

Zeitschrift: Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter
Band: - (2016)
Heft: 21: La cathédrale Saint-Nicolas : 15 ans de chantier = Kathedrale St. Nikolaus : 15. Jahre Baustelle

Artikel: Quand la cathédrale était chamarrée...
Autor: Guyot, Olivier / James, Julian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1035701>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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



QUAND LA CATHÉDRALE ÉTAIT CHAMARRÉE...

OLIVIER GUYOT ET JULIAN JAMES

En 2012, la dépose du tableau principal de l'autel baroque de la Nativité révèle un chef-d'œuvre ignoré, une peinture murale à figures du XIV^e siècle, oubliée depuis la pose du mobilier liturgique baroque au milieu du XVIII^e siècle. Le temps de la restauration, le public a pu admirer cette fenêtre ouverte sur un monde peu connu, celui des polychromies médiévales couvrant les murs et les structures intérieures de l'église, avant la mode des grands espaces monochromes, blancs ou dépouillés de tout leur décor. Faite lors de l'ultime phase de restauration des bas-côtés de Saint-Nicolas, cette découverte constitue l'apothéose d'une série de trouvailles picturales réalisées tout au long du chantier commencé en 2001. Les observations, prélèvements et analyses ont permis de réévaluer la qualité et la sophistication technique de ces décors méconnus.

Lors des travaux de conservation-restauration de l'autel latéral de la Nativité, le tableau du retable, datant de 1753, a été déposé pour être traité en atelier. Le démontage de la structure en planches à l'arrière de la peinture sur toile a permis d'analyser le mur oriental du collatéral nord. Le badigeon gris clair laissait deviner un décor polychrome plus ancien ornant l'appareil de molasse. Les conservateurs-restaurateurs ont eu le bonheur de révéler, au gré des dégagements, une peinture murale monumentale qui vient enrichir le corpus de la peinture gothique suisse du XIV^e siècle et nous livre des informations précieuses sur le premier décor de Saint-Nicolas (fig. 149 et 152). Cette découverte spectaculaire complète de façon magistrale les fragments de décors médiévaux identifiés au gré de quinze ans d'interventions sur les surfaces murales. On en sait désormais un peu plus sur la décoration intérieure de Saint-Nicolas durant les sept phases d'un chantier mené de 1283 à 1490. Certains

de ces vestiges sont d'ailleurs toujours visibles, ce qui est une bonne raison de s'y attarder quelque peu.

Des ciels étoilés

On sait depuis longtemps que les voûtains de la nef centrale et des bas-côtés étaient ornés d'étoiles au XIV^e siècle. Le meilleur de ces exemples a été dégagé en 2008 et consolidé dans la 3^e travée du collatéral nord (fig. 141). On y voit des rangées horizontales d'étoiles à six branches, alternativement bleues et rouges et disposées régulièrement sur les voûtains. Les examens rapprochés révèlent que le contour de chaque étoile a d'abord été gravé dans l'enduit, probablement à l'aide d'une pointe métallique. Le peintre de l'époque s'est servi de ce «dessin préliminaire» pour guider sa composition et pour appliquer ensuite ses couleurs. Des rapprochements stylistiques et techniques avaient déjà été faits avec le décor d'étoiles presque contemporain des voûtains du cloître de l'abbaye d'Hauterive¹. Dans les deux cas, les étoiles bleues et rouges à six branches sont disposées en lignes plutôt qu'en semis sur un dessin préliminaire incisé dans l'enduit. En outre, nous y avons repéré d'intrigantes traces noires au centre de chaque étoile, restes qui suggèrent l'utilisation d'une feuille métallique, par exemple de l'argent ou de l'étain, dont le métal se serait oxydé avec le temps et les conditions climatiques. Ces ornements métallisés servaient certainement à accentuer le scintillement de ces étoiles sur la voûte. À Hauterive comme à Saint-Nicolas, certaines étoiles bleues sont devenues verdâtres, une altération typique du pigment bleu azurite en présence d'humidité. L'utilisation de l'azurite et de l'argent, confirmée à Hauterive par les analyses scientifiques de 2003² n'est pas anodine,

Fig. 139 Voûte de la 3^e travée de la nef, avec décor de 1648 aux armes de l'abbaye des tanneurs.

1 Brigitte PRADERVAND, Les décors peints du cloître et de l'aile occidentale de l'abbaye d'Hauterive, in: PF 17 (2007), 42; Olivier GUYOT et Julian JAMES, La conservation-restauration de la pierre et des décors peints du cloître 2002-2004, in: PF 17 (2007), 58, fig. 85-88.

