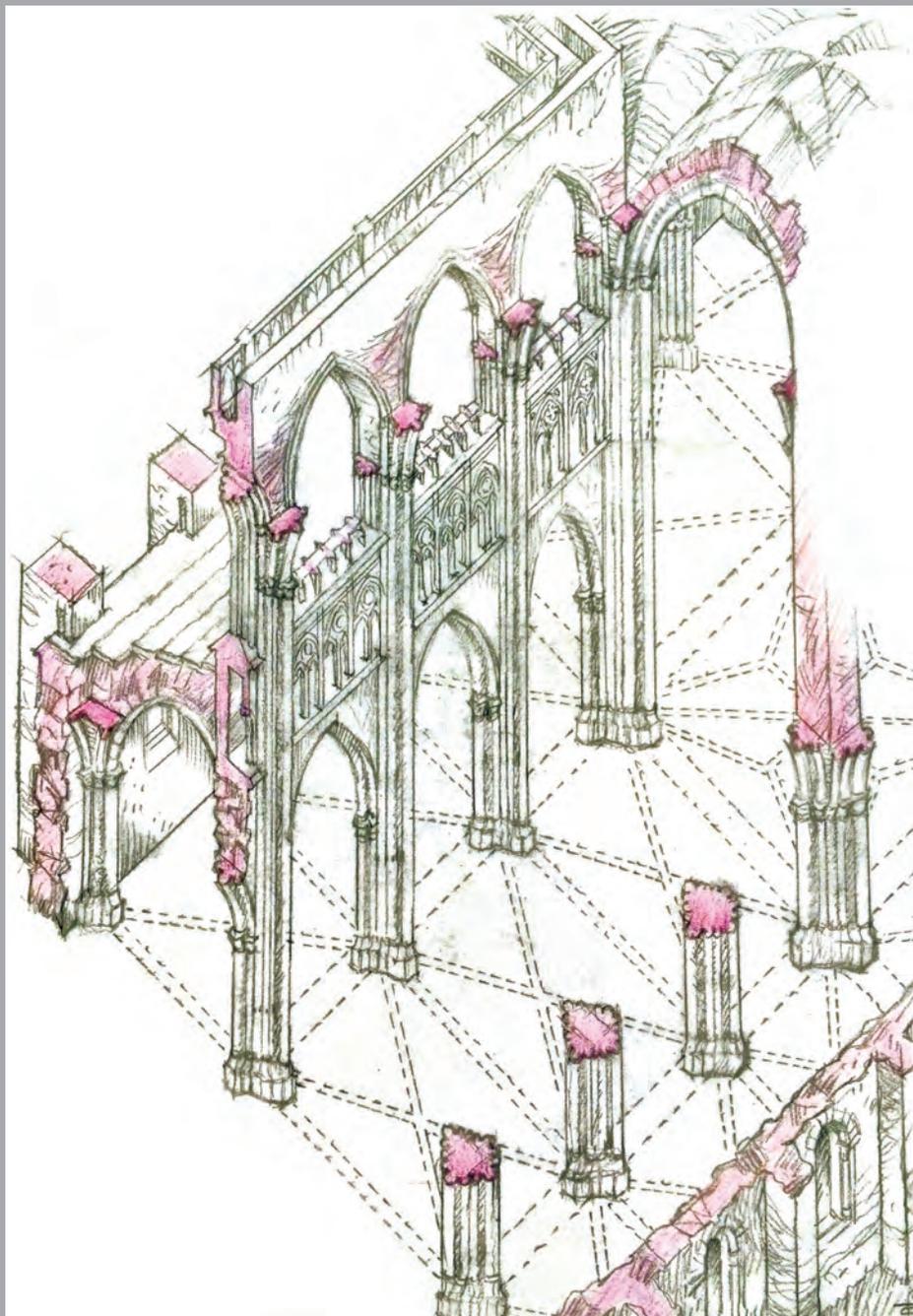


MÉMOIRES  
DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE  
DU MIDI DE LA FRANCE



Tomes LXXX-LXXXI - 2020-2021

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE LA HAUTE-GARONNE



# MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE

FONDÉE EN 1831 ET RECONNUE D'UTILITÉ PUBLIQUE PAR DÉCRET DU 10 NOVEMBRE 1850



**TOMES LXXX-LXXXI**

**2020-2021**

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE HAUTE-GARONNE

**TOULOUSE**

HÔTEL D'ASSÉZAT - Place d'Assézat - 31000 TOULOUSE

### ***Comité de lecture et d'impression de ce volume :***

Jean-Luc BOUDARTCHOUK, directeur adjoint scientifique et technique à l'Inrap Midi-Méditerranée  
Quitterie CAZES, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès  
Michelle FOURNIÉ, professeur d'histoire médiévale honoraire à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès  
Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, docteur en histoire de l'art  
Diane JOY, directrice du patrimoine à la Communauté d'agglomération du Grand Rodez  
Jean-Michel LASSURE, docteur en histoire, UMR 5 608 UTAH-CNRS  
Louis PEYRUSSE, maître de conférences honoraire d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès  
Bernard POUSTHOMIS, archéologue (HADES)  
Nelly POUSTHOMIS, professeur d'histoire de l'art médiéval honoraire à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès  
Michelle PRADALIER, professeur d'histoire de l'art médiéval honoraire à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès  
Bernard SOURNIA, conservateur en chef honoraire du patrimoine

***Coordination éditoriale :*** Anne-Laure NAPOLÉONE et Maurice SCELLÈS

***Illustration de couverture :*** État restitué de la nef de la cathédrale de Bayonne en 1335. *Croquis de B. Sournia.*

### ***Abréviations :***

A.C. Archives communales (suit le nom de la commune).  
A.D. Archives départementales (suit le nom du département).  
A.M. Archives municipales (suit le nom de la commune).  
*A.M.M. Archéologie du Midi Médiéval.*  
A.N. Archives nationales (Paris).  
B.M. Bibliothèque municipale (suit le nom de la commune).  
B.N.F. Bibliothèque nationale de France.  
*B.S.A.M.F. Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France.*  
*C.A. Congrès Archéologique.*  
*M.A.S.I.B.L.T. Mémoire de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse.*  
*M.S.A.M.F. Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France.*

*Achévé d'imprimer sur les presses  
de l'imprimerie Escourbiac  
81304 Graulhet  
mars 2023  
Dépôt légal : juin 2023*

Mise en page



art'air-éd.  
atelier de mise en forme des livres  
Pascale et Marc Balty - www.artair-edition.fr

### ***Comité scientifique :***

Claude ANDRAULT-SCHMITT, professeure d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers (CESCM)  
Philippe ARAGUAS, professeur d'histoire de l'art médiéval honoraire à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne  
Michel BATS, directeur de recherche honoraire au CNRS  
Marc BOMPAIRE, directeur de recherche au CNRS au centre de recherches Ernest-Babelon et directeur d'études à l'École pratique des hautes études  
Joëlle BURNOUF, professeure émérite d'archéologie médiévale à l'Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne  
Jordi CAMPS, conservateur en chef au musée national d'art catalan (M.N.A.C) de Barcelone  
Manuel CASTIÑEIRAS, directeur du Département d'Art et Musicologie à l'Université Autonome de Barcelone  
Patrice CONTE, archéologue, conservateur au S.R.A. Limousin, chercheur au CESCM, Poitiers  
Yves ESQUIEU, professeur émérite d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Provence  
Jean-Michel GARRIC, attaché principal de conservation du patrimoine, chef de Service du Musée des Arts de la table, abbaye de Belleperche  
Jean GUYON, directeur de recherche honoraire au CNRS  
Étienne HAMON, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Picardie - Jules Verne, TRAME  
Alexia LEBEURRE, maître de conférences en histoire et histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne  
Patrick LE ROUX, professeur émérite d'histoire antique à l'Université de Paris 13  
Émilie D'ORGEIX, directrice d'études à l'EPHE, Paris  
Daniel PARENT, archéologue du bâti à l'Inrap Auvergne - Rhône-Alpes  
Patrick PÉRIN, conservateur général honoraire du Patrimoine, Directeur honoraire du Musée d'archéologie nationale et du Domaine du château de Saint-Germain-en-Laye  
Philippe PLAGNIEUX, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne et à l'École nationale des chartes  
Gérard PRADALIÉ, professeur émérite d'histoire médiévale à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès  
François RÉCHIN, professeur en archéologie romaine et histoire ancienne à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour  
Jérôme RUIZ, restaurateur de peintures  
René SOURIAC, professeur émérite d'histoire moderne à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès  
Jean-Louis VAYSETTES, ingénieur de recherche au S.R.A. d'Occitanie  
Éliane VERGNOLLE, professeure honoraire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Besançon, vice-présidente de la Société Française d'Archéologie

### **SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE HÔTEL D'ASSÉZAT - PLACE D'ASSÉZAT - 31000 TOULOUSE**

Tél. 05 61 23 67 98

Fondée en 1831, la Société Archéologique du Midi de la France réunit des historiens de l'art ou archéologues qui étudient et font connaître les « monuments » du Midi de la France. Ses travaux, communications et discussions, sont publiés chaque année dans un volume de *Mémoires*.

Sa bibliothèque, qui s'enrichit annuellement et depuis un siècle et demi de plus d'une centaine d'échanges avec des institutions françaises et étrangères est ouverte tous les mardis de 14 heures à 18 heures (sauf pendant les vacances scolaires).

*Sur internet :*

**<http://societearcheologiquedumidi.fr/>**

Une présentation de la Société, un compte rendu régulier de ses séances, des articles en ligne, un groupe de travail sur la *maison au Moyen Âge*...

Pour commander les numéros anciens (40 euros + frais d'envoi), envoyez un courriel à la Société Archéologique (samf@societearcheologiquedumidi.fr), avec vos nom, prénom et adresse.



# SOMMAIRE

## *Mémoires*

Patrice CABAU, Daniel CAZES, Louis PEYRUSSE, Henri PRADALIER et Bruno TOLLON <i>Hommages à Maurice Prin</i> .....	23
Philippe GARDES <i>Léon Joulin et la question du rempart de Vieille-Toulouse</i> .....	39
Anne BOSSOUTROT et Marie-Lys DE CASTELBAJAC <i>La restauration des peintures du bras nord de la basilique Saint-Sernin</i> .....	55
Laurent MACÉ <i>Le testament inédit de la reine Jeanne, comtesse de Toulouse (1199). Mémoire et parenté d'une Plantagenêt dans le Midi</i> .....	83
Valérie ROUSSET <i>L'ancienne cathédrale d'Albi, archéologie du bâti</i> .....	113
Valérie ROUSSET <i>La grange cistercienne de Naucelle</i> .....	141
Catherine VIERS <i>Le 10, rue Séguier - 2, impasse Bonhomme à Figeac</i> .....	155
Catherine VIERS <i>Le château d'Ornézan dans le Gers</i> .....	175
Bernard SOURNIA <i>Une abbaye dans la capitale des vicomtes de Béarn : la collégiale Saint-Pierre d'Orthez</i> .....	191
Jacques DUBOIS <i>Le portail Saint-Jean de la cathédrale de Limoges</i> .....	213
Jacques DUBOIS <i>Un grand chantier méconnu des années 1500 : la cathédrale d'Auch</i> .....	227
Bruno TOLLON <i>Emblématique et histoire de l'art : à propos de la cheminée de l'hôtel Molinier</i> .....	247
Stéphane PIQUES <i>La poterie peinte commingeoise et les fouilles nord-américaines des sites coloniaux du XVIII<sup>e</sup> siècle</i> .....	261
<b><i>Varia</i></b>	
Guy AHLSELL DE TOULZA <i>L'église Saint-Amans près de Rabastens</i> .....	279
Gilles SÉRAPHIN <i>Le château de Bruniquel au temps de Nicolas Bachelier</i> .....	287
<b><i>Bulletin de l'année académique 2019-2020</i></b> .....	293
<b><i>Bulletin de l'année académique 2020-2021</i></b> .....	325



## LA RESTAURATION DES PEINTURES DU BRAS NORD DU TRANSEPT DE LA BASILIQUE SAINT-SERNIN

par Anne BOSSOUTROT et  
Marie-Lys DE CASTELBAJAC \*<sup>1</sup>

Une restauration de la peinture murale romane du cycle de la Résurrection de la basilique Saint-Sernin a été récemment réalisée entre juillet 2018 et février 2019 par l'Atelier 32 et Marie-Lys de Castelbajac, sous la maîtrise d'œuvre de l'agence Bossoutrot & Rebière, qui a permis de redécouvrir cette œuvre exceptionnelle de l'époque romane (fig. 1).

