Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 69 (2012)

Heft: 3-4

Artikel: Trop ou trop peu? : Les restaurations de peintures murales autour de 1900 et leur réception immédiate

Autor: Queijo, Karina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-323551

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.07.2025

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

Trop ou trop peu? Les restaurations de peintures murales autour de 1900 et leur réception immédiate

par Karina Queijo

Si l'activité de Johann Rudolf Rahn est bien connue en Suisse alémanique ou au Tessin, les rapports qu'il a entretenus avec la Suisse romande sont encore peu étudiés et ont rarement été abordés dans la littérature secondaire. De ce point de vue, on peut dire que Rahn a été éclipsé par la présence rayonnante d'Albert Naef (1862–1936), architecte et archéologue infatigable, impliqué dans la majorité des travaux de restauration de Suisse occidentale dès les années 1890 et jusqu'aux années 1930. Pourtant, quelques recherches en archives suffisent pour constater que Rahn est fréquemment intervenu sur les chantiers romands du tournant du siècle: son avis était régulièrement demandé, sa présence *in situ* sollicitée.

À travers trois exemples – le château de Chillon, la basilique Notre-Dame de Valère à Sion et le temple de Saint-Gervais à Genève – nous nous proposons d'exposer un aspect de l'influence que Johann Rudolf Rahn a eue en Suisse romande, plus précisément dans le domaine de la restauration des peintures murales: nous mettrons ainsi en évidence sa participation comme expert sur les grands chantiers, son implication subséquente dans la formulation des premiers principes de restauration et, enfin, nous analyserons l'accueil reçu par ces interventions.[1] En effet, confrontées à la réalité du terrain, les réflexions alors naissantes sur la meilleure façon de restaurer les décors peints anciens sont rarement faciles à mettre en pratique et trouvent rapidement leurs limites. Celles-ci se cristallisent autour d'une figure en particulier: celle du peintre. Étant celui qui transforme les instructions déontologiques en gestes concrets, il est la personne la plus exposée aux critiques, et cela même s'il se plie aux instructions données. Valère et Saint-Gervais sont deux cas emblématiques des difficultés de ces premières années.[2]

Le château de Chillon, porte d'entrée vers la Suisse romande

Alors que les monuments médiévaux romands font partie intégrante de son champ de recherches depuis les années 1870 et qu'il est parmi les premiers à leur consacrer des études monographiques[3], Johann Rudolf Rahn publie en 1887 la contribution peut-être la plus décisive pour sa carrière en Suisse romande: «Schloss Chillon». Plus qu'une simple étude du monument, le texte constitue une critique de la restauration qui en est alors prévue, critique que Rahn conclut par un cri du cœur: «N'y touchez pas!».[4] Suite à cette parution, Rahn est invité à rejoindre la Commission technique pour la restauration du château de Chillon, commission mise en place pour repenser les travaux et surveiller leur bonne mise en œuvre.[5] Dans les années qui suivent, il a ainsi l'occasion de côtoyer Albert Naef – futur responsable de la restauration du château – avec lequel il partage une même conception de la restauration. En 1892, Naef lui écrit: «Je vous avoue que lorsque j'entendis parler d'un projet de 'restauration' de Chillon, j'avais eu un peu peur, et je m'étais hâté de venir en Suisse pour consacrer quelques mois à l'étude du monument avant que les restaurations ne se fassent; aussi c'est avec une véritable joie que j'ai lu votre ouvrage et que j'y ai salué ces mots: 'N'y touchez pas!' [...] Je partage entièrement vos idées de *conservation* du monument [...]».[6]

La notion de «conservation» est de façon générale le mot d'ordre de la Société pour la conservation des monuments de l'art historique suisse, dont Rahn est le cofondateur et le vice-président. C'est donc sans surprise qu'elle publie en 1893 une série d'instructions devant servir de base théorique aux restaurations suisses – sur le modèle de ce que le Royal Institute of British Architects avait fait en Angleterre en 1865.[7] L'impulsion de fond est venue d'un de ses membres, Henry de Geymüller, architecte, ingénieur et historien de l'architecture, membre lui aussi de la Commission technique à Chillon, connu pour avoir critiqué les restaurations de Viollet-le-Duc (notamment à Lausanne), et pour avoir défendu les interventions minimales, de simple conservation, se ralliant aux théories ruskiniennes de restauration.[8]

Bien restaurer les peintures murales

Ces *Instructions pour la conservation et la restauration des constructions monumentales* se différencient de leur modèle anglais sur un point en particulier. Elles consacrent un paragraphe entier à la façon dont les peintures murales doivent être restaurées: «En toutes circonstances, on ne doit se permettre que très modérément de compléter les parties manquantes. Ainsi les contours ne doivent en être refaits à nouveau que là où on ne peut