2 Olivier GUYOT et Julian JAMES, op. cit. (cf. n. 1), 57.



Fig. 140 Voûte de la 1^{re} travée du collatéral sud, avec décor reconstitué par Stajessi en 1949, mêlant des éléments du XVI^e (filet noir à perles) et XVII^e (écus armoriés) siècles à un semis d'étoiles évoquant le décor primitif gothique du XIV^e siècle où les étoiles sont cependant disposées en lignes.

car il s'agissait de substances très onéreuses pour l'époque, indiquant une volonté d'enrichir les surfaces architecturales de manière ostentatoire et prouvant les moyens financiers ou la dévotion particulière du maître d'ouvrage à son église. Quelques vestiges de décor à Saint-Nicolas attestent que la pierre des nervures séparant les voûtains était recouverte d'un badigeon de fond blanc cassé, sur lequel étaient peints des faux-joints relativement élaborés, composés d'un filet rouge flanqué de deux filets noirs (fig. 145). Ces faux-joints ne suivaient pas toujours les vrais joints des voûtures, la décoration peinte privilégiant la logique architecturale en régularisant les éléments constructifs et en harmonisant les articulations.

Des piliers bariolés

Un traitement décoratif remarquable a été réservé aux piliers. Un des témoins les mieux conservés a été retrouvé lors de la dépose de l'abat-voix de la chaire sur le 2^e pilier nord de la nef.

Ces vestiges de polychromie mettent en évidence deux phases de décoration. La plus ancienne est caractérisée par une succession de petites croix blanches se détachant sur des fonds rouge et gris appliqués directement sur la pierre en alternance. La coloration brunâtre sous-jacente laisse penser que la pierre aurait été



Fig. 141 Voûtain de la 3^e travée du collatéral nord avec le décor d'étoiles en lignes de la 1^{re} moitié du XIV^e siècle, dégagé sous l'enduit de 1648 à bordures grises en trompe-l'œil.

préalablement imprégnée au moyen d'une substance telle qu'une huile ou une résine. Cette première décoration a été recouverte par la suite d'un second décor composé de couleurs vert, bleu, rouge et blanc, accompagnées de filets rouges, bleus et bruns (fig. 143). Des variantes de ce décor sont encore visibles sur d'autres piliers de la nef, avec des couleurs vertes, rouges et bleues appliquées en alternance et agrémentées d'étoiles, de fleurons et de torsades (fig. 144). Sur un des piliers du collatéral sud, on peut voir une scène narrative, un Calvaire, peint directement sur la pierre (fig. 144). Ces peintures décoratives et figuratives semblent avoir été pour la plupart réservées aux faces occidentales des piliers, là où se trouvaient adossés les anciens autels de l'église³ dont elles constituaient le décor à l'arrière d'une éventuelle statue. Cette hypothèse est renforcée par l'analyse du témoin découvert derrière l'abat-voix de la chaire, où l'on voit clairement apparaître l'angle d'un tel cadre ornamental (fig. 143).

À côté de ces sondages et observations, un nombre important d'analyses de prélèvements a été réalisé, permettant de mieux connaître les matériaux et les techniques utilisés au XIV^e siècle⁴. Ces analyses, dont la synthèse globale reste à faire, révèlent une fois encore l'utilisation de



Fig. 143 Deuxième pilier nord de la nef, après dépose de l'abat-voix de la chaire, avec fragment du 2^e décor médiéval couvrant les petites croix blanches initiales sur fond rouge et gris appliqué directement sur la pierre.

techniques sophistiquées et de matériaux divers et onéreux. Plusieurs échantillons provenant de la pierre polychrome de la 3^e travée du collatéral sud révèlent ainsi une seule phase de décoration constituée d'une stratigraphie relativement complexe. On y trouve systématiquement une couche rouge orangé peinte directement sur la pierre, servant de fond de préparation et sur laquelle les autres couleurs (bleu, vert, rouge, etc.) sont ensuite appliquées, soit sous formes visibles, soit plus subtilement pour rehausser l'effet des couleurs superposées. Le rouge est

Fig. 142 Troisième pilier nord de la nef, avec témoin du décor médiéval à motif d'arabesque sur les colonnettes à teinte rouge et vert alternant avec celle des canaux.



