

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	44 (1987)
Heft:	2: Konrad Witz
Artikel:	Le retable de la cathédrale de Genève
Autor:	Lapaire, Claude / Rinuy, Anne
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-168861

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 27.01.2026

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

Le retable de la cathédrale de Genève

par CLAUDE LAPAIRE et ANNE RINU

Précisions matérielles sur l'œuvre de Konrad Witz

par CLAUDE LAPAIRE

Les deux volets conservés au Musée d'art et d'histoire de Genève, portant le nom de *Conradus Sapientis de Basilea* et la date de 1444, sont le point de départ de toute recherche sur Konrad Witz: sur eux se fondent les attributions et la chronologie d'un des grands maîtres de la peinture du XV^e siècle au nord des Alpes.

Aucune étude de l'état matériel de ces deux volets n'ayant été publiée à ce jour, les hypothèses vont bon train sur la forme originale des panneaux, la disposition initiale des volets par rapport à la partie centrale du retable (disparue), l'authenticité de l'inscription et des armoiries, l'étendue des repeints.

Dépositaire de ces deux volets depuis le début du siècle, le Musée d'art et d'histoire a été doté il y a quelques années de spécialistes qui disposent des équipements techniques nécessaires pour procéder à une analyse systématique de cette œuvre capitale. Plusieurs publications et une grande exposition intitulée «Sauver l'art», présentée à Genève en 1982, ont établi la réputation scientifique du laboratoire de recherche du Musée d'art et d'histoire, dirigé par FRANÇOIS SCHWEIZER, assisté par ANNE RINU.¹

Depuis 1982, le Musée a entrepris l'étude des deux volets de Konrad Witz, procédant par petites étapes tant pour se laisser le temps de la réflexion que pour ne pas soustraire au public le tableau le plus célèbre du Musée.

A ce jour, il a été procédé à la couverture radiographique complète des deux panneaux double-face et à la lecture en stéréoscopie de ces radios, à une série de photographies en lumière rasante, ultra-violette et infrarouge. L'analyse des matériaux est en cours. Parallèlement, le Musée tente de retrouver les informations concernant les interventions anciennes, notamment celles de 1835 et de 1915-1917. Ce travail sera suivi d'un examen complet par réflectographie infrarouge et devrait aboutir à des propositions pour une restauration. Cette restauration, demandée depuis longtemps par de nombreux historiens de l'art, est certes nécessaire, mais l'état de conservation des panneaux n'impose heureusement aucune mesure urgente.

Voici, à titre préliminaire, quelques résultats de ces recherches. Le Musée de Genève est heureux de s'associer ainsi à l'hommage rendu au Professeur JOSEPH GANTNER qui a consacré à Konrad Witz des pages décisives.

La brève histoire du retable

En 1430, un incendie ravagea la cathédrale de Genève. En 1441, le mur nord de la nef s'effondra, entraînant la chute d'une partie des voûtes du vaisseau central et la destruction de certaines constructions capitulaires. L'évêque François de Metz et les chanoines se mirent rapidement à la reconstruction de leur église. Le chœur, la croisée du transept et la première travée de la nef devaient être achevés avant le 9 mars 1444, date à laquelle le pape Félix V confirma les franchises de Genève «in exitu chorii». L'ensemble des travaux devaient être terminés avant 1449, date à laquelle la cathédrale fut le lieu de la célébration du Jubilé universel.²

Aucun texte ne se rapporte avec précision à la commande d'un retable fait par Konrad Witz. WALDEMAR DEONNA a réuni ceux qui concernent le décor peint des principaux autels de la cathédrale. Il a relevé, sous la date du 20 février 1444, un paiement: «item libravit de mandato venerabilium dominorum cantorum A. Piochet, H. de Chissiaco, die XX febriariorum, magistris qui faciebant tabulam Reverendissimi Dni Cardinalis Sti Marcelli, iii s.»³ Une nouvelle lecture du texte original apporte quelques modifications: «item libravit de mandato venerabilium virorum dominorum cantoris a [Inthonio] piochetj. h[uberto] de chissiaco die XX febriariorum magistris qui faciebant tabulam reverendissimi domini cardinalis sancti marcelli - iii s.»⁴ Cette mention est l'une des seules, dans les comptes du chapitre, pour la période avril 1443-avril 1444, se rapportant à une dépense pour le mobilier de la cathédrale. Il faut relever la modicité de la somme, trois sols, qui est, par exemple la contribution versée à deux chanoines pour une procession, tandis qu'un sermon était payé quatre sols. Un autre passage des comptes



Fig. 1 La Pêche miraculeuse, Konrad Witz, 1444. Volet avec son encadrement en 1915. Genève, Musée d'art et d'histoire.

du chapitre pour l'année 1443/44, à la page suivante, donne des précisions sur les travaux entrepris à l'autel: «item libravit bertheto de quarto notario pro clausula testamenti bone memorie domini cardinalis sancti marcellij pro quadam comissione tradita venerabili domino anthonio piochetj ad corrigendum altare - XXXVI s». Quand le nom de l'autel n'est pas spécifié dans les comptes, il peut s'agir indifféremment de l'autel majeur ou de l'autel mineur (*magnus, parvus*), situé dans le chœur de la cathédrale, à l'exclusion de tous les autres autels placés dans le reste de l'édifice ou dans la chapelle des Macchabées.