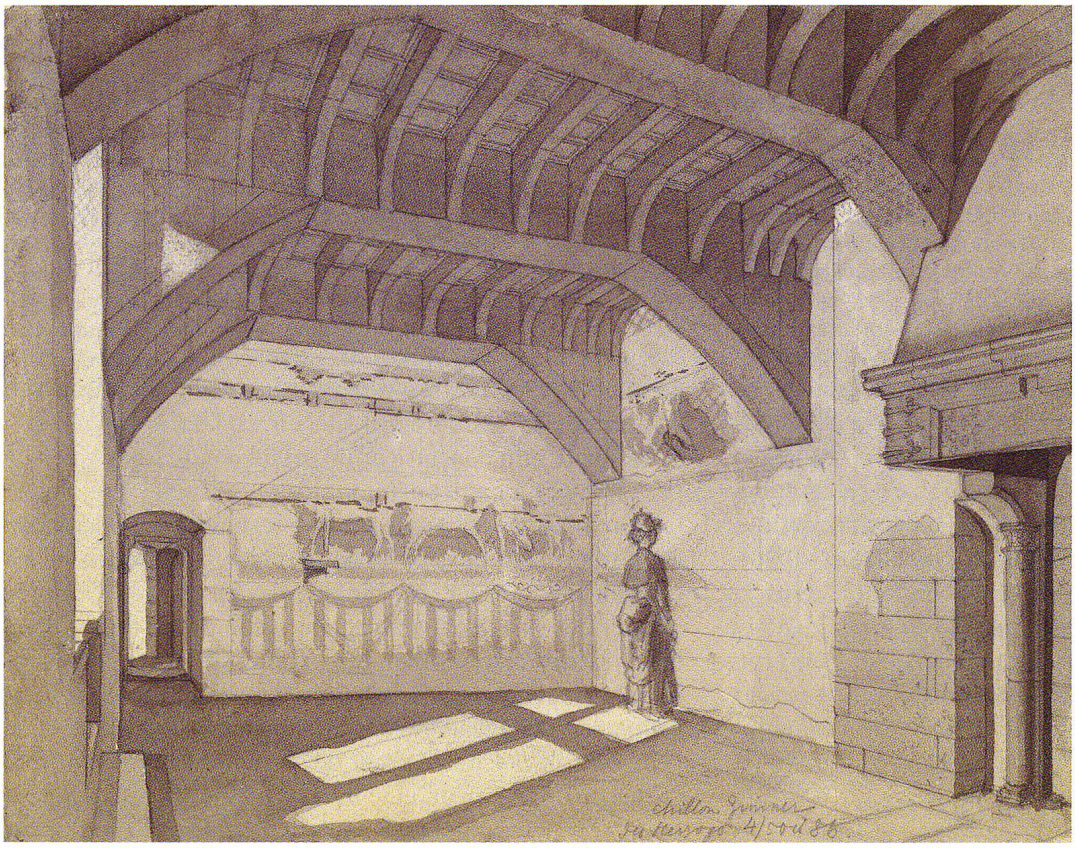

Fig. 1 La *Camera Domini* du château de Chillon, aquarelle de Johann Rudolf Rahn, 1886 (Bibliothèque centrale de Zurich, Graphische Sammlung, Rahn XIV, 47).

avoir aucun doute sur leur tracé. Quant aux teintes, elles ne doivent être complétées que sur des surfaces plates et sans aucun relief. On ne refera que des ornements ou des motifs qui se répètent régulièrement. En dehors de cela on ne retouchera que les teintes plates des fonds, des draperies et des objets d'architecture. Des retouches poussées plus loin ne sont pas admissibles. Cependant on peut se permettre des enduits incolores pour conserver et raviver les couleurs anciennes ».[9]

En Suisse romande, lors de la publication des « Instructions », les chantiers de restauration impliquant des peintures murales commencent à peine à s'ouvrir; le grand boom n'aura lieu qu'à partir de la fin des années 1890, généralement sous le regard attentif d'Albert Naef. Quand Rahn visite l'ouest de la Suisse dans ses jeunes années[10] et jusqu'à quinze ans environ avant sa mort, peu de décors peints sont donc visibles. Un de ces décors est celui qui orne la *Camera Domini* du château de Chillon, que Rahn reproduit en 1886 – même si son attention semble s'être focalisée plus précisément sur le plafond que sur le décor des parois (fig. 1). La rareté des dessins et des aquarelles de la main de Rahn pour la Suisse romande suscite quelques interrogations: trouvait-il donc les décors peints romands inintéressants? Vraisemblablement pas. En 1898, il écrit quelques lignes révélatrices, à propos des restaurations menées à Chillon: « M. Naef a eu raison de soigner tous les fragments peints, car un savant salue avec plaisir la moindre trace d'une décoration polychrome [...] ».[11] Cette phrase dénote un intérêt hautement archéologique envers les décors peints dans leur globalité, quelles que soient leur qualité et leur étendue, non seulement quand il s'agit de peinture figurative, mais également lorsqu'il ne s'agit *que* de fragments ornementaux. Parmi les quelques rares dessins que Rahn exécute d'après des décors peints romands, on trouve ainsi les maigres peintures décoratives de l'église de Bonmont (VD) ou le panneau à motifs géométriques de Saint-Pierre de Clages (VS).[12]

