

La Chapelle de Chillon : un chantier exemplaire

Autor(en): **Dresco, Jean-Pierre / Nicollier, Jean / Chaperon, Danielle**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **79 (1999)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835893>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

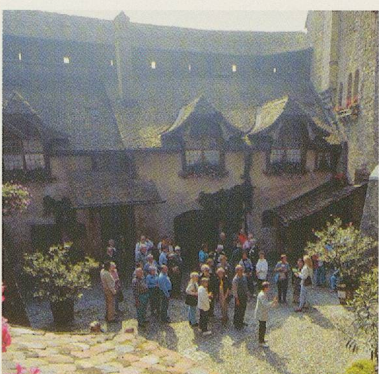
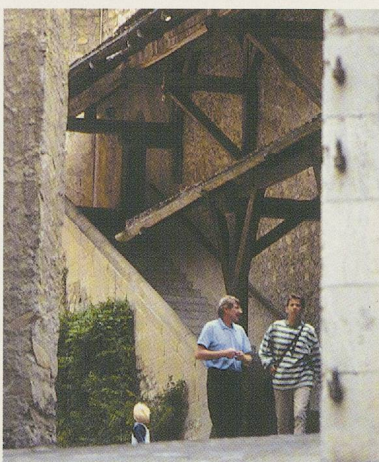
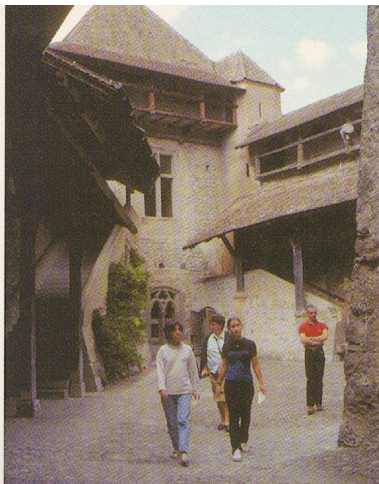


La Chapelle de Chillon

Un chantier exemplaire

Jean-Pierre Dresco
Jean Nicollier

Avec la collaboration
de Danielle Chaperon



La singularité du château de Chillon

A l'instar de nombreux monuments du canton, le château de Chillon est aujourd'hui l'objet d'un programme systématique de restauration et de réaménagement. L'envergure de ce programme est cependant exceptionnelle. Des travaux importants sont en effet rendus nécessaires non seulement par le vieillissement normal du bâtiment, mais aussi par les dégradations spécifiques que provoquent, presque toujours involontairement, ses 300'000 visiteurs annuels. Bien que sa popularité, à l'échelle mondiale, soit une charge lourde à porter, Chillon a pour particularité reconnue de ne pas culpabiliser ses hôtes et de ne pas les traiter comme des intrus. Ses structures sont extrêmement souples et laissent à chacun le loisir de vivre, s'il le désire, une expérience de visite autonome. Aucune chaîne, aucun cordon, aucun patin, aucun discours autoritaire – qu'il soit pédagogique ou disciplinaire – ne vient parasiter le bonheur de la découverte.

Conformément à cette réputation, les travaux et les aménagements ont donc toujours pris soin de respecter la liberté du public, de ne pas lui dicter ses pas et de ne pas lui imposer un rythme de visite (fig. 2 et 3). Certes, des circuits sont suggérés, des commentaires sont proposés, mais rien n'empêche l'aventure ou la paresse. Cette disponibilité du monument envers l'imaginaire de tous ses visiteurs, qualité que présentent rarement les édifices de cette importance, est appréciée et donc précieuse. Mais il fallait tout mettre en œuvre pour que la matérialité du château soit à même de l'assumer sans en pâtir à la longue.

Dès le début des années septante, le comité de l'Association du château de Chillon décida d'investir des sommes importantes dans l'entretien du monument et dans la modernisation des équipements destinés à un public de plus en plus nombreux (fig. 4). Nombre de travaux de restauration furent accomplis sur les charpentes et sur les maçonneries. Cependant, la résolution du problème des structures d'accueil (parking, dispositifs d'entrée, groupes sanitaires, logement du concierge, etc.) mobilisa pendant plus de quinze ans une grande part des moyens financiers et des énergies de l'équipe responsable du château. N'oublions pas que le château est aussi mis régulièrement à la disposition de manifestations culturelles ou festives organisées par les collectivités de la région. Les spectacles, concerts et autres banquets (fig. 5) participent ainsi à l'intégration de Chillon à la vie locale, ils supposent des installations appropriées, comme une cuisine professionnelle, par exemple.

▲ Fig. 2-3-4-5
Le château de Chillon est un des monuments les plus visités et aussi un des plus utilisés de Suisse.

La restauration de la chapelle

Début du chantier

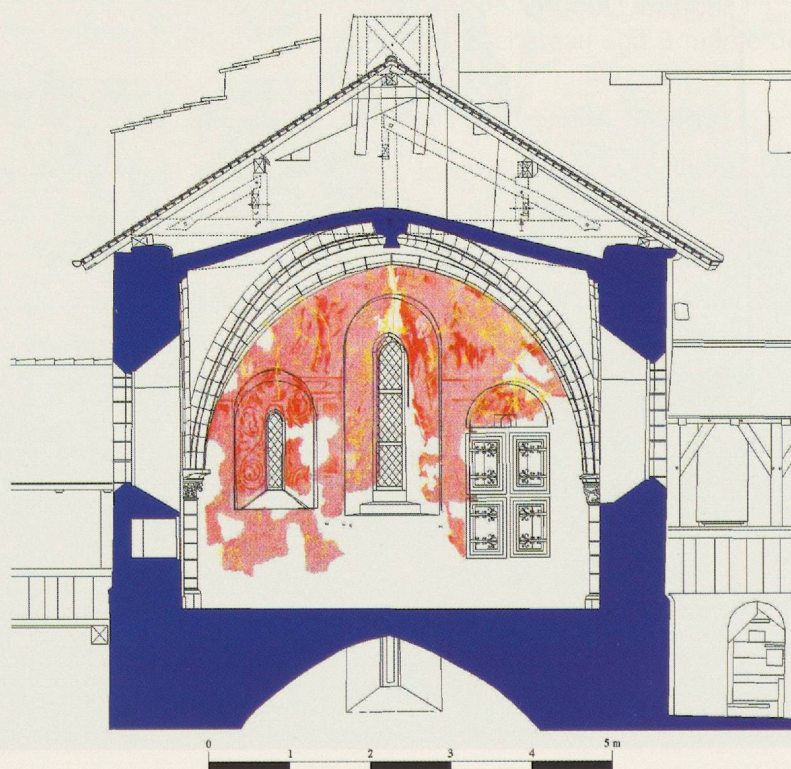
Les travaux d'aménagement étaient prioritaires et constituaient, on l'a dit, la rançon de la popularité du monument. C'est pourquoi il fallut attendre la fin des années huitante pour que puisse être envisagée la restauration de la chapelle, dont les peintures présentaient un état de dégradation inquiétant. Exiguë et peu ventilée, la chapelle avait beaucoup souffert des écarts de température qui favorisaient la condensation. Combinés avec les infiltrations d'eau dues à un toit défectueux, ces phénomènes avaient provoqué des dépôts calcaires qui fragilisaient les surfaces.

▼ Fig. 6
Les peintures murales de la *camera domini*, 1342-1344, par Jean de Grandson, après les dernières restaurations entreprises par Théo-Antoine Hermanès. Remarquer la frise aux armes de Savoie-Genevois-Montferrat, recopiée dans la chapelle par l'atelier Corveon.

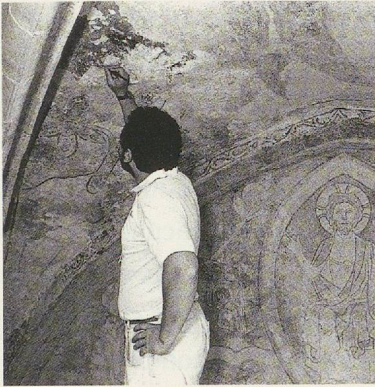


La restauration de la chapelle était devenue une véritable obsession de la commission technique. Sous prétexte d'impératifs budgétaires, l'ouverture du chantier fut longtemps différée, mais la véritable raison de cette hésitation était sans doute le pressentiment des difficultés pratiques et théoriques qui n'allaient pas manquer d'apparaître. L'achèvement de tous les autres grands travaux devait permettre enfin à toutes les énergies de se mobiliser et de se concentrer autour de cet objet majeur. La question financière se régla dès lors rapidement par la création d'un Fonds de restauration qui parvint à susciter des dons privés et publics très importants.

Un mandat fut alors confié à M. Théo Hermanès, qui avait achevé une dizaine d'années auparavant la restauration des fresques de la *camera domini* (fig. 6). La chapelle exigeait apparemment le même type d'intervention (fig. 7). En effet les conditions climatiques des deux pièces étaient fort proches et les peintures qui les ornaient avaient été rénovées au tournant du siècle dernier par le même peintre, au cours de la même grande campagne de travaux dirigée par l'archéologue cantonal Albert Naef. Le programme décoratif de la chambre du duc, peint par Jean de Grandson entre 1342 et 1344, avait été dégagé par M. Théo Hermanès, qui n'avait conservé de l'ouvrage de Correvon que les restitutions qui comblaient les lacunes relativement réduites de l'original. Se fondant sur cette expérience dont les résultats avaient été très positifs, le restaurateur aborda donc sereinement le nouveau chantier.



