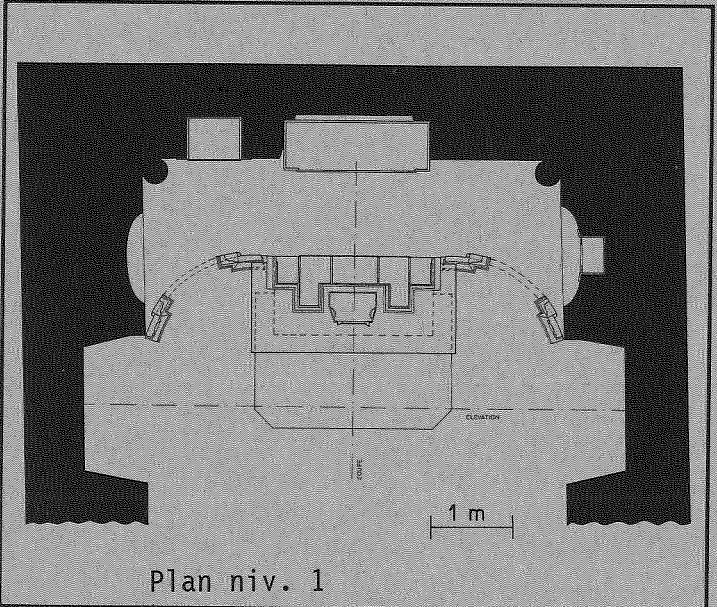
Elévation

1 m



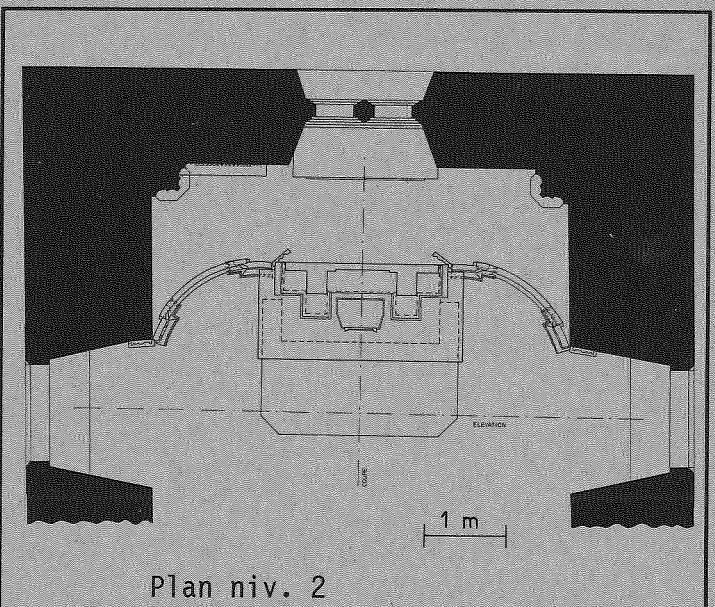
Coupe

1 m



Plan niv. 1

1 m



Plan niv. 2

1 m

Relevé du retable  
(état après travaux)

Contrairement aux idées généralement répandues, seules onze des trois cent cinquante églises protestantes du canton sont propriété de l'Etat. Les plus connues étant la cathédrale de Lausanne, les églises de Bonmont, de Romainmôtier et de Grandson.

Héritage curieux de l'époque bernoise, les chœurs des églises d'Assens et de Curtilles font aussi partie des biens cantonaux, alors que leurs nefs sont restées propriété de la paroisse.

Après la restauration de la nef par la paroisse, l'Etat se devait de procéder à son tour à la restauration du chœur et du retable.

Conscient du fait que le retable (conçu vraisemblablement dans l'atelier Reyff à Fribourg) représente le seul exemplaire baroque conservé dans le canton, l'Etat a fait un effort particulier pour la remise en valeur de cet édifice.

Après avoir été restaurée, puis exposée au Musée de l'Evêché dans le cadre de l'exposition "Trésors d'art religieux en pays de Vaud", cette oeuvre a retrouvé son emplacement initial.

Je remercie tous ceux qui ont participé à la réussite de cette restauration. Grâce à leur compétence professionnelle, ils ont contribué à remettre en valeur ce monument important pour l'histoire du pays de Vaud.

Marcel BLANC  
Chef du Département des travaux publics,  
de l'aménagement et des transports





ÉTAT DE VAUD

DÉPARTEMENT DES TRAVAUX PUBLICS,  
DE L'AMÉNAGEMENT ET DES TRANSPORTS  
SERVICE DES BÂTIMENTS

# L'ÉGLISE D'ASSENS

Il est heureux de constater que la restauration de monuments reste un art empreint de subjectivité, malgré l'apport important de techniques scientifiques par définition plus objectives.

La restauration du chœur de l'église d'Assens trouve son origine dans un contexte légal, lui-même produit de l'Ancien Régime. Dans plusieurs communes, les seigneurs de l'époque avaient cédé la partie publique, la nef et le transept, pour ne conserver que la propriété du chœur, partie représentative des droits féodaux. Le nouveau canton hérite ainsi de "copropriétés" que le Grand Conseil décide de céder aux communes et paroisses après restauration.

Les études de restauration sont engagées pour répondre à cette volonté du gouvernement et, très vite, l'attention se polarise sur le retable, pièce maîtresse de la partie catholique de l'église.

Le long et minutieux travail de Théo Hermanès fait réapparaître le décor d'origine et ses magnificences. Le retable restauré est remonté pour la première fois lors de l'exposition des "trésors d'art religieux en pays de Vaud", organisée en 1982, au Musée de l'Ancien Evêché de Lausanne.

Les responsables de la restauration du chœur découvrent, eux aussi, cet ensemble dont la rutilance se confronte à la modestie du monument. Et l'on assiste à ce processus contre nature (ou contre les règles généralement admises) qui consiste à intervenir sur l'église en fonction de cet objet admirable au lieu de suivre l'habituel et cartésien raisonnement, qui situe le général avant le particulier.

La restauration de l'architecture entourant l'autel s'est ainsi limitée à une intervention minimale où la fascination pour le retable guide chaque décision. J'approuve pleinement ce processus, si peu orthodoxe pour un pays enclin à suivre la froide logique plutôt que les élans du cœur.

Jean-Pierre DRESCO  
Architecte de l'Etat



Fig. 1



1. Par sa décision du 12 mai 1969, le Conseil d'Etat accorde un crédit d'étude pour la création d'une nouvelle cure à Préverenges, la rénovation de la cure de Perroy et la restauration du choeur de l'église d'Assens.
2. La Commission parlementaire, composée des personnes suivantes :
 

M. A. GARDIOL	M. P. MARTIN
M. A. BONZON	Mme M. MISCHLER
M. E. CROLA	M. F. TOMBEZ
M. G. CURCHOD	M. J.-J. VULLIOUD

accompagnée de :

M. M. BLANC, Conseiller d'Etat, Chef du Département des travaux publics, de l'aménagement et des transports  
M. H.-R. BRAUN, Chef de la section travaux

visite les bâtiments concernés et rapporte favorablement au Grand Conseil.
3. Le Grand Conseil du canton de Vaud accorde, par décret du 2 décembre 1981, un crédit global de Fr. 2'345'000.-- pour les trois bâtiments, dont Fr. 336'000.-- destinés à l'église d'Assens.
4. Organisation du maître de l'ouvrage :
  - Etat de Vaud, Service des bâtiments :
    - M. H.-R. BRAUN, Chef de la section travaux
  - Mandataires :
 

- architecte	C. JACCOTTET
- collaborateur	R. NAINE
  - Spécialistes :
 

- restaurateur	Atelier CREPHART
- historienne	C. CORNUZ
- monuments historiques	E. TEYSSEIRE
  - Restauration :
 

- relevés	R. TOSTI
- photogramétrie	L. BARRAUD
- photographie	L. DECOPPET
- expertises	M. PANCELLA/EPFL

Les travaux de restauration ont été conçus et réalisés selon le principe de la "conservation" tel qu'on l'entend dans le cadre de l'application des règles de la Charte de Venise. S'il est relativement facile de conserver un édifice que l'on reçoit neuf ou du moins en bon état, il n'en va pas de même lorsque le monument dont on doit s'occuper est ancien et a subi des dégradations et des transformations. Tout en restant dans le domaine de la restauration, c'est-à-dire la remise de l'édifice en conformité avec son état d'origine, opération qui peut poser parfois des problèmes très complexes en relation avec la qualité de l'authenticité de l'oeuvre.

Dans le cas des deux étapes de restauration de l'église d'Assens, de tels problèmes ne se sont heureusement pas posés car les différentes transformations apportées à l'édifice sont assez cohérentes pour ne pas exiger une remise en question.

La cause principale des dégradations étant l'humidité, à l'intérieur des murs et à l'intérieur de la nef surtout, la première intervention a donc consisté en mesures propres à en limiter et, si possible, en supprimer les causes (traitement à la base des murs, amélioration de la ventilation intérieure et réduction de l'étanchéité à la vapeur d'eau des enduits extérieurs de la nef). Suivant le même principe, une priorité a été donnée à la restauration des toitures dont un état aussi parfait que possible est la première garantie de conservation de l'édifice dans son ensemble.

A l'intérieur, c'est la restauration des peintures murales dans la nef et du retable dans le choeur qui s'imposait comme la mission essentielle à remplir. Les autres éléments - revêtement de sols, crépis des murs et des voûtes, bois du plafond - ont été contrôlés et remis en bon état; les peintures des murs et voûtes ont été mises en harmonie avec le décor médiéval dans la nef et celui de la fin du XVIIe siècle dans le choeur, toutes ces interventions étant effectuées selon le même principe de base de conservation.