3 WAEBER 1945, 55; Peter KURMANN, Les autels baroques et néogothiques, in: KURMANN 2007, 205.

4 Voir les différents rapports d'intervention du consortium Olivier Guyot & Julian James (mandataire des travaux dans les 1^{re} et 2^e travées du collatéral nord et la 3^e travée des deux collatéraux), de l'atelier Stefan Nussli (mandataire des travaux dans les 4^e et 5^e travées des deux collatéraux) et de l'atelier Christophe Fasel (mandataire des travaux dans les 1^{re} et 2^e travées du collatéral sud).

par exemple souvent appliqué directement sur la préparation orangée, tandis que le vert et le bleu sont posés sur une deuxième préparation, soit ocre jaune, soit vert clair (fig. 143). L'utilisation d'une préparation rouge orangé, identifiée comme un rouge à base de plomb, n'est pas surprenante à l'époque gothique. Grâce à ses propriétés siccatives déjà connues empiriquement à l'époque, le rouge de plomb a été régulièrement mélangé à l'huile de lin pour confectionner des peintures destinées à isoler un matériau poreux comme la pierre, mais aussi pour créer une surface plus homogène en vue de l'application des couleurs de finition. Sur cette préparation très fonctionnelle, on aurait alors appliqué d'autres préparations destinées à confier aux couleurs de finition une nuance particulière. Sur les étoiles et les fleurons, les observations macroscopiques ont permis de discerner une couche de brun translucide non-cristallin qui pourrait attester de la présence d'un liant de type mixtion (mélange huile/résine?), destiné généralement à l'application d'une feuille métallique (or, argent ou étain?) aujourd'hui disparue. Même si l'identification formelle de ces matériaux n'a pas été faite sur la polychromie des piliers, les analyses scientifiques sur d'autres éléments polychromes de la cathédrale, tels que les chapiteaux et les clefs de voûte, ont révélé l'utilisation abondante au XIV^e siècle de feuilles d'étain recouvertes de glaciés colorés ou de dorures⁵.

Et des chapiteaux polychromes

Lorsque l'on regarde les chapiteaux actuels, il est difficile d'imaginer leur richesse polychrome au XIV^e siècle. Leur traitement en bichromie, à motifs végétaux dorés sur fond noir, remonte certainement au XVII^e siècle et doit être contemporain du décor baroque en trompe-l'œil des voûtes. Il a été maintenu et restauré lors des transformations du milieu du XVIII^e siècle, avec l'application d'une nouvelle dorure à la mixtion, puis renouvelé aux XIX^e et XX^e siècles avec retouches et surpeints à base de peinture à la bronzine. Ces couches successives ont empâté la sculpture et cachent sa valeur plastique. Au XIV^e siècle, les chapiteaux étaient richement colorés comme le montre un témoin conservé dans la 1^{re} travée du collatéral nord, corroboré par les observations et analyses faites dans les autres travées. Au lieu du fond noir, la corbeille



Fig. 144 Troisième pilier sud de la nef avec vestiges de peinture médiévale dont un Calvaire tout à gauche et une torsade polychrome sur l'une des colonnettes.

du chapiteau était alors peinte en ocre rouge sur une préparation rouge orangé similaire aux piliers, puis rehaussée de «veinures» brun rouge faisant penser à un faux-marbre. Les moulures du tailloir étaient peintes alternativement en rouge et en vert. Quant aux motifs végétaux sculptés, les analyses ont mis en évidence une polychromie originale composée étonnamment d'une feuille d'étain, appliquée sur une préparation rouge et recouverte finalement d'une lasure verdâtre, probablement pour leur conférer un subtil aspect de verdure⁶. Les clefs de voûte présentent d'ailleurs une technique similaire⁷.

La part du vrai et du faux dans la restauration de 1949

Lorsqu'on aborde la décoration médiévale de la cathédrale, on ne peut pas ignorer les importantes reconstitutions réalisées par Paul Stajessi en 1949 dans les travées orientales des collatéraux.

Dans la 1^{re} travée du collatéral sud, le peintre-décorateur a entièrement reconstitué le décor aux étoiles bleues et rouges que l'on vient de décrire, vraisemblablement sur la base de sondages ou de portions de décor visibles dans les lacunes des badigeons de l'époque (fig. 140). Sa reconstitution présente pourtant d'importantes différences avec le décor médiéval d'ori-



Fig. 145 Détail de l'arc doubleau séparant la 2^e et la 3^e travée du collatéral nord, avec rare témoin du décor de faux-joints médiéval, composé d'un filet rouge entre deux filets noirs.