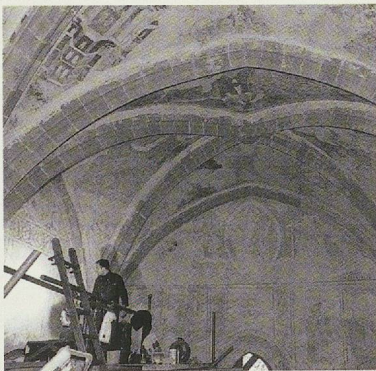
► Fig. 7
Coupe transversale, vue vers l'est.
Relevé des zones d'enduits et de pigments originaux. La variation de la densité de la couleur rouge indique l'importance relative de la conservation de la couche picturale du début du XIV^e siècle.



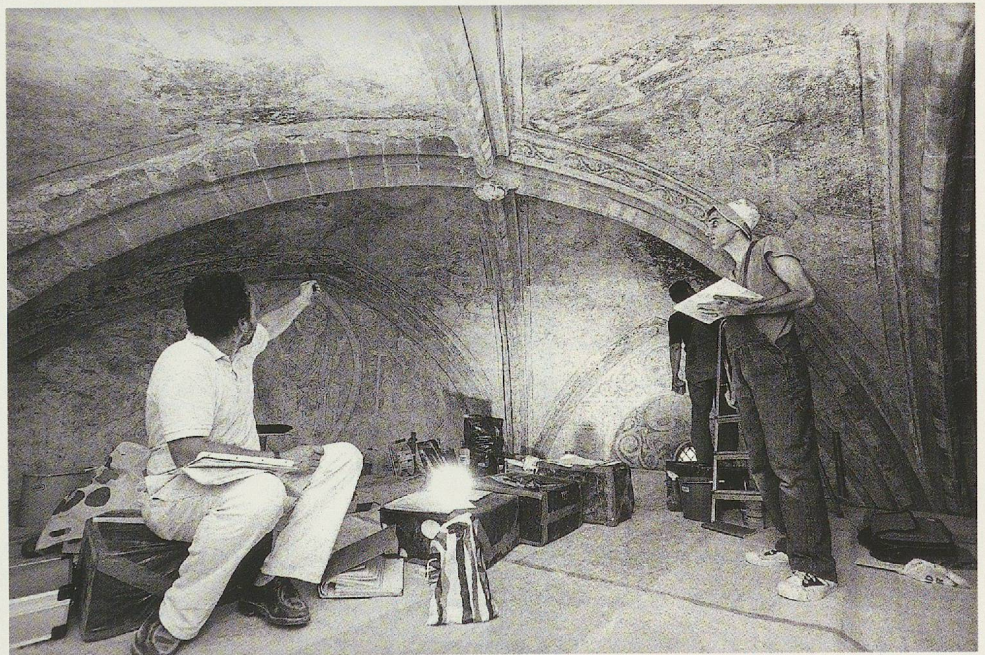
L'interruption des travaux

La première phase des travaux de restauration, conduite sur les voûtains de la chapelle (fig. 8) selon les principes qui avaient fait leurs preuves dans la *camera domini*, donna entière satisfaction (fig. 9). Mais, dès que M. Hermanès entreprit le travail sur les parois (fig. 10), il ne put que constater que le résultat changeait de nature. Non seulement il s'avérait que les lacunes de la surface picturale originale devenaient plus importantes, mais on devait constater que les reconstitutions de Correvon étaient dans un état de pulvérulence très avancé. M. Hermanès continua cependant son travail de dégagement des restes de peintures originales sur les parois Sud et Ouest, mais les difficultés apparurent encore plus importantes sur les parois Nord et Est, sur lesquelles les originaux, pratiquement inexistantes, étaient couverts par des motifs copiés du décor du narthex de l'église clunisienne de Romainmôtier. L'option prise pour les voûtains ne pouvait désormais plus se poursuivre sans qu'on prît le temps de la réflexion et il fallut se résoudre à interrompre le chantier.

▲ Fig. 8
Restauration des peintures de la chapelle, nettoyage et enlèvement des surpeints du début du XIX^e siècle sur les voûtes dans le secteur de l'entrée.



▲ Fig. 9-10
Restauration des peintures de la chapelle.



Il faut souligner qu'une telle décision est exceptionnelle, et surtout qu'elle n'est en rien un désaveu du travail effectué par le restaurateur, dont les principes scientifiques et les moyens techniques étaient inattaquables. Le problème ne résidait donc pas dans la légitimité de ces principes et de ces moyens en soi, mais dans leur compatibilité avec une vision plus large du *monument* dans son aspect muséographique. Il apparaissait dès lors, et c'est la leçon à tirer de cette aventure à rebondissements, que le cadre d'une restauration n'était pas seulement scientifique et technique, mais sociologique et même anthropologique. En clair, c'était la question des destinataires qui se posait avec éclat: pour qui restaurait-on la chapelle? Et pour transmettre quoi?

La logique du chantier tendait en effet à effacer les repeints en se ralliant ainsi à une théorie, dominante à l'époque, qui voulait qu'on limitât la conservation aux vestiges originaux les plus anciens. Selon ce principe, largement suivi en Suisse comme à l'étranger, l'intervention du restaurateur devait se borner au seul traitement des petites lacunes et à la recomposition partielle d'éléments décoratifs sans valeur créative. Les grandes lacunes étaient condamnées à rester blanches ou de couleur neutre. Dans le cas des parois de la chapelle de Chillon, les restes de peinture originale étaient si limités et isolés que les spécialistes eux-mêmes ne parvenaient pas à compléter spontanément le programme iconographique. A plus forte raison, le grand public aurait été frustré par une présentation où la rareté des repères picturaux leur faisait perdre toute cohérence. Prendre le parti de la rigueur archéologique, c'était de surcroît courir le risque de froisser tous les donateurs qui avaient soutenu ce qui leur avait été présenté, certes comme une opération de sauvetage, mais aussi comme une campagne de réhabilitation du lieu.



► Fig. 11

Paroi occidentale, Jugement Dernier peint en 1914-1916 par l'atelier Correvon, copié de celui de l'ancienne priorale de Romainmôtier.

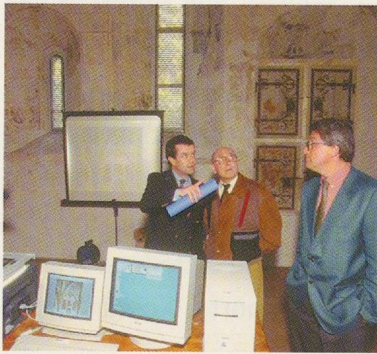
Les souscripteurs étaient en droit de s'attendre, non pas à moins de décor, mais au contraire à des peintures ravivées, plus belles, et intelligibles. Supprimer l'intervention des Correvon aurait eu aussi pour conséquence, en laissant deux parois entières sans décor, de briser l'unité du lieu tel qu'il se présentait à l'origine.

Fallait-il conserver alors l'œuvre de Correvon, solution que suggérait une autre tradition théorique? Pourtant cet artiste, conscient du poids de son intervention – l'analyse des matériaux le prouvait –, l'avait conçue pour être réversible et éphémère. Ses couleurs, posées selon une technique inspirée par celle des décors de théâtre de l'époque, étaient très fragiles et leur sauvegarde eût exigé des moyens disproportionnés, d'autant plus qu'elles étaient déjà en grande partie effacées (fig. 11). L'intérêt de cette intervention du début du siècle étant réel, mais secondaire par rapport à l'original, une telle dépense se justifiait mal.

L'engagement d'études complémentaires

L'accumulation des données scientifiques fournies par le restaurateur et par le laboratoire d'analyse des matériaux de M. Vinicio Furlan s'accompagnait donc d'une perplexité toujours plus grande de la commission technique du château quant à la finalité de l'opération. La sauvegarde de l'œuvre était une exigence évidente, mais aucun concept général ne soutenait la restauration des peintures. En outre, de nombreux points restaient encore en suspens, qui faisaient apparaître des manques dans la connaissance historique et matérielle du monument. L'élargissement du champ d'observation par une approche interdisciplinaire, dont pourrait alors se dégager un parti de mise en valeur globale de la chapelle, devenait indispensable.

La «crise» du programme de restauration avait eu aussi pour effet d'élargir la réflexion autour de la question du décor peint. En effet, il était évident que le destin des peintures était indissociable de celui de la forme architecturale qu'elles accompagnaient et dont elles soulignaient et accentuaient la structure. La perception des surfaces – qui avaient à juste titre obnubilé jusque-là les décisions – était liée à celle de l'espace. C'était bien la lecture de l'espace architectural d'origine que la disparition partielle du décor risquait de perturber gravement. Cette dislocation d'un espace, devenu incompréhensible, avait d'ailleurs motivé l'intervention massive de Correvon, conformément au projet pédagogique qui avait gouverné le grand chantier de Naef. Mais comme l'image d'un moyen âge idéal voire fantasmatique ne contente plus notre époque, il fallait que l'histoire architecturale de l'édifice soit reconstituée avec précision.