Les comptes pour l'année 1444/45 n'étant pas conservés, pas plus que les registres des délibérations du chapitre pour la période 1431-1447, les archives ne paraissent pas livrer d'autres documents qui puissent se rapporter directement au retable de Konrad Witz.

Tout porte à penser que le retable du cardinal de Saint Marcel, François de Metz, en travail le 20 février 1444 fut placé sur l'un des deux autels du chœur quelques semaines après la mort du cardinal, survenue le 7 mars 1444.

Le 8 août 1535, des partisans de la Réforme détruisirent les images de la cathédrale. Nous ignorons comment les deux volets du retable de Konrad Witz, blessés d'une centaine de balafres, échappèrent à ce premier acte de violence et aux épurations iconoclastes officielles qui suivirent au cours de l'année 1535-1536. Nous ignorons également quand les deux volets furent déposés dans le «vieil arsenal», construit en 1559 à côté du château Saint Aspre. Un nouvel arsenal ayant été aménagé en 1720 dans le bâtiment aujourd'hui occupé par les Archives d'Etat, les deux tableaux furent découverts après le déménagement des armes et transportés, le 23 août 1732, dans la Bibliothè-



Fig. 2 La Délivrance de saint Pierre, Konrad Witz, 1444. Volet avec son encadrement en 1915. Genève. Musée d'art et d'histoire.

que de l'Académie. Ils étaient donc déjà dans un bâtiment public, sous la responsabilité du Conseil, bien avant le début du XVIII^e siècle.⁶

Pour le Jubilé de la Réforme, en 1835, les deux volets furent «réparés» par Mme Bourdet et exposés avec quelques souvenirs de la Réformation. En 1843, la Bibliothèque les céda au Musée Rath (d'où leurs numéros d'inventaire actuels: 1843-10 et 1843-11). Ils passèrent ensuite au Musée archéologique, en 1874, où ils reçurent un nouveau numéro d'inventaire F 72/1 et F 72/2, peint sur les panneaux eux-mêmes. Identifiés en 1901 par DANIEL BURCKHARDT comme étant l'œuvre de Konrad Witz, ils furent installés au Musée d'art et d'histoire, inauguré le 15 octobre 1910, et restaurés par Fred Bentz, à Bâle, entre 1915 et 1917. Depuis lors, ces précieux panneaux n'ont plus quitté le Musée d'art et d'histoire, sinon pour des expositions temporaires à Paris,

en 1924, à Bâle, en 1936, et à Berne, en 1939. En 1982, ils firent partie de l'exposition consacrée à la cathédrale Saint-Pierre, au Musée Rath à Genève.⁷

En 1835, les deux panneaux avec leurs encadrements et leurs charnières furent insérés dans un cadre de bois moderne qui cachait notamment la plus grande partie de l'inscription. Entre 1908 et 1910, ils furent montés dans une massive construction de noyer qui fut remplacée en 1982 par une construction métallique dégageant au maximum les encadrements anciens. Chacune de ces modifications du système de présentation, comme les restaurations de 1835 et de 1915/17⁸ a laissé des traces sur l'œuvre originale, profondément atteinte par l'iconoclasme de 1535.

Notre but est de retracer l'histoire de ces vicissitudes à partir d'une analyse matérielle aussi précise que possible.



Fig. 3 L'Adoration des mages, Konrad Witz, 1444. Volet avec son encadrement en 1915. Genève, Musée d'art et d'histoire.

Les encadrements

Les encadrements mesurent chacun 148×169 cm. Tous deux sont formés de quatre pièces de bois de noyer⁹ de section rectangulaire, mesurant en moyenne 8 cm de haut et 4 cm d'épaisseur. Pour recevoir le panneau peint dans une rainure d'environ 15 mm de profondeur, ils s'amenuisent, du côté extérieur sans fond d'or (Pêche, Délivrance), par un chanfrein de 12 mm, terminé par un petit replat de 4 mm. Du côté intérieur, avec fond d'or (Adoration, Présentation), ce profil est adouci par deux tores, séparés par une gorge et soulignés par un filet.

Les pièces de bois horizontales (traverses) de l'encadrement sont munies d'un tenon et s'emboîtent dans les mortaises creusées dans les pièces verticales (montants). A chaque angle, deux chevilles de bois, cylindriques, assujet-

tissent l'assemblage. Elles se trouvent aux extrémités des montants, à peu près placées l'une sous l'autre. Au contraire de la plupart des cadres, où les bois se joignent à l'onglet, les pièces de bois sont réunies en formant un angle droit. Cette façon de construire le cadre existe au nord des Alpes dans la première moitié du XV^e siècle: à Cologne, dans le Klaren-altar (vers 1400); à Tiefenbronn dans les volets du retable peint par Lukas Moser en 1432; à Berghofen, dans les volets d'un retable daté de 1438; à Bruges, dans le portrait que Jan van Eyck fit de sa femme, daté de 1439; à Rieden, dans un retable des années 1450.¹⁰

Les deux cadres sont munis chacun d'une paire de charnières (Fig. 5) fixées sur les faces à fond d'or (Adoration, Présentation). Il s'agit de fers plats, de 4 mm d'épaisseur en moyenne, ayant la forme évasée d'une queue d'aronde et se terminant par deux gonds. Les charnières, entaillées dans le



Fig. 4 La Présentation du cardinal à la Vierge, Konrad Witz, 1444. Volet avec son encadrement en 1915. Genève, Musée d'art et d'histoire.

cadre, sont rivées par cinq clous de fer forgé, à tête circulaire, recourbés sur l'autre face du cadre. Autour des clous recourbés, on distingue les traces des coups de marteau ayant blessé le bois (Fig. 13).