Dans ses écrits, Rahn n'hésite pas non plus à prendre position quant à la façon dont doivent être menées les restaurations des peintures. Il explique ainsi le parti adopté pour les décors ornementaux polychromes de Chillon: « Dans chaque pièce on laissera une partie de la peinture dans l'état primitif et, en partant de là, afin d'éviter des transitions trop brusques, la retouche ne prendra que graduellement la force nécessaire pour obtenir l'effet que devait produire l'ancienne décoration dans sa fraîcheur primitive ».[13] La phrase est intéressante pour ce qu'elle laisse entrevoir de l'idée que Rahn et les hommes qui l'entourent à Chillon se font de la restauration idéale, mêlant l'exigence archéologique de la conservation des fragments anciens, souvent très abîmés, au fantasme de la « fraîcheur primitive ». Les deux objectifs sont contradictoires et évidemment inapplicables simultanément sur une même surface. Mais, bien que convaincus par le bien-fondé d'une intervention minimale, les acteurs principaux des restaurations du tournant du siècle ne peuvent se satisfaire du choix radical d'une stricte conservation des fragments originaux dans un état de semi-ruine. Les difficultés de cette

Fig. 2 Basilique de Valère à Sion, peintures de l'abside (panneau des donateurs) avant la restauration de Christian Schmidt, photographiées vers 1898–1899 (AFMH, EAD–1307).

Fig. 3 Basilique de Valère à Sion, peintures de l'abside (panneau des donateurs) après la restauration de Christian Schmidt, photographiées entre 1900 et 1903 (AFMH, EAD–2193).

lutte pour surmonter les contradictions se matérialiseront une fois les premiers coups de pinceaux appliqués sur la paroi, d'autant plus quand les décors comprendront non plus seulement des motifs ornementaux[14], mais également des figures, comme à Valère.

Notre-Dame de Valère à Sion (1898–1900)

Au cours de travaux de restauration urgents entrepris à la basilique de Valère à partir de 1896[15], sous la direction de l'architecte lausannois Théophile van Muyden, on découvre dans l'abside un vaste décor peint en plusieurs registres, présentant apôtres, prophètes et saints (sur les pans des murs) et des anges tenant les *Arma Christi* (sur les voûtes); le tout, très abîmé, date du milieu du XVe siècle (fig. 2 et 4).[16] La restauration est immédiatement confiée à Christian Schmidt junior (1862–1937), de l'entreprise Schmidt & Söhne à Zurich, tandis que Johann Rudolf Rahn et Karl Stehlin, experts fédéraux sur le chantier de Valère, contribuent à l'élaboration d'un programme de restauration mis par écrit en juin 1898. Les principes à appliquer sont absolument similaires à ceux édictés en 1893 dans les *Instructions*: « Là où le trait du dessin est partiellement interrompu mais sans qu'il puisse y avoir de doute sur son prolongement, il sera rétabli. Les parties disparues des personnages ne seront pas complétées ou reconstituées [...]. Par contre, les motifs des décorations purement ornementales, dont des échantillons existent, pourront être complétés ou reconstitués ».[17]

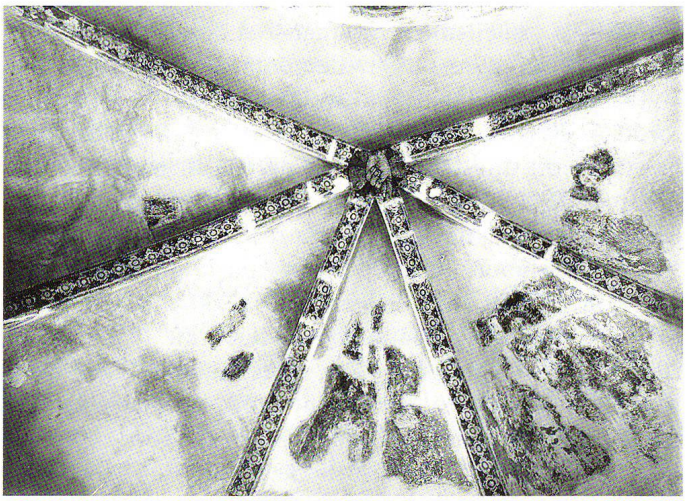

Fig. 4 Basilique de Valère à Sion, peintures des voûtes de l'abside avant la restauration de Christian Schmidt, photographiées vers 1898–1899 (AFMH, EAD–1327).