Nous présentons ici, après avoir exposé dans une première partie le contexte de cette restauration, la façon dont un restaurateur aborde une telle œuvre, l'analyse et détermine les interventions de restauration. Puis nous expliquerons l'intervention technique proprement dite. Enfin, nous nous sommes attachées à présenter de façon détaillée, sous forme de parcours, le travail de restauration réalisé sur le cycle de la Résurrection et sur la voûte peinte qui la couronne, présentant le patient travail de découvertes, d'analyses et de restauration sur cette exceptionnelle œuvre peinte.

### **Le contexte de la restauration de la peinture**

#### *La découverte et le dégagement de la peinture*

Lorsque fut décidé, en 1965, par Sylvain Stym-Popper, architecte en chef des Monuments Historiques, avec l'approbation d'Yves-Marie Froidevaux, inspecteur général des Monuments Historiques, d'enlever l'ensemble des enduits à faux-joints qui couvraient les murs de la nef et des collatéraux datant du XIX<sup>e</sup> siècle, les travaux de piochage de ces enduits furent entrepris, à la suite d'essais réalisés sur une travée du mur sud de la nef et dans le bas-côté sud<sup>2</sup>. Les travaux de dégagement de la maçonnerie de brique et pierre engagés alors se poursuivirent jusque dans les années 1970 à 1978 sous la conduite d'Yves Boiret, successeur de S. Stym-Popper. Durant cette intervention, différents vestiges de peintures murales des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles furent dégagés en divers lieux dans la basilique<sup>3</sup>. C'est dans ce contexte, en 1973, qu'apparurent, sous l'outil du chef de chantier de l'entreprise de maçonnerie, Georges Porta, les premières

---

\* Communication présentée le 5 novembre 2019, cf. « Bulletin de l'année académique 2018-2019 (9 octobre 2018, 19 mars 2019, 2 avril 2019) » et cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2019-2020 (5 novembre 2019 et 7 janvier 2020) », p. 295-296 et 305-307.

1. Anne Bossoutrot, architecte du Patrimoine, agence Bossoutrot & Rebière, et Marie-Lys de Castelbajac, conservateur-restaurateur de peintures murales.

2. Les parements situés dans la partie supérieure du mur occidental, au revers de la nef ainsi que dans la salle de la soufflerie de l'orgue, parties non vues du public, ont cependant conservé leurs enduits anciens. Ils ont été, depuis lors, datés par Pascal JULIEN, dans sa thèse de doctorat publiée en 1996, *D'ors et de prière - Art et dévotion à Saint-Sernin de Toulouse du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*.

3. La question de la « Suppression des enduits et la découverte des peintures murales à Saint-Sernin » a été traitée par Marie-Anne SIRE dans *Saint-Sernin de Toulouse. Trésors et métamorphoses. Deux siècles de restaurations 1802-1989*, catalogue de l'exposition organisée par la Ville de Toulouse (Musée Saint-Raymond) et la Direction Régionale des Monuments Historiques entre septembre 1989 et avril 1990, p.165-170.



FIG. 1. VUE D'ENSEMBLE DE LA TRAVÉE. Cl. M.-L. de Castelbajac.

couleurs des peintures dans la première travée voisine du collatéral occidental du bras nord du transept. Cette découverte entraîna l'arrêt immédiat de l'enlèvement des enduits environnants. Un dégagement des peintures fut confié aussitôt à Pierre Bellin, restaurateur de peintures murales. Une ample composition fut ainsi dégagée, qui s'étend sur le mur de la travée, sa voûte et les arcs qui l'encadrent. Pierre Bellin assura, dans ce contexte d'interruption temporaire de chantier, la consolidation de ces précieuses peintures, avant que les travaux de restauration intérieure de la basilique ne reprennent.

Or, il y a quelque temps, l'apparition d'un léger blanchiment de surface, une sorte de léger voile, comme une évanescence générale, a été observés par la Conservation Régionale des Monuments Historiques. C'est ainsi que cette dernière a convié la Ville de Toulouse, propriétaire de l'édifice, à nous confier la réalisation d'une étude de diagnostic spécifique sur ces peintures<sup>4</sup> afin de comprendre l'origine de ce blanchiment et à déterminer les remèdes à y apporter. Marie-Lys de Castelbajac a donc longuement œuvré à l'étude de diagnostic des peintures murales, objet du présent article, s'associant les compétences d'un laboratoire d'analyses, le LERM-SETEC. Ainsi a-t-elle pu appréhender la façon dont les peintures mises au jour en 1973 et dégagées par Pierre Bellin avaient été traitées. L'étude de diagnostic, conduite en 2016, a permis de comprendre la genèse de la formation du voile blanc sur la peinture. Une fois l'origine des altérations comprise et précisément identifiée, il s'est agi de définir, en étroite concertation avec l'ensemble des membres du Comité scientifique<sup>5</sup> qui avait été constitué pour assister les travaux d'étude et de restauration, comment traiter ces peintures en conservation-restauration. Un protocole de restauration a ensuite été établi sur la base des

4. Une équipe pluridisciplinaire était déjà en charge d'une étude de diagnostic sur le massif occidental et la crypte, comportant Jean-Louis Rebière, architecte en chef des Monuments Historiques, Anne Bossoutrot, architecte du Patrimoine, Marie-Lys de Castelbajac, conservateur-restaurateur de peintures murales, auquel s'est joint le LERM Setec, laboratoire d'analyses pour les besoins de l'étude sur la peinture romane, objet de cet article.

5. Le Comité était composé des membres suivants : le Père Gallois, curé de la basilique Saint-Sernin, Laurent Barrenechea, conservateur régional des Monuments Historiques, Marie-Suzanne de Ponthaud, inspectrice générale des Monuments Historiques, Marie-Anne Sire, inspectrice générale des Monuments Historiques, Jean Deilhes, historien de l'art, Andreas Harmann-Virnich, professeur d'histoire de l'art médiéval, Université d'Aix-Marseille, rattaché au Laboratoire d'Archéologie Médiévale et Moderne en Méditerranéenne (LA3M - UMR 7298, CNRS-AMU), Mairie de Toulouse : Annette Laigneau, adjointe au maire (culture, urbanisme), Roger Atsarias, adjoint au maire, Francis Grass, adjoint au maire (coordination politiques culturelles), Pierre Esplugas, adjoint au maire (musées), Julie Escudier, conseillère municipale déléguée, Évelyne Ugaglia, conservatrice du Musée Saint-Raymond et de la basilique Saint-Sernin, Marie Bonnabel, directrice adjointe des musées, Charlotte Riou, conservatrice au Musée des Augustins, Pierre Pisani, directeur du Service de l'inventaire patrimonial et de l'archéologie de Toulouse Métropole.

conclusions du diagnostic, sur lequel s'est appuyé le chantier de restauration. Ayant été validé par le Comité scientifique, le chantier put s'engager en juillet 2017. Marie-Lys de Castelbajac s'est engagée, conjointement avec l'Atelier 32, dans la restauration de la peinture murale du cycle de la Résurrection et de sa voûte, qui s'est déroulée du 18 juillet 2018 au 14 février 2019.

Il s'est agi d'un chantier où tout geste a été mesuré, compté, le Comité scientifique ayant accompagné le déroulement des travaux de restauration, afin de débattre et de valider le détail des interventions envisagées, en ce qui concerne le nettoyage, le dégagement du fixatif ancien, les lacunes, le traitement des zones peu lisibles, l'estompe du repentir et toutes les interventions ponctuelles suscitées par le chantier.

## Résultats du diagnostic scientifique sur les peintures

### *L'identification de la restauration de 1973-1974*

L'enduit mis en œuvre au XII<sup>e</sup> siècle pour réaliser les peintures est composé de chaux et sable siliceux de granulométrie contrastée. Sa cohésion est bonne, il est de belle qualité. Il ne présente pas de zones de pulvéulence ou d'efflorescences. Les analyses réalisées ont permis de constater que le blanchiment observé des peintures avait deux origines. Une partie (minime) de ces blanchiments sur la voûte provenait de néoformations gypseuses s'étant produites après le dégagement des peintures, par action synergique de l'humidité de condensation sur des poussières en présence des gaz atmosphériques. Le blanchiment se produisait surtout sur toutes les surfaces traitées lors des travaux de restauration de 1973-74 avec un fixatif. L'étude des archives n'a malheureusement pas permis de retrouver le rapport d'intervention datant de la mise au jour des peintures.

L'analyse des prélèvements effectués dans le cadre de notre étude a révélé la présence d'une résine acrylique sur ces peintures. Nous n'avons pu cependant l'identifier parmi la gamme des produits référents employés alors en restauration<sup>6</sup>. Le produit qui a été employé, quel qu'il soit, a été utilisé à forte concentration sur les sujets figurés, laissant les fonds indemnes, comme l'ont nettement mis en évidence les clichés réalisés en lumière ultra-violette. Les coups de pinceau passés lors de l'application de cette résine montrent, sur certaines zones, plusieurs passages qui se recouvrent de façon régulière. Ils ont ainsi assombri la couche picturale.

La lisibilité des peintures a également été altérée par un voile de poussière. De plus étaient visibles de nombreuses zones brunes, correspondant à des restes de badigeon pas totalement enlevés lors du piquage de 1973, particulièrement concentrées sur les parties périphériques.