A hauteur des charnières, l'arrête du cadre a été entaillée sur 15 cm environ pour permettre de recevoir la broche de fer qui assujettissait les gonds des cadres à ceux de la partie centrale du retable. Les traces de frottement de la broche dans les gonds et des gonds entre eux sont visibles, bien que recouvertes d'une patine déjà ancienne.

Chacun des angles des cadres a été renforcé par une ferrure, formée d'un grand fer plat, forgé, coudé à angle droit et logé dans une feuillure spécialement creusée à cet effet. Des clous en fer forgé à tête circulaire, identiques à ceux des charnières, les fixent au bois des cadres. Au XIX^e siècle, certains clous ont été remplacés par des vis à tête plate (Fig. 6 et 7).

L'angle inférieur droit du cadre de la Délivrance a été réparé (au XIX^e siècle?) par une pièce de bois de 13 cm de haut et 4,5 cm de large environ, dans laquelle furent placées deux chevilles supplémentaires. Les cadres ne présentent pas d'autres réparations. Par contre, toutes les chevilles ont été enlevées et replacées (ou remplacées?) et les ferrures d'angle enlevées pour permettre l'ouverture des cadres. Font exception les chevilles du montant gauche de la Pêche qui sont intactes.

Notons un détail, pour l'instant inexpliqué: l'existence de deux chevilles placées sur chaque traverse, à 30 à 40 cm des angles.

L'encadrement est entièrement peint. Le côté des peintures à fond d'or est recouvert d'une couche brun-rouge, sous laquelle transparaît une dorure à la feuille de laiton, appliquée probablement lors de la restauration de 1835. Sous cette dorure au laiton apparaissent les traces d'une

véritable dorure à la feuille. A l'origine, le fond d'or de l'Adoration et de la Présentation se prolongeait donc sur les cadres, entièrement dorés sur cette face (Fig. 19 et 20).

Le côté des peintures sans fond d'or (Pêche, Délivrance), est peint en rouge (Fig. 10). La peinture rouge est fortement écaillée, laissant par place apparaître le bois. Elle est recouverte de diverses couches de vernis, de cire et de saleté. Les champs des cadres étaient peints en rouge à l'origine. Usés et rabotés, ils ne portent plus aujourd'hui que des traces de peinture.

Le cadre de la Délivrance est orné, sur son montant droit, d'un décor héraldique peint directement sur le fond rouge (Fig. 14 et 17). En haut et en bas figure un chapeau de cardinal dont les cordons noués se terminent par quatre rangs de houppe entourant un écu: d'azur à la croix double de gueules, à la bordure d'or. Ces armoiries sont celles du cardinal François de Metz, évêque de Genève.¹¹

L'or de la bordure de l'écu est un jaune de plomb-étain, posé directement sur le rouge du cadre (Fig. 15). Le bleu est de l'azurite, posé de la même façon (Fig. 16). Le chapeau cardinalice est peint en orange (minium) et rehaussé d'un rouge vif (vermillon) (Fig. 18). Ce décor semble avoir été peint immédiatement après la pose de la couche rouge du cadre, car il n'y a aucune trace de saleté entre le cadre et son décor héraldique.

Le cadre de la Pêche porte, sur sa partie horizontale inférieure la célèbre inscription «*hoc opus pinxit magister conradus.sapientis.de.basilea.mº.ccccºxlíiiº.*» interprétée pour la première fois par DANIEL BURCKHARDT¹² comme étant la signature de Conrad Sage ou Konrad Witz, de Bâle (Fig. 8). L'inscription est peinte en jaune sur le fond rouge du cadre (Fig. 11 et 12). Les minuscules gothiques occupent toute la hauteur de la face du cadre, les hampes mordant légèrement sur le chanfrein. Le *h* initial est précédé d'un

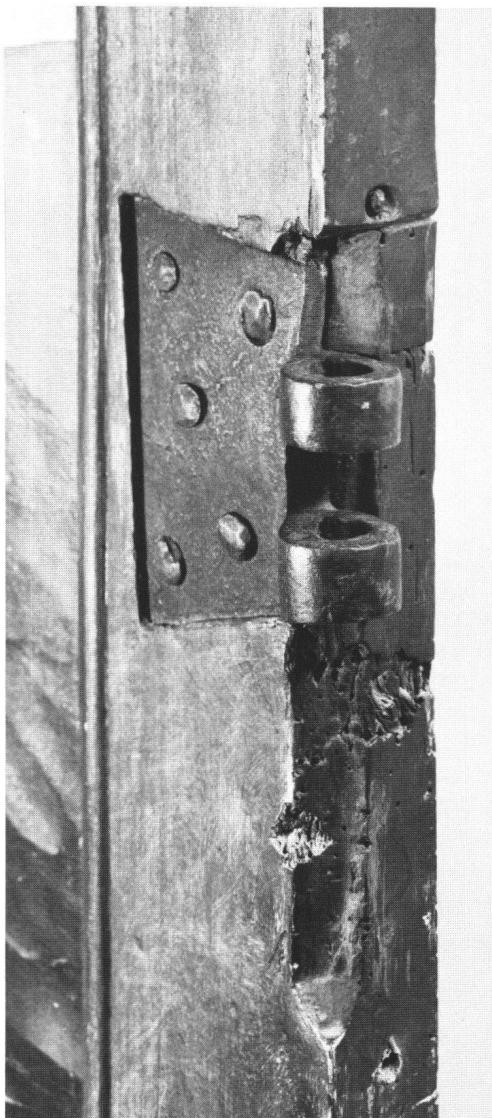


Fig. 5 Charnière fixée sur le cadre. L'Adoration des mages, Konrad Witz, 1444.