5 Voir les résultats des analyses de Conservation Science Consulting Sàrl (CSC), Fribourg, in: BLÄUER/ROUSSET 2007, 6-9.

6 Ibid., échantillon 2007/5.

7 Stefan Nussli a analysé 3 échantillons provenant de la clef de voûte figurée de la 4^e travée sud (voir son rapport: Travée 4 Süd, Arbeitsdokumentation, 2006, Probe 1, 12 & 15). L'échantillon prélevé par Guyot & James sur un ornement doré d'une clef de voûte, analysé par CSC (échantillon 2007/6), révèle 3 couches: la plus ancienne est une feuille d'étain.

gine. Les étoiles n'ont pas été disposées en rangées régulières horizontales et les voûtains sont bordés d'un filet noir «à perles» absent des témoins médiévaux. Les étoiles reconstituées entrent d'ailleurs maladroitement en collusion avec ce filet à perles qui est typique du XVI^e siècle⁸. Dans la chapelle opposée du collatéral nord où est sans doute intervenu Stajessi, l'authenticité du décor de voûte est également douteuse. Même si certains éléments décoratifs du XIV^e siècle subsistent au sein de ces reconstitutions – on pense au décor des piliers et à l'alternance de couleurs sur les colonnettes, Stajessi semble avoir combiné dans son travail des éléments décoratifs issus de plusieurs époques.

Les investigations menées en 1987⁹ puis en 2011¹⁰ ont permis de confirmer, séquences stratigraphiques à l'appui, que les décors gothiques du XIV^e siècle avaient été recouverts une première fois durant la 2^e moitié du XVI^e siècle par un décor polychrome à motifs floraux, composé notamment des fameux filets à perles. Ce deuxième décor a été recouvert à son tour en 1648-1650 par le décor baroque en trompe-l'œil bien connu du reste des voûtains. Vers 1750, lors des grandes transformations qui ont vu notamment la construction de la majorité des chapelles latérales des bas-côtés, le décor baroque aurait été recouvert par un badigeon blanc appliqué sur les voûtains, accompagné d'un simple filet noir en bordure des nervures surpeintes par la même occasion en gris molasse à faux-joints blancs. C'est en 1949 que Stajessi élimine les deux derniers décors afin de faire réapparaître les restes fragmentaires des décors des XIV^e et XVI^e siècles qu'il «restaure» comme un ensemble décoratif. Même s'il a été réalisé à une époque moins soucieuse de la substance historique, ce travail a tous les défauts d'une intervention peu rigoureuse et lourde de conséquences. Ainsi, la quasi-totalité des surfaces enduites des voûtains ont été surpeintes. À certains endroits, lorsque la surface est humidifiée, on voit apparaître en transparence des éléments du décor baroque sous-jacent, ce qui indique que Stajessi n'a éliminé que partiellement les différentes couches avant de surpeindre l'ensemble.

À l'est, l'apparition d'un chef-d'œuvre

Bien que la présence de peintures décoratives médiévales sur le mur est du collatéral nord ait

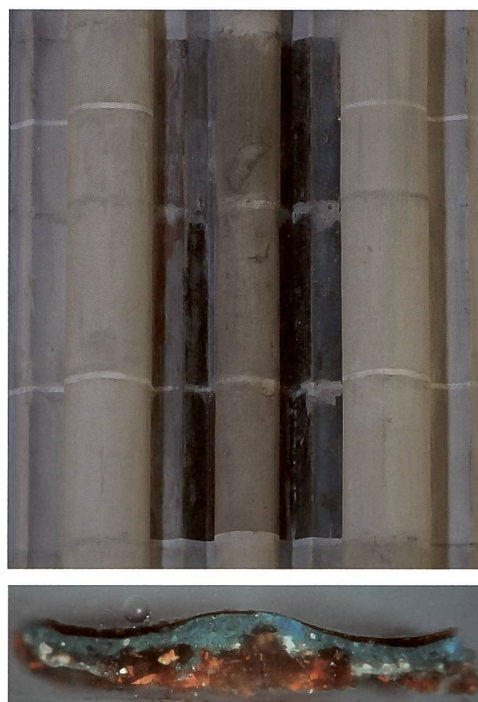


Fig. 146-147 Face sud-ouest du 2^e pilier sud de la nef avec analyse stratigraphique au microscope d'une écaille de polychromie médiévale prélevé à l'emplacement d'une étoile sur fond bleu (lumière réfléchie, gross. 100 X/ 0.25.BD). De bas en haut: 1. orange vif, probablement rouge de plomb 2. bleu-vert constituant le bleu de fond de l'étoile 3. matière brune translucide non-cristalline formant l'étoile, éventuellement une mixtion pour l'application d'une feuille métallique

déjà été signalée lors des travaux de restauration en 1987¹¹ où de petits témoins avaient même été laissés apparents, les sondages complémentaires réalisés en 2011 lors d'une intervention de conservation-restauration de l'autel de la Nativité ont permis la mise au jour d'une peinture murale contemporaine de la construction de ce secteur au XIV^e siècle recouverte par trois décors différents laissés plus ou moins intacts derrière le retable de 1751.