Claude JACCOTTET  
Architecte

## EGLISE

Située au milieu du village, en bordure de la rue principale utilisée autrefois pour aller de Lausanne à Yverdon, l'église d'Assens est isolée sur une petite colline couverte d'herbe et entourée de trois côtés par des rues. Cette position dominante lui confère toute l'importance qu'on attend d'un lieu privilégié, centre spirituel du village. On y accède en montant des escaliers et des chemins en pente pour atteindre l'entrée principale, porte monumentale placée au bas du clocher (fig. 1).

Sans parler d'édifices antérieurs sur lesquels on ne possède aucune indication, l'édifice actuel comprenait à l'origine, c'est-à-dire à la fin du XIIe siècle ou, en tout cas, au début du XIIIe siècle, une nef rectangulaire et un chœur plus étroit. La nef est celle qui subsiste aujourd'hui, le chœur était plus petit et ses dimensions ne correspondaient qu'à celles de la première travée du sanctuaire actuel. Au-dessus du mur séparant la nef et le chœur s'élevait un clocher-arcade dont on a retrouvé les traces lors des restaurations de 1904 et 1950 (fig. 2.1).

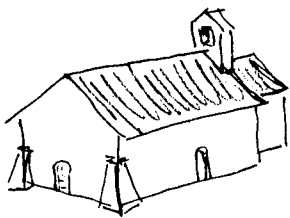


Fig. 2.1

Au milieu du XVe siècle, en 1453-1454, d'importants travaux furent entrepris. Le chœur a été agrandi par la construction d'une seconde travée, plus longue que la première - 6 mètres au lieu de 4 -, le nouveau mur de chevet étant orné d'une très belle fenêtre à deux lancettes surmontées d'un quatre-feuilles. En même temps, l'ensemble des deux travées fut recouvert de voûtes en croisées d'ogives de très bonne qualité dont les arcs retombent sur des colonnes engagées. Du fait de la déclivité du terrain et de la poussée des voûtes, les angles de la nouvelle partie du chœur ont été renforcés à l'extérieur par deux contreforts très saillants (fig. 2.2).

A l'intérieur, la nef a été décorée de remarquables peintures murales qui ornent ses parois latérales nord et sud. D'après l'analyse stylistique, il semble logique de les attribuer au chantier d'agrandissement du chœur, soit au milieu du XVe siècle.

A la fin du XVIIe siècle, en 1698, juste avant l'installation du retable de Jean-François Reyff, deux grandes fenêtres en plein cintre ont été percées dans les murs nord et sud du chœur et peut-être en même temps, mais au plus tard en 1717, quatre fenêtres semblables ont été ouvertes dans les murs de la nef, non sans causer de graves dégâts



Fig. 3

aux peintures murales gothiques qui étaient probablement à cette époque cachées par un badigeon (fig. 2.3).

Au début du XVIIIe siècle, en 1717, c'est la construction du clocher qui apporte à l'édifice l'accent vertical et monumental qui lui manquait. A cette occasion, ont été percées dans le mur ouest de la nef, de part et d'autre du clocher, deux petites fenêtres en forme d'oculus semblable à celui qui orne la face ouest de la tour et c'est aussi à ce moment-là qu'on a probablement démoli le clocher-arcade qui dominait le mur entre le chœur et la nef (fig. 2.4).

Peu après, en 1744, on a modifié la toiture du chœur pour en aligner la faîte avec celui du toit de la nef, ce qui imposa une surélévation des murs d'environ un mètre (fig. 2.5), et on ouvrit dans le mur du chevet, au-dessus de la voûte, une petite fenêtre pour éclairer les combles (fig. 7).

Enfin, en 1769, appuyée contre le mur sud de la première travée du chœur, a été construite la sacristie qui représente la dernière modification de l'aspect extérieur du bâtiment (fig. 2.6).

L'édifice actuel est le résultat de ces différentes étapes de construction. Il se compose de quatre parties distinctes par leur fonction, leur forme, leur style et leur âge : le clocher, la nef, le chœur et la sacristie (fig. 3 et 4).

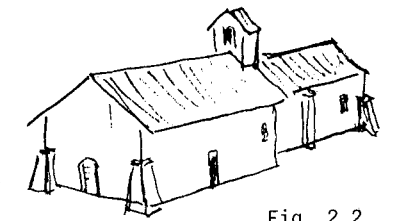


Fig. 2.2



Fig. 2.3



Fig. 2.4



Fig. 2.5

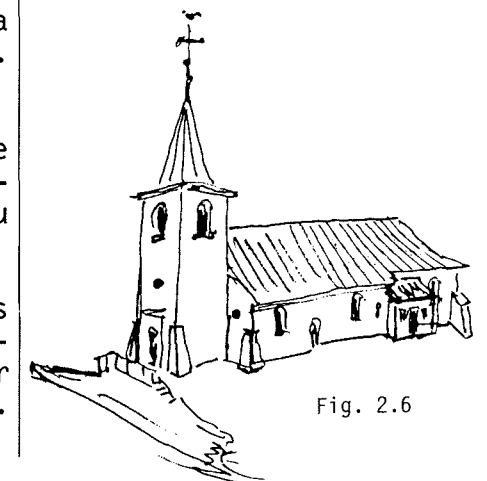


Fig. 2.6

#### LE CLOCHER

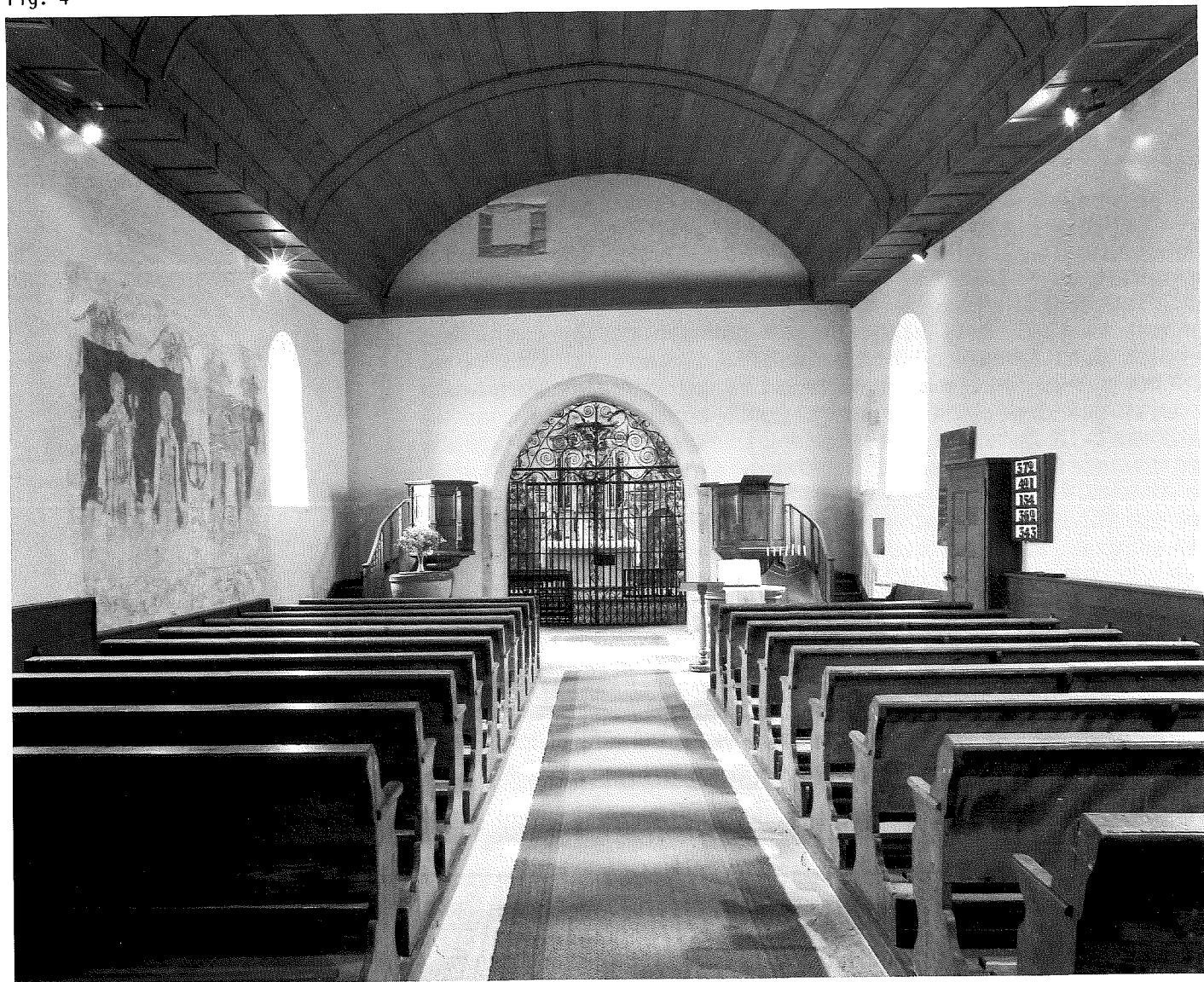
Le clocher est une tour de plan carré de 5 mètres de côté et de 13 mètres de hauteur à la base de la toiture dont la flèche octogonale est surmontée d'une croix et d'un coq culminant à 24 mètres. Cette tour d'aspect massif ne comporte pas d'autre élément décoratif que la porte monumentale qui sert d'entrée à l'église, les quatre grandes baies en plein cintre au niveau du beffroi et un oculus dans l'axe de la façade ouest, au-dessus de la porte.

Ainsi qu'il ressort d'un texte de 1716, sa construction fut décidée par les catholiques et les protestants : "Les pasteurs des deux confessions de ces lieux, qui agissent de concert pour l'exécution du dessein formé de non seulement réparer l'église dudit Assens, mais d'y faire une tour pour un clocher pour l'usage commun..." (fig. 1).

#### LA NEF

La nef est un rectangle répondant à la proportion du double carré, 8 mètres de large sur 16 de long. Elle est couverte d'un plafond en bois de forme cintrée refait à neuf en 1904 pour remplacer celui qui existait, en bois et cintré également, mais dont on ignore la date de construction qui pourrait coïncider éventuellement avec celle du clocher (1717) (fig. 4).