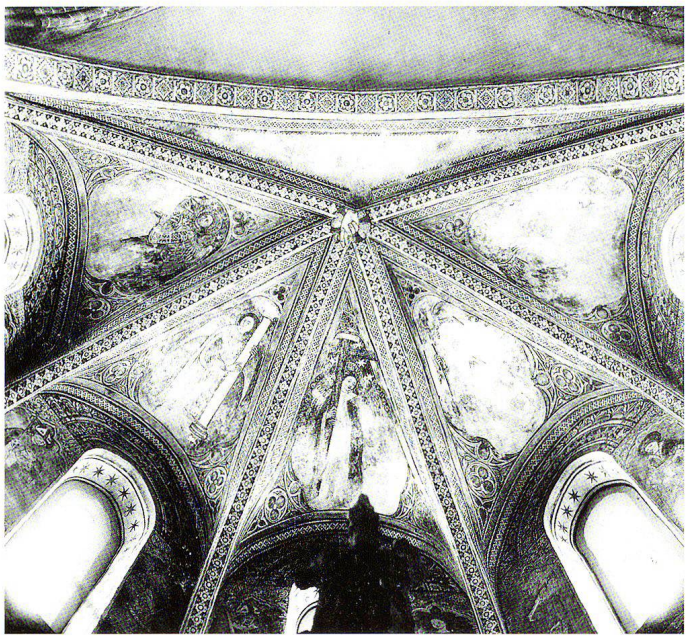

Fig. 5 Basilique de Valère à Sion, peintures des voûtes de l'abside après la restauration de Christian Schmidt, photographiées entre 1900 et 1903 (AFMH, EAD–2196).

Quelques mois après le début du chantier, il s'avère cependant que le travail de Schmidt ne satisfait pas pleinement Théophile van Muyden qui, en novembre 1898, souhaiterait une nouvelle expertise de la part de Rahn et de Stehlin. Manifestement, la cohabitation s'avère difficile entre les parties anciennes non touchées par le peintre – essentiellement les figures, qui restent « indécis[es] dans leur dessin et leurs couleurs » – et les parties complétées, recrées à neuf – c'est-à-dire les décors ornementaux, devenus « assez durs, ou vifs, de ton ».[18] Les deux types de décor se côtoyant intimement dans l'espace de l'abside, leur différence de traitement – conservation pure pour les figures, retour vers la « fraîcheur primitive » pour les ornements – est visuellement choquante et doit être atténuée.

Si l'affaire se résout finalement rapidement et à la convenance de tous, de nouvelles critiques ne vont pas tarder à être adressées au peintre. En juin 1899, Josef Zemp reçoit une plainte de la part d'un membre (non nommé) de la Société pour la conservation, qui, ayant vu les restaurations de Valère, assure: « es werde fast vollständig neu übermalt [...] ».[19] Devant la gravité de l'accusation, Zemp, alors expert fédéral du chantier, exige une justification directement à Schmidt. Ce dernier répond par une longue lettre, dans laquelle il nie avoir repeint les peintures; il soutient avoir suivi au plus près les instructions données par Rahn et Stehlin, et assure que ceux-ci sont au courant de la nature des travaux en cours. Si on se permet de critiquer son travail, c'est donc les instructions données que l'on critique, et, par ricochet, Rahn et Stehlin, représentants de la Société pour la conservation.

La justification définitive arrive quelques mois plus tard, une fois les restaurations achevées, dans un rapport de la plume de van Muyden: « Cette restauration [...] a fort bien réussi; Mr. Schmidt s'est entièrement conformé au programme qui lui avait été tracé, [...] et l'a habilement résolu en respectant ce qui existait, en tirant parti des vestiges de décoration aux trois quarts effacés, que l'œil d'un spécialiste pouvait encore percevoir, alors qu'ils échappaient à tout autre: il a consciencieusement évité de faire œuvre de composition et de rien ajouter aux peintures qui n'y fût. En cas de restauration d'anciennes peintures, un semblable résultat n'est pas toujours facile à obtenir; l'artiste est trop facilement enclin à compléter les parties réellement manquantes des figures; il risque par là de modifier le caractère de la décoration qui ne peut plus dès lors être considéré comme un document ancien; [...] il faut une certaine abnégation de la part de l'artiste pour résister à cette tentation ».[20]