Appliqué directement sur la maçonnerie en grès molassique à l'époque de sa construction, dans les années 1330, le décor d'origine présentait, à la manière d'une tapisserie, des personnages en pied – saint Maurice, Abraham, l'Archange Michel, saint Nicolas de Myre et saint Christophe – dans un riche décor d'architecture¹². Dans la 1^{re} moitié du XVII^e siècle, lors de la reconstruction du chœur entre 1627 et 1631 ou lors du renouvellement du décor des bas-côtés en 1648-1650, un nouveau décor semble n'avoir couvert que la partie supérieure du mur, avec une Notre-Dame des Victoires (fig. 150). Le visage de la Vierge a disparu en grande partie (il n'en reste actuellement que la partie inférieure) mais on voit bien qu'elle tient un sceptre et l'Enfant Jésus portant un globe, qu'elle est représentée dans une gloire et qu'elle est habillée d'une armure. Lors des sondages réalisés en 2011 à l'arrière du tableau d'attique de l'autel, on a formellement pu identifier le pied de la

8 Par exemple, les filets à perles liés à un renouvellement du décor de l'église et du cloître d'Hauteville en 1594. Voir Olivier GUYOT et Julian JAMES, *Abbaye d'Hauteville. Rapport des interventions*, Cahier 2, 2005, 7-8, et Brigitte PRADERVAND, op. cit. (cf. n. 1), 48, fig. 71.

9 Bruno DESCLOUX, *Cathédrale St-Nicolas, Fribourg. Restauration du collatéral nord. Observations préliminaires sur l'état de conservation*, décembre 1987; Jack GRABOWSKI, *Cathédrale St-Nicolas, Fribourg. Base manuscrite pour le Rapport final des travaux de conservation et restauration du collatéral nord (travée 1+2)*. Août 1990, remis au Département des bâtiments en décembre 1992.

10 Olivier GUYOT et Julian JAMES, *Cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg, travée 1 nord, peintures murales et pierre, rapport des interventions 2011*, remis en 2013.

11 Jack GRABOWSKI, op. cit. (cf. n. 9), 9

12 Pour la description et l'iconographie de cette œuvre, voir ci-après la contribution de François GUEX p.114-119.

Vierge sur un croissant de lune. Cette Notre-Dame des Victoires, ainsi que la peinture médiévale, ont été recouvertes par un troisième décor, un simple faux-appareil gris à faux-joints noirs. La dernière couche, un simple badigeon beige monochrome, avait été appliquée avant la construction de l'autel de la Nativité en 1751.

Une peinture riche et sophistiquée

Les différentes phases de peinture ayant été identifiées et documentées au moyen d'observations et de sondages, le maître de l'ouvrage a pris la décision de supprimer les couches recouvrant le premier décor médiéval remis au jour à l'arrière du grand tableau du retable. On décida également d'agrandir les sondages existants sur les zones latérales de l'autel sur une zone qui resterait visible après les travaux. La peinture fragmentaire de Notre-Dame des Victoires derrière l'attique a été conservée en l'état. Avant la repose du grand tableau d'autel, on a récolté un maximum d'informations sur les techniques picturales des décors médiévaux. Les conservateurs-restaurateurs ont procédé à diverses observations détaillées par analyses stratigraphiques et examens macroscopiques en lumière normale, rasante et ultra-violette et prélevés une vingtaine d'échantillons de peintures qui ont été soumis à divers tests analytiques par le laboratoire CSC à Fribourg (examens microscopiques, tests microchimiques et analyses spectroscopique FTIR)¹³.

Les résultats ont été pour le moins étonnants, mettant en évidence une technique picturale particulièrement sophistiquée.

LA LAQUE ROUGE – Dans cinq des échantillons, les analyses ont montré la présence d'une laque rouge. Une laque est une couleur réalisée au moyen de faibles quantités de colorants organiques délayés dans une grande quantité de liant. Dans notre cas, elle est utilisée pour produire des pourpres et des rouges. Pour les pourpres, la laque est posée sur des fonds clairs réalisés à partir de mélanges d'ocres, d'azurite, de minium et de blanc de plomb. Certains rouges sont produits par superposition d'une laque rouge sur une couche faite de minium ou d'un mélange de minium et de cinabre. L'utilisation d'une laque rouge est particulièrement intéressante puisque les exemples d'une telle technique sont rares en peinture murale. Si les colorants étaient extraits de plantes, comme la