Fig. 4



Les quatre fenêtres ouvertes en 1698 ou, au plus tard, en 1717, donnent l'éclairage principal qui est complété par les deux petites fenêtres en oculus du côté de l'entrée. Sur le mur sud, vers l'angle avec le mur du chœur, se trouve une petite fenêtre en tiers point dont le sommet est décoré comme les lancettes de la fenêtre axiale du chœur dont elle est probablement contemporaine. Dans ce mur sud existe aussi une porte secondaire dont l'origine est cependant plus ancienne et date peut-être de la première construction romane.

Dans cette nef, qui a perdu son caractère original, l'élément architectural dominant est l'arc triomphal de très belles proportions. Le chœur est fermé par une grille en fer forgé qui a remplacé une grille en bois. Il s'agit d'un remarquable ouvrage de ferronnerie de 1696, date à laquelle elle a été placée du côté de la nef, contre l'arc triomphal dont elle masquait la partie supérieure, car ses dimensions et sa forme n'étaient pas adaptées exactement à celles de l'ouverture. En 1950, cette grille a été déplacée et posée du côté du chœur, ce qui a permis de remettre pleinement en valeur l'arc triomphal vu de la nef. En revanche, on peut supposer que celle-ci pourrait avoir été conçue pour un autre édifice (fig. 4).

L'aménagement liturgique de la nef présente une particularité conforme à la situation des églises mixtes : deux chaires sont placées de part et d'autre de l'arc triomphal, à droite celle qui est réservée au culte réformé devant laquelle se trouve la table de communion, datée 1727, à gauche celle qui est réservée au culte catholique, devant laquelle se trouvent les fonts baptismaux (fig. 5). Auparavant, la chaire protestante était située contre la paroi nord de la nef et les bancs disposés en face de la chaire, en contradiction avec l'orientation normale vers le chœur, ce qui posait un problème aux catholiques pour l'utilisation de l'église. La disposition qui subsiste encore aujourd'hui résulte d'une convention passée le 31 août 1727 qui prévoyait en plus le déplacement dans le chœur d'un petit autel qui était resté dans la nef et l'obligation pour le curé de : "purger la nef du temple de tous ornements, sculptures et images, pour les placer dans le chœur, excepté le crucifix sur l'arcade du chœur où il devra mettre un rideau qui se tirera lors et pendant les fonctions des Réformés selon le concordat des deux illustres souverains..."

Les peintures murales qui ornent la paroi nord et sud constituent l'accent fondamental de la nef dont elles soulignent l'ambiance spirituelle, le caractère sacré et l'origine médiévale. Elles sont remarquables autant par l'originalité de leur présentation des personnages sur des draperies soutenues par des anges que par leur iconographie et la qualité de leur exécution.

Sur la paroi nord on voit Saint Pierre apôtre, Saint Jean l'évangéliste et deux saints dont un évêque d'identité indéterminée. Sur la paroi sud sont représentés la Vierge à l'Enfant et Saint Germain évêque, patron de l'église. Sur les deux peintures, les donateurs sont représentés en dimension réduite et agenouillés, en prière, au pied des saints.

Le chœur est la partie la plus riche et la plus intéressante de l'édifice, non seulement à cause du retable qui s'y trouve, mais par son architecture qui, dans un très petit espace, développe remarquablement les caractères de l'art gothique en exploitant avec maîtrise les tensions inhérentes aux dimensions différentes des deux travées. Il en résulte dans la première travée un accent vertical qui s'épanouit ensuite largement dans la travée du chevet ponctué par la belle fenêtre à deux lancettes. Il est vrai qu'il est difficile aujourd'hui d'apprécier d'emblée les qualités de cette architecture tant le retable du maître-autel s'impose avec vigueur. Mais en regardant d'abord vers l'arc triomphal et la nef pour se retourner ensuite du côté du chevet, on peut aisément reconnaître les qualités de ce sanctuaire dont l'architecture est originale par ses dispositions et parfaitement digne de son époque et de la plupart de nos églises rurales (fig. 4).

Les parois et les voûtes ont reçu au cours des siècles plusieurs décors peints - faux appareils, dessin de tentures, etc. -, mais il faut avant tout mentionner qu'il existe encore sur la paroi du chevet une peinture de la fin du XVIIe siècle représentant une Annonciation dont les personnages, la Vierge et l'archange Gabriel, sont situés de part et d'autre de la fenêtre. Cette peinture est d'une qualité artistique remarquable, mais la technique de son exécution n'étant pas de la même qualité, sa conservation présentera de grandes difficultés lors de la restauration d'ensemble du chœur qui reste à réaliser.

Jusqu'à la reconnaissance du culte catholique à Lausanne, au début du XIXe siècle, l'église d'Assens était l'église des catholiques lausannois et c'est aussi dans son cimetière qu'ils étaient inhumés. Ceci explique la présence de nombreuses dalles funéraires dans le chœur et la nef.

#### LA SACRISTIE

La sacristie, construite en 1769, est un tout petit local dont le plafond est une voûte en berceau. Sa façade, oeuvre d'architecte, est traitée avec un certain monumentalisme - chaînes d'angles, porte axée entre deux fenêtres -, le tout dans une surface insuffisante pour ce décor. Bien que très petite, cette sacristie représente un élément de déséquilibre pour l'ensemble de l'édifice.

Claude JACCOTTET  
Marcel GRANDJEAN

Les catholiques ont depuis la Contre-Réforme manifesté un goût pour une grande exubérance dans le décor de leurs églises et jamais les retables n'avaient atteint l'envergure et l'apparat qu'on leur connaît dès la fin de la Renaissance et pendant toute la période baroque. Parmi les plus célèbres et les plus grandioses, ceux des cathédrales d'Avila, de Valence ou de Séville en Espagne, qui mesurent parfois près de 30 mètres de hauteur et rutilent de dorures. Encore au début du XXe siècle, il subsistait quatre maîtres-autels à retables baroques dans les paroisses catholiques du district d'Echallens; il n'en reste plus que deux actuellement, celui d'Etagnières, de dimensions modestes, et celui d'Assens, dernier représentant de cette taille et de cette qualité de la sculpture baroque dans l'ancien Pays de Vaud après la Réforme, qui peut aisément rivaliser avec ses contemporains fribourgeois ou valaisans.

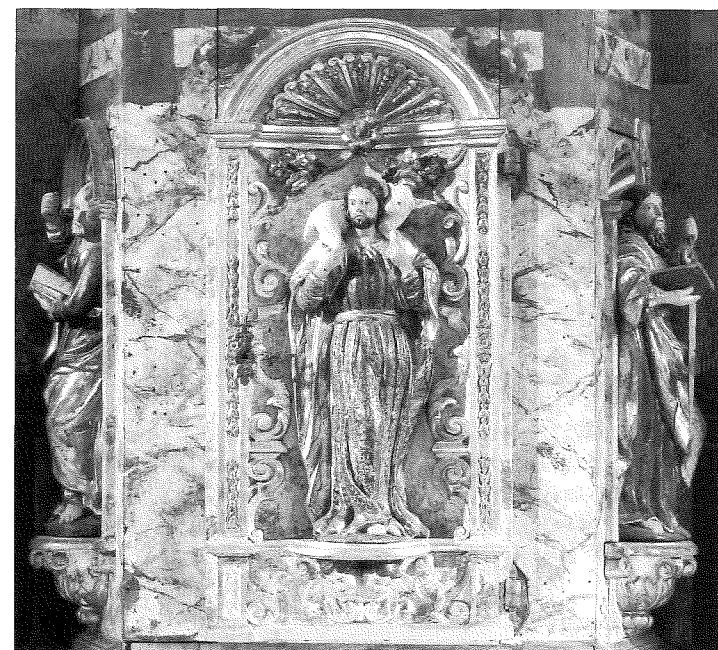
La nécessité de conserver le retable ne semble pas avoir été remise en question avant le début du XXe siècle. Son installation dans le chœur de l'église - réservé aux catholiques - s'est faite dans des conditions particulières à la fin du XVIIe siècle, dans un bailliage partagé entre Berne et Fribourg, moins de cent ans après la reconnaissance de la mixité des deux religions - protestante et catholique - pour la paroisse, à une époque où la controverse sur la question était encore vive et où la cohabitation nécessaire dans le même lieu de culte s'avérait difficile.

Mobilier obligatoire de la liturgie catholique, le retable est régulièrement entretenu tout au long du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Son rôle est encore prépondérant en 1837 lorsqu'on fait venir du Piémont deux artisans tout à la fois peintres, sculpteurs et stucateurs pour le rénover; avec l'aide d'un menuisier du village, ils réparent certaines pièces, en suppriment d'autres, transforment toute la partie centrale pour la mettre au goût du jour puis repeignent l'ensemble.