Cette défense apportée par van Muyden met en évidence un point essentiel qui aide à mieux cerner la réception mitigée de la restauration. Van Muyden comprend que la critique adressée à Schmidt l'attaque sur son statut de peintre et d'artiste. Comme tous les restaurateurs de peintures murales de son époque, Christian Schmidt mène en effet une activité parallèle d'artiste-peintre; il se présente d'ailleurs lui-même comme « Dekorationsmaler ».[21] L'accusation d'avoir complètement repeint l'abside de Valère équivaut à l'accusation implicite d'avoir cédé à ses pulsions artistiques. L'argumentation de van Muyden retourne habilement le reproche: au contraire, Schmidt a su s'effacer devant la peinture ancienne. Les parties qu'on l'accuse d'avoir trop restaurées, d'avoir repeintes, n'étaient pas réellement manquantes: simplement, seul Schmidt, avec son œil de spécialiste, avait pu repérer les maigres traces encore existantes. Ce qu'on pouvait critiquer comme étant un « surplus de restauration » s'est transformé en une preuve de la qualité de celle-ci (fig. 3 et 5).

Temple de Saint-Gervais, Genève (1904–1905)

Parmi les rares décors peints médiévaux conservés en ville de Genève, il faut relever celui qui orne la chapelle Tous-les-Saints de l'actuel temple de Saint-Gervais. Sur le mur oriental, une Vierge de miséricorde surmonte une Mise au tombeau (fig. 6); sur le mur sud, une rangée de saints en pied; sur la voûte, du côté ouest, les quatre évangélistes travaillent à la rédaction des évangiles.[22] Cette fresque du XVe siècle, badigeonnée à la Réforme, mais à nouveau visible depuis en tout cas le XVIIIe siècle, constitue un des seuls décors peints de Suisse romande que Rahn intègre dans sa *Geschichte* en 1876.[23] La restauration de l'ensemble du temple est conduite entre 1902 et 1906 sous la direction de l'architecte Gustave Brocher et de Max van Berchem, orientaliste et archéologue, et est placée sous la surveillance fédérale d'Albert Naef et de Johann Rudolf

Fig. 6 Temple de Saint-Gervais à Genève, Vierge de miséricorde peinte dans la chapelle Tous-les-Saints, avant la restauration de Gustave de Beaumont, photographiée avant 1904–1905 (AFMH, EAD–65006).

Fig. 7 Temple de Saint-Gervais à Genève, Vierge de miséricorde peinte dans la chapelle Tous-les-Saints, après la restauration de Gustave de Beaumont, photographiée après 1905 (AFMH, neg. A. 89).

Rahn. La restauration des peintures est d'abord confiée à Schmidt & Söhne; mais l'entreprise ne semble s'occuper finalement que de la consolidation des fresques, et c'est à un peintre genevois réputé, Gustave de Beaumont (1851–1922), que l'on fait alors appel pour le traitement de la couche picturale. De Beaumont avait déjà participé entre 1886 et 1888 au chantier de la chapelle des Macchabées de Saint-Pierre de Genève, où, sur la voûte, avaient été découverts plusieurs anges musiciens du XVe siècle. Les fragments médiévaux ayant cependant dû être déposés, l'intervention de Gustave de Beaumont ne constituait pas une restauration à proprement parler, mais une œuvre de création réalisée *in situ* sur le modèle de l'ancien décor médiéval.[24]

Bien que le programme suivi pour la restauration des fresques de Saint-Gervais soit dans la droite lignée des *Instructions* de 1893, les dix années écoulées depuis la rédaction de ces dernières ont amené quelques solutions pour concilier respect du décor ancien et intervention picturale. On décide ainsi de se baser plus précisément sur une restauration considérée comme exemplaire, dirigée par Albert Naef lui-même, et qui vient de s'achever à l'église de Montcherand (VD).[25] Il s'agit d'améliorer la pratique de restauration habituelle en délimitant toutes les parties repeintes à neuf par un trait clair et en resti-

tuant certaines figures incomplètes, mais au trait uniquement, afin que les spectateurs ne soient jamais trompés sur ce qu'ils sont en train d'observer. Malgré l'expérience préliminaire de Montcherand, les idées de Naef doivent être réajustées au cas genevois. Naef aurait ainsi aimé que les zones repeintes soient plus systématiquement indiquées par des cernes, mais, sur ce point, il doit se rendre à l'évidence: le nombre d'interventions est élevé à tel point que le procédé aurait fini par nuire à la lisibilité de la peinture.