► Fig. 12

Présentation du projet au comité de l'Association du Château de Chillon en 1995 : de droite à gauche Messieurs Olivier Feihl, archéologue, Jean-Pierre Dresco, président de la Commission technique et Jean Jacques Schwaab, président de l'Association du Château de Chillon.

Avec l'appui de l'Association, la décision fut prise de lancer plusieurs études complémentaires dans les domaines de l'histoire, de l'histoire de l'art, de l'archéologie, de la climatologie, de la physique et de la chimie des composants de la maçonnerie et des pigments. La définition des mandats adéquats fut discutée et précisée lors d'un colloque international qui réunit, le 24 mai 1991, une vingtaine de spécialistes de différentes disciplines. Tous approuvèrent l'interruption provisoire des travaux de restauration, l'engagement de nouvelles recherches et l'élaboration d'un projet intégrant les peintures dans un concept général de mise en valeur (fig. 12). Il leur paraissait en effet évident que les lacunes de la connaissance de la chapelle, de ses transformations successives et de l'intégration des peintures dans le contexte artistique, rendaient prématurée l'élaboration d'un projet d'aménagement. Les études débutèrent alors sans attendre et se poursuivirent pendant près de deux ans. Des rapports intermédiaires et des séances de confrontation et de coordination interdisciplinaires en rythmèrent le cours.

Les chapitres suivants du présent ouvrage résument les résultats de ces recherches entreprises par :

- M. Daniel de Raemy, qui procéda à de nouvelles investigations dans les archives savoyardes de Turin et de Chambéry;
- M. Laurent Golay, qui approfondit l'analyse stylistique et iconographique des peintures;
- M. Olivier Feihl et Mme Anna Pedrucci, qui complétèrent la connaissance archéologique et architecturale du bâtiment, ainsi que l'histoire de la restauration du château par Albert Naef;
- M. Théo Hermanès, qui rassembla toutes les informations recueillies au cours de son chantier;
- MM. Vinicio Furlan et Renato Pancella, qui poursuivirent et précisèrent les analyses chimiques des pigments et des liants;
- M. Fred Girardet, qui étudia avec M. Dominique Chuard les variations climatologiques du lieu et la physique des maçonneries.

Ces résultats enrichirent considérablement la documentation sur ce secteur de Chillon, mais ils n'imposèrent pas directement une solution à la question de l'aménagement. Pourtant la commission technique, forte de cette information, était désormais prête à prendre le risque d'une décision.



▲ Fig. 13

Visite de l'ancienne *aula* du châtelain Q, avec son spectaculaire plafond du XV^e siècle supporté par des colonnes de chêne remontant aux années 1260-1270.

La réflexion muséographique

Le château comme totalité

La chapelle est ainsi devenue le point de fixation d'une réflexion globale qui avait à vrai dire commencé à s'imposer avant l'interruption des travaux. L'idée que le château était un véritable organisme, et non pas une juxtaposition de pièces et morceaux, avait déjà justifié l'engagement d'un architecte attaché spécifiquement à Chillon. Celui-ci avait pour tâche d'assurer l'intégration de chaque intervention dans un projet harmonieux. Il convient de rappeler que le mandat d'une «étude générale», confié à M. Blaise Junod, à l'occasion du grand chantier de la tour B (l'appartement du concierge), fut le premier du genre. Aujourd'hui c'est Jean Nicollier, l'un des auteurs du présent texte, qui occupe cette fonction, renforçant au sein de la commission technique celle que remplit l'architecte cantonal.

De plus, le début du chantier de M. Hermanès avait coïncidé, par hasard, avec des recherches concernant les aménagements extérieurs des abords du château. Ceux-ci avaient nécessité que l'on s'interrogeât sur l'effet général du bâtiment, conçu non plus seulement comme un espace isolé et clos, mais comme intégré dans un espace plus vaste. Car force était de constater que Chillon ne constituait pas seulement un *édifice* lourd de tout son passé (y compris de l'histoire de ses représentations picturales, littéraires, idéologiques), mais aussi un *paysage* tout autant chargé de significations. Une exposition (*Images de Chillon, le château insubmersible*), montée à l'occasion des festivités du 700^e anniversaire de la Confédération, avait d'ailleurs matérialisé, à l'intention des visiteurs, l'évaluation de cette charge symbolique. Cette histoire de la «réception» du château a permis de tracer l'horizon d'attente du public contemporain. Il convenait d'en tenir compte lors de l'aménagement des pièces les plus remarquables du château – dont faisait partie la chapelle.

Parallèlement aux recherches scientifiques portant sur la chapelle, la commission technique élaborera donc un nouveau concept de présentation du château. Dans le cadre de cette réflexion d'ordre muséographique, trois catégories de visiteurs – qu'il fallait simultanément satisfaire – furent schématiquement définies:

- 1° les groupes formés de personnes désirant une visite rapide des secteurs les plus spectaculaires du site (fig. 13),
- 2° les amateurs plus curieux, cherchant à comprendre le monument et à s'en former une image personnelle (fig. 14),



▲ Fig. 14
Panneaux explicatifs précédant la chapelle sur l'itinéraire de la visite par les chemins de ronde, ici dans la cour G.

3° les professionnels des sciences humaines (principalement les médiévistes, les historiens de l'art et de l'architecture), susceptibles de considérer le château comme un objet d'étude, et enfin les spécialistes du patrimoine, gardiens de l'orthodoxie de la conservation.

L'ambition de la commission n'était donc pas seulement de trouver une solution intellectuellement, esthétiquement et déontologiquement satisfaisante à la question de la restauration, mais aussi de répondre aux attentes de ces différents publics par des parcours distincts, des méthodes d'information et des équipements appropriés. Il fallait de surcroît que les décisions

prises pour la chapelle puissent être incorporées dans la présentation du château dans son ensemble. La chapelle est un des points forts de l'édifice, mais on ne devait pas perdre de vue qu'elle prenait place dans une déambulation. Toutes les liaisons avec les secteurs avoisinants devaient être repensées.

Les projections d'images

Grâce aux résultats des recherches interdisciplinaires, les idées de la commission technique se précisaient et le projet global de restauration et de réaménagement prenait forme. Pourtant un doute subsistait au sujet du traitement des lacunes provoquées par l'effacement des peintures. Cette question des lacunes, essentielle pour la réussite de la restauration, devait être débattue lors d'un second colloque au cours duquel seraient aussi présentés les résultats des recherches. L'idée de tirer parti des techniques de projection germa pendant la préparation de cette rencontre.

Le colloque du 12 novembre 1993 devait en effet se dérouler dans la chapelle même, où un projecteur à diapositives, destiné à illustrer les exposés, fut accessoirement installé. En réglant l'appareil, les deux architectes de la commission technique (ci-devant auteurs) constatèrent que les images lumineuses s'harmonisaient d'une manière particulièrement heureuse avec les restes du décor peint. Il se vérifia rapidement que cette technique convenait aussi bien à l'éclairage des surfaces qu'à la projection d'une reconstitution des peintures disparues. Cette idée s'intégrait parfaitement au développement du projet de réaménagement global de la chapelle, confirmant le parti muséographique suggéré par le premier colloque, adopté depuis par la commission technique. Le concept fut immédiatement présenté aux participants du second colloque, qui encouragèrent ses auteurs à en poursuivre la mise au point. Lors de la discussion, de nombreux avantages du dispositif furent relevés:

- Il satisfaisait d'abord au principe des trois niveaux de lecture.
- Le mélange de la lumière artificielle et des images projetées créait une ambiance magique perceptible même pour les visiteurs pressés.
- L'amateur plus intéressé trouverait à l'extérieur de la chapelle des explications lui permettant de comprendre la signification des sujets peints, désormais identifiables grâce aux projections complémentaires.
- Les spécialistes auraient tout loisir d'examiner les peintures originales sans les projections. Les conditions d'observation seraient optimales puisque les lacunes se présenteraient à l'état brut, dépouillées de tous les traitillés et pointillés usuels qui parasitent parfois la lecture des couches authentiques (fig. 15, 16).

- Le principe de réversibilité, cher aux conservateurs du patrimoine, serait absolument garanti puisqu'aucune adjonction de matière n'altérerait les murs. (De plus, il se confirma que l'impact de la lumière resterait en dessous des normes admises en muséographie.)
- Les images, créées selon les indications de l'historien de l'art, pourraient évoluer au fur et à mesure du développement des connaissances. Le système permettrait même des confrontations théoriques, devenant ainsi un outil non seulement didactique mais méthodologique.
- Enfin, cette solution n'exigeait pas que l'on fasse disparaître les repeints restants de Correvon et ses propositions iconographiques. On décida de leur accorder le destin qu'avait prévu pour eux leur auteur, à savoir une progressive volatilisation (ralentie par l'amélioration des conditions climatiques). Ainsi les traces du grand chantier du début de ce siècle seraient-elles dans une certaine mesure préservées. Naef, dont la pensée a si fortement marqué l'histoire de Chillon, méritait bien cette sorte d'hommage.