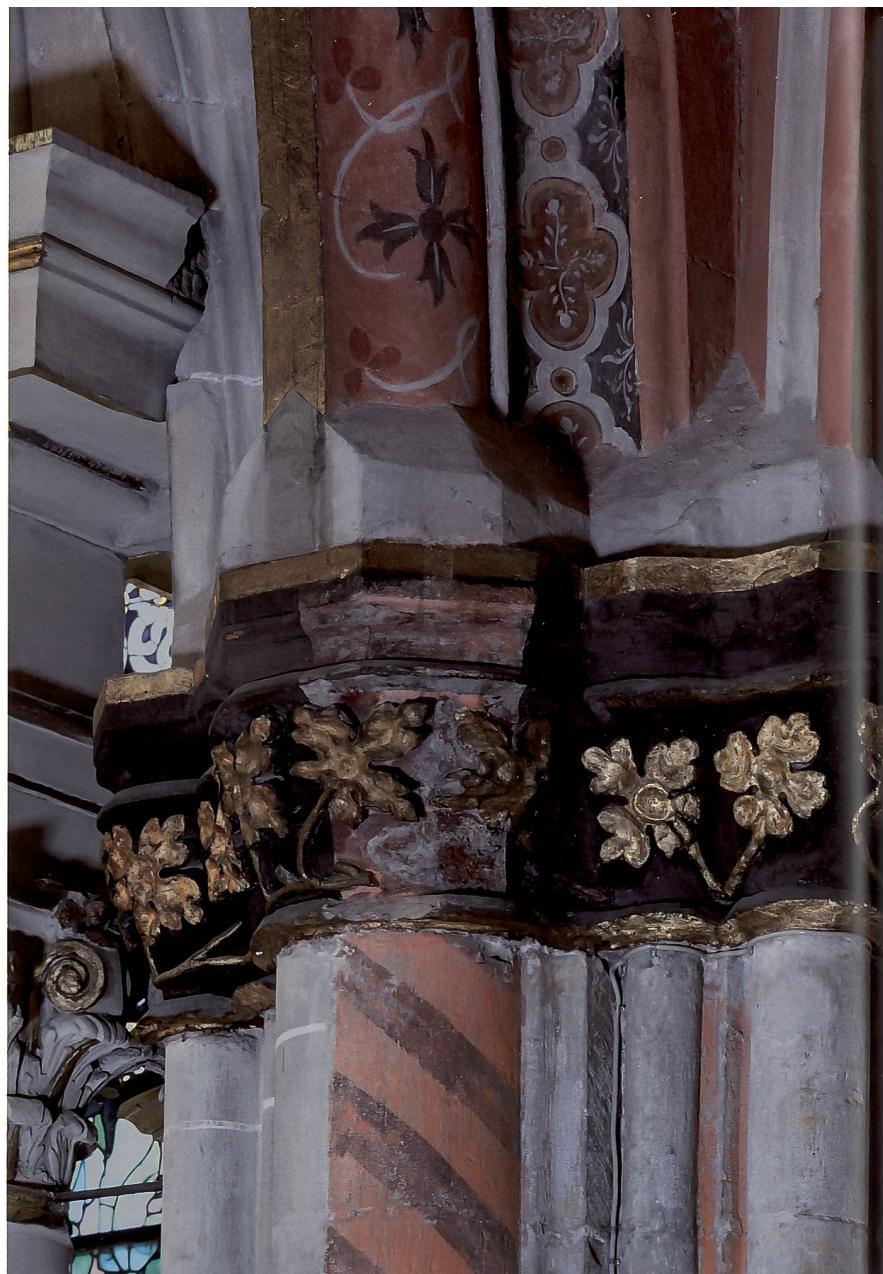


Fig. 148 Chapiteau sculpté de la 1^{re} travée du collatéral nord, où les analyses ont révélé trois couches métalliques superposées appliquées sur les ornements, originellement de l'étain recouvert d'une couche translucide leur donnant un aspect végétal ou jaune doré, puis une dorure sur fond noir au XVII^e siècle et une peinture à la bronzine au milieu du XVIII^e siècle. La corbeille était initialement peinte en rouge-orange avec des marbrures rouge foncé et noir, tandis que le tailloir était vert.

garance, ou d'écailles d'insectes, comme le «kermès», les laques étaient parmi les couleurs les plus coûteuses¹⁴. Les analyses ont permis d'établir qu'une laque rouge avait été utilisée pour marquer les plis du saint Maurice (fig. 152), cette couleur translucide intensifiant et saturant la couleur minium sous-jacente, comme un glaci, augmentant ainsi l'effet de richesse de l'étoffe. On retrouve une laque rouge appliquée cette fois-ci sur fond blanc verdâtre, sur la robe pourpre d'Abraham. On l'a utilisée également, sur fonds beiges et bleuâtres, pour peindre les fonds d'architecture pourpres. Une laque rouge orangé apparaît enfin sur les feuilles au bas de

13 Olivier GUYOT et Julian JAMES, Cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg, travée 1 nord, peinture murale médiévale derrière l'autel de la Nativité, rapport des interventions 2011, remis 2013. Christine BLÄUER et Bénédicte ROUSSET, R.0215.01, Fribourg, cathédrale Saint-Nicolas, peinture murale située derrière l'autel de la Nativité. Analyse des couches picturales, rapport remis le 13.09.2012.