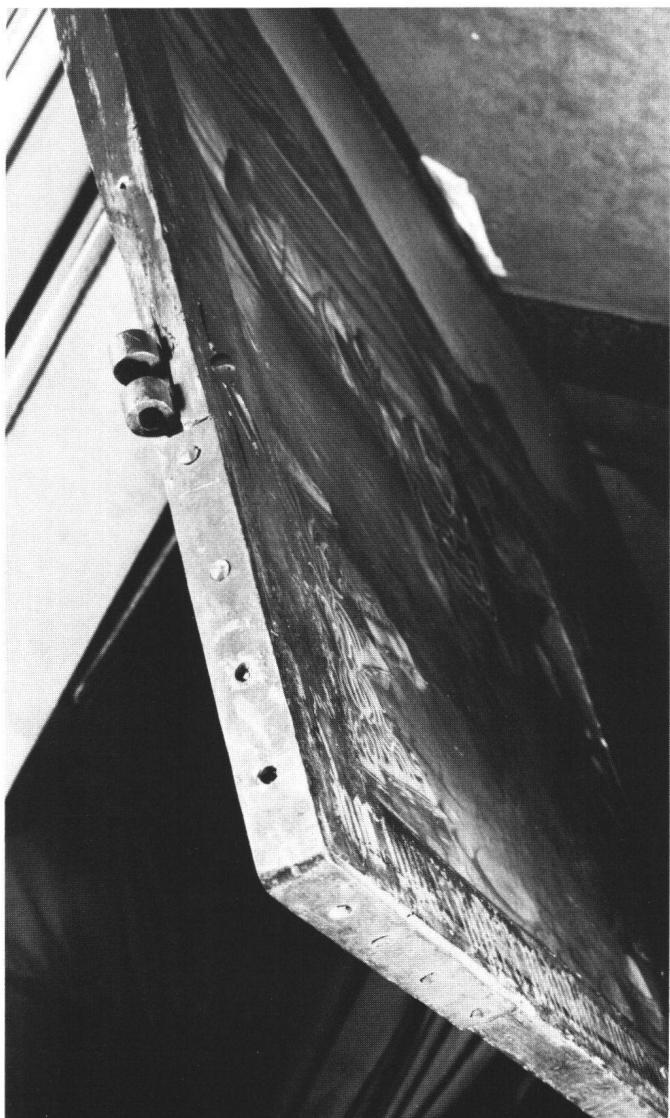


Fig. 6 Ferrure d'angle inférieure gauche. La Pêche miraculeuse, Konrad Witz, 1444.

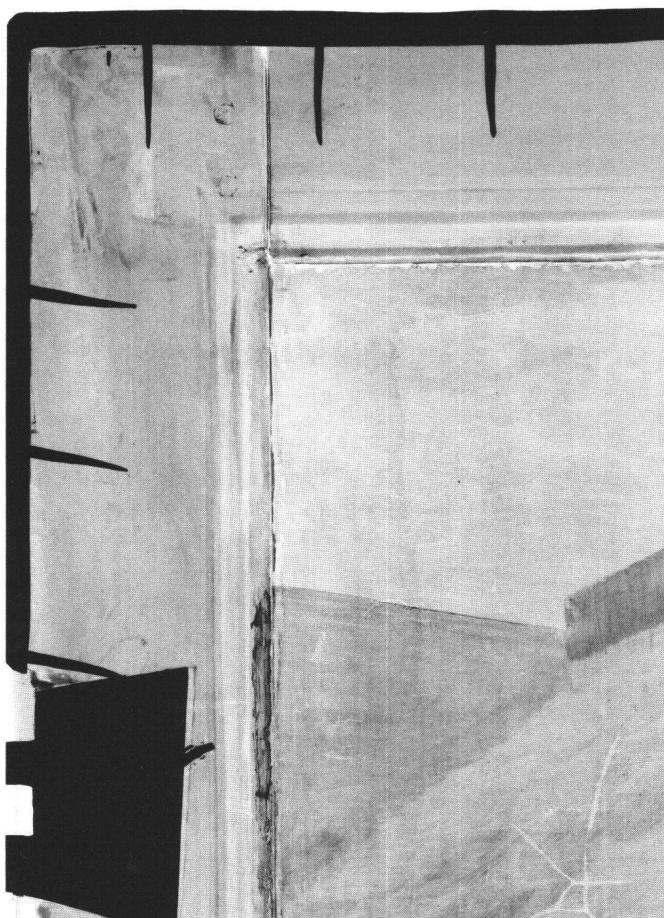


Fig. 7 Radiographie de l'angle supérieur gauche avec la ferrure et ses clous de fixation. La Pêche miraculeuse, Konrad Witz, 1444.

ornement vertical en forme de feuillage et sa hampe allongée s'achève par cinq petits traits en forme de virgule. Seule la lettre *c* est l'objet de ligatures: dans «*oc*» de *hoc* et dans les «*cccc*» de la date. Des carrés posés en pointe dessinent une ponctuation entre les mots de la seconde partie de la phrase. Le mot «*hoc*» et la moitié de la lettre *o* de «*opus*» sont peints sur le montant gauche. Les chevilles – intactes – qui assujettissent cette partie du cadre à la traverse porteuse du reste de l'inscription, sont insérées soigneusement entre le *c* de «*hoc*» et le *o* de «*opus*». On constate, enfin, que les premiers mots de l'inscription sont très serrés; à partir de «*sapientis*»,

ils sont au contraire espacés. L'inscription n'occupe pas toute la longueur du cadre.