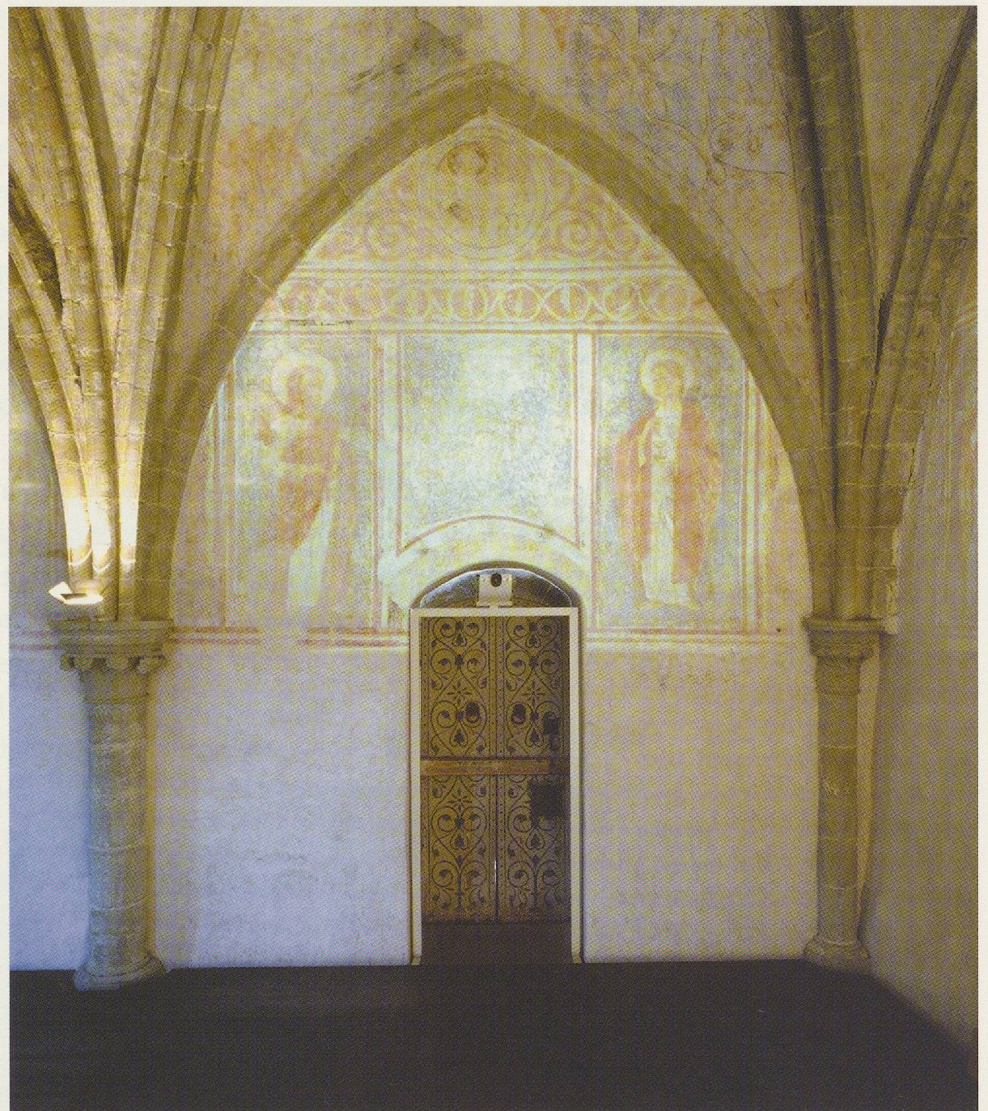


► Fig. 15
Paroi sud, travée ouest, sans projection d'image lumineuse, ce qui permet l'observation de ce qu'il reste des peintures du début du XIV^e siècle.

La technique d'installation s'avérait relativement peu coûteuse par rapport au traitement classique des lacunes. En revanche, elle impliquait certains coûts d'entretien (électricité, suivi des appareils, changement des diapositives, etc.) qu'il fallait accepter d'intégrer, de manière permanente, dans les frais d'exploitation du château.

Les avis recueillis au cours du colloque confirmèrent aussi bien la qualité des recherches pluridisciplinaires effectuées que la plausibilité du projet de restauration. Les études d'exécution pouvaient ainsi s'engager sur la base d'hypothèses solidement étayées. L'Association, convaincue par ces avis autorisés et séduite par l'originalité de la proposition, adopta formellement le projet le 22 mai 1995.

► Fig. 16
Paroi sud, travée ouest, avec
projection d'image lumineuse.



L'intégration du projet dans le contexte général

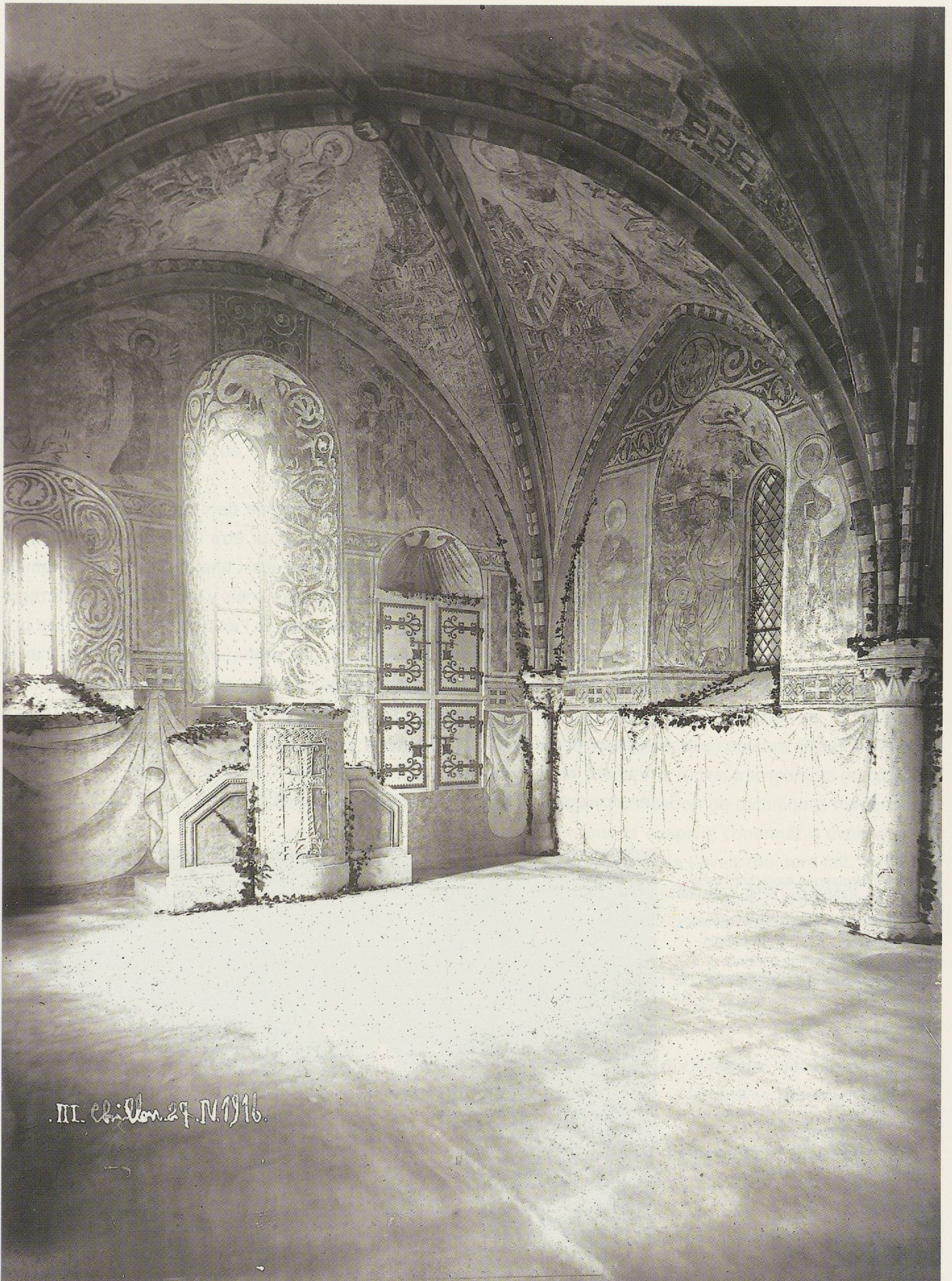
En 1912, Albert Naef écrivait: «La base fondamentale de la restauration doit être la conservation de l'état actuel, dans les grandes lignes tout au moins (fig. 13). Il ne peut être question de rétablir l'ensemble du château, ni telles de ses parties essentielles, dans l'un de ses états primitifs antérieurs, mais bien de tout mettre en valeur, de ne rien sacrifier de ce qui peut avoir un intérêt historique, architectural ou archéologique quelconque, et de ne se permettre des restitutions partielles, de détail, que lorsqu'elles sont absolument sûres, qu'elles ne peuvent prêter à hésitation et qu'en même temps elles peuvent continuer à augmenter la valeur documentaire ou artistique du monument.»

Cette option muséographique de présentation du château de Chillon n'a pas changé. Pourtant il faut être conscient des exigences contradictoires qu'elle prétend poser comme objectifs. Fidèle au concept de *récapitulation* qui obséda le XIX^e siècle, Naef pensait le château comme un organisme en perpétuel développement, non pas par effacement et oubli des étapes antérieures, mais par assimilations successives (ainsi pensait-on à l'époque que le corps humain «récapitulait» toutes les étapes de l'évolution animale). Comment dès lors proposer une lecture aisée et cohérente d'un corps architectural si hétéroclite ? Reconnaissons que Naef a pris parti de souvent sacrifier la complexité au profit de la cohérence et de la lisibilité. C'est en effet une sorte de résumé idéal du château médiéval qu'il a tenté de reconstituer, au détriment des apports ultérieurs. Cette intervention, si typique du siècle passé, fait aujourd'hui partie de Chillon. A son destin de prison, de grenier, d'arsenal, s'ajoute depuis celui de fantôme historique, et il faut se garder de vouloir faire disparaître ce dernier au nom des savoirs actuels.

