

## LES FIGURES PEINTES ET LA POLYCHROMIE DU PORTAIL OCCIDENTAL DE LA CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE DE CAHORS : UNE ÉTUDE PLURIDISCIPLINAIRE

par Virginie CZERNIAK, Jean-Marc STOUFFS, Myriam TESSARIOL, Floréal DANIEL \*

La cathédrale romane de Cahors, dont les travaux ont commencé avant 1109 pour s'achever dans les années 1140 avec l'élévation du portail septentrional (1), a été l'objet d'un certain nombre de modifications structurelles qui, à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, ont pour l'essentiel abouti au remaniement de son chevet et à l'érection d'un massif occidental. La construction de cette nouvelle façade s'accompagna de la réalisation d'un décor peint développé à l'intérieur, au revers du mur occidental, et à l'extérieur sur le portail où subsistent deux figures peintes associées à de belles traces de polychromie.

Avant de s'intéresser au décor pictural (2), il convient de faire le point sur les informations à notre disposition concernant les dates de construction du massif occidental.

### Une datation reconsidérée

Un texte récemment redécouvert et publié (3), daté de 1288 et s'intitulant *Dénommée des biens que l'évêque assure lui avoir été usurpés par les consuls* (4), offre de nouvelles perspectives de datation sur les parties occidentales de la cathédrale Saint-Étienne. Il est fait mention dans ce texte des « grandes portes » de la cathédrale devant la place du Moustier, sise à l'ouest de l'édifice et correspondant à l'actuelle place Chapou. On est ainsi en droit de penser, à la lecture de ce document, que le portail ouest de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors était déjà en place en 1288 et serait donc attribuable à l'épiscopat de Raimond de Cornil (1280-1301).

Une semblable hypothèse renouvelle totalement les données jusqu'alors admises qui fixaient précisément l'érection du massif occidental entre 1308, année où le droit d'annates, établi au profit du chapitre cathédral par Raimond de Cornil dès 1285 (5), est renouvelé par son successeur Raimond de Pauchel (1301-1312), et 1316, année

---

\* Communication présentée le 6 février 2007, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2006-2007 », p. 269.

1. Marcel DURLIAT, « La cathédrale Saint-Étienne de Cahors : architecture et sculpture », dans *Bulletin Monumental*, t. 137, 1979, p. 285-340.

2. L'étude du décor pictural et des structures architecturales qui le portent a été réalisée par Virginie Czerniak, les prélèvements par Jean-Marc Stouffs et les analyses physico-chimiques par Myriam Tessariol et Floréal Daniel.

3. Maurice SCHELLÈS et Gilles SÉRAPHIN, « Les dates de la rénovation gothique de la cathédrale de Cahors », dans *Bulletin Monumental*, t. 160, 2002, p. 249-273.

4. Archives municipales de Cahors, FF10.

5. « la même année (1285), l'évêque établit le droit de fabrique pour la cathédrale de Cahors. Ce droit consiste dans le prélèvement de la moitié des fruits décimaux des églises vacantes pour être employée aux réparations de la cathédrale » (dans Abbé Raymond de FOULHIAC, *Chroniques manuscrites du Quercy*, 1760, copie de 1838, Fonds ancien de la bibliothèque de Cahors, cote 56-57, f<sup>o</sup> 247); « dans son zèle pour l'église cathédrale, le prélat ordonna avec l'assentiment unanime du chapitre de Cahors, que la première année il serait prélevé la moitié des revenus des églises qui viendraient à vaquer dans toute l'étendue du diocèse pour contribuer aux réparations et restaurations de la cathédrale qui tombait en ruines » (dans L. AYMA, *Histoire des évêques de Cahors*, Cahors, t. I, 1879, p. 408).



FIG. 1. CAHORS, CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, portail occidental.

où l'on inhume un certain chanoine Vitalis dans la tour nord du massif: cette inhumation est alors considérée comme marquant le *terminus post quem* de la construction. Ces dates, reprises dans les études récentes (6), ont été proposées dès le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment par Guillaume Lacoste qui situait donc – sans justifications – la réalisation d'ensemble du massif occidental de la cathédrale sous l'épiscopat de Raimond de Pauchel et l'achèvement des parties hautes sous son successeur Hugues Géraldi (1312-1316) (7).

La mise en lumière du texte de 1288 s'est accompagnée d'une relecture archéologique du massif occidental qui ne semble pas devoir aller à l'encontre de cette nouvelle proposition de datation (8). L'analyse succincte que l'on peut proposer de la sculpture de ce portail occidental va dans le même sens et les éléments sculptés du tympan appartiennent à un répertoire végétal riche d'enseignement (fig. 1). Ainsi, sur les piédroits des arcatures aveugles, certains éléments peuvent être rapprochés d'espèces existantes: on rencontre de la sorte, alignées sur toute la hauteur des postes, des feuilles d'aubépines à trois lobes larges et épais, et de grosses fleurs vultueuses à quatre pétales se rapprochant de la fleur de pavot. On peut aussi remarquer un motif floral particulièrement original, utilisé pour orner l'arcature du bas-relief de gauche au niveau supérieur du tympan et les piédroits des arcatures aveugles qui se partagent le tympan. Il s'agit d'une évocation lointaine du fruit du liseron qui est représenté avec une double cupule d'où s'échappent des sépales larges et lobés sous lesquels on peut voir les graines composant une grappe. De même, il convient d'évoquer les chapiteaux qui coiffent les piédroits des arcatures du tympan qui sont couverts de feuilles boursouflées, enchevêtrées sans symétrie et qui se

dressent jusque sur le devant de l'astragale. Leurs contours accidentés et les mouvements de leurs limbes ne permettent pas de reconnaître leur espèce.

La grammaire florale plébiscitée au portail ouest de la cathédrale de Cahors est donc naturaliste dans la mesure où certaines formes naturelles sont respectées, mais avec des nuances, car il faut tenir compte des feuillages dont le traitement est exagéré dans le but d'accentuer l'effet décoratif. Ces constatations font référence à la seconde flore gothique, celle que l'on rencontre sur les supports de la chapelle haute de la Sainte Chapelle, entre 1243 et 1248, et qui va évoluer vers un certain maniérisme à la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècle (9). Il semblerait que nous soyons ici dans une sorte de phase intermédiaire où cohabitent la simplicité naturaliste et les

6. Ces dates de construction sont celles retenues notamment par Mireille Bénéjean-Lère dans sa thèse et ses publications ultérieures, Mireille BÉNÉJEAN-LÈRE, «La cathédrale Saint-Étienne de Cahors», dans *Congrès archéologique de France, Quercy*, 1989, S.F.A., 1993, p. 15.

7. «... la voûte du sanctuaire de la cathédrale se trouvant achevée, ainsi que les autres ouvrages dont nous avons parlé, on démolit l'ancienne façade de cette église qui menaçait ruine, à laquelle on substitua celle que nous voyons et qui serait plus remarquable si le successeur de Raymond Pauchelli eût permis qu'on élevât les tours à la hauteur que voulait leur donner le chapitre» (Guillaume LACOSTE, *Histoire générale de la province de Quercy*, Cahors, t. II, 1884, p. 447).

8. M. SCÉLLÈS et G. SÉRAPHIN, *op. cit.*

9. Denise JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France*, Picard, 1965, p. 99-103.

prémices d'une sculpture plus mouvementée qui appartient déjà à la génération suivante. Ainsi, les dernières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle pourraient être retenues pour la réalisation du décor sculpté du portail occidental de Saint-Étienne, une datation compatible avec les formes rayonnantes des remplages des deux roses de la façade.