L'inscription a été fortement endommagée. Le *s* du mot «*opu[s]*» est détruit. Du mot «*pinxit*» ne subsistent que d'infimes traces du sommet des lettres. Il en va de même du début du mot «*magis[ter]*» dont seuls les sommets des trois dernières lettres sont bien visibles. Le mot «*[con]radus*» est endommagé dans la partie inférieure des quatre premières lettres. La suite de l'inscription est intacte. Les manques proviennent de l'écaillage de la peinture rouge originale. La restauration de 1915/17 a simplement complété les lettres endommagées. La lecture proposée est certaine.

En conclusion, les deux cadres sont anciens. Leur construction particulière est attestée par plusieurs encadrements originaux de la première moitié du XV^e siècle. Ils étaient recouverts de dorure sur une face et sont encore peints en rouge sur l'autre face. Les cadres portent le nom de l'artiste et la date de 1444, ainsi que les armoiries du cardinal François de Metz. Les charnières, anciennes, ont été fixées avant la peinture originale du cadre. Elles n'ont jamais été enlevées ou modifiées. Leurs gonds portent les traces d'un usage peu intense. Ils pourraient s'adapter sans peine à ceux de la partie centrale d'un retable. Enfin, les cadres n'ont jamais été sciés, sur aucune de leurs parties. Leur forme et leur dimension actuelle sont d'origine. Par contre, il est évident que les cadres ont été ouverts.

Les relations entre les cadres et les panneaux

Il reste à examiner les relations entre les cadres et les panneaux peints, pour savoir si les deux éléments sont contemporains.

Les deux panneaux sont formés chacun de six planches de sapin rouge, épaisse d'un centimètre, d'inégale largeur et recouvertes de toile de lin. La toile occupe exactement la surface peinte et s'arrête régulièrement au bord du cadre.

La couche picturale s'étend en une fine pellicule sur le panneau marouflé et enduit d'une préparation à la craie. En s'approchant du bord intérieur du cadre, elle s'épaissit pour former une «barbe» qui peut atteindre jusqu'à 3 mm de haut. A l'origine, cette barbe touchait le cadre et faisait corps avec lui. Le panneau de bois s'étant retracté, il y a parfois un espace de 1 à 2 mm entre le bord du cadre et la surface peinte, laissant apparaître le bois nu. De telles barbes sont parfaitement visibles le long de tous les côtés des quatre

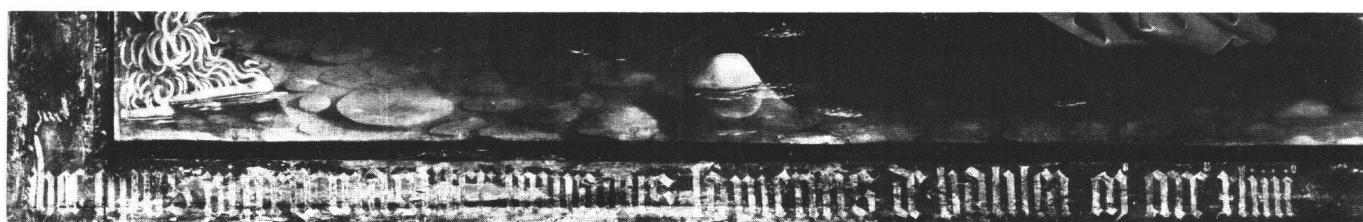


Fig. 8 Inscription avec signature et date. La Pêche miraculeuse, Konrad Witz, 1444.

faces du retable, sauf dans les zones touchées par les restaurations (Fig. 21).

L'examen des faces rouges du cadre révèle que des traces de la peinture des panneaux se trouvent sur l'encadrement lui-même. Elles sont situées directement sur la couche de préparation à la craie et recouvertes par le rouge original (Fig. 23 et 24).

Malheureusement, il n'est plus possible de savoir si des traces de la peinture appliquée sur les panneaux à fond d'or se trouvaient sur les faces dorées des cadres. En effet, la dorure originale des cadres n'est plus conservée que d'une façon très fragmentaire sous la dorure moderne.

Il est possible de reconstituer le processus de réalisation des deux volets du retable de la manière suivante:

- le menuisier livre des panneaux faits de six planches de sapin rouge, déjà encadrés avec du bois de noyer

- le peintre colle de la toile de lin sur les deux faces des panneaux
- il enduit les panneaux et les cadres d'une couche de préparation à la craie
- le serrurier place les charnières et les ferrures d'angle sur le bois enduit de préparation, blessant celle-ci avec son marteau
- le peintre exécute les fonds d'or des panneaux et recouvre du même or les faces correspondantes des cadres
- il exécute la peinture des panneaux, débordant parfois légèrement sur les cadres
- il recouvre les faces extérieures des cadres et les champs de couleur rouge
- il peint l'inscription authentifiant son œuvre et les armoiries de son commanditaire.

Les encadrements des deux volets du retable sont solidaires et contemporains des panneaux peints.