La restauration menée par Gustave de Beaumont se déroule sans incidents majeurs et semble donc être une réussite. Naef est ravi des panneaux explicatifs posés à l'intérieur du temple, à destination du grand public. Max van Berchem quant à lui ne tarit pas d'éloges sur le peintre, dont « le travail délicat [...] est une véritable œuvre d'art ».[26]

Pourtant, en 1907, dans la revue *Nos anciens et leurs œuvres*, de Beaumont publie un texte qui commence certes sous la forme d'une étude historique des fresques de Saint-Gervais, mais qui s'achève comme une justification de la restauration effectuée. Il y explique pourquoi il n'a pas utilisé la technique de la fresque, comme il l'avait pourtant fait aux Macchabées; il justifie l'utilisation d'une palette de couleurs simple; enfin, il explique pourquoi il n'a pas complété les parties perdues: « J'ai entendu critiquer vivement ce système, qui laisse, selon l'avis de quelques-uns, une impression d'inachevé à la chapelle. – Quelqu'un m'a même demandé, lorsque je pliai bagage, après deux ans de travail: Vous allez maintenant commencer la restauration de ces peintures? Et combien de fois, pendant le cours de ce travail, ne me suis-je pas entendu dire: Comment, vous ne complétez pas la figure de cette Vierge, ni les fresques de St-Jean-Baptiste et des saintes femmes! Notre chapelle ne sera pas digne d'un temple restauré! [...] Mon désir [...] n'était point de remplacer l'œuvre de nos devanciers par une œuvre personnelle, mais de conserver à Genève un souvenir authentique d'une œuvre plus de quatre fois séculaire ».[27]

Si à Valère, un membre de la Société pour la conservation accusait Schmidt d'avoir fait œuvre d'artiste-peintre, à Genève, le grand public accuse Gustave de Beaumont de ne pas l'avoir fait! Le texte de Gustave de Beaumont doit être lu comme une réponse aux attentes de ce public, qui le connaît pour son travail de peintre essentiellement et qui ne comprend pas la restauration de Saint-Gervais. Qui ne *voit* pas cette restauration, pourrait-on dire, tant le résultat final devait être surprenant pour l'époque, notamment au niveau du visage de la Vierge, laissé dans un état lacunaire, non réparé. Les moyens engagés par les acteurs de la restauration pour répondre aux critiques de « surrestauration » – telles qu'elles ont par exemple émergé à Valère – ne satisfont cette fois pas le spectateur non spécialiste, malgré les efforts pédagogiques mis en œuvre pour « expliquer » l'intervention.

Trop? Trop peu? Un équilibre délicat

Dans le cadre du chantier de restauration de l'église de Saint-Sulpice (VD), en 1901, l'architecte responsable des travaux, Paul Nicati, parle de « l'éternel conflit entre les tenants de l'archéologie et le public en général qui, si bien intentionné soit-il, n'y comprend rien ».[28] Un Aloïs Riegl aurait certainement vu dans cette phrase, mais aussi dans le cas de Saint-Gervais, une manifestation de ce penchant de la part du grand public pour la valeur de nouveauté des œuvres.[29] La « fraîcheur primitive » citée par Johann Rudolf Rahn et recherchée à Chillon à la fin du siècle démontre cependant que ce goût pour le « neuf », pour un « état complet » reflétant l'état originel, n'était pas non plus complètement absent chez les spécialistes de la restauration. Ces derniers avaient cependant aussi des attentes supplémentaires, voulant mettre la priorité sur ce que Riegl définira comme les valeurs « d'ancienneté » et « d'histoire » des monuments et des peintures murales; et probablement, comme Nicati, avaient-ils l'impression d'œuvrer de la façon la plus scientifique et archéologique qui soit.

Les principes de restauration des peintures murales posés de façon pionnière par Rahn et ses collègues lors des restaurations de la fin du siècle, à Chillon ou à Valère, puis développés sous l'impulsion de Naef dans les toutes premières années du XXe siècle, à Montcherand ou à Genève, ont rapidement engagé la pratique romande de la restauration des décors peints sur la voie de la conservation. Mais les premiers chantiers illustrent la difficulté de trouver un juste équilibre entre les deux écueils extrêmes que sont, en matière de restauration, la ruine (lors d'une approche conservative), et la falsification (dérivant de la volonté de « régénérer » le monument). L'équilibre est d'autant plus difficile à atteindre que les différents intervenants sur les chantiers – nous l'avons vu ici pour les peintres, mais la même réflexion peut être menée pour les architectes – ont une formation académique de type artistique qu'ils doivent non pas renier mais maîtriser, en gardant les acquis techniques sans céder à la tentation de la création inspirée, afin de réaliser la meilleure restauration possible.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Karina Queijo, Section d'Histoire de l'art, Université de Lausanne, Anthropole, CH–1015 Lausanne