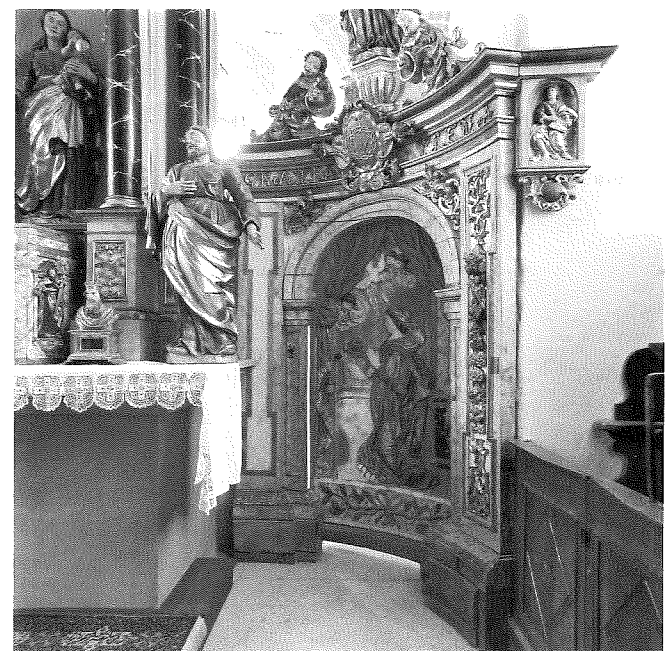
Le chœur de l'église se voit petit à petit déserté dans le courant du XIXe siècle alors que les catholiques de Lausanne, qui s'y rendaient depuis la Réforme, célèbrent à nouveau la messe dans leur ville et qu'une nouvelle église, entièrement catholique, est construite à Assens. Le retable change dès lors insensiblement de fonction: son décor fastueux devient un objet d'intérêt historique et



Coeur et retable (état actuel)



Détails du retable



esthétique, témoin d'un aspect peu connu du passé artistique vaudois. En 1889, Albert Naef, archéologue cantonal, rédige un rapport sur le chœur de l'église, en vue d'obtenir son classement parmi les monuments historiques de l'Etat de Vaud - devenu effectif en 1900. Il y relève les différents remaniements des parois, constate avec satisfaction que le badigeon recouvrant les peintures murales s'enlève facilement, permettant ainsi de remettre au jour les enduits d'origine. Le maître-autel et son retable, par contre, attirent peu son attention. Il les date du XVIIe siècle, tout comme les stalles sous les fenêtres latérales, et les trouve "bien fâcheusement barbouillées de peintures".

Un devis de l'architecte Frédéric Gilliard pour la réfection intérieure du chœur, daté de 1947, prévoit un démontage de l'autel et sa repose éventuelle dans l'église catholique. Le désir du restaurateur était de donner de l'unité à l'ensemble de l'édifice en réincorporant le chœur à la nef. Il estimait sans doute que le retable ne pouvait pas être en accord avec un contexte architectural modifié.

Bien qu'en 1950, différents travaux soient entrepris, l'intérieur du chœur n'est pas touché et le retable est laissé à sa place actuelle. Sans doute est-ce dû à l'intervention d'Adrien Bovy, historien de l'art, professeur aux Universités de Lausanne et Fribourg, spécialiste de la sculpture fribourgeoise, qui rédige une notice en faveur de la conservation de "ce petit monument, qui, avec celui d'Etagnières, représente seul ce style baroque en Suisse occidentale, au-delà des frontières de Fribourg". La même année, à Fribourg, Gérard Pfulg publie l'étude qu'il a consacrée aux représentants les plus féconds de ce que fut l'école de sculpture fribourgeoise du XVIIe siècle : l'atelier des frères Reyff et en particulier Jean-François, le plus illustre d'entre eux, qui fut aussi architecte et surintendant des bâtiments de la ville. L'influence artistique de cet atelier s'étendit jusque sur les bailliages de l'Etat de Fribourg qui commande à Jean-François, entre 1650 et 1654, un autel pour l'église d'Echallens et un ou deux autres pour la paroisse d'Assens. Les procès-verbaux du Conseil de Fribourg, conservés dans les archives de l'Etat, attestent ce fait et autorisent Gérard Pfulg à attribuer le retable d'Assens à Jean-François Reyff et à le dater de 1650-1654, avec quelques restrictions toutefois : il précise que "l'architecture du maître-autel a été modifiée pour accueillir les statues d'autres autels" parmi lesquelles figurent celles de saint Dominique et de sainte Catherine: pour ces dernières, il pensait qu'elles provenaient des autels de la nef évacués en 1727. De plus, il voyait dans les styles des différentes pièces une collaboration des trois frères Reyff, Jean-François, Pancrace et JeanJacques, plutôt que l'oeuvre du seul Jean-François.

La valeur du retable fut dès lors consacrée et l'utilité de sa conservation ne fit plus aucun doute. Une restauration, qui nécessitait son état de conservation, demandée une première fois en 1965, est finalement entreprise depuis 1981 par l'atelier Crephart de Genève, sous la direction de Théo-Antoine Hermanès. En cours de travail, en 1982, certaines pièces du retable sont présentées au musée

historique de l'Ancien-Evêché lors de l'exposition des "Trésors d'art religieux en Pays de Vaud" et c'est l'occasion, pour Gaëtan Cassina, spécialiste de la sculpture baroque, de remettre en question l'attribution de Gérard Pfulg. Son analyse de style et du système décoratif du retable l'amène à le dater des années 1720; il suppose que les remaniements du chœur et du mobilier de la nef, de 1695 à 1727, sont à rapprocher de la mise en place d'un maître-autel. Dans ce cas, Jean-François Reyff, mort en 1763, ne peut en être l'auteur, mais il est pensable que ce soit une production de son atelier dirigé d'abord par ses jeunes frères, puis par ses neveux, attesté pour la dernière fois en 1724. Seules les sculptures de sainte Catherine et de saint Dominique pourraient selon lui avoir été faites entre 1650 et 1654, sous la direction de Jean-François Reyff.

L'exposition précitée avait pour but de démontrer l'utilité des analyses matérielles, techniques et scientifiques, conduites tout au long de la récente restauration, qui éclairent de façon nouvelle l'étude historique et stylistique du maître-autel. Ainsi, l'on sait désormais que l'architecture du retable a été conçue dès l'origine pour être intégrée dans l'ébrasement des fenêtres latérales du chœur percées en 1698. S'il n'est plus possible d'attribuer le retable à Jean-François Reyff, les comparaisons avec la sculpture religieuse de la région fribourgeoise ont néanmoins permis de montrer à quel point le style et le vocabulaire ornemental élaborés par l'atelier Reyff ont été influents pendant plus d'un siècle et prennent place dans un courant de sculpture spécifiquement fribourgeois, dont les plus illustres représentants sont Hans Geiler, Hans Geing et les frères Peter et Jakob Spring au XVIe siècle et au début du XVIIe siècle; les maîtres du retable d'Assens n'en sont pas les moindres héritiers.

La contemporanéité de toutes les statues du retable ne paraît plus faire de doute aujourd'hui; les écarts stylistiques évidents ne sont donc que le résultat de la grande liberté - à l'intérieur du cadre rigide de l'iconographie contre-réformiste - laissée par le responsable de l'atelier aux maîtres qui travaillaient avec lui.

Catherine CORNUZ

Références : pour les sources conservées dans les Archives cantonales vaudoises, notes manuscrites de Marcel Grandjean, rassemblées dans le rapport de Catherine Külling, Assens, église mixte, octobre 1981. Gérard Pfulg, Jean-François Reyff, sculpteur fribourgeois et son atelier, Fribourg, 1950. Trésors d'art religieux en Pays de Vaud, catalogue d'expression au musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne, 1982.

## PEINTURES MURALES

Il convient de préciser, avant tout, qu'il ne s'agit pas de vraies fresques au sens technique du terme, mais bien de peintures murales à la technique bâtarde. Comme elles sont très fréquentes chez nous, elles sont communément désignées sous le terme général de fresques.

Dans le cas présent, on a d'abord apposé un "mortier de fresque" très fin et on l'a laissé sécher. Sur ce mortier, on a ensuite appliqué une couche de chaux assez épaisse et c'est sur cette chaux encore fraîche que la décoration a été exécutée. Cette préparation à la chaux a été appliquée avec une très grosse brosse qui a laissé un mouvement très caractéristique à toute la surface peinte.

Selon le manuscrit de M. le Pasteur Vuilleumier, déposé à la cure d'Assens, ces fresques sont datées de 1454. Elles n'ont pas été endommagées à la Réforme puisque l'église était catholique, mais ont été recouvertes de chaux en 1717, date à laquelle des fenêtres ont été percées dans l'église. Pour permettre une meilleure adhérence de ce badigeon de chaux, la surface peinte avait été martelée entièrement.

Les fresques ont été dégagées en 1904 et ravivées selon les dessins et couleurs du XVe siècle, encore lisibles. Cette restauration a été effectuée avec des couleurs à base d'eau de chaux.

Enfin, en 1950, une nouvelle intervention n'a visé, paraît-il, qu'à faire quelques retouches.

Les fresques, avant cette dernière restauration, se présentaient de la manière suivante :

- sujets lisibles mais très endommagés par l'humidité
- couleur pulvérulente et d'aspect poussiéreux
- contours des figures accentués au crayon souvent gravés dans le mortier
- stucs de plâtre grossiers
- bas de la décoration du mur nord effacé par l'humidité
- quelques fentes dans le mortier même qui est très friable
- peu de "bulles d'air" bien qu'en martelant la surface, l'adhérence du mortier à l'appareillage du mur semble faible.

Le mortier d'origine est un mortier habituel avec paille et brindilles de bois incorporées au sable et à la chaux.

Les couleurs sont encore relativement vives quoique la surface peinte n'ait pas été entièrement nettoyée de la chaux qui la recouvrait jusqu'en 1904. Toutes ces petites plaques de chaux donnaient une apparence lépreuse à la décoration. Les stucs faits en 1904 dépassaient sensiblement la surface des trous à boucher mais la couleur originale a toujours été retrouvée sous ces excès de stucs.

Il faut encore remarquer l'adjonction de croix de consécration repeintes sur la décoration originale, en particulier sur les vêtements de saint Pierre et sur les côtés des fresques. Celles-ci ont été enlevées, à l'exception de la croix située entre les deux décorations de la paroi nord. En effet, cette dernière croix a été exécutée sur

Peinture murale sur paroi nord de la nef



une couche de mortier inférieure à celle des fresques, donc antérieure à la décoration et, probablement, contemporaine de la fin de la construction de l'église.

#### RESTAURATION

Toute la surface peinte a été brossée puis nettoyée à la mie de pain. Chaque plaque de chaux du XIIIe siècle qui n'avait pas été enlevée en 1904 a été grattée au bistouri. Simultanément, pour fixer les parties de couleur originale trop friables, il a été passé une solution d'acétate de polyvinil. Les repeints datant de la précédente restauration ont également été nettoyés.