Toujours est-il que l'édifice reste un lieu didactique, tel un livre dont les chapitres se suivent et se complètent pour laisser comprendre, la lecture terminée, une sorte de représentation de l'histoire. Entendons que cette représentation n'est pas celle d'une histoire linéaire et artificiellement logique, mais celle d'une histoire vivante, avec ses contradictions, ses scandales, ses hésitations, ses bricolages, bref d'une histoire humaine. Chaque siècle, suivant ses besoins (de sécurité, de conquête, de confort, de profit, de rêve, d'identité, de savoir), s'est approprié Chillon à sa manière. Ce sont tous ces Chillon(s) successifs, tous ces chapitres imbriqués, qu'il faut essayer de donner à lire aujourd'hui. Ne nions pas non plus que notre fin de XX^e siècle exprime, dans cette volonté même de laisser la parole aux siècles précédents, ses propres besoins: besoin de se sentir enraciné dans le passé peut-être, ou celui, symétrique, d'avoir moins peur de l'avenir ?

► Fig. 17

Intérieur de la chapelle Y en 1916, après restauration. Les peintures de la voûte ont seules fait l'objet d'une véritable restauration. Le reste relève de l'invention. La salle est apprêtée pour le mariage de la fille d'Albert Naef.



III. Ch. von 29. IV. 1916.

C'est cet esprit qui a guidé la recherche du concept quant au projet de la restauration de la chapelle. Restait que la contradiction subsistait entre l'impératif d'évidence et l'exigence de la transmission d'une idée de la complexité historique et architecturale. La décision a été prise de rendre compte de la superposition des époques à l'échelle du bâtiment entier, c'est-à-dire de distribuer les éléments de cette imbrication dans l'ordre de succession du parcours de visite. En revanche, la recherche d'une cohérence lisible, d'une homogénéité temporelle et spatiale prévaudrait dans le traitement des pièces ou des zones du château. Pour chaque portion du château, la question de ce qui marque au mieux son identité historique serait posée: il est clair que la salle des armoiries est propriété des baillis, que la prison de Bonivard est un fantasme du XIX^e siècle, que la salle des gardes est peuplée d'ours bernois, que la *camera domini* est hantée par un seigneur médiéval. En résumé, chaque pièce serait homogène dans sa muséographie et sa restauration, alors que l'ensemble de ces pièces articulé dans un parcours plein de surprises rendrait hommage à la diversité et au changement.

La chapelle représentait une première étape de cette nouvelle présentation du château. Chillon est en effet connu pour être une forteresse militaire, mais on oublie parfois que le château était aussi une résidence de la famille de Savoie, qui n'y habitait pas en permanence mais y faisait des séjours réguliers. La chapelle donnait l'occasion de montrer l'un des aspects de la vie privée de l'époque, à savoir l'intégration des pratiques religieuses dans l'existence quotidienne. En effet, la chapelle est reliée par un escalier directement à la *camera domini*, et fait partie de la zone «intime» du château (fig. 18). La mise en valeur de cette disposition permettrait au public de percevoir la trace d'un art de vivre propre à cette période de l'histoire, et d'insister sur la différence entre un lieu de piété privé et les lieux de cultes publics.

► Fig. 18
Ecorché informatique montrant l'escalier en vis établissant la liaison entre la chapelle et la *camera domini* et se prolongeant à la hauteur du chemin de ronde de la seconde enceinte et du couronnement de la tour X.



Afin d'établir l'unité d'une telle interprétation du lieu, quelques éléments perturbateurs ont donc été atténués ou même effacés. Ainsi en est-il, comme on le verra, des accès percés de part et d'autre du chœur lors de l'établissement d'un chemin de ronde à la fin du moyen âge. Ce sacrifice était d'autant plus supportable que l'excès d'ouvertures de la chapelle était néfaste à sa conservation. Quant à l'intervention du XIX^e siècle, on a vu que la méthode des projections permettait d'en réduire l'effet parasite sans la faire disparaître.

Les principes architecturaux

Le projet d'aménagement muséographique devait tout d'abord faire comprendre le pourquoi et le comment de l'insertion de la chapelle en cet endroit, mais aussi révéler et agrémenter le lieu en donnant une réponse unificatrice aux interrogations que l'histoire a laissées. L'idée maîtresse du projet était donc de penser plus loin que la seule revalorisation des peintures. La chapelle devait à la fois retrouver une unité pédagogique et une identité architecturale. Les deux objectifs convergeaient vers la restitution d'un espace à la fois intime et sacré.

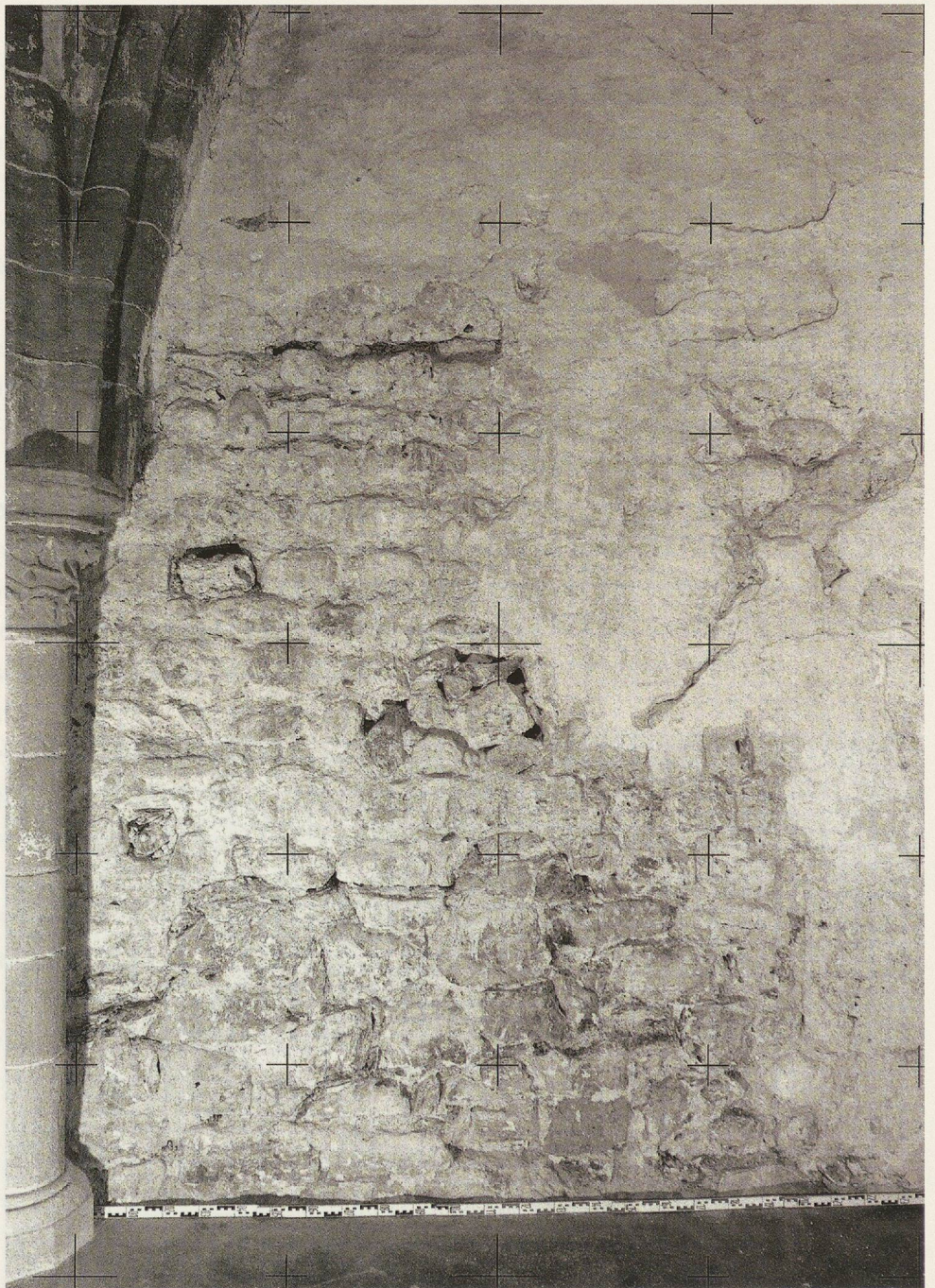
L'élaboration du projet due à l'architecte du château fut ainsi guidée par la volonté de redonner vie à la chapelle par la composition de toutes sortes de vibrations sensibles: le grain de la lumière, des couleurs et des sons, mais également la texture des matériaux, délicats ou rudes, transparents ou opaques. Le parti-pris était aussi de privilégier l'utilisation de techniques modernes et de matériaux contemporains, afin que la chapelle continuât d'évoluer et de rester en contact avec le présent, comme elle l'avait toujours fait. Enfin, les interventions se devaient d'être légères, aériennes, pratiquement en «suspension», car il fallait veiller à ménager la substance même du bâtiment.