Il nous été possible, lors de ce diagnostic, de préciser les interventions de restauration réalisées par Pierre Bellin en 1973-1974. Ce dernier avait adopté, comme cela se pratiquait alors, une restauration « archéologique », c'est-à-dire une consolidation des supports et une conservation du décor peint, sans traiter les grandes lacunes, laissées telles qu'elles existaient avant l'intervention du restaurateur, l'objectif étant de conserver clairement lisible ce qui était parvenu, dans un souci de vérité archéologique intégrant l'histoire des incidents vécus par la peinture. Ainsi, Pierre Bellin avait effectué une reprise des enduits, différenciée, entre les petits trous régulièrement répartis (dus au piquage des enduits opérés par les ouvriers lors du recouvrement des peintures par un enduit – au XVI<sup>e</sup> siècle ? – afin de favoriser son adhérence) et les petits accidents de piquage de 1973 qui, tous, ont été comblés, tandis que les grandes surfaces lacunaires ont été laissées en l'état, béantes (fig. 2). Il est apparu également que quelques réintégrations d'enduit peint – peu nombreuses – ont été faites lors de cette restauration, dans certains cas au moyen d'une résine, dans d'autres par une peinture *a fresco* sur l'enduit de rebouchage. Une réintégration picturale a, enfin, été réalisée par Pierre Bellin sur l'ensemble de la surface au moyen de badigeons colorés, dont la tonalité semble avoir viré (fig. 3).

---

6. A été conservé cependant à la Médiathèque du Patrimoine, dans les dossiers d'Yves Boiret, un devis plus tardif (1989) établi par Pierre Bellin qui concerne la restauration des peintures du chœur. Il y est fait mention de l'utilisation de Paraloid et de Disbon.



FIG. 2. VIERGE DE LA DÉÉSIS : lacune béante. Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 3. MANTEAU DU CHRIST TRÔNANT. La couleur de réintégration des grandes lacunes a sans doute viré. Cl. M.-L. de Castelbajac.

### *La définition d'un protocole de restauration à l'issue du diagnostic*

Une fois connues les causes du blanchiment et le détail des interventions réalisées par Pierre Bellin, nous nous sommes attachées à définir les phases des restaurations ainsi qu'un protocole d'intervention, soumis au Comité scientifique qui l'a validé, pour mettre un terme au blanchiment et traiter en conservation-restauration la peinture murale. L'enjeu de cette restauration était double : assurer de bonnes conditions de conservation à ces peintures et en permettre une meilleure lisibilité.

Il est apparu nécessaire de procéder à l'enlèvement des restes de badigeon qui recouvraient les peintures, afin de dégager les petites parties de peinture encore masquées. Ensuite, l'enlèvement du fixatif appliqué par Pierre Bellin était impératif, et devait être mis en œuvre dans la mesure du possible. En effet, étant trop abondant, ce fixatif crée des tensions de surface et son altération le rend opaque. Il a été décidé de refermer par un enduit les grandes lacunes de façon à atténuer quelque peu leur présence par le dressage d'une surface dans la continuité de celle des peintures, et à offrir ainsi une lecture moins heurtée des sujets peints. Enfin, les mises au ton des enduits réalisées par Pierre Bellin au moyen d'un badigeon de réintégration présentaient un aspect qui heurtait la vue, tant leurs matières et couleurs étaient inadaptées à l'œuvre.

Elles ont été enlevées et remplacées par une réintégration chromatique à l'aquarelle. Celle-ci a permis que l'œil ne soit pas arrêté par un « accident » dans la lecture et l'appréciation esthétique de l'œuvre tout en restant discernable au regard averti. C'est une technique de réintégration chromatique par glacis réversibles, transparents, qui a été retenue pour atteindre cet objectif, et non pas la technique du *tratteggio* (série de traits colorés verticaux réalisés à l'aquarelle permettant d'offrir visuellement une teinte proche de ce qui existait). En effet, un *tratteggio* ne pouvait ici être envisagé, les enduits, qu'il aurait été dommageable de déposer, n'ayant pas la finition requise pour recevoir ce traitement.

### *Le parti de restauration des peintures*

La conduite de la restauration des peintures murales du cycle de la Résurrection de la basilique Saint-Sernin s'est résumée à deux grandes actions : la finition de mise au jour et le nettoyage avec allègement des fixatifs de la restauration de Pierre Bellin, puis une réintégration des lacunes, mettant ainsi un terme au blanchiment de l'œuvre, et laissant la

représentation du XII<sup>e</sup> siècle telle qu'elle nous est parvenue dans son intégrité. Le nettoyage ainsi que la réintégration de lacunes ont permis d'augmenter sa lisibilité.

*Les deux grands principes à la base de toute restauration de peinture*

Deux grands principes sont aujourd'hui à la base de toute restauration de peinture murale : la réversibilité, et le fait de rendre aisée la lecture de l'œuvre

C'est ce qui a guidé la restauration de la peinture murale de la basilique Saint-Sernin. Concernant la lisibilité de la peinture, des choix doivent nécessairement être faits quant à l'importance de l'intervention du restaurateur. Ces partis, souvent délicats, consistent à décider de l'arrêt du curseur sur l'échelle du degré d'une intervention. Ces choix sont assortis d'une réflexion sur la portée de chaque geste, évaluant sa légitimité par rapport à l'œuvre. C'est pourquoi un travail collégial, adossé à un Comité scientifique, est important.

Selon les temps, selon les modes et les sensibilités, plusieurs possibilités s'offrent en effet au restaurateur<sup>7</sup>. D'un côté existe la restauration dite archéologique, qui consiste à laisser la peinture telle qu'elle est, avec ses lacunes franchement visibles. Les exemples sont nombreux, en Italie en particulier, des fresques amputées d'une bonne partie de leur surface, un sarcophage, par exemple, ayant été encastré à un moment donné dans la maçonnerie. Cette restauration qui a eu une grande vogue dans les années soixante-dix, quatre-vingt, est aujourd'hui regardée avec un certain recul. En effet, si elle respecte chaque passage dans le temps de l'œuvre, elle a pour inconvénient majeur de rendre difficile la lecture, la lacune prenant une importance telle qu'elle est perçue comme une forme au premier plan, reléguant l'œuvre elle-même au second plan.

À l'exact opposé se situerait la volonté de traiter la peinture en restauration de façon à ce que la peinture paraisse être d'une grande fraîcheur, comme si elle venait d'être achevée. Inutile de dire que cette proposition est absurde et inenvisageable, puisqu'il s'agit là, suivant en cela la théorie de la restauration de Cesare Brandi, d'une véritable ingénierie dans le processus créatif de l'œuvre médiévale, processus achevé avec le dernier coup de pinceau porté par l'artiste au XII<sup>e</sup> siècle. Depuis cet achèvement, notre rôle de conservateur-restaurateur doit uniquement viser à permettre à l'œuvre de poursuivre son existence, à la transmettre aux générations futures, grâce à des gestes techniquement adaptés. Si sa lecture en a été perturbée par des accidents ou de malencontreuses interventions dans le passé, notre rôle sera d'essayer d'en rendre la lecture la plus aisée possible, sans jamais la falsifier. La restauration dite archéologique est acceptable en théorie, en ce qu'elle respecte bien l'œuvre telle qu'elle nous est parvenue. Elle donne cependant à voir une œuvre altérée, amputée par le temps, et dont la lecture est rendue difficile en raison de ses manques, de ses lacunes. À l'opposé, la restauration qui consiste à intervenir dans le processus créatif de l'œuvre n'est aucunement acceptable, car nous devons impérativement nous limiter à prendre en compte l'œuvre telle qu'elle nous est parvenue à travers son passage dans le temps, et intégrant les divers événements qui s'y sont imprimés. Il nous appartient uniquement de donner à lire cette œuvre d'art, de permettre de la révéler le mieux possible, alors qu'elle nous est parvenue aujourd'hui chargée d'histoire, et de favoriser l'appréhension de l'essence même de l'œuvre dont la perception a été endommagée par le temps et les hommes, et qui nécessite d'être restaurée.

Dès lors, comment traiter les lacunes, qui perturbent parfois tant la lecture d'une peinture murale ? Si nous conservons ces lacunes telles qu'elles existent lorsque nous nous traitons l'œuvre en restauration (suivant en cela une restauration archéologique), nous les laissons visuellement prédominer sur cette dernière, altérant la lecture de l'œuvre d'art. C'est bien là que les choix doivent être faits et prennent toute leur importance. Le parti de restauration est dicté par l'œuvre, par l'analyse qui en est faite aujourd'hui, par notre société, avec sa sensibilité actuelle.

Le parti que nous avons adopté pour la peinture du cycle de la Résurrection a résulté de réflexions approfondies avec le Comité scientifique et nous a conduites à privilégier une lisibilité de l'œuvre par un traitement réfléchi des lacunes, adapté au cas par cas. Bien entendu, il ne s'est agi en aucune façon, quelle que soit la partie traitée, de toucher

---

7. Nous prenons appui sur la *Théorie de la restauration* écrite en 1963 par Cesare BRANDI et qui constitue aujourd'hui encore une véritable référence en matière de philosophie de la restauration.

à l'intégrité de l'œuvre, à la matière-même qui la compose, à ce qu'a créé et produit l'artiste, de l'augmenter, de la falsifier en intervenant dans son processus de création, mais bien uniquement de la révéler le mieux possible. Le travail de restauration doit s'attacher et se limiter à traiter les effets néfastes du passage du temps sur l'œuvre, comme l'encrassement, ou bien les altérations dues à des gestes malheureux des hommes (comme par exemple des rayures, des encastresments malheureux dans la maçonnerie-support d'une peinture, des zones d'effacement, des dégagements intempestifs, ou encore d'anciennes restaurations avec des produits non idoines). Le travail de restauration doit permettre de révéler l'œuvre, autant que possible, de façon mesurée et réfléchie, par des dosages adaptés. C'est ce travail progressif et mûri qui a été précisément réalisé pour les peintures murales de Saint-Sernin. Insistons encore ici sur le fait que les choix en matière de restauration, les « partis » répondent, qu'on le veuille ou non, à la sensibilité d'une époque donnée. C'est bien d'ailleurs ce qui permet souvent de dater une restauration. Autrement dit, nul n'échappe à l'esprit du temps.

*Comment appréhende-t-on une œuvre d'art ?*

Les questions fondamentales qui se posent à la base de toute restauration d'une œuvre d'art, qu'il s'agisse de peinture, sculpture, architecture ou mobilier sont toujours les mêmes : qu'est-ce que restaurer ? jusqu'où ? ne risque-t-on pas de falsifier l'œuvre ?

Il convient d'indiquer ici que des modifications d'aspect apportées à une œuvre à l'occasion d'une restauration, même très ponctuelles, sont souvent vécues comme constituant une altération de celle-ci. En effet, les personnes qui connaissent l'œuvre depuis longtemps, qui l'apprécient, le ressentent comme telle car elles avaient véritablement intégré en elles l'œuvre d'art telle qu'elles la voyaient jusqu'à présent. Leur livrer une image ayant pu avoir reçu quelques changements d'aspect, ne serait-ce que par un simple nettoyage qui peut avoir des conséquences importantes sur la perception, constitue une véritable métamorphose de l'image connue, qui leur apparaît désormais comme étant transformée, voire étrangère. La transformation nécessairement obtenue par ce nettoyage (qui sera pourtant bien entendu dosé), ou bien celle donnée par la réintégration des lacunes, peuvent être considérées comme étant des interventions agressives, trop lourdes. Elles obligent en effet l'admirateur à modifier son regard, à se réapproprié diffidément l'œuvre en question. C'est ce qui s'est produit lors de la restauration des fresques du cycle de la Création de Michel-Ange à la chapelle Sixtine dans les années quatre-vingt. Le nettoyage a sorti de la poussière, d'une surface sombre, la peinture, donnant à voir des couleurs très subtiles, que l'on ne soupçonnait pas. L'œuvre d'art, reconnue jusqu'alors comme telle, avait disparu au profit d'une autre dans laquelle les personnes ne reconnaissaient plus leur attachement antérieur, tandis que s'ouvrait un nouveau chapitre de l'histoire de l'art inscrivant le Florentin comme étant un coloriste étonnamment précurseur.