Rapport du laboratoire

par ANNE RINUY

Trois questions ont été posées au laboratoire du Musée d'art et d'histoire:

- les encadrements présentent-ils des modifications par rapport à leur état primitif?
- l'inscription et les armoiries peintes sur les cadres sont-elles d'origine?
- les encadrements - s'ils sont anciens - appartiennent-ils aux panneaux peints par Konrad Witz?

Examen des cadres

Les panneaux sont maintenus dans des cadres à rainure. Ce système permettait de conserver plan un panneau peint des deux côtés, sans adjonction de traverses de renfort. Le bord des panneaux est aminci de manière à être introduit dans la rainure du cadre. L'examen des cadres révèle que les champs n'ont pas été sciés. Les cadres ne sont pas très larges, mais les panneaux sont extrêmement minces: leur épaisseur ne dépasse pas 1 cm. Les champs inférieurs et supérieurs ont été rabotés par endroit et ne comportent pas ou plus de peinture rouge. La peinture rouge recouvre les autres champs et les faces des cadres. Elle entoure donc la Pêche miraculeuse et la Délivrance de saint Pierre. Par endroits, elle est très endommagée: des retouches atténuent les plus grandes lacunes, y compris celles des lettres de l'inscription.

Les charnières insérées dans le cadre côté intérieur étaient peut-être aussi peintes en rouge: on retrouve des traces de peinture sur les gonds et au bord des broches. Les pointes des clous qui maintiennent les charnières sont recourbées sur le cadre côté extérieur et sont recouvertes de rouge. Les charnières ont donc été fixées sur les cadres avant qu'ils ne soient peints en rouge.

Chaque angle de cadre est renforcé par une ferrure qui semble d'origine. Des traces de peinture rouge sont décelables sur les bords des ferrures: témoins, soit d'un débordement de peinture, soit d'un reste de peinture ancienne.

Les clous qui maintiennent ces ferrures sont semblables à ceux des charnières et paraissent anciens: ils sont de facture artisanale.¹³

Analyse de la peinture des cadres

a) Peinture rouge des faces extérieures et des champs

La peinture rouge est composée d'un mélange de minium et de terre d'ombre calcinée, parsemée de calcite et de carbone.¹⁴ Elle est identique sur les encadrements des deux volets. Elle repose sur une préparation blanche de craie, sauf sur les champs (Fig. 10).¹⁵

Les pointes des clous des charnières, recourbées sur les faces extérieures des cadres, sont recouvertes de rouge uniquement. Les charnières ont donc été insérées après que

les panneaux et leurs cadres aient été enduits de préparation blanche et avant la pose de la peinture rouge (Fig. 13).

b) Dorure des faces intérieures

La dorure visible est une fausse dorure à la feuille de laiton posée sur un enduit à l'huile. L'ensemble recouvre une préparation à la craie. La dorure à la feuille de laiton apparaît au XIX^e siècle. Elle remplace la dorure à miction, poudre d'or utilisée pour la peinture d'ornements fins. Elle se substitue également à l'or musif (sulfure d'étain), utilisé

depuis le Moyen âge pour l'enluminure de manuscrits. L'or musif servait également à la dorure sur bois. Petit à petit, l'or musif est mélangé à de la poudre de bronze et, dès le XIX^e siècle, ce que l'on appelle or musif n'est probablement plus constitué que de bronze ou de laiton.¹⁶ La «dorure» des cadres date donc certainement de la restauration de 1835. Un épais vernis la recouvre pour donner l'illusion de l'or et protéger le laiton de la corrosion.

Sous cette fausse dorure existe encore la dorure originale. Elle est appliquée sur une couche extrêmement fine de bol

Legendes des figures de la page 137

Fig. 9 La Délivrance de saint Pierre, détail, angle supérieur droit. Assemblage à angle droit du cadre à rainure: chevilles de maintien. No 18D

Fig. 10 La Délivrance de saint Pierre, cadre, peinture rouge sur préparation blanche. Coupe transversale, gross. 54×. rouge: mélange de minium, terre d'ombre calcinée, calcite, carbone, épaisseur de la couche: 40 microns blanc: craie, 300 microns. No 021D

Fig. 11 La Pêche miraculeuse, détail, angle inférieur gauche. Barbe de peinture; début de l'inscription. No 58D

Fig. 12 La Pêche miraculeuse, cadre, jaune de l'inscription, lettre «o» de opus sur rouge du cadre (cf. Fig. 11). Coupe transversale, gross. 54×. jaune: jaune de plomb-étain, 20 microns rouge et blanc voir Fig. 10. No 001

Fig. 13 La Délivrance de saint Pierre, cadre détail. Pointes des clous maintenant la charnière du haut, recouvertes de peinture rouge; traces de coups de marteau. No 21D

Fig. 14 La Délivrance de saint Pierre, cadre, détail. Armoiries du haut. No 19D

Fig. 15 La Délivrance de saint Pierre, cadre, filet jaune entourant l'écusson (cf. Fig. 14). Coupe transversale, gross. 54×. jaune: jaune de plomb-étain, 30 microns orange: minium, 25 microns rouge et blanc, voir Fig. 10 No 88D

Fig. 16 La Délivrance de saint Pierre, cadre, bleu de l'écusson, (cf. Fig. 14). Coupe transversale, gross. 54×. bleu: azurite, 50 microns rouge et blanc, voir Fig. 10. No 016D