A ces options de valorisation de l'espace architectural devaient s'ajouter les grands axes muséographiques tracés par le projet:

- L'accentuation de la liaison chambre du duc/chapelle, dans le contexte d'une réflexion générale sur le thème de la vie privée des seigneurs de Savoie.
- L'amélioration de la zone d'approche et d'entrée de la chapelle.
- L'invention d'un dispositif technique permettant de réaliser une projection d'images sur chaque paroi.
- L'installation d'un éclairage des voûtes en harmonie avec l'intensité lumineuse des projections.

- Les exigences de conservation, qui prévoyaient la suppression des dégradations dues à l'apparition de condensation sur les parois intérieures de la chapelle.

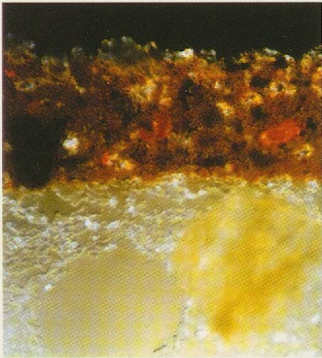
Le projet architectural devait être une réponse «poétique» au système complexe de contraintes qui vient d'être décrit et dont faisaient partie les résultats des recherches menées par l'équipe pluridisciplinaire de spécialistes.



► **Fig. 19**
Les analyses archéologiques se sont limitées aux zones où les enduits d'origine n'existaient plus.

Les résultats des recherches

Un historien, M. Daniel de Raemy, avait pour tâche de dépouiller les archives de la Maison de Savoie et d'y relever toutes les indications permettant de dater et de décrire les travaux entrepris dans la chapelle. Grâce à son travail de documentation et à l'examen minutieux des maçonneries qui fut parallèlement effectué par les archéologues M. Olivier Feihl et Mme Anna Pedrucci (fig. 19), une chronologie relative fut établie de la construction de la chapelle et de ses abords. Cette connaissance des phases de construction, ainsi que des multiples interventions qui furent menées ultérieurement, a permis la très grande précision des interventions sur l'architecture et plus particulièrement sur les ouvertures.



► **Fig. 20**
Agrandissement au microscope des couches picturales permettant d'en déterminer la composition, la nature des pigments et les liants utilisés.

Un historien de l'art, M. Laurent Golay, avait entrepris une analyse rigoureuse des peintures. Ce travail mit particulièrement en évidence l'iconographie christologique du programme décoratif et le système d'analogies entre les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament qui l'organise. Les caractéristiques stylistiques furent également soigneusement décrites. La création des images destinées aux projections lumineuses devait évidemment beaucoup profiter de cette recherche.

Les investigations techniques de M. Renato Pancella, collaborateur de M. Vinicio Furlan, concernant les qualités physiques des matières en présence dans les peintures permirent d'enrichir les connaissances sur les liants et les pigments employés, et sur les altérations des couches picturales (fig. 20). Ces analyses avaient déjà guidé la restauration de M. Théo Hermanès, et continuaient, en se développant, à faciliter toutes les interventions directes sur les parois.

Enfin les mesures effectuées dans le domaine de la climatologie par M. Girardet, travaillant lui aussi avec M. Furlan, permirent de tenir compte des importants problèmes dus à la présence d'humidité, d'eau de condensation et de pollution de l'air. Le projet devait impérativement trouver une solution pour enrayer les effets néfastes de ces phénomènes participant de manière importante à la dégradation des peintures et de leur support.

La réalisation du projet

La mise en œuvre du projet peut être décrite en distinguant les étapes suivantes:

La cour

La cour à l'air libre qui précède la chapelle et en permet l'approche a été dégagée de la grande toiture dont Naef l'avait couverte. Cette cour est en fait le résultat de l'effondrement d'un bâtiment adjacent qui servait de «centre d'administration» ou de «bureau», en liaison directe avec la chambre du duc. La construction d'une couverture avec ses tuiles et ses charpentes avait flatté le goût de Naef pour les accidents de matière. Pragmatiquement, il s'agissait pour lui de protéger cet espace de la pluie pour éviter les infiltrations dans la salle des clercs, sise en dessous. Aujourd'hui, la solution d'une étanchéification de la dalle remplit ce rôle. Le démontage de cette toiture surnuméraire a non seulement facilité la perception de la chapelle et de sa relation avec la chambre du duc (fig. 21), mais a défini un lieu agréable où une information peut être proposée aux visiteurs.

Cette station dans la cour permet aussi au public de se situer par rapport au paysage. En effet, la réflexion menée à propos des circuits de visite avait abouti à quelques options nouvelles que l'on pouvait commencer à expérimenter. Le circuit chercherait à susciter, chez le visiteur, tantôt le sentiment de s'égarer dans un édifice labyrinthique, tantôt celui de comprendre parfaitement la logique du bâtiment (comme dans la cour de la chapelle). Cette alternance «psychologique» se manifesterait par le contraste entre des lieux clairs et des lieux obscurs, ouverts et fermés. Ce rythme visuel serait une manière d'inscrire dans le cheminement du visiteur la nature paradoxale de Chillon: à la fois résidence tournée vers le lac et forteresse adossée contre la rive, à la fois ouvert sur le paysage et replié sur lui-même, à la fois enraciné dans le passé et inscrit dans un territoire marqué par la modernité (par le pont de l'autoroute, par exemple).

L'accès

Le précédent accès, qui empruntait le chemin de ronde établi par les Bernois, était à rebours du bon sens puisqu'il introduisait les visiteurs dans le chœur. Il a été condamné et remplacé par l'entrée située au bas de l'escalier à vis qui reliait la *camera domini* à la chapelle, entrée qu'empruntait précisément le duc pour se rendre dans son sanctuaire privé. Ainsi a été rétabli l'accès originel, grâce à la réouverture d'un passage contemporain à

► Fig. 21

La toiture récente couvrant la cour G (ancienne *domus clericorum et pelium*) a été enlevée afin de dégager les volumes de la chapelle et de la tour X adjacente enfermant la *camera domini*; le mur nord de la première en montre encore les traces d'accrochage.



la construction de l'escalier (et qui donnait accès au «centre administratif»), obturé par un panneau jusqu'à aujourd'hui. La sortie qui faisait face à cet accès a été murée afin de rétablir l'homogénéité de la paroi Sud qui allait recevoir les projections lumineuses. L'ancien accès n'a pas encore subi le même traitement, car les analyses archéologiques et la restauration des parties basses de la paroi nord, qu'il perce, restent encore à faire. La sortie mène à la grande cour, sur laquelle débouche l'escalier monumental, et correspondait à l'initiale entrée publique à la chapelle (l'actuelle entrée étant l'accès privé du duc). Afin de préserver la clôture du lieu, le visiteur doit pousser une porte constituée d'une feuille de verre prise entre deux plaques d'acier. Pour que cette porte de sortie (fig. 22) s'impose en tant que telle au visiteur, elle est ponctuée d'«œillets» par lesquels le jour passe discrètement: des trous dans l'acier dégagent de petits cercles de verre dont la disposition évoque celle des clous sur les portes médiévales.

Toutes les issues restantes exigent l'ouverture de portes dont la fermeture automatique est destinée à limiter les circulations d'air. M. Girardet avait en effet insisté sur la nécessité de restreindre les contacts entre l'atmosphère polluante (oxydes d'azote et particules de suie et de pneus...) et les matériaux de la chapelle, afin d'éviter à la fois les réactions chimiques de la chaux du support des peintures et les dépôts de matière étrangère. De surcroît une relation avait été établie entre l'ouverture des portes et la condensation d'eau sur les parois, entraînant l'apparition de «points de rosée» et une lente dissolution des pigments.

► Fig. 22

Pour obtenir une température et une hygrométrie favorables à la conservation des peintures, seuls l'accès occidental original et celui de la *camera domini* ont été conservés, état après les restaurations.



L'escalier

L'accès par la cour était aussi motivé par le fait qu'il fallait malheureusement renoncer à faire emprunter par les visiteurs l'escalier qui relie la *camera domini* et la chapelle. Cet escalier d'origine, auquel Naef n'avait pas touché, aurait par trop souffert des piétinements de la foule. Pourtant il était très important que cette liaison soit clairement perceptible. Il fut donc décidé d'en barrer l'accès, en haut et en bas, par deux vitrages, et de l'éclairer de telle façon que le spectateur soit invité à le parcourir par le regard, aussi bien quand il visite la chambre du duc que quand il est dans la chapelle. Cet éclairage a été soigneusement modulé afin qu'il ne parasite pas l'ambiance lumineuse de la chapelle elle-même.

► **Fig. 23**

Escalier reliant la chambre du duc X (*camera domini*) à sa chapelle privée. Etat au début du XX^e siècle.