14 Helen HOWARD, *Pigments of English Wall Painting*, London 2003, 113.

la peinture, appliquée sur une préparation faite d'un mélange de minium et de cinabre. Maîtrisant une technique très sophistiquée, l'artiste a su jouer avec son rouge transparent, l'appliquant sur différents fonds pour créer des effets colorés différents. La laque est par définition une couleur faible en colorant et riche en liant, ce qui explique les fortes craquelures observées sur ces couleurs.

LA RÉSINATE DE CUIVRE – La résinate de cuivre a été identifiée dans deux des échantillons utilisés par le peintre pour produire des verts profonds, posée sur différents fonds clairs, eux-mêmes posés sur des préparations rougeâtres faites de minium, de noir de charbon et d'ocres. Il s'agit encore une fois d'une découverte significative prouvant la volonté de l'artiste de chercher des effets de richesse et de transparence, pour la robe d'Abraham par exemple où le vert est appliqué sur un fond blanc de plomb. Le jaunissement de la superficie de la couche de vert confirme la présence de résinate de cuivre, couleur riche en liant.

LE BLEU D'AZURITE – Le seul pigment bleu identifié dans la peinture est l'azurite naturelle, mélangée avec des ocres et du noir de charbon. L'artiste intensifie la couleur en travaillant en deux phases – une première sous-couche bleu clair avec les pigments finement broyés sur préparation beige-brun, suivie d'une deuxième couche de bleu intense contenant de gros grains d'azurite: plus les grains sont grands, plus le bleu est intense et plus il est coûteux. Du fait de la grande taille des grains d'azurite et par conséquent son faible pouvoir couvrant, l'artiste était probablement obligé de travailler en deux couches sur préparation foncée pour maximaliser l'intensité du bleu.

LE JAUNE DE PLOMB – La présence de jaune de plomb a été confirmée, mélangé avec de l'ocre jaune ou avec du minium.

LES FEUILLES MÉTALLIQUES – Elles ont été identifiées dans six échantillons, où elles étaient appliquées sur des préparations différentes. Pour la croix du bouclier de saint Maurice par exemple, il devrait s'agir d'une feuille métallique argentée, appliquée sur un fond fait d'un mélange de noir de charbon et d'ocre rouge. L'auréole d'Abraham, d'aspect noir aujourd'hui, fut confectionnée au moyen d'une feuille d'or appliquée sur une préparation jaunâtre faite d'un mélange de noir de charbon, d'ocres rouges et jaunes et de minium. Une autre auréole au bas de la scène présente une feuille d'or, probablement lasurée en

rouge avec du cinabre, appliquée sur une préparation faite d'un mélange d'ocres rouges et jaunes, de minium et du cinabre. On trouve même des traces de feuille métallique sur les parties décoratives, par exemple pour les petites croix appliquées dans les disques rouges ornant le fond des niches, où la préparation est composée d'un mélange d'ocre rouge et de minium. L'utilisation de feuilles métalliques relève une fois encore d'une technique picturale très sophistiquée.

Une peinture à l'huile du XIV^e siècle?

La nature du liant utilisé pour appliquer les couleurs n'a pas pu être déterminée de manière précise. Il s'agit tout d'abord d'une peinture appliquée directement sur un appareil en molasse, sans enduit intermédiaire. Comme pour les piliers présentés précédemment, cet appareil aurait nécessité une imprégnation préalable permettant de réduire la porosité de la pierre pour pouvoir appliquer convenablement la peinture. C'est pour cette raison peut-être que nous trouvons fréquemment dans les couches de préparation du rouge de plomb déjà connu à l'époque pour ses qualités siccatives et résistantes lorsqu'il est mélangé avec de l'huile. En outre, les observations des conservateurs-restaurateurs ont mis en évidence l'aspect craquelé de la couche picturale si caractéristique des peintures à l'huile. Les analyses ont d'ailleurs systématiquement relevé la présence de substances organiques dans les couches picturales, telles que

Fig. 149 Fragment de la peinture médiévale à l'arrière de l'autel de la Nativité, signalée en 1987 et mise au jour lors de la restauration de l'autel de la Nativité en 2011, scène de la Vie de saint Nicolas. La partie plus sombre correspond à la trace en négatif d'un autel antérieur, plus bas et moins développé que l'actuel réalisé en 1753 par Johann Jakob et Franz Joseph Moosbrugger.