NOTES

1 Il ne sera pas question ici du jugement que notre époque porte sur ces restaurations.

2 Tous nos remerciements vont à Dave Lüthi, pour sa relecture et ses remarques toujours constructives.

3 Voir notamment *Grandson und zwei Cluniacenserbauten in der Westschweiz* (= Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 17, Heft 2), Zurich 1870. À partir de 1872, dans l'*Indicateur d'antiquités suisses*, Rahn fait la Statistique des monuments des cantons romands, monuments sur lesquels il revient dans *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz: von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zurich 1876. Citons encore: *Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne: ein Bild der Welt aus dem XIII. Jahrhundert* (= Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 20, Abteilung 1, Heft 2), Zurich 1879. – *Das Glasgemälde im Chor der Kirche von St. Saphorin im Canton Waadt* (= Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 3), s.l. [1880]. – *L'église abbatiale de Payerne*, Lausanne 1893.

4 Johann Rudolf Rahn, *Schloss Chillon: II. Beschreibung der Burg*, in: Schweizerische Bauzeitung, 9–10, 1887, Heft 13, p. 77.

5 Denis Bertholet / Olivier Feihl / Claire Huguenin (dir.), *Autour de Chillon, archéologie et restauration au début du siècle*, Lausanne 1998, p. 137.

6 Bibliothèque centrale de Zurich, FA Rahn 1470.s.3, lettre envoyée par Naef à Rahn, 28. 12. 1892.

7 *Conservation of Ancient Monuments and Remains. General Advice to Promoters of Restoration of Ancient Buildings*, in: Sessional Papers of the Royal Institute of British Architects 1864–1865, Londres 1865, révisé et réédité en 1888 sous le titre *Conservation of ancient monuments. General advice to promoters of restorations complété de Hints to workmen engaged on the repairs and restoration of ancient buildings.*

8 Paul Bissegger, *Henry de Geymüller vs E.-E. Viollet-le-Duc. Le monument historique, comme document et œuvre d'art*, in: Monuments vaudois, 1, 2010, p. 5–40.

9 *Instructions pour la conservation et la restauration des constructions monumentales*, Zurich 1893, p. 14–15.

10 Ursula Isler-Hungerbühler, *Johann Rudolf Rahn: Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte* (= Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 39), Zurich 1956, p. 14 et 26.

11 Johann Rudolf Rahn, *Une restauration modèle et les dernières découvertes faites au château de Chillon*, Lausanne 1898, p. 48.

12 Bibliothèque centrale de Zurich, Rahn I, 85 et Rahn VIII, 10.

13 Johann Rudolf Rahn 1898 (cf. note 11), p. 53.

14 Les décors figuratifs du château de Chillon, notamment ceux de la *Camera Domini*, ne seront restaurés qu'à partir de 1904.

15 Patrick Elsig (éd.), *Le château de Valère aux XIXe et XXe siècles: de la résidence des chanoines au Musée cantonal d'histoire* (Valère, art & histoire, 1), Lausanne 2000.

16 Brigitte Pradervand / Nicolas Schätti, *Les décors peints de l'abside de l'église Notre-Dame de Valère (vers 1434–1437) et l'activité de Pierre Maggenberg à Sion*, in: Vallesia, 52, 1997, p. 241–279.

17 Archives fédérales des monuments historiques (AFMH), Alte Akten: Notre-Dame de Valère, Procès-verbal de la conférence du 1er juin 1898.

18 AFMH, Alte Akten: Notre-Dame de Valère, lettre de van Muyden à Stehlin, 08. 11. 1898.

19 AFMH, Alte Akten: Notre-Dame de Valère, lettre de Zemp à Schmidt, 04. 06. 1899. Voir aussi Renaud Bucher, *Restauration en cours des fresques gothiques du chœur de l'église Notre-Dame de Valère à Sion (Valais)*, in: Icomos 90. Conserver–restaurer: quelques aspects de la protection du patrimoine architectural en Suisse, Lausanne 1990, p. 120–124.

20 AFMH, Alte Akten: Notre-Dame de Valère, rapport de van Muyden pour les années 1899–1900, 29. 03. 1900.

21 Miriam Jullien, *Christian Schmidt, Dekorationsmaler und Restaurator. Ein Beitrag zur Schweizerischen Restaurierungsgeschichte* (= mémoire de diplôme), Hochschule der Künste Bern, Konservierung und Restaurierung, 2005.

22 *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Genève*, 2: Genève, Saint-Gervais, du bourg au quartier, coord. par Anastazja Winiger-Labuda, Berne 2011; pour la question de la restauration des peintures murales, voir en particulier les pages écrites par Nicolas Schätti, *Le temple actuel (XIXe–XXe siècle)*, p. 147–152.