## Le décor peint

L'analyse du décor peint qui ornaît, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, le massif occidental de la cathédrale de Cahors peut aussi contribuer à une meilleure appréciation chronologique de ce composant majeur de l'église épiscopale. Avant d'aborder la question du décor peint extérieur, nous allons nous attarder sur les peintures intérieures du massif. Un intérêt justifié dans cette étude par le lien qui pourrait éventuellement être établi entre les décorations picturales des deux faces de la même structure et par le fait que seules ces peintures intérieures sont d'une réelle lisibilité. Il convient de préciser que la présente étude s'est uniquement attachée au registre de peintures historiées dont la plus grande partie compose un cycle de la Genèse, et n'a pas la prétention de résoudre le problème de la succession des réalisations picturales dans cette partie de l'édifice, qui nécessiterait une analyse rapprochée de la couche picturale à ce niveau, un examen qui reste à faire (10).

### Le décor peint intérieur

La présence d'un décor peint d'importance au revers du massif occidental avait été signalée dès la fin des années 1950 (11). Leur mise au jour, initialement prévue pour 1959, ne fut effective qu'à partir de la fin de l'année 1988, en liaison avec la restauration du buffet d'orgue alors installé précisément au revers du mur ouest de la façade gothique. Jusqu'alors, seules les peintures ornementales de la voûte du massif étaient visibles (12). Les opérations de dégagement menées par l'atelier Bellin ont permis de mettre au jour des peintures historiées vierges de toute intervention ultérieure : les entreprises de restauration lourdes subies par les peintures du chevet et de la coupole occidentale au XIX<sup>e</sup> siècle ont épargné les peintures du massif occidental qui semblent être restées apparentes jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> ou le début du XVIII<sup>e</sup> siècle (13). Cet heureux hasard de la conservation nous permet ainsi d'avoir accès à des peintures qui peuvent témoigner des qualités plastiques et graphiques originales du décor de la cathédrale. Les peintures historiées se développent sur une hauteur d'environ deux mètres, avec une frise principale, consacrée à un cycle de la Genèse, qui court sur les trois parois intérieures du porche central du massif occidental. Cette frise de la Genèse est complétée par une scène disposée au centre du mur occidental, délimitée dans sa partie haute par quatre arcatures trilobées sous lesquelles prennent place deux anges encadrant la Vierge, la tête penchée tandis que le Christ lui pose une couronne sur la tête. Cette représentation du Couronnement de la Vierge (14) est stylistiquement distincte du cycle de la Genèse, et on peut de fait s'interroger sur la réalisation simultanée des deux éléments composant le décor historié de ce revers du massif occidental. Il

10. On peut toutefois mentionner certaines observations réalisées depuis la tribune d'orgue. Ainsi, le faux-appareil qui se développe sur la voûte et les trois parois du revers du massif, associé aux différentes bandes ornementales qui soulignent les éléments ouverts dans les trois parois, semble pouvoir être considéré comme le premier décor. Un premier décor qui a été complété *a posteriori* par la réalisation de la fausse tenture développée immédiatement sous la rose ouverte dans la partie supérieure du mur ouest : le faux-appareil est clairement sous-jacent à la tenture feinte qui accompagnait soit des sculptures posées sur les deux consoles pentagonales disposées aux deux extrémités du mur ouest, soit des figures peintes aujourd'hui effacées (des traces indistinctes mais clairement visibles au-dessus de ces consoles attendent d'être examinées de plus près). Concernant la frise historiée, son exécution est à situer après la réalisation du faux-appareil qui couvre les parties inférieures du revers du massif, en raison des importantes coulures qui proviennent de la dernière bande ornementale rouge qui encadre la frise au niveau inférieur, des coulures rouges qui dégouttent sur le faux appareil. Mais il peut s'agir d'un après concomitant : l'organisation du travail de décoration a pu laisser vierge l'espace imparti pour les peintures figurées réalisées immédiatement à l'issue de la phase ornementale.

11. Marie-Anne SIRE, «Les peintures murales du XIV<sup>e</sup> siècle récemment découvertes dans le massif occidental», dans *Congrès Archéologique de France, Quercy*, 1989, S.F.A., 1993, p. 71.

12. Pour plus de détails concernant les différents décors du massif occidental, voir Virginie CZERNIAK, *La peinture murale médiévale en Quercy (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Thèse de doctorat de l'Université Michel-de-Montaigne - Bordeaux 3, 2004, volume II, p. 38-44.

13. *Op. cit.*, p. 43-44.

14. Il s'agit sans aucun doute possible du Couronnement de la Vierge et non de la représentation des quatre évangélistes présentés chacun sous un dais rédigeant leurs Évangiles (M.-A. SIRE, *op. cit.*, p. 73 et «La cathédrale de Cahors. Le cycle de la Genèse au revers de la façade occidentale», dans *Monuments Historiques*, Midi-Pyrénées, n° 181, mai-juin 1992, p. 86).

semblerait que cette éventualité ne soit pas de mise, les deux compositions se développant sur le même enduit (15). Par ailleurs, d'un point de vue iconographique, l'association du thème du Couronnement de la Vierge à l'évocation de la Genèse est tout à fait cohérente : la Vierge consacrée Reine du ciel de la main même de son fils apparaît alors comme l'image antithétique de l'Ève pécheresse.

Depuis la mise au jour des peintures du chevet de la cathédrale de Cahors au XIX<sup>e</sup> siècle, les différentes publications dans lesquelles il est question des peintures de Saint-Étienne reprennent en majorité la datation imputée à l'abbé de Fouilhac qui attribuait à Guillaume de Labroue, évêque de 1316 à 1324, la réalisation des peintures (16). Cette référence manque cruellement de fiabilité (17), mais fut néanmoins reprise consécutivement à la mise au jour des peintures murales du revers du massif occidental en 1988. Cette redécouverte a bien sûr suscité de nouvelles publications qui ne manquèrent pas d'associer ces peintures à celles de la coupole occidentale et reprirent les datations alors attribuées à l'abbé de Fouilhac (18).

Lier la réalisation des peintures intérieures du massif occidental à l'épiscopat de Guillaume de Labroue ne manque pas d'intérêt. À défaut de pouvoir être vérifiée, cette attribution est attrayante car ce personnage n'est autre que le bibliothécaire de Jean XXII, en charge du *scriptorium* pontifical en Avignon : c'est un familier des arts de la couleur et en particulier de la peinture de manuscrit. Le rapprochement avec Avignon est donc extrêmement séduisant. Jean XXII est Cadurcien, ne l'oublions pas, et la cité rhodanienne connaît durant son pontificat un certain nombre de bouleversements, notamment la transformation du quartier épiscopal, avec le palais comme point d'orgue, le tout accompagné de la réalisation de nombreux décors picturaux (19). Aucun d'entre eux ne nous est parvenu, mais les archives pontificales nous permettent de suivre la réalisation des campagnes picturales et de connaître les artistes plébiscités pour leur exécution. Ainsi, nous savons qu'un certain Pierre Dupouy, frère mineur toulousain, arrive dans la cité pontificale à la fin du mois de juillet 1317 et qu'il va être en charge, jusqu'en 1323, avec sa *familia*, son atelier, de la décoration de tous les plus importants édifices alors remaniés par le souverain pontife (20). Bien avant la mise au jour complète des peintures de Saint-Étienne de Cahors, certains auteurs avaient attribué à ce peintre toulousain la réalisation du décor cadurcien (21). Cette attribution ne repose cependant sur aucun argument tangible autre que la concordance de temps et l'origine languedocienne commune des différents acteurs. On sait que Jean XXII a privilégié les Languedociens dans sa curie (22) – Guillaume de Labroue en est un bel exemple – mais rien ne permet d'affirmer que c'est précisément à ce dominicain de Toulouse, Pierre Dupouy, qu'aurait été confiée la décoration picturale de l'église cathédrale de Cahors.