Fig. 17 La Délivrance de saint Pierre, cadre, détail. Chapeau cardinalice du bas. No 2D

Fig. 18 La Délivrance de saint Pierre, cadre. Intérieur rouge du chapeau cardinalice, (cf. Fig. 17). Coupe transversale, gross. 105×. rouge: vermillon, 25 microns orange: minium, 25 microns rouge voir Fig. 10. No 17D

Fig. 19 L'Adoration des mages, détail, angle supérieur gauche. Fond d'or et barbe de peinture No 66D

Fig. 20 L'Adoration des mages, cadre, (cf. Fig. 19), dorure Coupe transversale, gross. 20×. fausse dorure: feuille de laiton, 3 microns enduit, 10 microns préparation blanche: craie, 300 microns vernis ou saleté, 20 microns or original: feuille d'or, 2-3 microns bol d'Arménie: terre de fer, 5 microns préparation blanche: craie, 1 mm No 068D

Fig. 21 La Pêche miraculeuse, détail, bord inférieur droit. Barbe de peinture. No 5D

Fig. 22 La Pêche miraculeuse, barbe de peinture, (cf. Fig. 21). Coupe transversale, gross. 105×. vert clair: vert-de-gris + jaune de plomb-étain, 45 microns vert foncé: id., 75 microns blanc: blanc de plomb + grains rouges et noirs, 15 microns préparation blanche: craie, 500 microns. No 011D

Fig. 23 La Pêche miraculeuse, cadre, débordement de peinture, (cf. Fig. 22). Coupe transversale, gross. 105×. rouge: voir Fig. 10 vert foncé, blanc et préparation: voir Fig. 22. No 012D

Fig. 24 La Délivrance de saint Pierre, cadre, débordement de peinture, bord supérieur gauche. Coupe transversale, gross. 105×. vernis sale, 50 microns rouge: voir Fig. 10 bleu et blanc: azurite et blanc de plomb, 25 microns. No 062AD



Fig. 9



Fig. 10

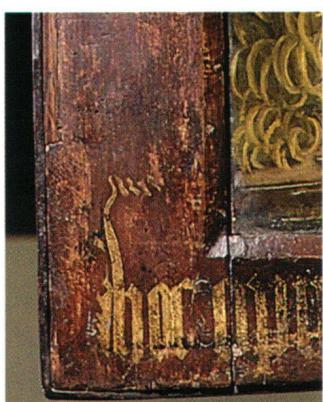


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

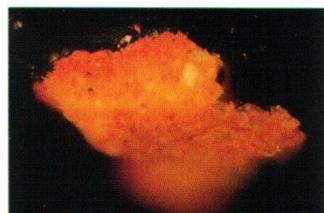


Fig. 18



Fig. 19

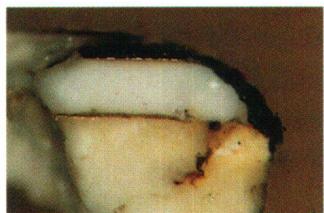


Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

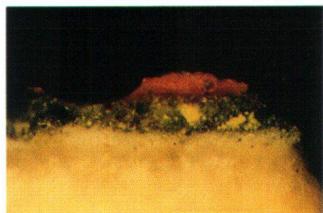


Fig. 23

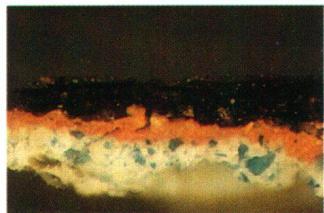


Fig. 24

d'Arménie. Dessous s'étend la préparation originale à la craie (Fig. 20).

Aux confins des champs et des bords des charnières, la fausse dorure recouvre la peinture rouge du cadre. On distingue parfois une bonne couche de vernis sale entre les deux. La peinture rouge a été appliquée en dernier lieu et a dû déborder sur la dorure originale des faces.

c) *Inscription et armoiries*

Les lettres de l'inscription sur le cadre de la Pêche miraculeuse sont peintes en jaune de plomb-étain. La couleur est posée directement sur le rouge du cadre dont elle épouse exactement la surface. On ne voit pas de couche intermédiaire de saleté ni de vernis (Fig. 12). Les deux couleurs sont contemporaines.

Les armoiries peintes sur le montant droit du cadre de la Délivrance de saint Pierre consistent en une double croix orange, entourée d'un filet jaune. Entre les bras de la croix: du bleu. La couleur orange est faite de minium, le jaune de plomb-étain, le bleu d'azurite. Le tout est posé directement sur la peinture rouge du cadre, comme c'est le cas pour les lettres de l'inscription (Fig. 15 et 16).

Les chapeaux cardinalices disposés au-dessus des écussons sont peints en orange (minium). L'intérieur des chapeaux, de couleur rouge, est constitué de vermillon peint sur l'orange (Fig. 18). Les cordons terminés par une houppette sont également faits de vermillon.

Etude de la jonction panneau-cadre

La peinture de l'inscription et des armoiries est contemporaine de la peinture rouge du cadre. Cette peinture rouge est ancienne. Elle date d'avant la restauration de 1835. Les cadres et leur peinture sont donc anciens, mais appartenait-ils à ces panneaux?