23 Johann Rudolf Rahn 1876 (cf. note 3), p. 670–671.

24 Leïla el Wakil / Théo-Antoine Hermanès, *Restauration de la chapelle Notre-Dame des Macchabées à Genève: à propos du premier « strappo » de peintures murales en Suisse*, in: Nos monuments d'art et d'histoire, 30, 1979, p. 25–35.

25 Karina Queijo, *Un chef-d'œuvre pour modèle: la restauration des peintures murales de l'église de Montcherand* (1902–1903), in: Monuments vaudois, 2, 2011, p. 26–33.

26 AFMH, Alte Akten: Saint-Gervais de Genève, rapport de Max van Berchem, 17. 10. 1905.

27 Gustave de Beaumont, *Les fresques de la chapelle de la Vierge au temple de St-Gervais*, in: Nos anciens et leurs œuvres, 7, 1907, p. 5–22, ici p. 21–22.

28 Archives cantonales vaudoises, AMH, A 165/4 (A 12306), lettre de Nicati à Naef, 23. 09. 1901.

29 Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. D. Wieczorek, Paris 1984 (*Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, Vienne/Leipzig 1903).

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1: Digitalisierungszentrum, Bibliothèque centrale de Zurich.
Fig. 2–7: Archives fédérales des monuments historiques (AFMH), Bibliothèque nationale suisse, Berne.

RÉSUMÉ

Cette contribution se propose d'exposer un aspect de l'influence que Johann Rudolf Rahn a eue en Suisse romande, plus précisément dans le domaine de la restauration des peintures murales: elle met ainsi en évidence sa participation comme expert sur les grands chantiers, son implication dans la formulation des premiers principes de restauration et, enfin, elle analyse l'accueil reçu par ces interventions. En effet, confrontées à la réalité du terrain, les réflexions alors naissantes sur la meilleure façon de restaurer les décors peints anciens sont rarement faciles à mettre en pratique et trouvent rapidement leurs limites; des limites qui se cristallisent autour d'une figure en particulier: celle du peintre. Étant celui qui transforme les instructions déontologiques en gestes concrets, le peintre est la personne la plus exposée aux critiques et cela, même s'il s'est plié aux instructions qui lui ont été données.

RIASSUNTO

Il presente contributo esamina l'influenza esercitata da Johann Rudolf Rahn nella Svizzera francese, in particolare nell'ambito del restauro di affreschi medievali. Il presente saggio illustra la presenza dello stesso in qualità di esperto nei cantieri più importanti, il suo impegno nell'elaborazione dei primi principi del restauro e, infine, analizza la ricezione delle misure attuate. Applicati agli edifici conservati, i nuovi principi relativi al miglior restauro possibile degli affreschi non erano certo facilmente attuabili e gli addetti ai lavori giunsero ben presto ai loro limiti, i quali riguardavano sostanzialmente un'unica figura: l'esecutore materiale del restauro degli affreschi. Era compito del pittore trasformare ingesti concreti i principi etici e fu la persona più esposta alle critiche, anche quando seguiva alla lettera le istruzioni che gli venivano impartite.

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Beitrag untersucht den Einfluss Johann Rudolf Rahns in der französischsprachigen Schweiz, insbesondere jenen im Bereich der Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien. Er zeigt zum einen die Beteiligung Rahns als Experte auf den wichtigsten Baustellen, zum andern seinen Einsatz bei der Ausformulierung der wesentlichen Restaurierungspunkte und untersucht anschliessend die Rezeption der durchgeführten Massnahmen. Der überkommenen Bausubstanz gegenübergestellt, war es in der Tat nicht einfach, die neu formulierten Grundsätze einer bestmöglichen Restaurierung auf dem Gebiet der Wandmalerei in die Praxis umzusetzen und die Verantwortlichen stiessen damit schnell an Grenzen; Grenzen, die sich im Wesentlichen nur auf eine Person, jene des Malers, bezogen. Ihm oblag es, die ethischen Grundsätze konkret in seine Arbeit zu übertragen und er war die der Kritik am meisten ausgesetzte Person, auch wenn er die erteilten Anweisungen strikt befolgt hatte.

SUMMARY

This essay investigates the influence of Johann Rudolf Rahn in French-speaking Switzerland, particularly in connection with the restoration of mediaeval wall paintings. It highlights Rahn's participation as an expert on the most important building projects as well as his involvement in formulating the primary restoration principles and subsequently analysing the reception of the executed measures. Confronted with the reality in the field, the newly optimised principles for the restoration of mural paintings were often difficult to put into practice and quickly came up against their limits – limits that crystallised around one figure in particular: the painter. It was incumbent upon him to apply the ethical principles to his work and he was the one most exposed to criticism, even if he had strictly followed the given instructions.