De plus, il n'est pas envisageable d'évoquer un quelconque lien entre les peintures de Cahors et celles d'Avignon, tout simplement parce qu'il ne nous reste des décors picturaux réalisés dans la cité pontificale au cours du premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, aucune trace autre que les mentions archivistiques précédemment évoquées. Pas la moindre description des décors n'a été conservée et la seule personnalité de Guillaume de Labroue ne suffit pas à justifier un rapprochement entre les décors de Cahors et Avignon, d'autant plus que l'on sait que le prélat ne s'est jamais rendu dans sa cité épiscopale (23). De la sorte, le lien avec l'activité picturale de la cour pontificale pouvait paraître attrayant, mais aucun argument ne permet de le soutenir.

En revanche, on peut établir des rapprochements manifestes entre les scènes du revers du massif occidental de Cahors et la peinture de manuscrit. La mise en page individuelle des scènes de la Genèse de la cathédrale,

15. La question d'une éventuelle différence de support entre les deux compositions a été posée à Ariane Tignol qui officiait dans l'atelier Bellin et a participé au dégagement de ces peintures. Elle se rappelle ne pas avoir noté de différence d'enduit entre la frise de la Genèse et le Couronnement de la Vierge. Nous la remercions pour ces informations.

16. Les principales publications concernées sont : Cyprien CALMON, « Rapport sur la découverte de peintures murales du XIV<sup>e</sup> siècle à la cathédrale de Cahors », dans *Congrès archéologique de France, Agen et Toulouse*, XLI<sup>e</sup> session, 1874, S.F.A., 1875, p. 414 ; Paul de FONTENILLES, « Les peintures murales du XIV<sup>e</sup> siècle à la cathédrale de Cahors », dans *Bulletin de la Société des Études du Lot*, 1884, p. 5, « La cathédrale de Cahors », dans *Bulletin de la Société des Études du Lot*, t. XXIV, 1893, p. 113-114 ; Marc GAÏDA, « De la peinture au Moyen Âge », dans *Revue anglo-romaine*, t. 1, 1895, p. 213.

17. La consultation des chroniques manuscrites de l'abbé de Fouilhac n'a pas permis de retrouver la mention concernée, l'abbé se contentant de parler de « vieilles peintures dans les voûtes de l'église de Cahors », sans plus de détails : R. de FOUILHAC, *op. cit.*, f<sup>o</sup> 12.

18. Pour plus de détails sur cette question, voir V. CZERNIAK, *op. cit.*, volume I, p. 90-91.

19. Dominique VINGTAIN, *Avignon, le palais des Papes*, Zodiaque, collection *Le ciel et la pierre*, 1998, p. 43-86.

20. *Op. cit.*, p. 80-82.

21. R. BRUN, *Avignon au temps des Papes : les monuments, les artistes, la société*, Paris, 1928, p. 148-149 ; Robert MESURET, *Les peintures murales du sud-ouest de la France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Picard, 1967, p. 195-196.

22. Anne-Marie HAYEZ, « Les fonctionnaires languedociens de la curie sous Jean XXII et Benoît XII », dans *La papauté en Avignon et le Languedoc (1316-1342)*, *Cahiers de Fanjeaux*, n<sup>o</sup> 26, Toulouse, Privat, 1991, p. 97-113.

23. Abbé R. DE FOUILHAC, *op. cit.*, f<sup>o</sup> 278 ; L. AYMA, *op. cit.*, t. II, 1879, p. 54.

associée au caractère linéaire de l'organisation générale du décor avec la juxtaposition des différents épisodes, n'est pas sans rappeler celle retenue dans bon nombre de peintures de manuscrits. Il en est de même pour le traitement de l'arrière-plan des scènes: les fonds sont de simples aplats de couleur agrémentés de pastilles, très communs dans les pages enluminées à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle.

Si l'on s'attache à mettre en parallèle les caractéristiques stylistiques des peintures murales du revers du massif occidental consacrées à la Création à celles des enluminures du Psautier de saint Louis (24), on peut relever un certain nombre d'éléments convergents. Ainsi, les figures, dans l'une et l'autre des réalisations, proposent une même sobriété fluide dans la présentation des drapés. L'élégance générale des protagonistes, les têtes penchées et la position des pieds « en danseuse », les pointes étirées qui débordent du cadre de la représentation, sont autant de traits communs. On peut également noter une même façon de traiter les chevelures. Quant aux éléments annexes des figures, les arbres en artichaut du psautier sont plus grêles que ceux de la composition cadurcienne, mais ils n'en sont pas moins nettement apparentés. Le naturalisme animalier que l'on peut apprécier dans la scène de la création des animaux de la composition picturale monumentale, se retrouve dans l'enluminure du psautier où, entre autres, au folio 3v., la représentation de l'Arche de Noé expose tout un bestiaire auquel on a porté une attention toute particulière, empreinte de réalisme.

Le célèbre psautier parisien n'a malheureusement pas conservé les illustrations des scènes de la Genèse qui auraient pu permettre de pousser plus avant les comparaisons, notamment au niveau du rendu des corps nus. Mais la référence au Psautier de saint Louis n'est pas la seule à pouvoir être établie, et si l'on s'intéresse à d'autres ouvrages de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, qui se situent dans la lignée inaugurée par le prestigieux ouvrage royal, on ne peut qu'être sensible aux affinités flagrantes de graphisme et de composition qui apparaissent avec les peintures cadurciennes. Les scènes de l'histoire d'Adam et Ève dans le Psautier de Paris (25) présentent par exemple, outre le même type de végétation, le même genre d'anatomies amollies. Mais c'est sans doute avec le Missel de l'abbaye rémoise de Saint-Nicaise que les correspondances stylistiques sont les plus nettes (fig. 2). Aujourd'hui conservé à Saint-Petersbourg (26), le manuscrit, réalisé entre 1285 et 1297, appartient à un groupe d'ouvrages très proches du Psautier de saint Louis (27). Le folio 20 de ce manuscrit illustre le premier article du Credo avec une grande enluminure représentant la Création du monde. Dans une même représentation, Dieu crée les astres, les animaux et les hommes. La disposition des animaux sur le côté gauche de la composition est étonnamment conforme à celle retenue dans les peintures cadurciennes: les animaux tournés ostensiblement vers Dieu sont soigneusement superposés les uns aux autres. De plus, on retrouve dans l'illustration du manuscrit une même ligne volontairement gracieuse des figures – peut être plus accentuée que dans la représentation monumentale – une mollesse des chairs identiques et cette façon caractéristique de disposer les pieds, de face et en pointe, avec les orteils ouverts en éventail et mordant sur la bordure inférieure. Dans les deux compositions, la figure de Dieu, marquée par un même léger déhanché, porte un manteau enveloppant les épaules et dont un pan en pointe retombe sur le devant des jambes en formant des plis larges et fluides qui laissent apparaître la doublure.

Par là même, si l'on s'en tient aux rapprochements manifestes que l'on est en mesure d'établir entre les scènes du revers du massif occidental de la cathédrale et la peinture de manuscrit, on peut arguer que Guillaume de Labroue était précisément en charge du *scriptorium* pontifical. Cependant, un manuscrit copié et enluminé à Cahors, antérieurement à l'épiscopat de Labroue (28), révèle les mêmes accointances avec l'enluminure parisienne que celles relevées dans le décor monumental de Saint-Étienne (29), témoignant à lui seul de la relative autonomie de la capitale quercinoise en matière de production picturale: Cahors n'a pas attendu d'avoir un évêque dirigeant la production des manuscrits pontificaux pour disposer de références en ce domaine.

24. Psautier de saint Louis, B.N.F., Lat. 10525.

25. Psautier de Paris, B.N.F., Lat. 10434, f<sup>o</sup> 10, vers 1250.

26. C.-V. LANGLOIS, « Observations sur un missel de Saint-Nicaise de Reims conservé à la Bibliothèque de Leningrad par W.W. Bakhtine », dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1928, p. 362-368.

27. François AVRIL (*L'enluminure à l'époque gothique*, Bibliothèque de l'image, 1995, p. 29) estime que parmi ces ouvrages provenant de la province champenoise, une Bible conservée à Reims et le Missel de Saint-Nicaise sont « les représentants les plus achevés » de ce style proche du Psautier de saint Louis.