L'œuvre d'art répond à une reconnaissance double, historique (elle correspond à une production humaine réalisée en un temps et dans un lieu donnés) et esthétique (elle est reconnue comme telle). « *La restauration, selon Brandi, constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations futures.* »<sup>8</sup>

L'œuvre d'art a bien pour support la matière qui la reçoit : c'est bien la composante physique de l'œuvre qui constitue l'objet-support de la représentation de l'image. Par conséquent, l'acte de restaurer ne concerne que la matière de l'œuvre afin de permettre à celle-ci de durer plus longtemps. Cela dit, il est difficile de dire qu'il y a la matière d'un côté et l'image de l'autre. Certaines parties physiques de l'œuvre servent de support à d'autres auxquelles est confiée plus spécifiquement la transmission de l'image. Ainsi, dans la peinture murale, le support est constitué par le mur et l'enduit, la couche peinte se chargeant de la transmission de l'image.

Selon Cesare Brandi, la reconnaissance esthétique de l'œuvre sera dans tous les cas prioritaires, la singularité de l'œuvre résidant avant tout dans son caractère artistique. Si celui-ci venait à être perdu, il ne resterait plus de l'œuvre d'art que matière, vide de sens. Cependant, la valeur historique de l'œuvre existe également. Elle est même double puisque la première correspond au moment de la création de l'œuvre, tandis que la seconde renvoie à la conscience que nous en avons aujourd'hui. C'est ce temps présent sur lequel nous nous pencherons, dans la volonté qui en découle de conserver, restaurer et transmettre cette œuvre aux générations futures.

8. Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*, trad. de l'italien par Colette Déroche, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, s.d. (2001).

Ainsi, la peinture murale romane du cycle de la Résurrection de la basilique Saint-Sernin, créée au début du XII<sup>e</sup> siècle, a été perdue, puis réactualisée en tant qu'œuvre d'art lors de sa redécouverte en 1973. Aujourd'hui, dans la continuité de cette reconnaissance, le besoin de la restaurer est apparu, et le diagnostic établi, intégrant les nécessités de conserver l'œuvre esthétique et historique, a conduit à déterminer un protocole de restauration adapté. Le chantier de restauration qui s'en est suivi a intégré à chaque pas cette conscience de conserver pour transmettre une véritable œuvre d'art (et le message théologique élaboré qu'elle sous-tend) dont le passage dans le temps a altéré quelques parties.

### L'intervention technique de restauration de la peinture murale

L'intervention technique de restauration de la peinture murale du cycle de la Résurrection et de la voûte qui le surmonte, a été effectuée pas à pas.

Il s'est avéré que le travail de consolidation des enduits qui avait été réalisé au moment de la mise au jour des peintures en 1974 par Pierre Bellin est pérenne : les nombreuses injections réalisées ont redonné une cohésion entre l'enduit et son support, et nous n'y sommes intervenus qu'en deux points.



FIG. 4. ESSAI SUR LA MANDORLE DU CHRIST APRÈS DÉPOUSSIÉRAGE : nettoyage et allègement du fixatif. Cl. M.-L. de Castelbajac.

Après vérification de l'état de la surface peinte, un dépoussiérage avec élimination des toiles d'araignée à la brosse douce a été réalisé. Puis il a été procédé à un allègement du fixatif. Plusieurs essais ont été préalablement réalisés, à l'issue desquels un allègement à l'aide d'un mélange mi-partie d'acétone et d'eau déminéralisée a été retenu (fig. 4). Les îlots de badigeon laissés en place lors de la mise au jour des peintures avaient été solidement fixés à la couche picturale, ayant absorbé le fixatif utilisé par Pierre Bellin. Le même mélange d'acétone et d'eau déminéralisée, posé à travers un papier japon, que nous avons laissé agir cinq minutes, a permis d'amollir suffisamment les restes de badigeon pour pouvoir les ôter au bistouri, sous loupe binoculaire, sans dommage pour la couche picturale sous-jacente. Les repeints, qui avaient été

recouverts par le fixatif de Pierre Bellin, ont été enlevés au cours de l'allègement de ce dernier. Enfin, des retouches ont été réalisées à l'aquarelle. Une telle réintégration par glacis à l'aquarelle conduit à une atténuation visuelle des usures et des lacunes, ce qui permet de mieux apprécier la peinture originale tout en restant en deçà de l'intensité des couleurs de la peinture médiévale.

### Observations et découvertes

Les observations et les quelques découvertes faites durant le travail de restauration des peintures murales sont présentées ici en suivant l'ordre de réalisation des peintures au XII<sup>e</sup> siècle (la voûte en premier lieu avec l'Agneau pascal, puis chacun des vouûtains de la voûte d'arête).

#### *L'Agneau pascal au centre de la voûte*

Nous initions donc ce parcours avec la présentation de la voûte d'arête sur laquelle a été représenté en son centre l'Agneau dans sa gloire portée par des Anges ouranophores (fig. 5 et 6).



FIG. 5. L'AGNEAU MYSTIQUE AVANT INTERVENTION. Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 6. L'AGNEAU MYSTIQUE APRÈS INTERVENTION.  
Cl. M.-L. de Castelbajac.

repentir a ainsi été ramené au même niveau de lecture que les autres éléments perceptibles de ce premier Agneau, afin de ne rien retrancher à l'histoire de l'œuvre, mais d'en augmenter la lisibilité par atténuation de cet élément qui la perturbait, suivant en cela les principes de Cesare Brandi.

C'est là la première des « giornate »<sup>9</sup> d'enduit réalisée par le maçon et peinte par l'artiste. Et c'est un travail qui commence mal ! Nous avons tous remarqué à l'œil nu, et vu d'en bas, à distance, un tracé inattendu à la croupe de l'Agneau, qui correspond à un repentir. L'examen rapproché et sous lumière UV a montré en effet un premier dessin de l'entière de ce premier Agneau : la tête, l'encolure, l'antérieur levé, les autres membres liés et la croupe. Nous avons observé que la lisibilité de ce premier dessin, recouvert ensuite par un second, résultait davantage de l'insistance d'un restaurateur pour mettre au jour le trait de la croupe qu'à une usure : le fond y apparaît en effet à cet endroit comme étant plus clair.

L'artiste médiéval avait, quant à lui, repris son travail : l'Agneau a été décalé d'une trentaine de centimètres pour retrouver le centre géométrique de la voûte. Un prélèvement réalisé à la limite du repentir de la croupe a permis de prendre connaissance de la stratigraphie complète à cet endroit : le dessin préparatoire, abandonné, a simplement été recouvert par la couche bleue d'aérinite du fond (pigment bleu provenant des Pyrénées, utilisé à l'époque romane au nord de l'Espagne et dans le sud de la France)<sup>10</sup>.

Lors de nos travaux de restauration, une réunion de travail du Comité scientifique sur l'échafaudage a été l'occasion de soulever la question du repentir de la croupe, très présent et gênant l'appréciation d'ensemble. Il a alors été décidé de l'atténuer au moyen de l'application de quelques hachures à l'aquarelle, ce qui permet de le laisser parfaitement visible à vision rapprochée. Le

9. Une *giornata*, en peinture murale à la fresque, correspond à la surface qui peut être peinte à fresque en une journée (« giornata ») de travail, la peinture devant être appliquée sur un enduit frais (« fresco »).

10. Floréal DANIEL, Barbara LABORDE, Aurélie MOUNIER, Émilie COULON, « Le pigment d'aérinite dans deux peintures murales romanes du sud-ouest de la France », *Archéosciences – Revue d'archéométrie*, t. 32 (2008), p. 83-91. Floréal DANIEL, Barbara LABORDE, Aurélie MOUNIER, Émilie COULON, « Pigment aerinite as a sign of artist circulation through Pyreneas in the mediaeval period », *Attes du 1<sup>er</sup> Congresso Nazionale di Archeometria Scienza e Beni Culturali*, Syracuse, 25-29 février 2008, p. 307-316.

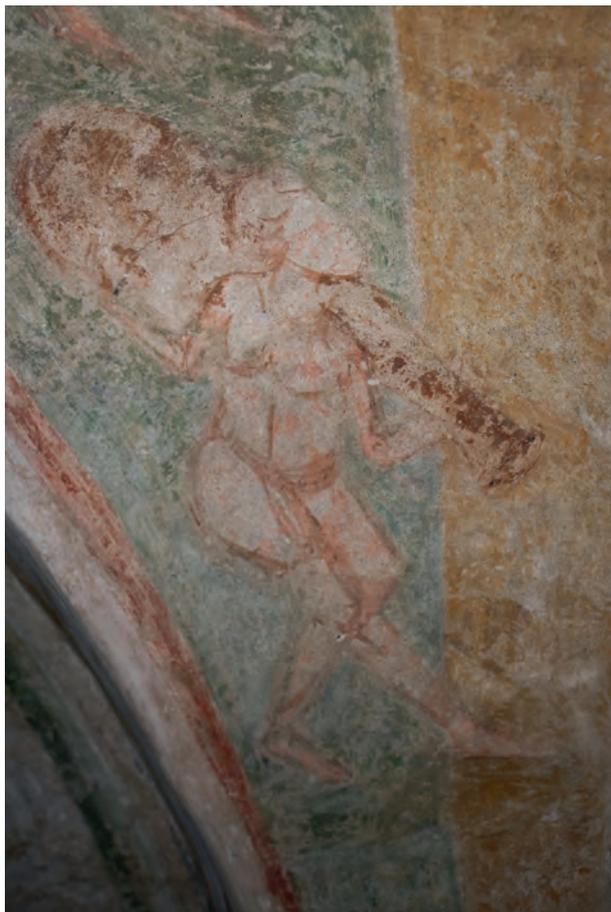


FIG. 7. VENT OU FLEUVE AU BAS DU VOÛTAIN EST.  
Cl. M.-L. de Castelbajac.

fleuves du Paradis (Gyon, Fison, Tigre et Euphrate) ? Au bas de ces voûtains sont représentés de petits personnages tenant des outres ou des amphores : correspondent-ils aux quatre vents ou bien à des fleuves (fig. 7) ?

**Sur le voûtain est** sont visibles les mêmes traces de repentir que celles de l'Agneau : auréoles, bras et mains sont légèrement décalés. Nous n'en avons pas repéré d'autres dans l'ensemble du décor peint. Cette observation montre une difficulté de mise en place du tracé initial et permet de comprendre qu'après la réalisation de la partie centrale de la voûte, suivant le travail des « *giornate* », le voûtain oriental a été le premier à être peint.

**Sur le voûtain ouest**, les tuniques et les ailes des anges caryatides sont mieux conservées, et l'on peut en apprécier le dessin et le mouvement (fig. 8).