Pour fixer le support au mur, il a été nécessaire de procéder par injections de caséate de chaux et d'acétate de polyvinil. Les trous de marteau qui ont endommagé toute la surface ont été comblés avec un mastic cellulosique.

Toute la surface peinte a été fixée, une première fois, avec une solution très diluée de gomme laque.

#### LA RETOUCHE

Elle est très importante. Comme d'habitude, elle a été pratiquée selon la méthode de l'Institut Central de Restauration de Rome, c'est-à-dire exclusivement à l'aquarelle appliquée par petits traits verticaux ceci pour faciliter l'identification des retouches. Cependant, dans le cas présent, ces traits ont été appliqués horizontalement pour continuer le mouvement laissé par les poils de la brosse avec laquelle le badigeon à la chaux, sur lequel la décoration a été peinte, avait été apposé.

Les fragments de peinture originale du XVe siècle, qui n'étaient pas lisibles, ont été laissés tels quels.

Enfin, les fresques ont été fixées encore une fois à la gomme-laque dans une solution concentrée.

#### LA PALETTE

Elle est très restreinte :

- le blanc est généralement le mortier original teinté de chaux
- le noir est à base d'os carbonisé
- le rouge "Pompéi" est une terre
- le jaune est également une terre ocre.

Le chantier a débuté le 29 avril 1968 et s'est terminé le 12 juin 1968.

Mme Eléonora FENNEBERG, diplômée de l'Istituto Centrale de Rome, restauratrice au Musée de Copenhague. M. Jean HORKY, restaurateur diplômé de Prague. Mme Anne-Françoise PELOT, diplômée de l'Istituto Centrale de Rome.

Anne-Françoise PELOT



Peinture murale sur paroi sud de la nef



#### LE RETABLE DE LA VIERGE

Construit à l'extrême fin du XVIIe siècle et placé au fond du chœur de l'église mixte d'Assens, le retable du maître-autel dédié à la Vierge occupe toute la largeur de l'édifice. Il se développe horizontalement en s'incurvant vers les embrasures de fenêtres afin de mieux en recevoir la lumière et s'élève vers la voûte comme le ferait une iconostase parée de sculptures chatoyantes, pour créer entre lui et la paroi de chevet un embryon de sacristie dont l'accès est assuré par les deux monumentales portes latérales.

Illustration brillante de la sensibilité baroque, le retable d'Assens, conçu et organisé tel une façade d'église, se développe autour de l'autel et du tabernacle dont il constitue l'écrin. La paroi presque mouvante qu'il forme derrière la grille du chœur est encore magnifiée par la polychromie de faux marbres, de laques, d'argentures et de dorures qui visent à imiter les matériaux précieux dont étaient dotés les retables plus riches et, plus lointainement, les architectures antiques, et achève de donner à l'ensemble sa majesté et sa somptuosité. Par l'aspect dominant de son architecture, par l'importance de la sculpture ornementale et par l'équilibre entre sa structure et son décor, toutes caractéristiques spécifiques du maniérisme italien finissant et du début du baroque, le retable d'Assens appartient sans nul doute au style du XVIIe siècle. L'organisation du retable - portes latérales avec entablement surmonté de statues de saints et de chérubins, corps central en décrochement par rapport au cintre de l'entablement, coiffé d'un fronton et encadré par des colonnes à chapiteaux corinthiens - est une variante que l'on rencontre dans le canton de Fribourg de la structure plus répandue à trois registres verticaux avec corps central flanqué de deux ailes de dimensions légèrement inférieures. Elle concourt à attirer le regard des fidèles vers la Vierge à l'Enfant, mais leur permet aussi de faire une lecture iconographique logique au travers des lourds rideaux rouges qui se soulèvent sur les deux acteurs de la scène de l'Annonciation, l'archange Gabriel et Marie. La volonté de triomphaliser cette représentation de l'Annonciation, symbole de l'Incarnation, est ici clairement affirmée dans le respect des préceptes du concile de Trente et pour réagir contre la familiarité de l'art religieux du XVe siècle.

Sur une terre vaudoise dont Marie avait été la protectrice et la patronne jusqu'à la Réforme, dans une paroisse d'Assens si proche de Lausanne, siège d'évêché devenu protestant et lieu de refuge et d'accueil pour les huguenots français qui fuyaient leur patrie, l'Eglise catholique romaine devait rappeler par les images et de façon impérative l'attachement de ses fidèles aux dogmes, réaffirmer avec force les sacrements de la pénitence et de l'eucharistie, le culte des saints et des reliques, mais surtout défendre et célébrer la Vierge pour "lui faire oublier tant de paroles offensantes, tant de livres impies, où des chrétiens parlaient d'elle avec moins de respect que les musulmans". Il fallait magnifier avec ferveur la beauté paradisiaque et la pureté virginale de celle qui, "gratia plena", avait été choisie pour l'Incarnation, allait triompher de l'hérésie et "vaincre le protestantisme par sa puissance de séduction".

Personnage central et principal de l'ensemble de la composition du retable, Marie, avec son fils assis sur son avant-bras gauche, s'avance telle une souveraine en présentant son sceptre, pleine de la grâce dansante mais majestueuse de la Madone sixtine de Raphaël dont elle semble être inspirée. Cette présence de la Vierge, à Assens et en plein pays réformé, témoigne de manière particulièrement pénétrante de la vénération que la doctrine catholique de la Contre-Réforme a voulu développer pour la mère du Christ; couronnée par deux petits anges, parée comme une reine avec la robe pourpre et le manteau doré doublé d'azur, elle semble présenter son fils aux fidèles et les inviter à s'agenouiller devant lui. A ses pieds, le tabernacle conservant les saintes espèces rappelle que le décor sculpté de sa porte, la mission du Bon Pasteur de Jésus et par les statuettes de saint Pierre et de saint Paul dans les niches latérales, la charge pour l'Eglise de perpétuer le mystère eucharistique.

Vers ce tabernacle convergent les diagonales reliant les quatre statues de saint Germain, évêque d'Auxerre et patron de l'église d'Assens, de saint Antoine l'Abbé, ermite et pénitent, de saint Joseph, père nourricier du Christ et symbole de chasteté, de sainte Marie-Madeleine enfin, pénitente par excellence, méditant devant la croix sur l'étendue de ses fautes. Deux autres diagonales, qui partent de saint Antoine et de sainte Marie-Madeleine vers les personnages de l'Annonciation et se croisent à la hauteur de la Vierge à l'Enfant, confortent un programme iconographique souligné horizontalement par la présence de médaillons portant les instruments de la Passion du Christ alternés avec les effigies des quatre Evangélistes. Quelques-uns des thèmes parmi les plus traditionnels de la foi catholique revivifiée par le concile de Trente se trouvent ainsi étroitement assemblés.

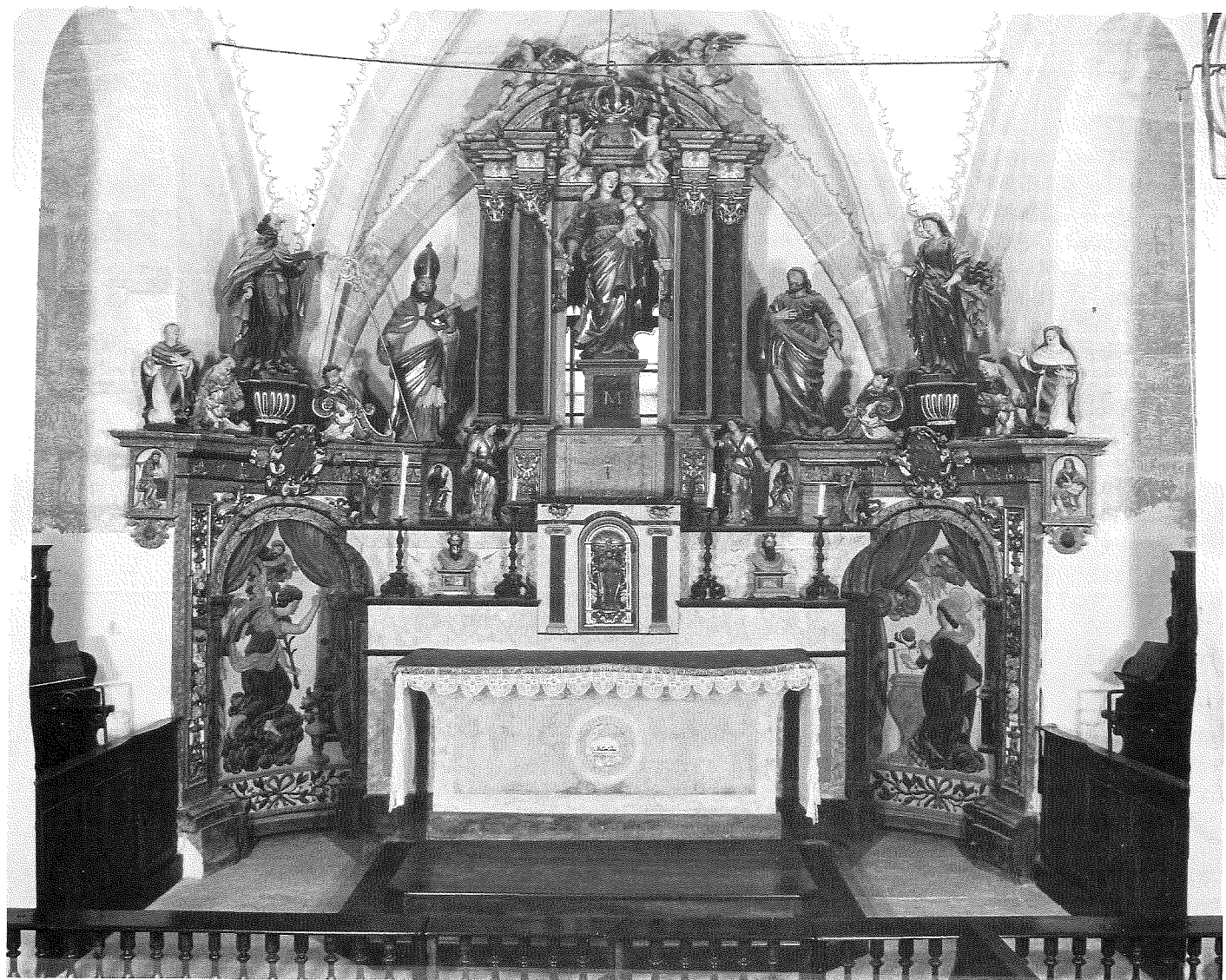
La disparition ou le démembrement de tous les retables baroques du bailliage mixte d'Echallens, à l'exception de celui d'Etagnières, hétéroclite et lourdement repeint, confère au retable d'Assens une place de choix dans l'histoire de la sculpture au XVIIe siècle dans le pays de Vaud.