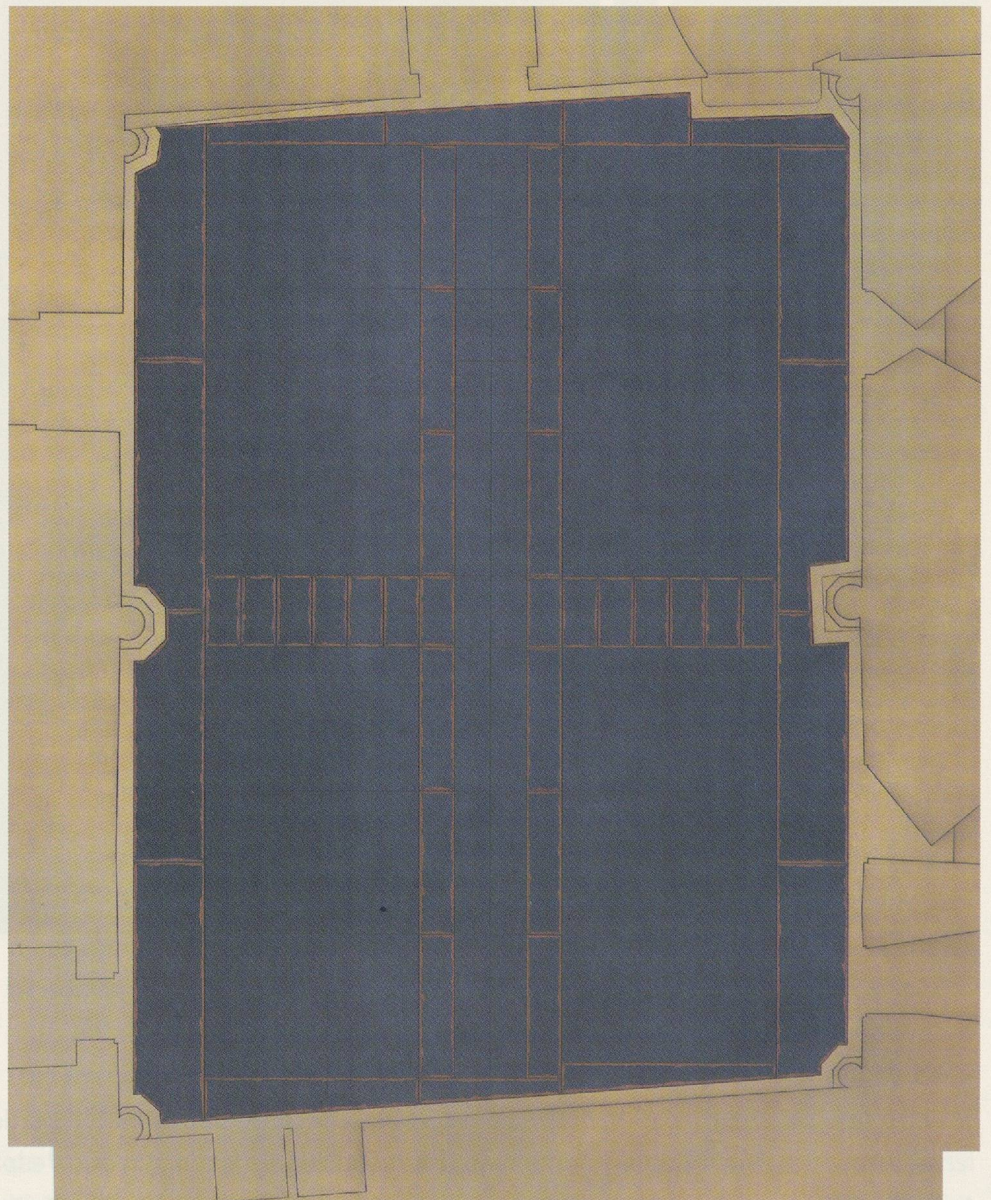


Le sol

Le projet avait accordé une attention particulière aux voûtes et aux parois, il lui restait à reconsidérer le sol afin que l'espace tout entier de la chapelle soit pris en charge. Le sol actuel ayant été refait par Naef et ne correspondant pas au niveau du sol originel, il fut décidé de créer un nouveau plancher et de procurer aux visiteurs la sensation de «planer». Une sorte de radeau surélevé

par rapport à la chape existante, radeau constitué de plaques d'acier brut aux bords oxydés, fut dessiné par l'architecte et exécuté spécialement par M. Daniel Galley (fig. 24) (le matériau de la porte de sortie en est un rappel). Les couleurs de ce plateau métallique s'inspirent des teintes rouille omniprésentes sur les peintures et du ton gris des éléments architecturaux. L'architecte a aussi accordé une grande importance aux phénomènes acoustiques induits par le matériau: l'écho des pas rend sensible la surélévation du plancher et accentue l'impression de «flottaison», et la résonance des voix complète à merveille l'ambiance religieuse du lieu. Tout mobilier aurait rompu cet équilibre mystérieux. Toutefois, une plaque de verre translucide a été incrustée dans le sol à la place de l'autel pour en signaler la situation et orienter ainsi tout l'édifice.

► **Fig. 24**
Sol de la chapelle exécuté en plaque d'acier naturel selon un dessin de Daniel Galley.



Les projecteurs

Le dégagement des peintures d'origine et l'enlèvement partiel des interventions postérieures au XIV^e siècle ont eu pour conséquence de donner aux parois un aspect quelque peu «écorché». Dans le but de redéfinir et de sauvegarder l'identité architecturale du lieu et de tout ce qu'il représente par rapport au passé – et au futur –, un dispositif de surimpression d'images lumineuses a été prévu par le projet muséographique. Pour ce faire, huit projecteurs à diapositives ont été posés, dont chacun projette une illustration sur la paroi qui lui fait face. Le visiteur est ainsi encerclé par des images doucement éclairantes.

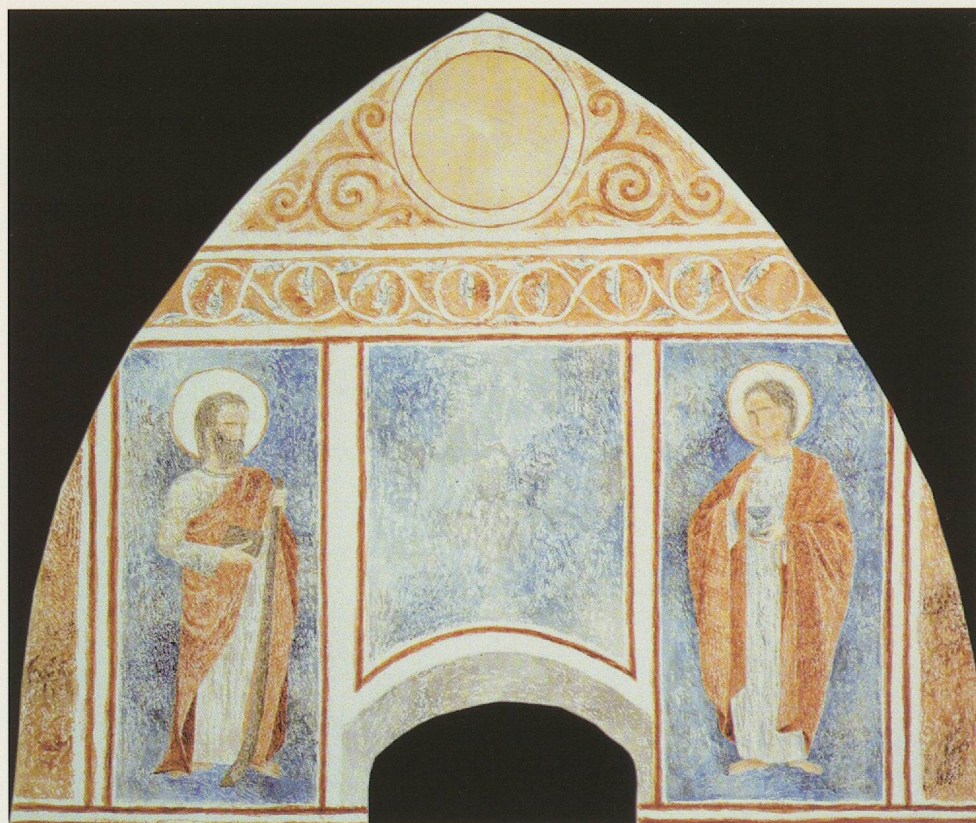
Les figures projetées sont le résultat d'un lent processus évolutif de mise au point. D'après les indications de l'historien de l'art, Mme Marie-Pierre de Gottrau a créé des images avec l'intention de suggérer une iconographie ancienne et d'affirmer un style différent qui ne laisse planer aucune ambiguïté sur la nature respective des images originales et reconstituées (fig. 25). Cette intervention exigea beaucoup de doigté de la part de cette artiste, car il s'agissait à la fois d'être modeste et moderne. Pour le mur ouest ont été représentés saint André, saint Pierre, saint Paul, saint Jacques et le Couronnement de la Vierge, et face à eux, une Annonciation. Pour la paroi nord ont été peintes les figures de saint Thomas, saint Philippe, saint Mathieu et saint Thadée, et pour la paroi sud enfin, celles de saint Jean, saint Jacques le mineur, saint Barthélemy et saint Simon. Les rinceaux qui



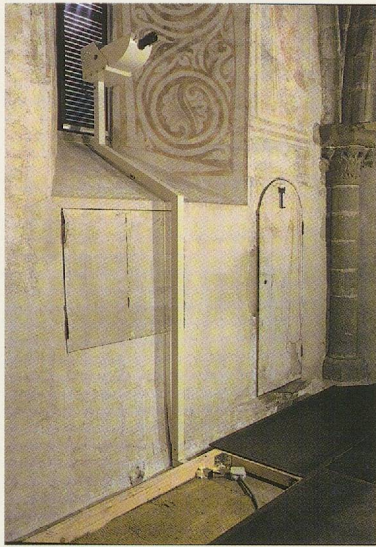
► Fig. 25
Suggestion de reconstitution du cycle de 1314 par Marie-Pierre de Gottrau, destinée à être projetée sur la paroi occidentale.

décorent le haut de ces parois ont été également complétés. Les relevés architecturaux des murs de la chapelle et des découpes des voûtes sur papier calque ont permis le cadrage des nouvelles peintures exécutées à l'aquarelle sur papier. Ces aquarelles ont été ensuite photographiées sur des diapositives «Ektachrome». Grâce à M. Olivier Feihl, les clichés ont été numérisés en haute résolution pour pouvoir être transformés dans des programmes informatiques de traitement d'images. Chaque cliché a été travaillé pour correspondre à des valeurs géométriques dépendant de l'excentrement de chaque foyer de projection par rapport à la surface de réception. Des masques ont été pratiqués dans chacun des clichés, de manière à n'illuminer que les parties souhaitées (fig. 26), car, évidemment, les peintures originales ne devaient pas être recouvertes par d'autres. L'intérieur des embrasures a reçu une teinte neutre de manière à n'éclairer que modérément ces zones.