**Sur le voûtain sud**, le fond originel sur lequel se détachent les anges a été considérablement altéré. Il était composé d'une bande ocre jaune à l'extérieur puis, en allant vers le centre, de vert et enfin d'une surface bleue sur laquelle se découpaient vivement les auréoles blanchies à la chaux pure. Nous avons vu, lors des analyses de cette couleur bleue, que le pigment d'aérinite avait été utilisé *a secco*, ce qui explique sa quasi disparition : le badigeon blanc sur lequel il avait été posé est ainsi devenu prépondérant. Les mains des anges apparaissent comme étant bleues (fig. 9) : le même processus de disparition des couleurs originales, posées à sec sur le fond bleu, ont ainsi fait « remonter » celui-ci. Le parti de réintégration picturale à l'aquarelle a permis, par un léger glacis vert de fond, de rendre mieux visible la présence des petits encensoirs que l'on aperçoit sous forme de taches blanc-bleuté au centre du cliché, au-dessus de la bande jaune extérieure encadrant les reines figurées.

La matière picturale de la blessure au poitrail montre une superposition des couches traitées *a secco*. Ceci permet d'appréhender le danger du travail de dégagement des peintures par percussion, ainsi que cela a été réalisé par les restaurateurs à la fin du siècle dernier (comme le montrent les traces visibles sur la peinture). Les techniques actuelles de travail au bistouri sous loupe binoculaire sont plus appropriées et évitent tout risque de perte des rehauts de peinture *a secco*.

Il est à noter que l'on peut voir dans cet Agneau la représentation du Christ immolé : sa tête est couronnée d'épines, et ses trois membres liés au bas de la composition évoquent les liens du Christ. De ce point part vers l'avant le roseau porteur de l'éponge emplies de vinaigre tandis que se dresse à la verticale la hampe de la lance qui a servi à percer le côté du Christ, blessure qui est portée par le poitrail de l'Agneau, d'où jaillissent l'eau et le sang. Ces souffrances de la Passion amènent au triomphe de la Croix, présente trois fois dans cette représentation, forte évocation trinitaire : la première dans l'auréole, la seconde portée par l'antérieur droit de l'Agneau, et la troisième en forme de croix grecque emplissant l'espace de l'orbe céleste.

#### **Les quatre voûtains**

L'orbe souligné d'une bordure irisée est porté, à l'est et l'ouest, par des paires d'anges ouranophores, bras levés, ailes déployées. Chaque voûtain est délimité par la figuration d'une onde sur chaque arête, ligne sinusoïdale en vert et blanc. Serait-ce la symbolisation des quatre



FIG. 8. ANGES CARYATIDES DU VOÛTAIN OUEST. *Cl. M.-L. de Castelbajac.*



FIG. 9. RÉVÉLATION EN « NÉGATIF » DES MAINS DES ANGES DU VOÛTAIN SUD. *Cl. M.-L. de Castelbajac.*



FIG. 11. DÉTAIL DE LA BOUCHE DE L'ANGE À L'EST SUR LE VOÛTAIN NORD.  
*Cl. M.-L. de Castelbajac.*



FIG. 12. DÉTAIL DE LA BOUCHE DE L'ANGE DE LA RÉURRECTION.  
*Cl. M.-L. de Castelbajac.*



FIG. 10. VISAGE DE L'ANGE À L'EST SUR LE VOÛTAIN NORD : traces  
des coups de percussion du dégagement des badigeons.  
*Cl. M.-L. de Castelbajac.*

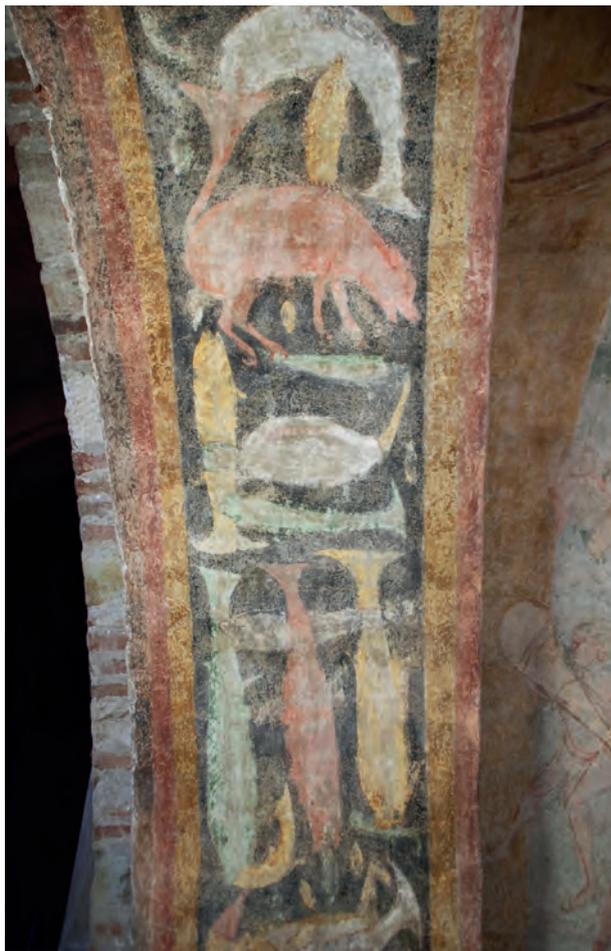


FIG. 13. DÉTAIL DE LA MER INFERNALE (intrados de l'arc de la voûte au nord). Cl. M.-L. de Castelbajac.

deux astres. Après l'allègement du fixatif et le nettoyage, une légère réintégration à l'aquarelle du fond noir a permis de redonner une lisibilité au sujet.

Sur l'**intrados de l'arc sud** a été représentée une alternance de bustes masculins et d'oiseaux perchés sur une sphère, encadrés dans un entrelacs jaune. On devine la présence des poissons entre les cercles, sur un fond noir. Les trois représentations au centre de l'arc sont perpendiculaires à celui-ci alors que les autres suivent le sens de l'architecture.



FIG. 14. INTRADOS DE L'ARC DE LA VOÛTE AU SUD : répartition des médaillons. Cl. © Photo. Jean-François Peiré - DRAC Occitanie.

Sur le **voûtain nord**, face aux anges thuriféraires, ont été représentés deux anges portant des livres saints. Dans leur main levée, au centre de la composition, apparaissent en négatif des formes d'étoiles. Il serait intéressant d'approfondir cette iconographie. Le visage de l'ange, côté est, est celui qui est le mieux conservé sur l'ensemble de la voûte. Il a malheureusement pâti du dégagement par percussion (fig. 10). La bouche de cet ange a un tracé très proche de celle de l'ange de la Résurrection. À l'évidence, la main du peintre est la même (fig. 11 et 12). D'une manière générale, l'observation des peintures de la voûte montre que contrairement à certaines hypothèses, l'ensemble a été réalisé par une même main dont nous pouvons apprécier le mouvement qu'elle a insufflé à cet ange (et aux anges en général). Il est à noter que tous les anges ont le visage tourné vers l'Agneau, certains ayant le visage à l'horizontale, comme nous le retrouverons dans la représentation des prophètes.

#### *Les intrados des arcs de la voûte*

Les intrados des arcs encadrant la voûte sont porteurs de décors particulièrement intéressants à étudier par les sujets qui ont été choisis pour y être représentés.

Parfaitement lisible, l'**intrados à l'Est** comporte la représentation d'une mer infernale<sup>11</sup> emplies d'un bestiaire s'entre-dévorant : poissons fantastiques, cochon des mers, dauphin, étoile de mer, parmi lesquels on remarque la silhouette des personnages à chapeau pointu, tels que les juifs étaient représentés à cette époque (fig.13). Une sirène bifide clôt la composition sur le côté nord de l'intrados, au-dessus de la représentation d'une terre surmontée de

11. Cf. Virginie CZERNIAK « Nouveau regard sur les peintures du croisillon septentrional de Saint-Sernin de Toulouse », dans *M.S.A.M.F.*, vol. LXXIX (2019) à paraître.

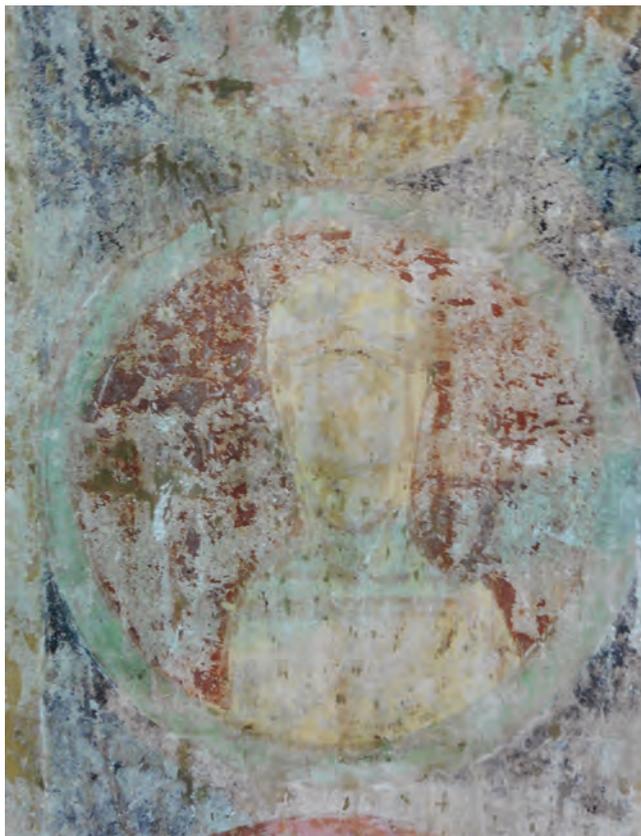


FIG. 15. BUSTE FÉMININ AVEC TRACE D'INSCRIPTION (intrados de l'arc de la voûte au sud). Cl. M.-L. de Castelbajac.

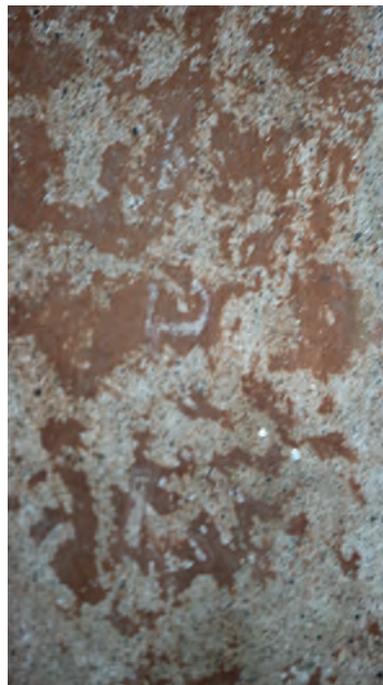


FIG. 16. DÉTAIL DES TRACES D'INSCRIPTION. Cl. M.-L. de Castelbajac.

En face, sur l'intrados de l'arc nord, ce sont douze bustes féminins aux couleurs contrastées qui portent voile et couronne (fig. 14). Le buste du personnage du médaillon central, au sommet, est tourné vers l'extérieur. Les autres se répartissent six à l'est et cinq à l'ouest et suivent le sens de l'architecture. Ces bustes sont très usés. Après la finition du dégagement de restes de badigeon, il a été possible de deviner des traces d'inscription sur l'un d'eux. La présence de ces quelques lettres, difficilement déchiffrables, semble être en contradiction avec l'interprétation des personnages comme étant les Vierges Sages, car ces dernières ne sont jamais dénommées (fig. 15 et 16).