Sa rareté n'en fait pas seule sa valeur. Il appartient sans conteste à la prestigieuse production artistique fribourgeoise et résiste parfaitement à la comparaison avec les retables contemporains de cette école illustrée par les membres de la famille Reyff de Fribourg, par le bullois Pierre Ardieu (1649-1735) et par d'autres sculpteurs moins connus tel Jean Verdan de Neirivue.

Il est d'ailleurs probable que Pierre Ardieu participa à la confection de la statuaire d'Assens, avec l'un ou l'autre membre de la famille Braütigamb dont l'activité se fait sentir plus particulièrement dans la polychromie.

L'analyse stylistique démontre de toute évidence que le retable d'Assens n'a pas été réalisé par un seul maître et que trois ou quatre sculpteurs au moins ont oeuvré à son exécution.

Celui qui se voit confier la plus grande part de l'ouvrage est l'auteur des portes de l'Annonciation, des statues de



## AVANT

La Vierge, de saint Germain et de saint Joseph; son collègue, plus jeune sans doute, sculpte celles de sainte Marie-Madeleine et de saint Antoine; le troisième est l'auteur des deux anges du couronnement et de deux des volutes à tête de chérubin. Mais les trois compagnons utilisent les mêmes méthodes de travail. Leur ouvrage achevé, ils ont dû prendre pinceaux et couleurs et appliquer sur les surfaces de tilleul, de noyer et de sapin dûment préparées, la polychromie avec les feuilles d'or et avec celles d'argent, recouvertes de laques diversement colorées. A chaque changement de style d'une sculpture, correspond un changement de facture de la polychromie qui reste perceptible malgré le souci constant que les peintres avaient du respect de l'unité chromatique du retable.

L'analyse dendrochronologique effectuée sur le bois des deux groupes de statues en ronde-bosse de saint Antoine et sainte Marie-Madeleine, puis de saint Germain et de saint Joseph, ont démontré avec éclat la contemporanéité de ces œuvres, malgré leurs évidentes différences stylistiques qui avaient poussé certains auteurs à proposer des datations divergeant de plus d'un demi-siècle. Il a fallu admettre aussi que l'actuel retable de la Vierge n'a pas été confectionné par Jean-François Reyff de Fribourg, mais que celui-ci ait livré pour l'église d'Assens un ou deux retables entre 1647 et 1654.

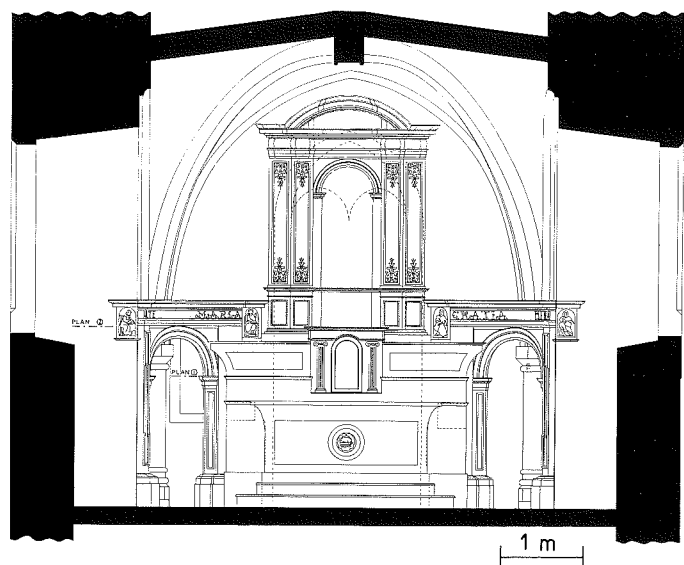
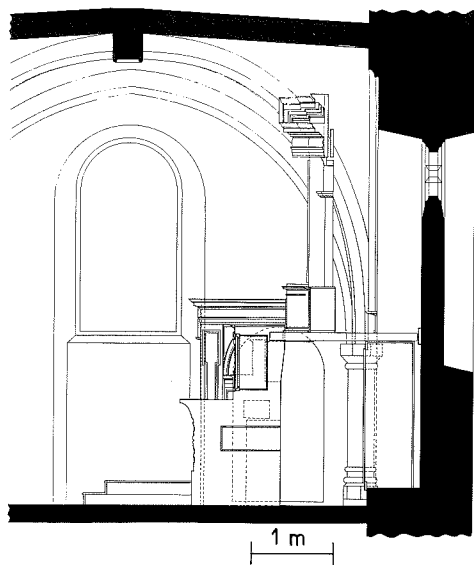


## APRES

A ce jour, aucune mention claire et explicite désignant la date de construction et d'installation du retable d'Assens n'a été retrouvée. On ne connaît pas plus le ou les commanditaires. A défaut d'une date précise qui, peut-être, pourra être fournie dans quelques années, lorsque l'échelle des références dendrochronologiques sera complétée pour le tilleul et pour le noyer, il faut se satisfaire des indices offerts par les analyses stylistiques, technologiques et matérielles autorisant à mettre en relation la confection du retable avec le percement des deux fenêtres du chœur effectué en 1698.

Une partie de l'architecture et des sculptures pourrait avoir subi une restauration à l'occasion du déménagement en 1729 de deux autels placés dans la nef et déposés alors dans le chœur.

Une nouvelle intervention, peu importante semble-t-il, est documentée par des signatures apposées en 1804 à l'arrière d'une applique à décor végétal, en attente de la modification radicale de 1837, qui a totalement bouleversé l'aspect du retable en transformant sa silhouette, en banalisant sa polychromie et en supprimant une part importante de ses éléments décoratifs, dont certains ont définitivement disparu, tels les volutes et les rinceaux qui ornaient les deux côtés du corps central; les traces laissées



Relevé du retable  
(état avant travaux)

sées par leur système de fixation ont été repérées au cours de la récente restauration.

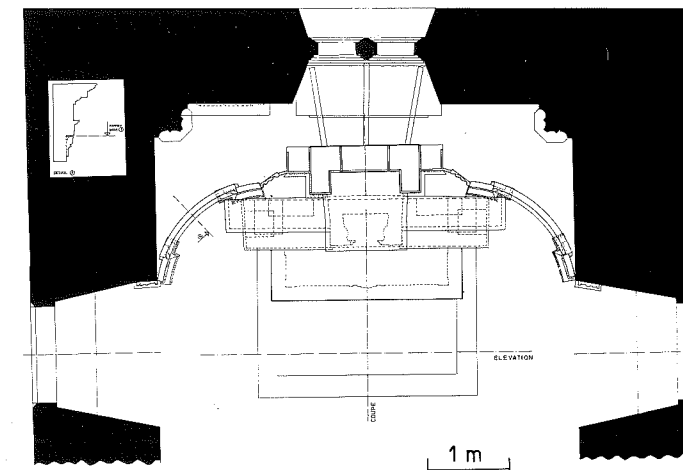
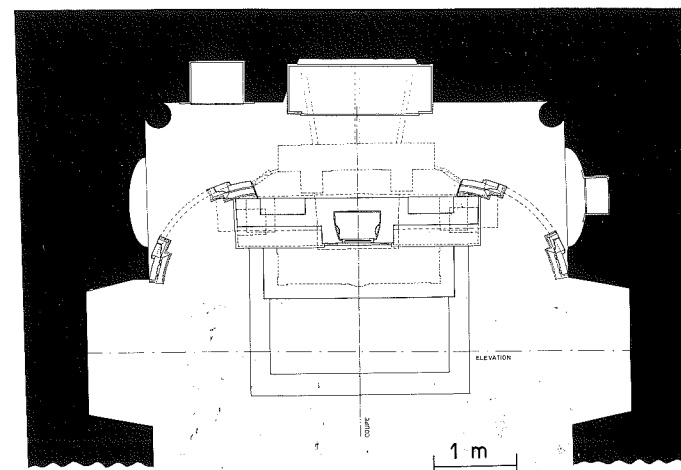
Celle-ci a été rendue nécessaire par les dégâts que l'humidité et le manque de soins ont provoqué sur la pellicule picturale et sa préparation. Mais leur écaillage généralisé n'a pas été le seul élément déterminant; l'aspect esthétique peu satisfaisant et la reconnaissance tardive de la valeur exceptionnelle du retable sont aussi à l'origine de la restauration (1982-1985) qui s'est limitée à un long et patient fixage des préparations et des pellicules picturales (cire-résine et acétate de polyvinyl), un dégagement (mécanique et chimique) scrupuleux de la polychromie originale assorti de son nettoyage aux solvants usuels (white spirit, alcool iso-propylique, acétone, etc.). La consolidation des bois après désinfection s'est faite par imprégnation d'une résine synthétique, le Paraloïd B 72.

Conjointement à la conservation et à la restauration du retable, des études historiques, stylistiques, matérielles ont été entreprises; elles ont conduit à des résultats si intéressants qu'il nous a paru bon, avant que le retable ne retourne à Assens, de les présenter au public par le biais d'une exposition dans laquelle étaient aussi présentes des oeuvres liées à celle d'Assens à des titres divers. Cette exposition s'est tenue du 19 décembre 1985 au 23 février 1986 au Musée historique de l'Ancien-Evêché à Lausanne. Un catalogue a été édité à cette occasion sous le titre de "le retable d'Assens; sculpture baroque en Pays de Vaud".