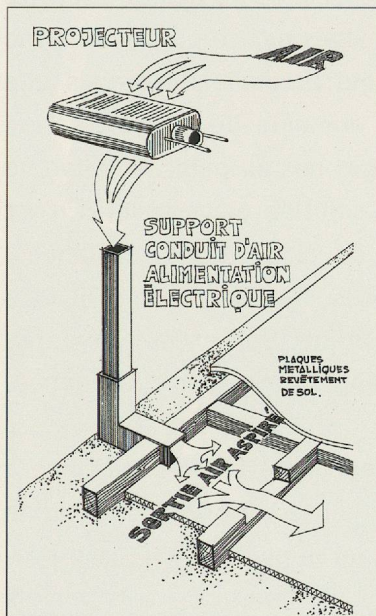
A la suite des premiers essais, d'importantes retouches ont été apportées à la balance chromatique de chaque cliché en fonction du fond sur lequel il était projeté, afin d'obtenir un ensemble homogène, malgré les teintes et les surfaces irrégulières du support. Ce réglage a été exécuté par corrections successives et maintes fois testé sur place, car il fallait à tout prix respecter l'unité du décor dictée par les peintures des voûtes et par les matières et couleurs des éléments architecturaux.



► Fig. 26
Découpe d'une image lumineuse qui prend place dans un projecteur.



▲ Fig. 27
Projecteur et écorché du sol montrant le système de récupération de chaleur.



▲ Fig. 28
Schéma montrant le principe de récupération de la chaleur des projecteurs pour chauffer la chapelle par l'intermédiaire de son sol en plaques d'acier.

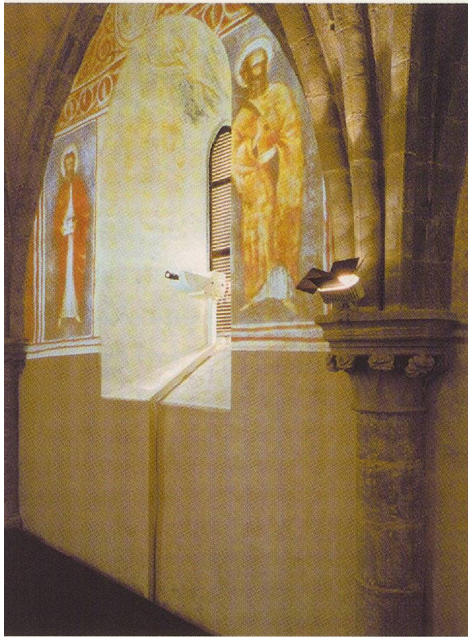
Le choix des projecteurs et leur adaptation au projet a été assuré par M. Herbert Laesslé de l'entreprise Multivision SA. Les appareils devaient à la fois être discrets, puissants, souples d'utilisation et ne pas dégager trop de chaleur, ce qui n'a pas été une mince affaire.

Puis une longue quête a commencé, à la recherche d'une qualité de diapositive qui supporterait une projection continue. Un filtre UV a été intercalé entre la diapositive et le faisceau lumineux et un nouveau procédé de coloration a été adapté afin de multiplier par 30 ou 40 la durée de vie normale d'une gélatine. Reste qu'il faut changer l'ensemble de ces diapositives environ une fois par mois, car des déformations sont causées par l'inévitable différence entre les températures diurnes et nocturnes.

La climatologie et le chauffage

Les études climatologiques complémentaires de M. Dominique Chuard avaient établi, conformément aux conclusions de M. Girardet, que la protection et la conservation des peintures murales exigeaient que le volume de la chapelle soit légèrement tempéré. M. Chuard devait tenir compte, de surcroît, de l'installation du système de projection et de ses éventuelles conséquences sur l'équilibre thermique. Après qu'on eut trouvé les projecteurs qui cumulaient toutes les qualités techniques désirées, il apparut en effet que la chaleur dégagée par ces appareils restait trop importante et pouvait nuire au destin des peintures. Il a été donc imaginé d'utiliser le support du projecteur comme gaine d'aspiration et d'inverser le flux d'air de refroidissement des appareils: l'air ambiant de la chapelle serait pompé à travers le projecteur pour refroidir la lampe, puis cet air réchauffé serait conduit sous le sol pour être évacué finalement à l'extérieur. Cet air devait être rejeté car il pouvait contenir des poussières carbonisées par les lampes qui ne devaient pas se déposer sur les parois. Les huit ventilateurs internes des projecteurs ont donc été remplacés par un seul, situé hors de la chapelle. La transformation des appareils a été assurée par M. Laesslé. L'occasion se présentait donc d'utiliser l'air chaud provenant du refroidissement des projecteurs. Cet air a été conduit sous le nouveau sol, dans l'espace ménagé par la surélévation des plaques métalliques (fig. 27-28), avant d'être évacué à l'extérieur par l'intermédiaire d'une installation d'aspiration. Ce système chauffait avec la modération souhaitée les dalles d'acier, tel un radiateur.

Par ailleurs, et afin que la température produite ne s'égaré pas, la chapelle a été isolée du petit corridor d'entrée par une porte vitrée, et de la cour par une porte opaque évitant que les lumières extérieures ne perturbent la perception de l'espace. Enfin, les voûtes ont été couvertes par un matelas isolant au niveau des combles.



▲ Fig. 29
Dispositif d'éclairage des voûtes
(au premier plan sur chapiteau
central).

L'éclairage des voûtes

Aucune projection n'a été prévue sur les peintures des voûtains, celles-ci ayant échappé, par leur situation privilégiée, à la dégradation qui avait si fortement touché les parois. Le travail de restauration de M. Hermanès avait permis de les restituer dans tout leur éclat, mais cet éclat pouvait difficilement concurrencer, celui, artificiel, des projecteurs. Il fallait assurer une homogénéité lumineuse et une lisibilité continue du décor peint dans son entier. Un système d'éclairage du plafond a donc été installé, à savoir deux projecteurs de lumière de faible intensité, situés sur les chapiteaux centraux des faces nord et sud (fig. 29).

Conclusion

La concrétisation d'une idée apparemment simple a donc exigé une forte dose de persévérance, beaucoup d'imagination et de longs tâtonnements. D'autant plus qu'on ne pouvait compter sur les enseignements d'aucun antécédent: la projection d'images limitées aux lacunes de peinture n'avait jamais été utilisée jusqu'à ce jour. Les efforts exigés par ce projet ont donc apporté un atout supplémentaire à Chillon, qui accueille désormais une expérience originale et enrichissante pour le domaine de la restauration monumentale. Le système de projection d'images mis au point à Chillon ne doit pourtant pas être considéré comme une solution universelle: il n'est possible que s'il est intégré à un ensemble de dispositions techniques, architecturales et muséographiques particulières. Sa cohérence doit être assurée par un concept général clairement exprimé. Son exécution, enfin, n'est envisageable que par une équipe compétente et très bien coordonnée.

Nous espérons que la restauration de la chapelle de Chillon contribuera de manière positive à enrichir le débat sur la conservation du patrimoine historique (fig. 30). Sans présumer de l'impact sur le public amateur et professionnel – bien que les signaux actuels soient d'ores et déjà très positifs – il est certain que cette restauration a été très riche d'enseignements pour l'équipe technique de Chillon. Le résultat muséographique n'est en effet pour elle que la pointe émergée d'un iceberg méthodologique très important. Car si les solutions adoptées ont pris parti pour la témérité et l'originalité, c'est uniquement parce que de nombreux savoirs scientifiques et techniques spécialisés ont voulu converger vers ces solutions. L'interdisciplinarité des recherches n'a pas créé seulement une pile de précieux dossiers dans le bureau de la commission technique, mais a été l'occasion d'une véritable synergie où les connaissances des uns interrogeaient et stimulaient perpétuellement celles des autres. Telle est sans doute la leçon principale de ce chantier, qui avait buté à l'origine contre une

vision trop pointue et restrictive de la restauration des peintures. Il est donc possible de multiplier les points de vue, de dilater les perspectives et d'agrandir l'horizon sans que l'esprit de décision se dissolve dans les difficultés.



▲ Fig. 30
La chapelle Y ouverte au public.