### **Le tympan** (fig. 17 et 18)

Au sommet de l'élévation peinte, la lunette a été traitée en façon de fronton circulaire cerné des bandes décoratives. On y voit deux anges qui plient le genou, mains levées vers un sujet central, un disque blanc et vide, au contour arc-en-ciel. Il importe de noter que ce disque est de même taille que l'auréole du Christ trônant. Ni les examens en lumière infra-rouge ou sous éclairage UV, ni ceux réalisés sous loupe binoculaire n'ont permis de déceler la moindre trace de dessin ou de couleur sur ce rond uniformément blanc.

L'étroite baie verticale qui correspond à un second jour permettant d'éclairer l'escalier de la tour nord situé derrière, est décentrée vers la droite. Elle n'a pas été soulignée d'un filet rouge comme cela a été réalisé sur la baie du registre inférieur des prophètes.

Le tympan correspond à une zone dont le dégagement, en 1973, avait été effectué si rapidement qu'il était incomplet. En effet, lorsque nous nous sommes trouvées, sur les échafaudages, face à cette partie supérieure de l'élévation peinte, nous avons constaté que sa surface était recouverte des restes d'un enduit terreux mêlé à la résine du fixatif, ce qui rendait fantomatique la présence des deux anges agenouillés. La reprise du dégagement inachevé et le nettoyage de la peinture ont permis de redécouvrir les tons frais et pastels des frises de rinceaux, qui étaient auparavant partiellement masqués



FIG. 17. LE TYMPAN, registre sommital de la peinture, avant travaux. Cl. © Photo. Jean-François Peiré - DRAC Occitanie.



FIG. 18. TYMPAN APRÈS INTERVENTION. Cl. © Photo. Jean-François Peiré - DRAC Occitanie.



FIG. 19. BORDURE DU TYMPAN : reste de badigeon et encrassement.  
Cl. M.-L. de Castelbajac.

par les vestiges d'enduit terreux restés en place (fig. 19).

La lecture de cette partie supérieure était fortement gênée par la présence d'une grande lacune autour de la baie. Après concertation, la grande lacune autour de la baie a été fermée au moyen d'un enduit dressé en léger retrait de la surface peinte et mis au ton neutre du fond, afin d'atténuer sa prédominance et la fondre ainsi dans l'ensemble de la composition. Puis, l'application d'un glacis d'ocre jaune a permis de redéfinir la plate-bande de fond, semblable pour chaque scène de l'élévation. Le cercle immaculé, centre de la composition de cette scène de vénération, a été refermé par une réintégration de son contour à l'aquarelle.

### *Les éléments de décor*

Les éléments de décor sont nombreux sur l'ensemble de la peinture, soulignant les éléments de la composition et l'architecture qui en est le support. Ainsi, des rinceaux peints en rouge se déploient entre des bandes de couleurs alternées, verte, jaune et rouge qui ont été établies sur les faces intérieures des arcs de la voûte (fig. 20). Par ailleurs,



FIG. 20. LES DÉCORS DE RINCEAUX SUR LES FACES INTÉRIEURES DES ARCS DE LA VOÛTE. Cl. © Photo. Jean-François Peiré - DRAC Occitanie.



FIG. 21. DOSSERET ET CHAPITEAU. Cl. M.-L. de Castelbajac.

les travaux de restauration ont permis de mettre au jour des éléments polychromes du décor qui soulignent l'architecture, en particulier sur les dossierets et le tailloir des chapiteaux (fig. 21). Un faux-marbre blanc veiné de gris a également été découvert sur les colonnes engagées, sous les badigeons qui revêtent l'enduit conservé en place. Le nettoyage, enfin, a permis de mettre en valeur le raffinement des bandes qui séparent les registres, jouant sur une transparence des blancs et la présence de lignes d'oves (fig. 22).

### *Le registre haut : la Déisis* (fig. 23 et 24)

La Déisis est une représentation d'inspiration byzantine : le Christ, trônant à l'instar de l'Empereur, est entouré à sa droite de Sa Mère et à sa gauche de saint Jean-Baptiste. Bien que le Christ soit assis, les trois personnages sont de même taille dans la composition. La scène a été peinte en trois « *giornate* » sur un fond de bandes colorées ocre jaune, vert et blanc, fond que l'on retrouve à chaque registre. Contrairement au blanc des voûtains, il n'y a ici aucune trace de bleu sur les aplats blancs.

**Le Christ** se présente face à nous, assis sur un large coussin posé sur le siège du trône. Ce dernier est composé d'une assise, ornée de gemmes, portée par des montants qui se terminent par un motif en forme de pomme de pin. Une mandorle, ou gloire, aux couleurs d'arc-en-ciel, s'élève au-dessus du trône sur lequel elle prend appui. Cette mandorle forme un dais qui constitue le support d'une tenture brodée sur laquelle ont été peints, en blanc sur le fond vert, l'alpha et l'oméga. Le Christ bénit de la main droite, pouce et annulaire joints, sur un fond bleu. Il tient, posé sur sa jambe gauche, le Livre richement relié. Il est revêtu d'un

manteau qui nous paraît être rouge, mais qui était à l'origine d'un ton blanc-rosé rehaussé d'ombres bleues, à l'instar de celui du Christ qui trône au-dessus de la porte impériale de Sainte-Sophie de Constantinople. Le rouge en constituait une sous-couche ; le blanc rosé et le bleu ont aujourd'hui presque totalement disparu. Sur sa tunique brun-vert se détache une étole, ou pallium, de couleur vert clair à motifs rouge sombre. Son visage, au regard marquant, a été modelé *a secco* sur un fond de terre verte, sur lequel ont été apposées des couches de peinture de plus en plus claires jusqu'au blanc pur des lumières. Il a été construit avec un effet perspectif, pour être vu en contre-plongée. La tête du Christ est entourée d'une auréole qui n'est pas à proprement parler crucifère : l'auréole est divisée en trois parts égales. Y aurait-il là une autre symbolique liée à la Trinité ?

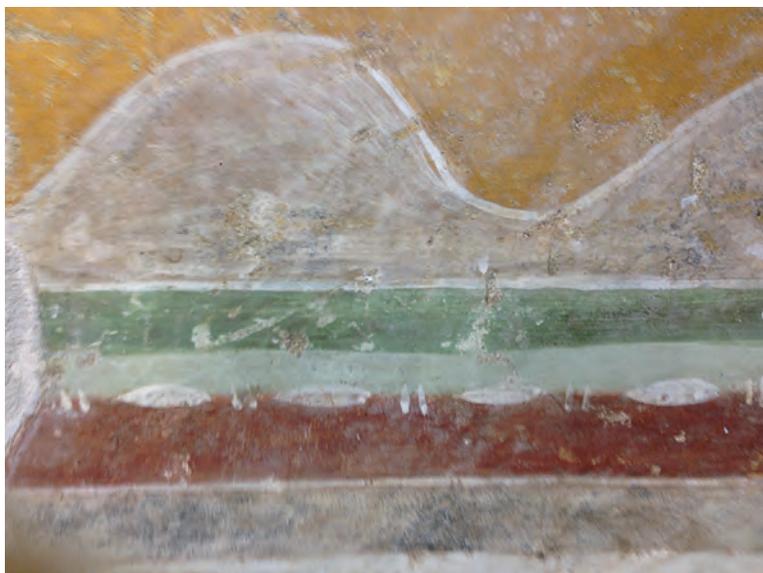


FIG. 22. BANDE DE SÉPARATION DES REGISTRES. Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 23. DÉISIS AVANT INTERVENTION. Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 24. DÉISIS APRÈS INTERVENTION. Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 25. LA MÈRE DE DIEU avant réintégration picturale, devant elle, trois flammes et trois chaînes qui se rassemblent en une seule.  
Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 26. SAINT JEAN-BAPTISTE EN COURS DE NETTOYAGE : à droite, les couleurs révélées. Cl. M.-L. de Castelbajac.

L'achèvement du dégagement de la peinture que nous avons opéré sous loupe binoculaire a permis de mettre au jour, sous des restes de badigeon, quelques traces des pieds du Christ.

Les réintégrations picturales de ce registre ont été décidées pas à pas, résultant de concertations avec le Comité scientifique. Une première étape a consisté à réintégrer par glacis les trous de piquage. Puis, une réintégration au moyen d'un *tratteggio* léger a été réalisée pour l'aura verte autour du Christ afin de fermer la composition. Un enduit a été établi, afin de réintégrer les lacunes. Ce travail de réintégration des lacunes a été réalisé à différents niveaux suivant leur importance, et leur dessin contextuel. Un glacis en ton local a permis de réintégrer les deux plus petites, tandis qu'un ton neutre a été appliqué pour la plus large. La lacune accidentelle due au premier coup d'outil au moment de la découverte de la peinture en 1973 a été fermée et atténuée par un glacis établi un ton en-dessous de la tonalité attenante.

**La Mère de Dieu et saint Jean-Baptiste** sont en position d'intercesseurs. Leurs mains sont tendues vers le Christ, dans l'espace libre entre la lampe suspendue et la flamme du cierge porté par un élégant trépied (qui semble venir d'une fresque antique). Ces deux objets, lampe suspendue et flamme, paraissent symboliser une frontière lumineuse entre le Christ et les intercesseurs. La représentation de la flamme dans les lampes est aussi symbolique : une seule flamme du côté de saint Jean-Baptiste, dernier prophète qui annonce le Christ mais qui vit sous la Loi du Dieu unique, et trois flammes devant la Mère de Dieu qui confesse le mystère de la Trinité, peut-être encore explicité par les trois chaînes des suspentes qui se resserrent en une seule (fig. 25).

**La Vierge**, à droite du Christ, est vêtue d'un manteau rose ombré de bleu, piqué de motifs de croix aujourd'hui disparus et d'une robe brune, ocre jaune et blanche d'un bel effet. Son attitude est toute d'humilité, mais le mouvement du bas de la robe et de ses pieds montrent la promptitude de la Mère de Dieu dans son intercession : elle accourt.

La grande lacune qui s'ouvrait à mi-corps de la Vierge a été comblée et traitée en ton neutre afin d'en adoucir la lecture. Cette lacune, comme celle qui se situe sous la main gauche de saint Jean-Baptiste et celles qui se trouvent à l'aplomb aux registres inférieurs, provient sans doute de l'ouverture ou réouverture de trous de boulins pour installer un échafaudage lors de travaux postérieurs.

**Saint Jean-Baptiste**, à gauche du Christ, porte sur les épaules une peau de bête retenue par un linge élégamment noué, constitué d'un tissu orné d'étoiles. Sur sa tunique blanc-rosé sont observables les restes d'une étole ocre jaune et brune à motifs rouge sombre. Une couche épaisse de fixatif mêlé à de la crasse recouvrait ces vêtements. Le nettoyage a dévoilé la fraîcheur et l'intensité des couleurs particulièrement bien conservées (fig. 26). Le bas de sa tunique, à l'instar des autres personnages, se soulève en un petit tourbillon de tissu, détail que l'on retrouve dans la manière des peintures de l'abside et du devant d'autel de la Seu d'Urgell. Le visage de saint Jean-Baptiste nous est parvenu dans un très bel état de conservation qui permet d'admirer la technique picturale des modelés, la fermeté du coup de pinceau.