#### LE RETABLE DU ROSAIRE

La dévotion au Rosaire, favorisée à la fois par l'ordre des Dominicains et par la Contre-Réforme, connut une fortune énorme au cours des XVIIe et XVIIIe siècles dans l'Europe catholique, mais de manière plus vive peut-être dans les régions voisines de celles qui avaient adopté la Réforme.

Cette dévotion a suscité la création d'une quantité de tableaux et de retables sur lesquels apparaissent la Vierge debout ou assise, offrant un rosaire à saint Dominique, et son Fils enfant, recevant le coeur de sainte Catherine de Sienne.



Deux petites statues faites à l'image des deux saints étaient placées depuis 1837 au moins à chaque extrémité de l'entablement du retable d'Assens et la restauration de ce dernier a permis de prouver qu'elles appartenaient en réalité à un retable démembré et disparu, consacré au Rosaire.

Serait-on en présence des seuls vestiges de l'un des deux autels sculptés par Jean-François Reyff pour l'église d'Assens entre 1649 et 1654, ou ces oeuvres sont-elles plus tardives? Rien ne permet de trancher le débat, mais il faut admettre une étroite parenté avec des oeuvres semblables du grand artiste fribourgeois.

#### PEINTURES DU CHEVET

Les travaux de restauration du chœur ont été précédés de sondages et ont conduit à la découverte des vestiges d'une Annonciation peinte au cours de la seconde moitié du XVIe siècle sur la paroi du chevet avec la Vierge et l'archange Gabriel de part et d'autre de la fenêtre. Pour être vue des fidèles, cette peinture à sec, d'assez grandes dimensions, ne pouvait pas s'accommoder de la présence d'un retable construit en hauteur. Il s'agit probablement de la seule peinture religieuse de la seconde moitié du XVIe siècle dans le canton de Vaud. Cachée derrière le retable de la Vierge, il n'a pas été procédé à son dégagement complet; les surfaces mises à jour ont été simplement consolidées.

Théo-Antoine HERMANES

## LE PRINCIPE

La dendrochronologie est une méthode de datation du bois basée sur l'analyse des cernes de croissance des arbres. Cette méthode très précise permet de déterminer l'année et la saison d'abattage des arbres.

En effet, chaque année les arbres produisent un cerne, ou anneau de croissance, distinct de celui de l'année précédente. Le climat a une influence directe sur la croissance, donc sur la largeur de chaque cerne annuel. Un climat favorable entraîne la formation d'un cerne large, un climat défavorable produit au contraire un cerne étroit. Les variations de croissance d'un arbre sont représentées par une courbe dendrochronologique. Lorsque la variation de croissance des cernes des deux arbres est identique, ces arbres sont contemporains (voir fig. 1).

Si, au contraire, il n'y a aucune similitude dans la succession des variations annuelles, ils ne sont pas contemporains. L'analyse d'un grand nombre de bois de toutes les époques, mais d'une même essence végétale et prélevés dans une aire géographique relativement restreinte, permet de construire une courbe de référence qui représente au travers des cernes l'évolution ou l'oscillation climatologique annuelle de la région, en remontant dans le temps, depuis nos jours et aussi loin que le permet la découverte de bois anciens.

Il est alors possible de dater un bois qui a crû au cours de ce laps de temps en recherchant sur la référence une similitude de l'oscillation climatique. La position, sur cette référence, du dernier cerne de croissance indique précisément la saison et l'année de l'abattage de ce bois. Il est ainsi possible de dater à une saison près tout événement pour lequel un bois a été abattu.

Pour le chêne, les courbes de référence dendrochronologiques permettent, actuellement en Suisse, d'obtenir des datations absolues jusqu'en 4089 av. J.-Ch.

Pour les diverses essences de conifères, les références couvrent toute l'ère chrétienne.

Pour les autres essences végétales, le noyer, le tilleul ou le frêne par exemple, des recherches en datation relative fournissent déjà d'importants résultats.

La constitution d'une séquence de référence dendrochronologique est réalisable assez rapidement pour toutes les essences végétales, lorsque les séquences obtenues avec les bois analysés remontent sans discontinuité jusqu'à nos jours.

Chaque bois représente donc le maillon d'une chaîne. Afin d'établir cette chaîne d'une manière correcte, une étroite collaboration est nécessaire entre les détenteurs de ces maillons et le laboratoire de dendrochronologie chargé de leur assemblage.

A titre d'exemple, citons la référence dendrochronologique du mélèze (*Larix*) pour le Tessin (CH) que nous avons constituée en une année avec le précieux concours de l'archéologue cantonal. Cette séquence couvre 1130 ans entre les années 855 après J.-Ch. et 1983.

L'ensemble des bois analysés provenant d'églises, de châteaux et de divers autres bâtiments fournissent d'abord des résultats intéressants en chronologie relative, avant d'être systématiquement datés dans l'absolu. Commence ensuite un important travail de synthèse pour le spécialiste concerné - géologue, préhistorien, historien, historien d'art, restaurateur d'art ou architecte -, qui devait être capable de réaliser la mise en valeur des résultats dans leur contexte. Le dendrochronologue, quant à lui, consacre une grande part de son activité à la gestion et l'archivage de cette importante banque de données en continuelle évolution, qui laisse ouverte de larges perspectives de recherches sur le climat et l'environnement, pour les périodes néolithique protohistorique, et pour l'ère chrétienne.

## LES PRELEVEMENTS

La datation d'un ensemble architectural obtenue par l'analyse d'un seul bois prélevé sans critère rigoureux ou observation précise est aléatoire et n'exclut pas la présence d'autres périodes de construction plus anciennes ou plus récentes.

Pour dater un ensemble architectural homogène, il faut travailler sur une série d'échantillons afin d'obtenir une courbe représentative des variations climatiques d'une période déterminée dans un lieu donné. Les séries doivent être multipliées en fonction du nombre d'ensembles à dater et en fonction des questions posées par l'archéologue.

En règle générale, pour dater un ensemble composé d'une seule essence végétale, huit échantillons doivent être analysés. Ce nombre varie naturellement en fonction de la qualité du bois à traiter. Cette pratique permet, en outre, de détecter l'emploi de bois réutilisés et renforce les séquences de références régionales pour les futures analyses.

Dans bien des cas, le choix des échantillons à analyser est déterminant pour aboutir à des résultats positifs. Il est évidemment préférable que le dendrochronologue prélève lui-même les échantillons. Il tiendra compte du corpus existant et des données suivantes : variété des essences végétales, type de croissance des bois, présence de l'au-

bier, de l'écorce, nombre de cernes, présence de déformations dues aux noeuds, aux branches, à la souche, repérage de bois ayant été réutilisée, etc.

Lorsqu'il n'est pas possible de faire un prélèvement par coupe à l'emplacement choisi, un prélèvement par carottage de 0.5 cm. de diamètre est réalisé. Les emplacements de l'axe de perforation du bois sont alors choisis d'après des observations précises et indispensables garantissant l'exploitation de ces prélèvements.

Dans d'autres cas, les mesures peuvent être réalisées sur place, directement sur le bois à étudier.

Les nombreuses observations et notes faites lors des prélèvements sont une précieuse aide au moment de l'analyse. Seule cette récolte d'informations permet d'aborder l'analyse de laboratoire dans de bonnes conditions.

Chaque bois est à considérer comme un artefact périssable pour lequel l'analyse dendrochronologique constitue actuellement l'archivage le plus sûr.

#### LES RESULTATS DENDROCHRONOLOGIQUES OBTENUS SUR DES BOIS DU RETABLE D'ASSENS

Les analyses que nous avons réalisées sur le retable d'Assens portent sur 20 pièces de bois différentes (ou échantillons).

Les mesures ont été faites directement sur les sculptures, à la loupe, en renonçant à tout prélèvement afin de ne pas porter atteinte à la matière constructive de ces pièces de valeur.

5 statues en tilleul et 15 pièces de noyer ont été étudiées :

#### Tilleul

sainte Marie-Madeleine échantillon No 7	Chapiteau arrière gauche échantillon no 473
saint Joseph échantillon no 12	Chapiteau devant droite échantillon no 493
saint Antoine échantillon no 61	Socle devant gauche échantillon no 482
Vierge Marie échantillon no 450	Socle devant droite échantillon no 492
saint Germain échantillon no 451	Porte droite, archange Gabriel échantillons nos 2, 3 et 4
	Porte gauche, Vierge Marie échantillons nos 22 et 23

#### Noyer

Ange avec écharpe verte échantillon no 19	Evangéliste 1 échantillon no 101
Ange avec écharpe rouge échantillon no 20	Evangéliste 2 échantillon no 102
Chapiteau échantillon no 483	Evangéliste 3 échantillon no 103

Aucune trace d'écorce ou de dernier cerne de croissance n'était visible sur les bois.

Les analyses ont permis de constituer les différentes séquences dendrochronologiques suivantes :

	No de la séquence	Longueur de la séquence	Composition de la séquence
Pour le tilleul	9003 VAS	63 ans	4 échantillons nos 7, 12, 61 et 451
	450 VAS	75 ans	1 échantillon no 450
Pour le noyer	9005 VAS	79 ans	12 échantillons nos 2, 3, 22, 23, 101, 102, 103, 473, 482, 483, 492 et 493
	9004 VAS	47 ans	2 échantillons nos 19 et 20

En l'absence, encore actuellement, de séquence de référence pour ces deux essences, il n'est pas possible d'obtenir une datation absolue pour ces bois.

Toutefois, des conclusions sur la chronologie relative des différents ensembles peuvent déjà être exploitées très positivement : trois groupes ont pu être mis en évidence.

#### Premier groupe

Les statues saint Germain évêque, saint Joseph, saint Antoine et sainte Marie-Madeleine (échantillons nos 451, 12, 61 et 7) ont été sculptées dans du tilleul.