Fig. 150 Derrière l'attique de l'autel de la Nativité, vestige de décor baroque, Notre-Dame des Victoires, entre 1627 et 1650, état après nettoyage et conservation.

huile, jaune d'œuf, résine, gélatine, sans pouvoir préciser avec certitude leur nature exacte, ce qui aurait nécessité des examens plus approfondis. La présence de gélatine pourrait être expliquée, en partie, par la contamination des échantillons lors du traitement de consolidation entrepris lors de l'actuelle campagne de restauration. Mais d'autres indices et d'autres exemples de peintures médiévales comparables sur appareil en pierre, nous permettent d'envisager l'utilisation de l'huile pour l'application de couleurs à cette époque comme hautement vraisemblable, en combinaison peut-être avec d'autres liants comme de l'œuf.

Une œuvre protégée, cachée mais accessible

En 2012, en raison du risque important d'écaillage et de perte de la pellicule picturale d'origine, toutes les surfaces peintes ont été stabilisées lors de leur dégagement. Les anciens colmatages effectués lors de restaurations antérieures ont été maintenus, en les atténuant si nécessaire par une retouche en glacis, afin que ces anciennes lacunes ne perturbent pas la vision d'ensemble de la peinture. Les restes de mortier ancien de jointoiement, dont certains conservent leur polychromie originale, ont été stabilisés. Une zone plus sombre au bas de l'image centrale a été conservée telle quelle, car la trace laissée en négatif nous montre l'emplacement d'un ancien autel, qui venait à l'origine s'appuyer à cet en-

droit et qui a été ensuite démonté lors de la construction de l'actuel autel baroque. Enfin, un témoin du faux-appareil gris à faux-joints noirs a été maintenu pour documenter cette phase ultérieure de décor.

Tout au long du processus de mise au jour de cette peinture murale, la question de sa mise en valeur a été évoquée dans le contexte général de la restauration des bas-côtés. Vu l'importance de l'autel de la Nativité, il n'était pas question de le supprimer ou de priver le retable de son tableau pour laisser visible le décor médiéval, malgré son importance et sa bonne conservation. Pour lui assurer un avenir, outre les interventions de stabilisation de la couche picturale, on a pris des mesures permettant de revisiter aisément la peinture, soit pour de futures études historiques ou techniques, soit pour des présentations périodiques au public, mais aussi et surtout pour les besoins de la conservation préventive par le biais de contrôles périodiques et d'éventuelles interventions complémentaires de stabilisation. Dans ce sens, le maître de l'ouvrage a décidé d'équiper le tableau du retable d'un système de fixation permettant une dépose et une repose aisées. Ainsi, l'œuvre protégée et cachée derrière l'autel restera accessible aux restaurateurs, aux chercheurs et même au public. Les parties encore visibles au-delà de l'autel rappellent sa présence et permettent, avec les quelques vestiges subsistant, d'imaginer le décor médiéval des bas-côtés et l'église d'un autre temps, quand les cathédrales n'étaient pas blanches, mais scintillantes de couleurs et de richesses.

Fig. 151 Voûte de la 1^{re} travée du collatéral nord avec surpeint et reconstitution de Stajessi, sur la base de fragments mis au jour ou laissés en place, notamment sur les arcs.



Zusammenfassung

Bei der Konservierung und Restaurierung des heutigen Erscheinungsbildes der Kathedrale, das auf 1648 zurückgeht, wurde immer auch nach den früheren Phasen der malerischen Ausstattung gefragt und darauf geachtet, diese nicht durch eine falsche Wahl der Mittel zu beeinträchtigen. Da und dort sind «Fenster» in das gotische Farbenkleid offen gehalten worden. Pfeiler und Kapitelle waren ab dem 14. Jahrhundert mehrfarbig gefasst. Namentlich auf der Westseite der Pfeiler, wo Altäre aufgestellt waren, sind die Fassungen bunt und abwechslungsreich. Über der ganzen Kirche wölbte sich ein glitzernder Sternenhimmel. Ja, den blauen und roten Sternen waren häufig Metallfolien aufgelegt, um sie funkeln zu lassen. Metallunterlagen verliehen auch dem Anstrich der Kapitelle Glanz. An der Stirnwand des nördlichen Seitenschiffs sind bedeutende figürliche Malereien entdeckt worden, deren technische Raffinesse und erlesene, teure Pigmente staunen lassen.