### *Le registre sous la Déisis, les prophètes (fig. 27)*

Les deux prophètes, têtes renversées, regardent la Déisis. Ils sont agenouillés de part et d'autre de la baie soulignée d'un encadrement ocre rouge. Celle-ci est décentrée, ce qui a conduit le peintre à adapter la position des prophètes : celui de droite, plus ramassé sur lui-même, a le pied droit hors du cadre, peint sur le bandeau de séparation. Ce pied a été dessiné au pinceau au moyen de traits de lumière blancs avec beaucoup de délié (fig. 28). Ce pied appartient au prophète dont la position de la tête renversée rappelle l'iconographie d'Élie. Il est nourri trois fois de façon miraculeuse : par les corbeaux, par la veuve de Sarepta et par les anges, les trois ordres de la création. Il est surplombé par la figure de saint Jean-Baptiste dont il a été dit qu'il aura « *la force et l'esprit d'Élie* ». Au-dessus du prophète de gauche, on peut observer une trace d'inscription finissant par IA.

Un détail dans la composition – le voile blanc qui s'élève devant le prophète – nous amène à penser qu'il s'agit peut-être à gauche d'Isaïe annonçant la Nouvelle Alliance : « *Il enlèvera le voile de deuil qui enveloppait tous les peuples et le linceul qui couvrait toutes les nations. Il détruira la mort pour toujours* » (Isaïe 25:7). De plus, ce prophète est situé sous la représentation de la Mère de Dieu, lui qui a annoncé « *Voici que la vierge a conçu, et elle enfante un fils, et elle lui donne le nom d'Emmanuel* ». De chaque côté du registre se dressent des arbres fantastiques : sur un tronc composé de plusieurs éléments, à l'instar d'un cactus, s'ouvrent des branches en forme de tulipe qui enserrment un fruit. De petites



FIG. 27. LES PROPHÈTES après travaux. Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 28. DÉTAIL DU PIED  
DU PROPHÈTE de droite.  
Cl. M.-L. de Castelbajac.

épines sont peintes sur les feuilles et le fruit, ainsi que des fleurs, uniquement sur le fruit (fig. 29). Ce registre, d'une surface plus réduite, a été peint en une seule « *giornata* ». Les bords haut et bas ont été peints sur les « *giornate* » des scènes adjacentes (fig. 30).

Les lacunes sont nombreuses dans cette scène des prophètes. Chaque lacune a été l'objet, lors de notre intervention de restauration, d'une décision concertée. Ainsi a-t-il été décidé de ne pas ré-enduire la lacune située au pourtour de la baie, la pierre apparaissant à nu, dans la mesure où elle ne présentait pas un aspect heurté dans la vision d'ensemble. À l'inverse, les grandes lacunes présentes sur les côtés de la scène qui gênaient la lecture d'ensemble du registre, ont été enduites et retouchées en teinte neutre. Quant aux lacunes ouvertes en symétrie dans les auréoles des prophètes, leur présence était particulièrement gênante, donnant de loin l'illusion de turbans. Elles ont été fermées et retouchées en glacié de ton local. Enfin, une longue lacune transversale, au bas de la scène, avait été rebouchée et retouchée en 1973. Nous avons conservé cette intervention en allégeant la retouche afin de l'accorder avec la tonalité des tons attenants jaune et vert nettoyés.



FIG. 29. ARBRE SYMBOLIQUE avant intervention.  
Cl. M.-L. de Castelbajac.

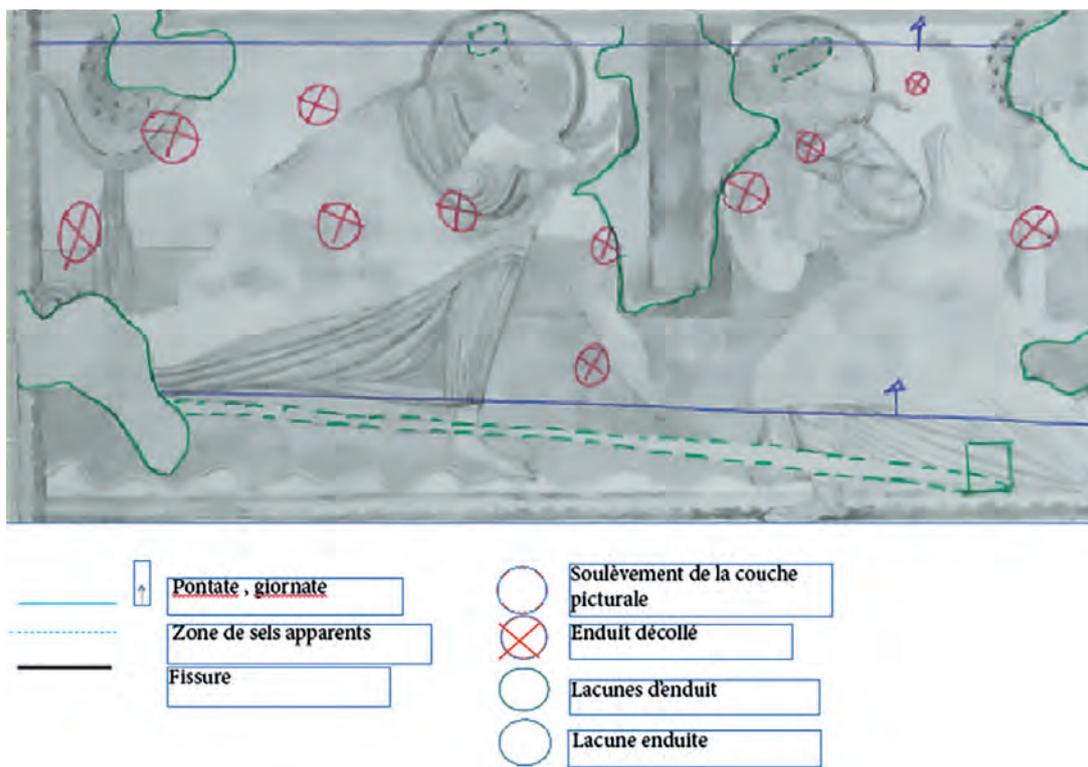


FIG. 30. RELEVÉ DE CONSTAT D'ÉTAT DU REGISTRE DES PROPHÈTES. Cl. M.-L. de Castelbajac.

### ***Le registre médian : la Résurrection*** (fig. 31, 32, 33)

Les myrophores<sup>12</sup>, Marie Madeleine, Marie, mère de Jacques et Marie Salomé arrivent devant le tombeau du Christ portant encensoir et aromates. Ces femmes – [MU] LYE RIS – sont interpellées par l'ange qui leur demande qui elles cherchent, et il leur annonce la nouvelle de la Résurrection. Les visages des deux premières femmes montrent des expressions contrastées : la première est dans l'étonnement alors que celle qui la suit est encore dans l'affliction. L'ange assis sur le bord du tombeau ouvert se tourne vers elles. Il est en surplomb au-dessus de la porte, porte qui pourrait figurer l'entrée du tombeau, sujet d'inquiétude pour les Saintes Femmes. De sa main sur la poitrine, il tient un encensoir, qui repose sur ses genoux. Il montre de sa main gauche le Tombeau vide. Sous son aile déployée, une composition formée de lignes en courbes et contre-courbes trace un fronton rouge et rose au-dessus du couvercle du sarcophage gris et bleu. Autour de ce dernier s'enlacent les bandelettes ocre jaune qui retombent en un mouvement dansant dans la cuve dont elles ressortent à l'angle inférieur droit. Ce mouvement des bandelettes est particulièrement expressif : le cercle au nœud défait qu'elles forment en partie haute donne l'impression que le corps du Christ vient de sortir du tombeau, et leur plongeon dans la cuve sans décor donne le sentiment du vide du tombeau. Le peintre a magnifiquement su, dans la composition de cette scène, mettre l'espace architectural au service du sens iconographique. Son état de conservation montre plus qu'ailleurs une technique picturale de très grande qualité : le dessin, le mouvement, la superposition des tons *a fresco* et *a secco* soutiennent les effets colorés puissants réalisés à partir d'une gamme chromatique simple (noir de charbon, blanc de chaux, ocres rouge et jaune, terre verte et bleu d'aérinite) (fig. 34).

Ce registre, sans doute par son accès facile, a souffert plus que les autres d'un piquage d'accroche particulièrement intense lors de la pose de l'enduit qui devait venir le recouvrir. Au moment de ces travaux (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle ?), les peintures

12. Myrophores – porteuses de myrrhe – est le nom donné aux Saintes Femmes qui suivirent et servirent le Christ pendant le temps de son ministère terrestre et qui, après son ensevelissement, se rendant de bon matin à son tombeau, le trouvèrent vide.



FIG. 31. LA RÉSURRECTION avant intervention. Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 32. LA RÉSURRECTION après nettoyage et allègement du fixatif et des retouches, reprise d'enduit. Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 33. LA RÉSURRECTION APRÈS RÉINTÉGRATION PICTURALE. Cl. M.-L. de Castelbajac.

n'étaient plus visibles mais recouvertes de badigeon ; ainsi, rien n'a freiné la main du maçon. Ces nombreux trous de piquage ont été rebouchés en 1974, laissant béantes les lacunes profondes. Le parti pris de retouches opérées alors a conduit à mêler l'utilisation de teinte neutre, de gris coloré et de tons en à-plat dont certains ont viré, et celle de tons posés *a fresco* sur l'enduit de rebouchage. Le voile opaque et grisâtre prononcé qui recouvrait cette scène, plus encore que les autres, avaient alerté les conservateurs de la basilique. Un premier essai de nettoyage ainsi qu'un allègement du fixatif avait été réalisé lors de l'étude de diagnostic sur le bas du vêtement et sur le pied de la dernière Sainte Femme, à gauche. Cet essai a permis de mettre au jour la tonalité vive des coloris conservés, montrant par là un aspect bien différent de ce que nous connaissons de ces peintures. Dans un second temps, à la demande du Comité scientifique, un essai de réintégration à l'aquarelle de la zone nettoyée a été réalisé afin de permettre de préciser et fixer le niveau de réintégration souhaité (fig. 35, 36, 37).



FIG. 34. DÉTAIL DE LA PALETTE de tons de l'aile de l'Ange de la Résurrection après nettoyage. Cl. M.-L. de Castelbajac.

### ***Le registre inférieur : les soldats endormis***

Le premier registre des soldats endormis a particulièrement souffert, puisqu'il a en partie disparu en raison de sa situation à hauteur des hommes, ce qui a conduit à des altérations par usure ou accident, ainsi que par l'humidité présente en partie inférieure du mur.



FIG. 35. VÊTEMENT ET PIED DROIT de la dernière sainte Femme à gauche avant essai. *Cl. M.-L. de Castelbajac.*



FIG. 36. VÊTEMENT ET PIED DROIT, essai d'allègement du fixatif, nettoyage et enlèvement des retouches. *Cl. M.-L. de Castelbajac.*



FIG. 37. VÊTEMENT ET PIED DROIT, proposition de niveau de réintégration picturale à l'aquarelle. *Cl. M.-L. de Castelbajac.*



FIG. 38. SOLDAT ENDORMI avant intervention. *Cl. M.-L. de Castelbajac.*



FIG. 39. DÉTAIL DU VISAGE NOYÉ DANS LES SOLINS.  
*Cl. M.-L. de Castelbajac.*



FIG. 40. PARTI PRIS DE REPRISE D'ENDUIT NEUTRE.  
*Cl. M.-L. de Castelbajac.*

On lit l'inscription : MILI [TES] CUS TOS. Les gardiens du tombeau ont posé à terre leur écu peint de deux tons de rouge, dont la guiche pend avec naturel. Le bas du corps d'un soldat nous permet de voir ses deux jambes dépassant d'une tunique et couvertes de chausses mi-partie jaune et rouge (fig. 38).