28. Il s'agit du *Livre juratoire consulaire* dit « Te Igitur », des consuls de Cahors, conservé au fonds ancien de la bibliothèque municipale de Cahors et daté de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

29. Pour plus de détails, voir V. CZERNIAK *op. cit.*, t. II, p. 47-48.



FIG. 2. LA CRÉATION DU MONDE, MISSEL DE SAINT-NICAISE DE REIMS, Bibliothèque de Saint-Pétersbourg, folio 20.

Il nous paraît donc difficile de soutenir l'attribution des peintures du massif occidental à l'épiscopat de Guillaume de Labroue. En faisant fi de toute référence bibliographique antérieure, la stricte analyse stylistique des peintures nous autorise à envisager une réalisation plus ancienne, imputable au règne de Philippe Le Bel (1285-1314). Toutes les caractéristiques propres au style 1300 sont en effet présentes dans ces compositions : les références prononcées aux productions du règne de saint Louis, l'élégante simplicité des figures, un goût ponctuel pour l'anecdotique (30), et un grand équilibre dans les compositions où les fonds neutres sont systématiquement privilégiés pour imposer les figures (31). Une telle datation est cohérente avec la structure architecturale et les sculptures du massif occidental, ainsi qu'avec les informations liées au texte de 1288.

### *Le décor peint extérieur*

Le portail occidental de la cathédrale de Cahors présente quelques vestiges importants de sa décoration peinte originale.

Il s'élève au centre de la façade occidentale et prend place sous trois voussures brisées à nervures en ressauts reposant sur des colonnettes fines coiffées de chapiteaux à feuillages. Les rampants de l'archivolte sont, à l'instar d'un gâble, soulignés de crochets feuillus couchés et son faite est marqué d'une pointe de pinacle. Un tympan, reposant à l'origine sur un linteau droit soulagé par un trumeau, occupe l'espace délimité par l'archivolte. Il est divisé en dix arcatures aveugles trilobées, coiffées chacune d'un dais, qui sont réparties, en deux registres superposés, symétriquement de part et d'autre d'une arcature centrale, prise entre dais et console, qui occupe toute la hauteur du tympan. Deux arcs brisés sont venus modifier au XVII<sup>e</sup> siècle, au registre inférieur du portail, les baies rectangulaires originales.

Les seuls éléments figurés du tympan sont deux petits bas-reliefs placés sous un arc brisé à chacune des extrémités de la partie basse du second registre d'arcatures. Il s'agit de deux personnages en buste, portant les cheveux longs et une couronne, ainsi qu'un livre pour celui du côté gauche. Il est à noter que les visages de ces deux représentations sculptées ont été bûchés et témoignent donc de dégradations subies par le portail à une date inconnue.

Des traces de la polychromie destinée à embellir les éléments d'architecture et de sculpture qui composent ce portail peuvent être décelées, ainsi que deux figures peintes qu'un examen attentif permet de découvrir à chacune des extrémités du premier registre d'arcatures trilobées qui occupent le tympan (32).

Les deux personnages se font face, tournés vers le centre du tympan. Ils sont représentés en pied, le corps de face et la tête de trois-quarts. La figure de droite a la tête ceinte d'un nimbe jaune cerné de noir qui se détache sur un fond bleu. Les contours de son visage et de sa chevelure, ainsi que l'encolure de son vêtement ont été tracés en ocre rouge foncé. En dépit de l'extrême usure de la couche picturale, on parvient à discerner la ligne de son nez, petit et arrondi, sa bouche signifiée par un trait droit et ses yeux en amande timbrés d'une pupille noire pleine qui se détache sur un fond blanc (fig. 3). Le personnage semble avoir été pourvu d'une barbe et d'une chevelure de couleur claire, blanches ou peut-être grises. Quelques détails de son vêtement se devinent et il semblerait qu'il ait été vêtu d'une cotte à l'encolure arrondie et dégagée, réchauffée par un manteau drapé sur son épaule gauche et qui s'enroule au niveau de la taille. Son bras droit paraît replié lui permettant de tenir sa main à hauteur de son cou. Il n'est pas possible de déterminer quelle était sa position exacte ni ce qu'il était en train de faire.

Le second personnage, disposé à gauche du tympan, présente un nimbe jaune identique, bien que plus détérioré (fig. 4). L'ocre rouge foncé a également été requise pour le tracé du visage, mais aussi des mains et des orteils qui ne sont pas discernables sur l'autre figure. La ligne générale de la silhouette a été réalisée en bleu, mais il est possible qu'il s'agisse d'un noir qui se soit modifié : on observe la même particularité au niveau des pupilles

30. On peut noter que dans le cycle de la Genèse, les traits avenants d'Adam dans le jardin d'Éden ont fait place à un faciès nettement plus grossier dans la dernière scène où on peut le voir en train de bêcher. La petite bouche finement ourlée des premières scènes a disparu au profit d'une bouche lippue. Le nez a également été modifié : petit et arrondi, il est devenu fort et épaté. Le visage d'Adam au travail a été délibérément traité de façon caricaturale pour marquer son changement de statut.

31. Jean-René GABORIT, « L'art au temps de Philippe Le Bel et de ses fils », dans *L'Art au temps des rois maudits, Philippe Le Bel et ses fils, 1285-1328*, Galeries nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998, Paris, 1998, p. 26-31.

32. Ces figures peintes ont été révélées par Gilles SÉRAPHIN, « Une découverte de peintures sur le tympan du portail gothique de la cathédrale de Cahors », dans *Bulletin de l'année académique 1999-2000, M.S.A.M.F.*, t. LV, 2000, p. 283.



FIG. 3. CAHORS, CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, PORTAIL OCCIDENTAL, personnage côté droit.



FIG. 4. CAHORS, CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, PORTAIL OCCIDENTAL, personnage côté gauche.

de la figure. Celle-ci se détache sur un fond bleu identique à celui de la représentation précédente. Ses vêtements semblent également assez semblables, sauf que l'on peut ici apprécier leur longueur : sa cotte descend jusqu'à terre, laissant apparaître un pied nu dont les orteils un peu crochus sont disposés en éventail. Ce personnage lève la main gauche comme s'il s'adressait à quelqu'un et tient, dans sa main droite, une sorte de long manche qui pourrait appartenir à un instrument de musique. Il semble que l'on puisse distinguer quelques cordes au niveau de sa main droite dont les doigts sont ouverts, comme s'il voulait effectivement jouer d'un instrument.

Ces figures étaient complétées par la polychromie des voussures du portail qui semble reprendre, avec l'alternance du bleu et du rouge, le principe chromatique binaire le plus en vogue à partir du XIII<sup>e</sup> siècle (33). Cette alternance était reprise sur le linteau gothique qui n'est plus aujourd'hui visible qu'au niveau de ses angles, à peine dégagés des maçonneries du XVII<sup>e</sup> siècle toujours en place (fig. 5). Ce linteau médiéval présente des hexalobes rouges sur sa moulture concave centrale tandis que le petit tore inférieur qui lui succède est peint en bleu et porte une fleur de lys couchée, aujourd'hui de couleur noire. Outre les bas-reliefs figurés déjà mentionnés, il convient de préciser que de nombreuses traces de polychromie sont encore perceptibles sur les dais qui coiffent les arcatures du tympan ainsi qu'à l'intérieur de ces mêmes dais.

33. *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques, Actes du colloque, Amiens, 12 au 12 octobre 2000*, Agence régionale du Patrimoine de Picardie, Picard, 2003, p. 23.





FIG. 5. CAHORS, CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, PORTAIL OCCIDENTAL, angle droit du linteau médiéval.



FIG. 6. CAHORS, CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, INTÉRIEUR DU MASSIF OCCIDENTAL, cycle de la Genèse, détail d'*Adam chassé du Paradis*.