Sur le graphique ci-après, la mise en évidence des accidents de croissance des bois des différentes statues prouve incontestablement que ces bois sont contemporains. Nous pouvons même affirmer qu'ils proviennent du même arbre, ceci malgré les quelques variations de croissance dues essentiellement aux difficultés des mesures effectuées sur place et à la loupe.

Le bois de tilleul également, dans lequel la Vierge (no 450) a été sculptée, a un type de croissance différent et nécessite un complément d'analyse pour être éventuellement intégré à ce groupe.

#### Deuxième groupe

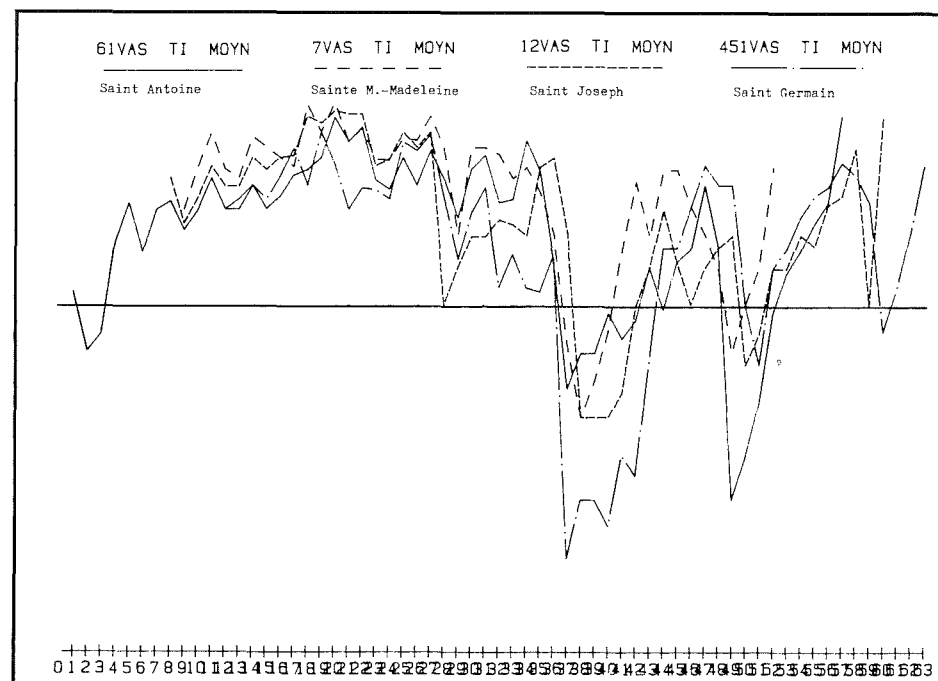
Les autres sculptures :

Portes	nos 2, 3, 4, 22 et 23
Evangélistes	nos 101, 102 et 103
Chapiteaux	nos 473, 483 et 493
Socles	nos 482 et 492

ont été réalisées dans du noyer, ces bois sont tous contemporains.

#### Troisième groupe

Les statues des deux anges (nos 19 et 20) ont aussi été sculptées dans du noyer; ces deux bois sont contemporains, mais ils ne s'intègrent pas au groupe précédent.



A ce stade de l'exploitation dendrochronologique, la parole est automatiquement donnée à l'historien de l'art et au restaurateur d'art qualifiés pour interpréter ces conclusions et réaliser la mise en valeur de ces résultats dans leur contexte. Le dialogue reste naturellement ouvert.

L'impossibilité devant laquelle nous nous trouvons de dater certaines essences végétales telles que le noyer ou le tilleul, est due au nombre encore trop restreint de bois qui sont soumis à l'analyse dendrochronologique. Il serait dès lors hautement souhaitable de voir se développer des recherches comme celles réalisées sur le retable d'Assens. Seule une initiative commune des conservateurs, des restaurateurs, des historiens, etc., permettrait de constituer une banque de données conséquente. La concentration de ce matériel relativement rare et dont ils sont les principaux détenteurs, pourrait aboutir rapidement à la constitution d'une séquence de référence dendrochronologique, dont ils seraient les principaux bénéficiaires.

Christian ORCEL et Alain ORCEL  
Laboratoire romand de dendrochronologie

Cette restauration s'est déroulée en deux étapes :  
1ère étape : de 1968 à 1970

NEF :  
Assainissement des murs, toitures et restauration intérieure, y compris les peintures murales du XVe siècle.

CHOEUR :  
Assainissement des murs, toitures et petits travaux à l'intérieur.

CLOCHER :  
Toitures.

2ème étape : de 1981 à 1985

CHOEUR :  
Restauration intérieure et restauration du retable baroque.

Les travaux de la première étape ont compris les interventions suivantes :

INTERIEUR, nef : Dépose, réparation et repose des boiseries et mise en ordre des installations électriques. Transformation de la menuiserie des fenêtres pour faciliter la ventilation et réparation de la porte d'entrée, des deux chaires et des fonts baptismaux.

Réfection des enduits des murs et peinture à la chaux de l'ensemble dans un ton ocre clair en accord avec celui du fond des peintures murales. Peinture des boiseries, plafonds en bois, portes et fenêtres.

Restauration des peintures murales du XVe siècle. Selon rapport de Mlle Anne-Françoise Pelot.

Choeur et sacristie : Restauration des stalles dans l'embrasement des fenêtres percées au XVIIIe siècle, réparation des enduits abîmés et peinture à la chaux des murs en blanc. Restauration partielle du faux appareillage sur le mur nord du choeur.

EXTERIEUR, nef et clocher : Réfection complète de la couverture et de la ferblanterie (cuivre), pose d'abat-sonneufs en mélèze (clocher). Contrôle et assainissement des canalisations et drainages le long des murs et isolation horizontale des murs contre les remontées d'humidité par capillarité selon le procédé "Bohrlochverfahren" de la maison Recoba à Zürich.

Aération de la surface des enduits extérieurs au revers des peintures murales par perforation de trous inclinés vers le bas.

Réfection et peinture des avant-toits, virevents et larmiers.

Choeur et sacristie : Réfection de la couverture et ferblanterie. Contrôle et assainissement des drainages et canalisations. Isolation des murs comme pour la nef, sauf le mur du chevet; réfection et peinture des avant-toits.

Les travaux de la deuxième étape se sont limités à l'intérieur du choeur et de la sacristie.

A part l'intervention principale que représente la restauration complète du retable baroque, les travaux suivants ont été exécutés : réfection des enduits et peintures des murs, des voûtes, des colonnes et arcs en molasse. Murs et voûtes sont de ton blanc, les colonnes et les arcs sont en gris avec joints blancs et les encadrements des fenêtres de 1698 sont gris plus clair.

Les planchers situés sous les bancs qui ont été enlevés étaient très abîmés et ont été remplacés par une chape en béton d'une tonalité en accord avec celle des dallages en pierre. Les fenêtres et les vitraux ont été réparés.

Des fragments de peintures murales datant du XVIIe siècle ont été repérés sur le mur du chevet, de chaque côté de la fenêtre, donc derrière le retable. Leur restauration éventuelle a été renvoyée pour le moment.

Un complément de chauffage par radiateurs électriques a été installé pour assurer une meilleure température et faciliter la stabilisation du degré d'humidité.

Un système de protection contre l'incendie et contre l'effraction, avec alarme branchée sur le poste de police d'Echallens, a été installé pour garantir la sécurité du retable restauré.

Dans la sacristie, on a procédé au nettoyage et à la réparation du sol en carreaux de terre cuite.

Les éléments de sculpture du retable qui avaient été ajoutés tardivement ont été enlevés et déposés dans deux armoires existantes, l'une dans le mur du chevet, sous la fenêtre, l'autre dans l'ancien autel du moyen âge, sous le retable; elles sont fermées par des portes vitrées qui permettent de voir les sculptures.

Le sol devant l'autel a été abaissé d'une marche pour rétablir le niveau d'origine du retable.

Le rideau placé derrière la grille du choeur a été enlevé, en accord avec la paroisse protestante, pour rendre le retable visible de l'église sans pénétrer dans le choeur protégé par le système d'alarme.

Claude JACCOTTET  
Architecte



COUT DE LA PREMIERE ETAPE (nef) - Paroisse		143'265.--	
COUT DE LA DEUXIEME ETAPE (choeur) - Etat			
CFC 1		3'120.--	0.86%
101	Relevés	2'380.--	
197	Photogramétrie	740.--	
CFC 2		335'908.35	93.27%
211	Maçonnerie	8'540.--	
221	Vitraux	600.--	
232	Inst. électrique	18'170.--	
237	Défense incendie et vol	24'352.--	
239	Fourniture courant	2'988.35	
272	Ouvrages métalliques	668.--	
273	Menuiserie	5'450.--	
285	Peinture	44'150.--	
291	Honoraires architecte	23'000.--	
296	Restauration du retable	207'990.--	
CFC 5		21'161.--	5.87%
523	Photographies	11'111.--	
529	Expertises	6'050.--	
569	Autres frais	4'000.--	
TOTAL DES TRAVAUX		360'189.35	100%



DELASOIE & Cie  
W. WEYHE  
TORNAY  
CERBERUS S.A.

CVE  
JACQUES S.A.

R. BARBY  
R. JOMINI

Maçonnerie  
Vitreaux  
Inst. électrique  
Alarme - vol -  
incendie

Fourniture courant  
Serrurerie

Menuiserie  
Peinture

Lausanne  
Lausanne  
Lausanne  
Lutry

Lausanne  
Vernand-  
Dessous

Assens  
Payerne



# 40

Août 1991 • Publication  
du Service des bâtiments

---

Place de la Riponne 10 CH - 1014 Lausanne  
Conception graphique : André Bovey, ASG-SGV  
Photos : François Bertin, Grandvaux et  
Fibbi-Aeppli, Grandson  
Impression : Favre et Winteregg, Echandens