Les solins d'arrêt qu'il a été nécessaire d'établir en raison de l'importance des lacunes y sont très présents, dessinant des géographies préjudiciables à l'harmonie de l'ensemble, et rendant parfois le sujet illisible. Sur un îlot d'enduit perdu dans ses solins, appuyé sur sa main, apparaît le visage, conservé, du garde endormi. Nous avons établi, lors de notre restauration, des raccords d'enduit en ton neutre qui ont permis une meilleure présentation de ce visage (fig. 39, 40). Le nettoyage de ce registre a permis de mettre en évidence des traitements différents des lacunes. Il est apparu que certaines d'entre elles avaient été retouchées *a fresco*, rendant ainsi cette couleur irréversible (fig. 41). Cette

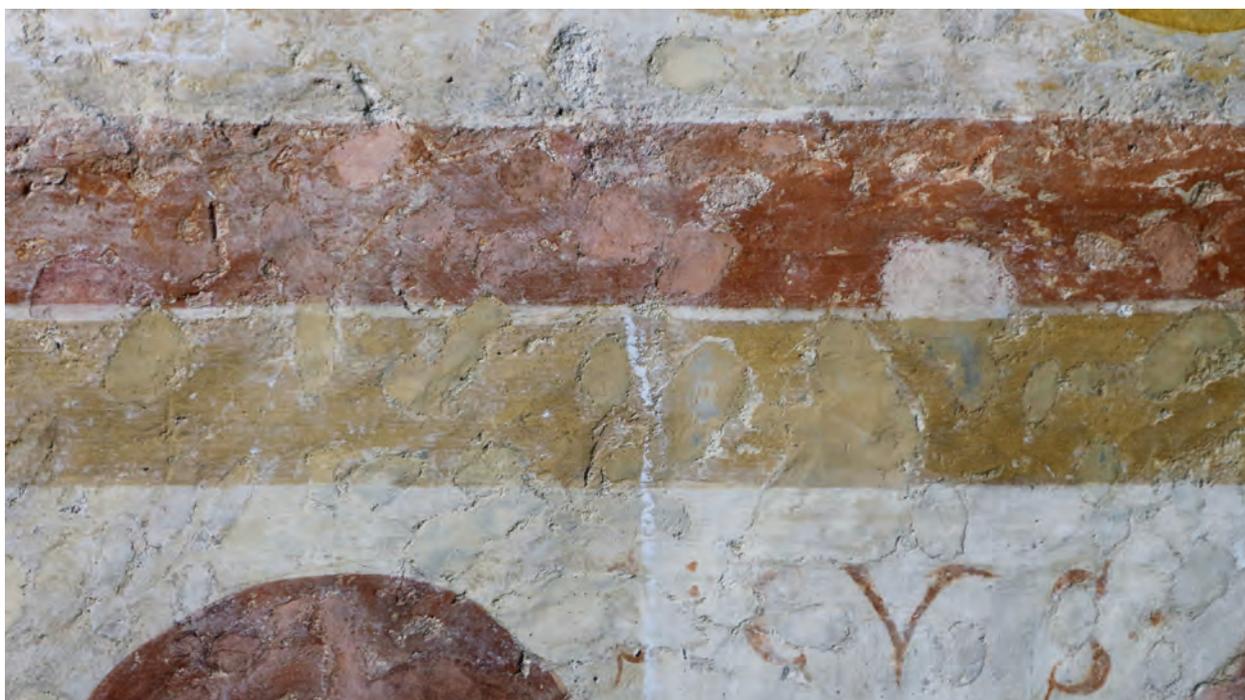


FIG. 41. NETTOYAGE EN COURS mettant en évidence les enduits teintés *a fresco*. *Cl. M.-L. de Castelbajac.*

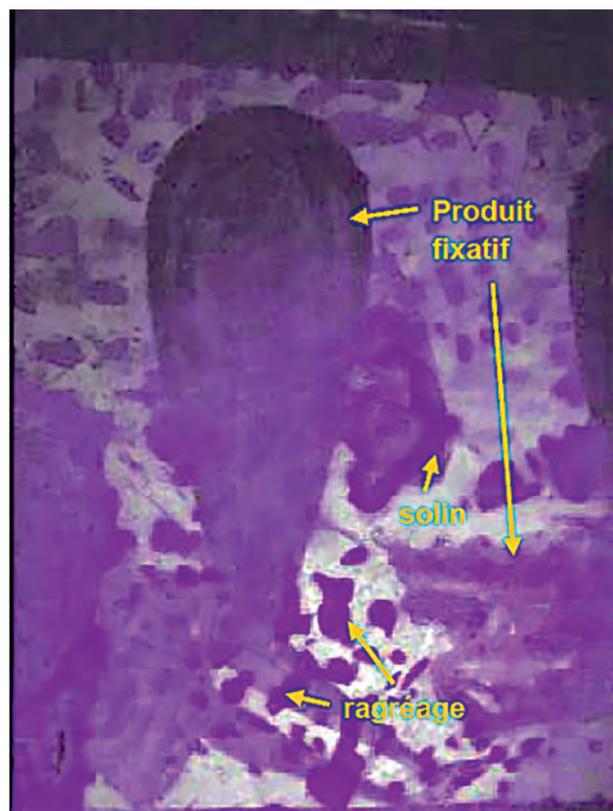


FIG. 42. VUE EN INFRA-ROUGE montrant l'utilisation du fixatif.  
Cl. M.-L. de Castelbajac.

Les remontées capillaires et les changements de niveau de sol au fil du temps ont eu raison de l'enduit au pied de cette élévation. Les mesures de présence de sels dans la maçonnerie qui ont été réalisées dans le cadre de notre étude, tout comme les efflorescences que nous avons remarquées, ont permis de montrer que le niveau des remontées s'arrêtait bien au-dessous de la zone de présence des peintures. La décision a donc été prise, en concertation avec le Comité scientifique, de laisser nue la maçonnerie afin de favoriser l'évaporation de l'humidité et d'éviter, par le dressage d'un nouvel enduit, tout risque de remontées capillaires plus hautes, au-dessus de la partie nouvellement traitée.

## Conclusion

On ne peut que se réjouir de la découverte fortuite des peintures en 1973. Le contexte de cette découverte (un grand chantier de restauration avec des délais et un budget à respecter) n'a sans doute pas donné suffisamment de temps et de moyens à l'équipe de Pierre Bellin pour parachever la restauration des peintures. Cette intervention avait privilégié la conservation : nous avons vu la trace des nombreuses injections de consolidation des enduits, et la volonté de fixer la couche picturale. Il s'agissait alors d'un « sauvetage ». Quelques zones n'avaient pas été mises au jour, et des îlots de badigeon épars avaient échappé à l'intervention de Pierre Bellin. Les dégagements ont donc été repris notamment sur les dossierets et les colonnes engagées, mettant ainsi au jour leur polychromie. Les chapiteaux, quant à eux, n'ont jamais reçu de couche colorée ; seule la partie supérieure des tailloirs est soulignée d'une bande ocre.

Après un demi-siècle, la résine de fixage est apparue comme ayant mal vieilli, ce qui a conduit à s'engager dans cette nouvelle intervention. L'enlèvement du fixatif a nécessité la réalisation d'un nettoyage (qui n'avait pas été réalisé au moment de la découverte). Les restes de l'enduit terreux qui avait recouvert la surface et l'accumulation de poussières prises dans le fixatif ont été ôtés. Cette intervention a permis de découvrir la fraîcheur de la palette conservée. Ces couleurs ont surpris, voire choqué, par leur intensité. Aujourd'hui, il est étonnant de voir comme ces peintures ont retrouvé

zone inférieure de la composition d'ensemble, fragile, a été fixée avec surabondance d'une résine appliquée sur les couches picturales, tandis que le fond enduit est resté indemne de ce traitement (fig. 42).

Dans la partie droite du registre, des îlots d'enduit ont été dégagés lors de notre intervention, alors qu'ils étaient encore recouverts de badigeon. La présence de traces peintes y a été observée (le haut d'un écu avec sa guiche d'une part, les vestiges d'un bras et d'une lance, d'autre part), indiquant qu'un troisième soldat y avait été représenté (fig. 43).

### *La courtine en partie inférieure* (fig. 44)

En partie inférieure de la peinture, avait été représentée une courtine, qui a presque entièrement disparu (à l'exception de petites traces de broderie). On peut voir en effet sous la bande ocre jaune et rouge limitant en partie inférieure la scène des soldats endormis les accroches d'une courtine sur un double trait noir et blanc. Le tissu blanc suspendu laisse apparaître un fond ocre-jaune soutenu. Le mouvement du tissu sous les fixations est marqué d'une lumière plus blanche, accompagné d'une ombre grise qui encadre un motif en demi-lune ocre-jaune pâle. Le pli qui descend au niveau du point d'accroche est orné d'un motif géométrique ocre-rouge qui donne un effet perspectif.

leur lisibilité en lumière naturelle. L'examen des techniques d'exécution nous a permis de confirmer que l'ensemble a été peint d'une même « main », celle d'un maître non encore identifié... Les rapprochements réalisés avec des peintures de cette période (1120/1130) n'ont pas encore livré de similitude flagrante, mais il est clair que le peintre de Saint-Sernin était d'une qualité tout à fait exceptionnelle. L'ensemble de la peinture du cycle de la Résurrection et de la représentation de l'Agneau pascal a pu bénéficier d'une lecture attentive, qui a permis d'effectuer un grand nombre d'observations et de découvertes. Cependant, ce riche programme iconographique soulève encore des questions d'interprétation (sur les intrados des arcs, les personnages féminins non identifiés ou la présence des oiseaux alternant avec des bustes masculins, la mer infernale, et encore le tympan avec le cercle blanc vide, les prophètes, etc.). En résumé, c'est tout le programme iconographique dont l'étude mériterait d'être approfondie.



FIG. 43. VUE D'ENSEMBLE avec les restes d'un troisième soldat à droite. Cl. M.-L. de Castelbajac.



FIG. 44. LA COURTINE du registre inférieur : détail. Cl. M.-L. de Castelbajac.

Enfin, la localisation de la peinture du cycle de la Résurrection invite à s'interroger sur le programme iconographique étendu dans les parties orientales de la basilique. Quels thèmes peints faisaient écho, côté sud, à la peinture conservée présentée ici ? Quelles relations pouvaient avoir les différents cycles peints présents alors entre eux ? En effet, aujourd'hui, le *Noli me tangere* visible sur le pilier du bas-côté nord auquel fait face un Ange, ainsi que la représentation dans le bras nord du transept d'une Crucifixion, constituent les seules peintures conservées d'un programme iconographique qui devait être à l'évidence très élaboré et complet. Nous avons perdu entièrement les peintures qui devaient se trouver dans le bras sud du transept. La connaissance de cette composition et du programme iconographique roman constitue donc un champ de recherches encore largement ouvert.