En raison de l'extrême usure de ces peintures extérieures, il est difficile de les analyser de façon satisfaisante et au regard de leur lisibilité réduite, les investigations propres à l'histoire de l'art s'avèrent rapidement limitées. D'un point de vue stylistique, on ne peut que relever un traitement des pieds et du visage – avec un petit nez rond et une pupille noire très marquée – assez similaire entre les figures de l'extérieur et celles de l'intérieur du massif occidental (fig. 6). Mais ces éléments sont très ténus et trop peu significatifs pour être suffisants.

Par ailleurs, on est en droit de s'interroger sur le programme iconographique auquel appartenaient les deux figures extérieures. Il paraît en effet assez peu probable qu'elles aient été seules à orner le portail et les espaces déterminés par chaque arcature aveugle étaient tout à fait propres à accueillir d'autres personnages peints (34). Le problème de la seule conservation de ces deux figures latérales pourrait s'expliquer précisément par leur position au plus près des voussures dont la profondeur a pu les protéger, à la différence d'autres représentations éventuelles, davantage exposées au centre du tympan. Le nombre d'espaces disponibles sur le tympan de part et d'autre de

34. Le fond des arcatures a également très bien pu être peint dans le but de servir uniquement de cadre coloré à des sculptures. La présence de ces dernières sous chacun des dais du tympan reste bien sûr une éventualité à laquelle on ne peut renoncer. Précisons néanmoins qu'aucun indice de la présence de statues n'a été enregistré : aucune agrafe de fixation, ni trace d'occupation n'a pu être relevé que ce soit sur le linteau du premier registre, les bases du second niveau ou le fond même des arcatures. Il faut aussi envisager la possibilité que des sculptures pour lesquelles on aurait composé l'organisation du tympan, n'aient au final jamais été réalisées ou mises en place.

l'arcature centrale – douze précisément en comptant les deux côtés où sont conservés les peintures – pourrait permettre d'évoquer une organisation structurelle destinée à recevoir le Collège apostolique. L'arcature du centre aurait dès lors pu être réservée à la représentation d'une Vierge à l'Enfant. Il s'agit bien sûr d'une simple supposition mais qui n'est pas sans intérêt au regard de la place octroyée à la Vierge dans l'iconographie générale du décor pictural du revers du massif occidental.

Plusieurs questions se posent auxquelles l'historien de l'art ne peut répondre seul. Peut-on rapprocher d'un point de vue technique les peintures extérieures et intérieures du massif occidental, à défaut de pouvoir le faire de façon satisfaisante d'un point de vue stylistique en raison du faible degré de lisibilité des peintures extérieures ? Y avait-il des peintures dans les autres arcatures du portail ? La logique iconographique l'appelle, mais il serait intéressant d'en avoir une confirmation certaine car cette question ne concerne pas seulement Saint-Étienne de Cahors. En effet, d'autres édifices quercinois présentent sur leur façade principale un portail doté d'un tympan semblable dont les arcatures sont également aujourd'hui vides de représentations peintes et sculptées. C'est le cas de Saint-Pierre de Gourdon, de Saint-Urcisse de Cahors ou bien encore de l'église de Montcabrier.

Deux autres questions se posent. L'une concerne la concordance de réalisation des figures peintes et de la polychromie des structures du portail. La seconde a trait à un détail de l'ornementation. Les fleurs de lys qui couraient sur le linteau gothique étaient-elles dorées ou, tout du moins, étaient-elles destinées à recevoir une plaque métallique, peut-être dorée ? Cette question est également d'importance car des fleurs de lys d'or sur fond d'azur au portail de la cathédrale pourraient avoir une signification particulière. Sans toutefois omettre l'idée qu'il puisse s'agir d'un strict motif ornemental, on peut aussi penser à un ornement qui fasse référence à la Vierge. Mais on peut également évoquer les armes de France, des armes représentées pour rappeler que le diocèse de Cahors relève de l'autorité directe du roi de France depuis l'hommage rendu en 1215 à Simon de Montfort par Guillaume de Cardaillac, ou bien pour commémorer l'une ou l'autre des chartes de paréage signées entre le roi de France et l'évêque de Cahors, exprimant le partage de juridiction entre les autorités royales et épiscopales et respectivement datées de 1290 et 1307.

Pour tenter de répondre à ces différentes questions, la pluridisciplinarité s'est imposée et à partir de micro-prélèvements réalisés sur le portail extérieur et le revers du massif occidental de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors, une série d'analyses physico-chimiques a été réalisée (35).

## **Analyses physico-chimiques de la polychromie et des décors métalliques (36)**

### ***Méthodologie***

Un protocole d'études et d'analyses physico-chimiques a été mis en œuvre, privilégiant des méthodes d'analyse non destructives sur des micro-prélèvements.

L'observation des échantillons et des stratigraphies a été faite en microscopie optique (à des grossissements de x 40 et x 200) et microscopie électronique à balayage (MEB) JEOL JSM 6460LV en mode électrons rétrodiffusés (37). Les coupes stratigraphiques ont été faites sur des échantillons inclus dans une résine époxydique, découpés à la scie à fil diamanté et polis. L'analyse élémentaire des pigments et des enduits a été menée au moyen d'un spectromètre de rayons X à dispersion d'énergie (EDXS) couplé au MEB (appareil Oxford INCA 300). La nature des pigments a été précisée par microspectrométrie Raman (appareil Renishaw). Les

---

35. Myriam TESSARIOL, *Polychromies et dorures sur le portail de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors*, mémoire de Master « Matériaux du patrimoine culturel », Université Michel-de-Montaigne - Bordeaux 3, juin 2006, 90 p.

36. L'étude physico-chimique des peintures a été réalisée à l'IRAMAT-CRP2A (UMR 5060), Université de Bordeaux 3, dans le cadre du programme de recherche « Validité et limites de méthodes non destructives pour l'examen et l'analyse des peintures murales », cofinancé par les Régions Aquitaine et Midi-Pyrénées dans le cadre de l'action interrégionale « Recherche et transfert de technologie ».

37. Les électrons rétrodiffusés fournissent une image de contraste chimique, ce qui permet de discerner les différentes couches, de composition différente, d'une stratigraphie.

sources laser utilisées ont les longueurs d'onde suivantes: 632,8 nm (rouge) et 514 nm (vert). Les spectres sont comparés à ceux des bases de données (38).

### **Prélèvements (39)**

Vingt-trois prélèvements (40) ont été réalisés sur le portail de la façade occidentale en fonction des questions posées par l'analyse stylistique et iconographique (tableau 1). Ils se composent d'échantillons de polychromie, provenant des éléments d'architecture et plus précisément des voussures (qui mettent en évidence une alternance de bleu, de rouge et de vert), des motifs du linteau gothique et des fonds des arcatures aveugles. Des éléments de sculpture tels que des parties ornementales ainsi qu'un bas-relief sont également représentés dans l'échantillonnage (41). En ce qui concerne les figures peintes, les prélèvements n'ont été effectués que sur le personnage de gauche car les couleurs sont similaires pour les deux figures d'après les observations *in situ*.

Ces personnages présentant des similitudes stylistiques avec les peintures du revers du massif occidental, neuf échantillons y ont également été prélevés sur les murs nord et sud (42), plus précisément sur la première et la dernière scène du cycle de la Genèse, dans le but de les comparer avec celles de l'extérieur (tableau 2).

La première scène est difficilement identifiable en raison de l'état très lacunaire de la couche picturale. Il pourrait s'agir d'une représentation de «Dieu entouré d'anges s'apprêtant à réaliser son œuvre de création» (43). La dernière scène a été identifiée de manière certaine comme étant Adam travaillant la terre.

### **Résultats expérimentaux**

#### *Le portail de la façade occidentale*

Les peintures du portail de la façade occidentale montrent une technique d'application relativement simple. Elle consiste à appliquer une fine couche de blanc de plomb mélangée dans différentes proportions avec de la chaux sur la pierre de la façade. Les pigments sont ensuite posés directement sur cette couche préparatoire blanche. Il existe donc bien un enduit de préparation. Les peintures n'ont pas été réalisées directement sur la pierre. Un parallèle peut être fait avec la peinture sur pierre de la cathédrale d'Angers (44) où les pigments sont appliqués sur une fine couche de blanc de plomb laissant apparaître par transparence les traces de layage de la pierre, ce qui se retrouve à Cahors.

Cependant on note, dans deux cas précis, une couche intermédiaire orange, ou rouge (cinabre), recouvrant la couche préparatoire blanche. Cette stratigraphie particulière correspond à des zones où la couche picturale est bleue (BDX 10090, 10103) ou verte, ce qui nous laisse supposer que leur rôle est de mettre en valeur la couleur de surface et de lui donner plus d'intensité et de profondeur.

L'emploi du rouge et du bleu semble être plus spécifique à l'architecture alors que la palette est plus riche et plus diversifiée (vert, jaune...) pour les sculptures et les figures peintes.

Les voussures présentaient, à l'origine, un décor très coloré et très varié. Elles se composaient de trois modules identiques. Chacun d'entre eux possède une moulure centrale plus importante et plus saillante que les autres et

---

38. Ian M. BELL, Robin J. H. CLARK, Peter J. GIBBS, «Raman spectroscopic library of natural and synthetic pigments (pre- ~1850 AD)», dans *Spectrochimica acta Part A* 53, (1997); Michel BOUCHARD et David SMITH, «Catalogue of 45 reference Raman spectra of minerals concerning research in art history or archaeology, especially on corroded metals and coloured glass», dans *Spectrochimica Acta Part A*, 59, (2003), p. 2247-2266; Lucia BURGIO et Robin J. H. CLARK, «Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra of pigments with visible excitation», dans *Spectrochimica Acta Part A*, 557, (2001), p. 1491-1521.

39. L'étude physico-chimique n'aurait pas été possible sans l'autorisation de réaliser les micro-prélèvements accordée par M. Pierre Sicard, architecte des bâtiments de France.

40. Notons que ces prélèvements mesurent quelques centaines de micromètres pour les plus petits et de l'ordre du millimètre pour les plus grands, afin de ne pas altérer le décor, la lecture de l'œuvre et son état actuel.

41. Nous remercions la municipalité de Cahors d'avoir mis à notre disposition le matériel (camion à nacelle) nécessaire aux prélèvements de la façade de la cathédrale.

42. Nous avons pu accéder aux décors depuis la tribune d'orgue.

43. Virginie CZERNIAK, *op. cit.*, volumes I et II, p. 27-107 et planches 14 à 44.

44. *La couleur et la pierre...*, *op. cit.*

		Zone de prélèvement	BDX	Couleur	Identification du pigment par spectrométrie Raman ou par MEB/EDXS
Figure peinte	Personnage de gauche	vêtement	10091	jaune orangé	gauthite
		vêtement	10093	rose	gauthite + hématite + noir de carbone + anglésite
		robe (cerne)	10094	vert	vert à base de cuivre
		sous la main droite	10095	brune ou violette	noir de carbone, hématite, calcite, résidus de feuille d'or à la surface de la couche picturale
		au-dessus du manche de l'instrument	10096	blanc	céruse, gypse
		auréole du personnage	10097	noir violet	or
Sculpture	Sculpture Bas-relief	chevelure du personnage au livre	10104	jaune pâle	ocre jaune
		fond au-dessus du personnage au livre	10105	bleu	azurite + calcite
	Corniche et feuillages	décors de feuillage sculptés	10100	vert pâle	vert de cuivre
		corniche au-dessus des chapiteaux à feuillage	10101	rouge	hématite
		sur la corniche	10102	noire sur rouge	noir de carbone sur cinabre
Polychromie	Voissures	angle d'une voissure de l'archivolte	10090	bleu	azurite
		voissure	10092	rouge brun	hématite
		bleu d'une voissure	10098	bleu	lapis-lazuli, gypse
		fleur ornant une des voissures	10099	rouge gris	feuille d'étain sur cinabre
	Linteau	couche grise recouvrant une fleur rouge du linteau	10108	gris noir	feuille d'étain sur couche préparatoire rouge de cinabre
		Rouge de l'hexalobe rouge peint sur le linteau	10109	rouge sur couche grise	cinabre présentant, à la surface, des résidus de la feuille d'étain
		Dorure du linteau	10110	aspect brillant	feuille d'or (épaisseur: 1 ou 2 $\mu$ m, sur une couche d'ocre jaune (30 $\mu$ m)
		fleur de lys noire du linteau	10111	noir	feuille d'étain (épaisseur 40 $\mu$ m) sur une couche bleue d'azurite
	Fonds	fleur de lyse peinte sur un fond bleu	10112	noir	feuille d'étain sur fond d'azurite
		fond d'une arcature aveugle	10103	bleu vert	carbonate de cuivre (de type malachite) sur couche de cinabre
		enduit d'une arcature aveugle	10107	noir/rouge/blanc	cinabre

TABLEAU 1. ZONES DE PRÉLÈVEMENT SUR LE PORTAIL DE LA FAÇADE OCCIDENTALE ET RÉSULTATS D'ANALYSE DES PIGMENTS.

	Zone de prélèvement	BDX	Couleur	Identification du pigment par spectrométrie Raman ou par MEB/EDXS
<b>Première scène du cycle de la Genèse, mur sud</b>	trône	10378	jaune	calcite, ocre jaune
	à gauche du trône	10379	bleue	azurite
	cerne qui entoure et souligne le bleu	10380	noir sur bleu	noir de carbone sur azurite
	fond à gauche du trône et de l'ange	10381	rouge	cinabre
<b>Dernière scène du cycle de la Genèse, mur nord</b>	enduit de préparation visible dans le fond de la scène	10382	blanc	
	dessin préparatoire	10383	rouge	ocre rouge
	fond de la scène, à droite du personnage	10384	rouge assez brillant	cinabre
	robe du personnage	10385	orangé	minium
	objet monté sur un pied (tréteau)	10386	jaune	ocre jaune

TABLEAU 2. ZONES DE PRÉLÈVEMENT SUR LE REVERS DU MASSIF OCCIDENTAL ET RÉSULTATS D'ANALYSE DES PIGMENTS.

est recouverte d'une couche picturale bleue. L'analyse par spectrométrie Raman a montré pour cet échantillon les bandes caractéristiques du lapis-lazuli ou de son équivalent artificiel, le bleu outremer (les spectres Raman de ces deux pigments ne sont pas différenciables). Il convient donc de garder à l'esprit que nous pouvons être en présence d'une retouche moderne. S'il s'agit de lapis-lazuli, pigment relativement coûteux à l'époque médiévale, son utilisation sur une vaste surface attesterait le luxe et le soin apporté à ce décor peint extérieur. Cette richesse se vérifie également dans l'emploi de décors métalliques sur d'autres moulures des voussures ainsi que sur le linteau. En effet, nous verrons par la suite que la couche noire recouvrant les fleurs de lys et les hexalobes rouges ne correspond pas à une oxydation du pigment. Des fleurs (hexalobes) dorées ornaient certaines voussures rouges (actuellement blanches, car seul l'enduit de préparation demeure visible). Il ne reste aujourd'hui que le support métallique de ces dorures (ou argentures) obtenues, par souci d'économie, grâce à des feuilles d'étain, certainement colorées, comme le préconisait Théophile, dans son traité *De diversis artibus* (45) : une technique d'imitation de dorure y est décrite, consistant à faire tremper les feuilles d'étain dans du safran jusqu'à obtention des nuances de l'or.

Les rouges employés sur ces éléments d'architecture étaient des ocres. Le type de motifs (hexalobes) décrit pour les voussures se retrouve sur le linteau : nous y observons une imitation semblable de dorure au moyen de feuilles d'étain certainement peintes à l'origine. Les fleurs étaient appliquées au préalable sur un fond rouge de cinabre.

Les fleurs de lys sont également recouvertes de feuilles d'étain (fig. 7), certainement dorées, elles aussi, par une couche colorée (vernis, feuille d'or...) que nous n'avons pas retrouvée. Il est possible que les motifs de fleurs de lys dorées aient été disposés sur un fond bleu d'azurite pour rappeler le symbole de la royauté en France, peintes ici sur la façade de la cathédrale.

Une véritable dorure ornait un chapiteau du linteau. La technique d'application de la feuille d'or est la suivante : elle est collée sur une couche d'apprêt colorée avec de l'ocre jaune et elle comprend vraisemblablement une sorte de mixtion de colle et de résine pour une meilleure accroche (fig. 8). La pierre de la façade avait bien évidemment été préparée avec une couche de céruse et de chaux. Dans ce cas, l'emploi systématique de céruse dans la couche préparatoire de la feuille d'or peut nous laisser supposer l'emploi d'une huile en raison des propriétés siccatives du blanc de plomb.

45. THÉOPHILE, *Essais sur divers arts*, publié par le Cte Charles de L'Escalopier, réédition Laget, Nogent le Roi, 1996, p. 39-44.

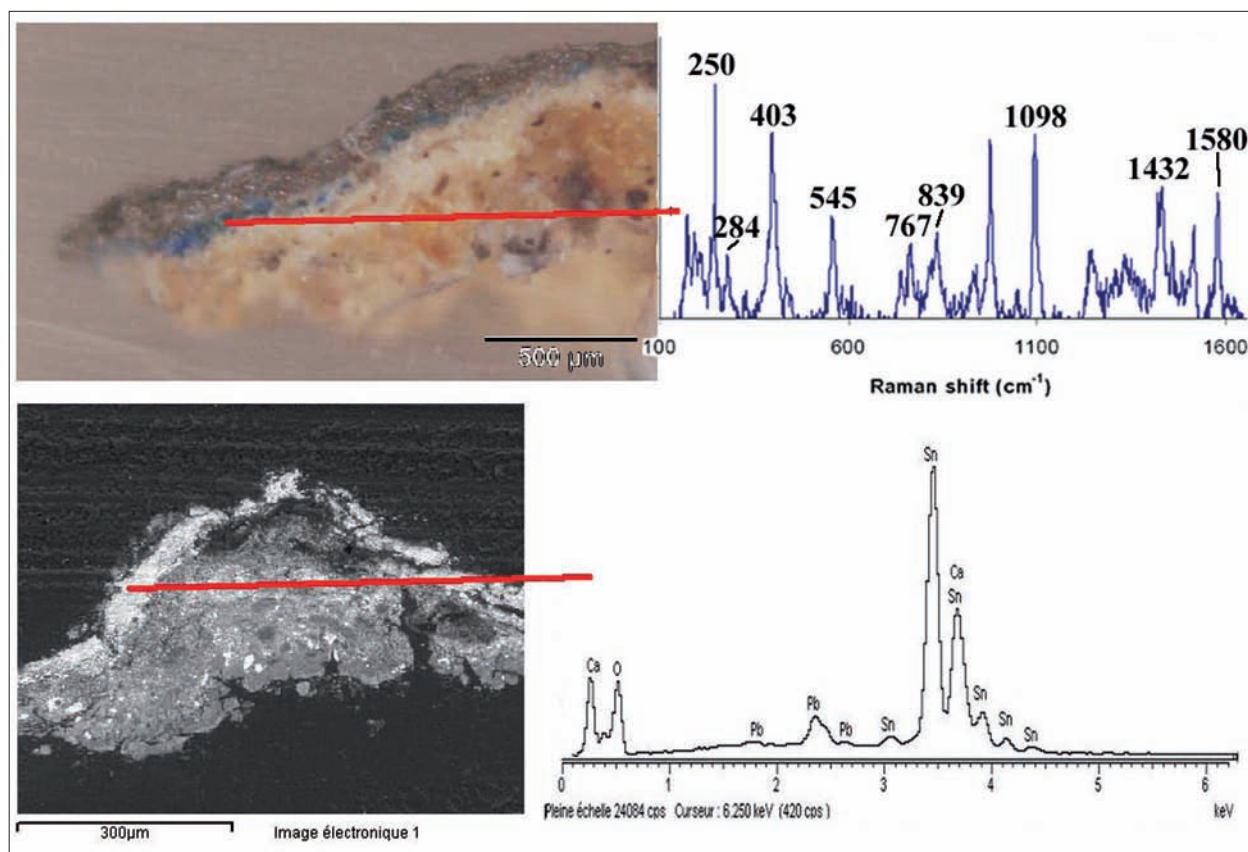


FIG. 7. COUPE STRATIGRAPHIQUE DE LA FLEUR DE LYS SUR LE LINTEAU MÉDIÉVAL (BDX 10111). En haut : coupe stratigraphique en lumière naturelle (à gauche) et spectre Raman de la couche bleue d'azurite. En bas : coupe stratigraphique observée au microscope électronique et spectre EDXS de la couche d'étain.

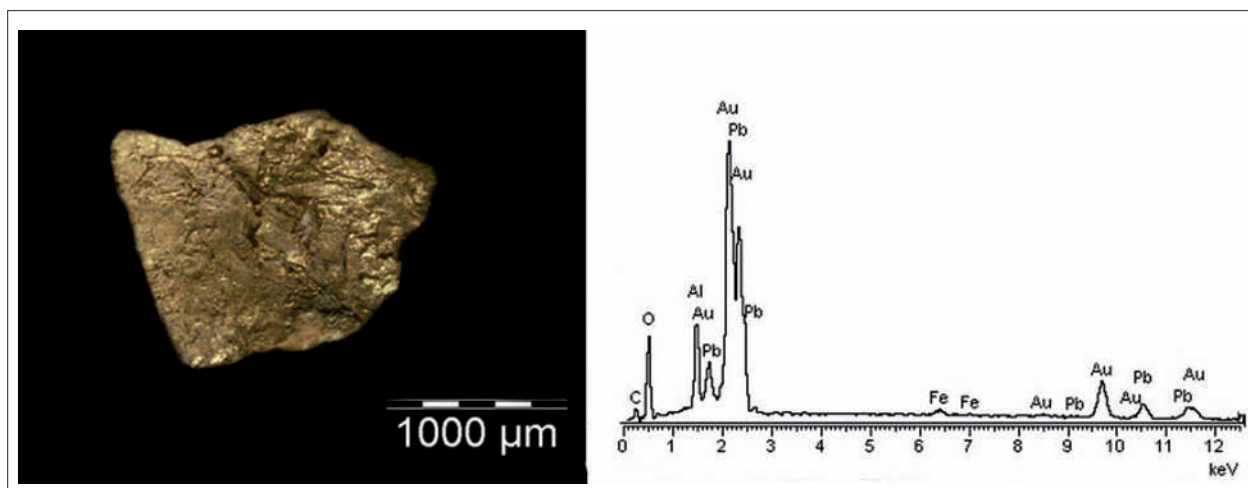


FIG. 8. IMAGE AU MICROSCOPE ÉLECTRONIQUE DU MICRO-PRÉLÈVEMENT DE LA DORURE DU LINTEAU (BDX 10110) et spectre EDXS montrant la présence d'or (Au) et de plomb (Pb) de la couche sous-jacente.

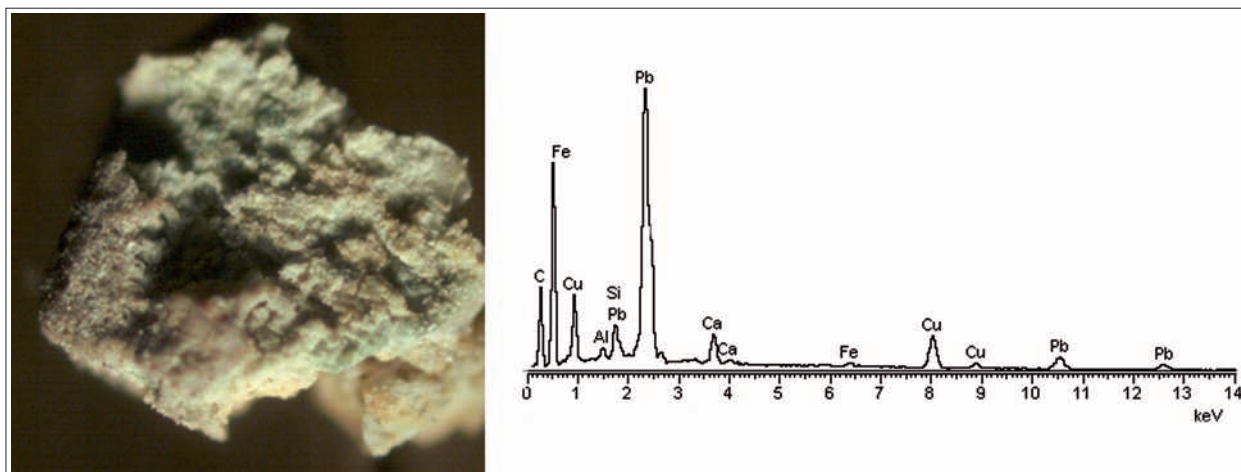


FIG. 9. IMAGE DU PRÉLÈVEMENT PROVENANT DU FEUILLAGE (BDX 10100) et spectre EDXS du pigment vert à base de cuivre (Cu).

Les fonds des arcatures aveugles étaient apparemment peints, mais nous ne pouvons pas dire si des figures ou des personnages étaient présents. Les parties ornementales comme les feuillages verts qui agrémentent la façade sont peints avec un pigment à base de cuivre mélangé à du blanc de plomb (fig. 9). Les corniches sont peintes avec de l'ocre rouge et du noir de carbone. Certaines moulures sont recouvertes de cinabre.

En ce qui concerne la figure peinte, nous avons pu constater l'application d'une très fine couche préparatoire de céruse recouverte par la couche picturale. Les vêtements des personnages étaient de couleur ocre jaune, le tout sur un fond bleu azurite. Notons que la chevelure du personnage sculpté en bas-relief est aussi une ocre jaune et le fond bleu situé directement au-dessus de cette dernière est essentiellement composé d'azurite. Une fois de plus, la technique et les pigments utilisés pour les figures peintes et la polychromie présentent des similitudes.

De véritables dorures existent également sur la figure peinte, notamment sur l'auréole du personnage de gauche et sur l'instrument qu'il tient dans sa main gauche. La technique d'application de la feuille d'or est identique à celle du chapiteau du linteau. Il est probable que l'auréole de la figure de droite était, elle aussi, dorée. Aujourd'hui ces feuilles d'or ont disparu et la couche jaune d'apprêt a une forte tendance à noircir au cours du temps.

La même technique d'application des dorures sur les figures peintes ainsi que sur le linteau nous laissent supposer une réalisation contemporaine. De plus, les fleurs des voussures et du linteau présentent les mêmes caractéristiques: fleur rouge recouverte d'une feuille d'étain, ce qui nous conforte dans notre hypothèse de production contemporaine des figures peintes et de la polychromie de la façade.

#### *Les décors intérieurs du massif occidental*

Les pigments de l'intérieur du massif occidental sont identiques à ceux utilisés à l'extérieur. Les jaunes sont de même nature (ocres). On notera une certaine hiérarchisation dans l'emploi des rouges: l'ocre rouge est réservée au dessin préparatoire, le cinabre aux fonds et enfin le minium pour le vêtement d'un personnage (fig. 10). L'utilisation du minium est d'ailleurs spécifique au décor intérieur.

La technique d'application est différente de celle employée à l'extérieur: la couche préparatoire est à base de chaux et non de blanc de plomb. Les décors peints intérieur et extérieur ont pu ne pas être réalisés par un seul et même atelier. Mais on peut aussi retenir l'idée plus probable que la technique d'application a été adaptée et modifiée en fonction du temps de séchage des matériaux et de leur exposition aux intempéries.

Les palettes des décors intérieur et extérieur sont tout à fait semblables. Nous sommes ainsi en mesure d'affirmer la contemporanéité des figures peintes et de la polychromie de la façade du portail occidental. De la même manière, le décor extérieur est à rapprocher des peintures du revers du massif occidental.

La palette mise en évidence (azurite, ocres, lapis lazuli, cinabre, verts à base de cuivre, calcite, noir de

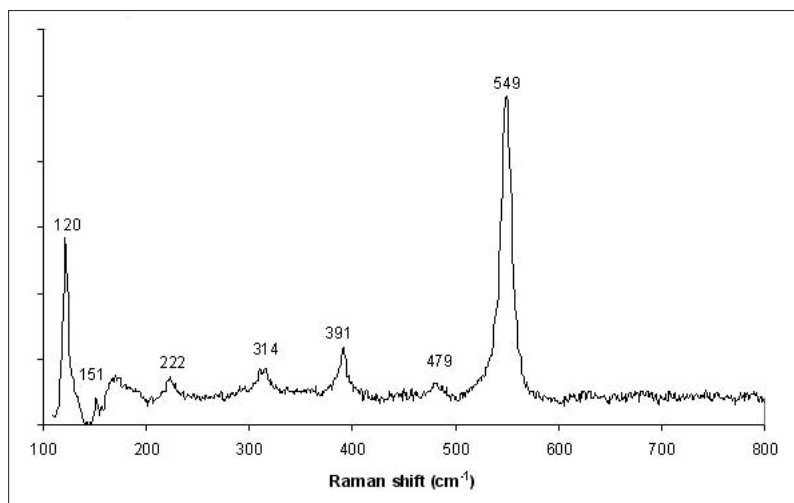


FIG. 10. SPECTRE RAMAN DU MINIMUM DANS LA ROBE DU PERSONNAGE de la dernière scène du cycle de la Genèse, mur nord (BDX 10385).

carbone...) témoigne d'une certaine variété dans le choix des couleurs et d'un goût pour le luxe avec l'emploi de feuilles d'or, surtout pour un décor extérieur exposé aux intempéries.

## Bilan de l'étude

Au-delà de la confirmation de l'intérêt évident qu'il peut y avoir à confronter les méthodes d'approche, cette étude pluridisciplinaire a permis de mettre en lumière un aspect inattendu de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors: son massif occidental, construction puissante et massive, d'une indéniable austérité en dépit de ses sculptures, était agrémenté d'un portail associant figures peintes et polychromie dans un traitement d'une grande richesse décorative. Outre le fait que cette ornementation extérieure est à ce jour un témoignage unique de ce type de décor sur le portail principal d'une cathédrale méridionale, il convient de souligner que son examen permet de progresser dans notre connaissance de l'élaboration de la décoration picturale de l'édifice, et sur la mise en œuvre des structures architecturales concernées. En effet, on en arrive à la conclusion que les deux décors, extérieur et intérieur, sont contemporains et la nouvelle proposition d'analyse du décor intérieur permettrait de situer sa réalisation antérieurement aux dates jusqu'alors retenues. Une antériorité relative qui nous fait passer du deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle aux alentours de 1300, mais qui présente l'intérêt de corroborer les nouvelles propositions de datation pouvant être retenues pour la construction du massif occidental.

Ces différents éléments démontrent l'importance majeure de ce décor extérieur qui, en dépit de son faible degré de lisibilité, mériterait d'être protégé. Les éléments qui en subsistent sont en effet en grand danger en raison de l'absence de toutes mesures de conservation. Une intervention que nous appelons de nos vœux.