Au XV^e siècle, les panneaux étaient encadrés avant d'être peints. Les cadres de supports de telles dimensions servaient de maintien à l'assemblage des planches autant que de décor. Les panneaux étaient ensuite encollés et protégés par une toile qui recouvrait toute leur surface ou seulement les joints de planches. Panneau et cadre étaient alors enduits de préparation. La couche de préparation est plus épaisse à la jonction panneau-cadre, pour pouvoir se prolonger sur le cadre. Si le bois travaille et se rétracte, le bourrelet de peinture se détache légèrement du cadre et forme ce que

l'on appelle «une barbe de peinture». Les barbes de peinture définissent les dimensions de la surface picturale d'origine. Elles fournissent également la preuve que le panneau a été peint après son encadrement.

Sur l'enduit de préparation, le peintre pose un bol d'Arménie destiné à recevoir les fonds d'or à la feuille, cadre compris.

Ensuite intervient la peinture en soi. Elle passe sur les barbes et déborde parfois sur le cadre. Lorsque l'on retrouve des débordements de peinture du panneau sur le cadre, on détient la preuve que le cadre est d'origine. C'est effectivement ce que nous observons sur les deux volets de Konrad Witz. Les barbes sont visibles sur les quatre surfaces peintes, et la peinture a débordé en maint endroit sur le cadre. La peinture rouge du cadre a été appliquée après l'achèvement des panneaux. Elle passe par dessus les débordements de peinture, dont elle épouse parfaitement la forme. Nous l'observons notamment dans les endroits suivants:

- 1 Pêche miraculeuse: algues en bas à droite (fig. 22 et 23) ciel en haut à gauche (fig. 24).
- 2 Adoration des mages: fond or en haut à gauche.
- 3 Délivrance de St. Pierre: ciel en haut à gauche.

Les armoiries et l'inscription ont été peintes en dernier.

Conclusion

L'encadrement des deux volets du retable de Genève de Konrad Witz est original: les débordements de peinture sur le cadre en témoignent. La dorure originale des cadres repose sur le même bol d'Arménie que celui des panneaux. L'épaisseur de la couche de bol est aussi fine sur les cadres que sur les panneaux. Elle ne dépasse pas 4-5/1000^e de mm, c'est-à-dire guère plus que la feuille d'or qui mesure 2-3/1000^e de mm. Cette remarque s'applique aux deux volets. La préparation originale à la craie est identique. Elle se distingue bien de la préparation - également à la craie - de la nouvelle dorure du cadre.

La peinture rouge du cadre est posée directement sur la préparation blanche dont elle épouse exactement la surface. On ne distingue pas de couche intermédiaire de vernis ou de saleté. C'est le cas également lorsqu'elle passe sur les débordements de peinture. La même remarque s'applique à la peinture de l'inscription et des armoiries. La peinture des panneaux et celle des cadres sont donc contemporaines.

NOTES

¹ Catalogue de l'exposition *Sauver l'art? Conserver, analyser, restaurer*, Genève, Musée Rath, 18 mars-16 mai 1982, 332 pages. Les études des collaborateurs du laboratoire paraissent dans GENAVA ou dans les revues spécialisées de conservation.

² CAMILLE MARTIN, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève 1911, pp. 23-25.

³ WALDEMAR DEONNA, *Cathédrale Saint-Pierre de Genève, La peinture*, dans: GENAVA 29, 1951, p. 74.

⁴ Archives d'Etat, Genève: Titres et droits, Chapitre, comptes 6, fol. CVII verso.

⁵ Même document (voir note 4), fol. CVIII verso.

⁶ WALDEMAR DEONNA (voir note 3), pp. 68-70.

- 7 *Saint-Pierre, cathédrale de Genève*, catalogue de l'exposition au Musée Rath, Genève, 10 juin-10 octobre 1982, no 69 avec bibliographie.
- 8 La restauration de 1835 n'a fait l'objet d'aucun rapport. Celle de 1915-17 est présentée par ADRIEN BOVY, *La restauration des peintures de Conrad Witz conservées au Musée d'art et d'histoire*, dans: GENAVA, 3, 1925, pp. 308-318, avec illustrations montrant l'Enfant Jésus et le visage du cardinal avant, pendant et après la restauration.
- 9 Détermination botanique au laboratoire du Musée d'art et d'histoire, Genève, 1980.
- 10 Cologne: catalogue de l'exposition *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400*, Köln 1978, vol I, p. 206. - Tiefenbronn: THEODOR MUSPER, *Gotische Malerei nördlich der Alpen*, Köln 1961, fig. 45. - Berghofen: MANFRED TRIPPS, *Hans Multscher*, Weissenhorn 1969, fig. 143. - Bruges: CLAUS GRIMM, *Alte Bilderrahmen*, Köln 1977, fig. 33. - Rieden: THEODOR MÜLLER, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, pl. 109 A. - Voir aussi JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris 1961, p. 125.
- 11 PAUL GANZ, *Les armoiries de François de Mies*, dans: *Archives héraldiques suisses* 44, 1930, p. 169.
- 12 DANIEL BURCKHARDT, *Das Werk des Konrad Witz*, dans:
- 13 *Festschrift der Stadt Basel zum 400. Jahrestage (...)*, Basel 1901, pp. 276-308.
- 14 La radiographie a été effectuée à l'aide d'un appareil Andrex, modèle BW 1541. Temps d'exposition 1 min 30, à 44 kV et 5 mA. Film Structurix D4 (Agfa). Distance tube-objet 1 m.
- 15 Les pigments ont été analysés par:
- spectrométrie de fluorescence X (système dispersif en énergie utilisé à 20 kV et 0,4 mA associé à un détecteur solide Si (Li) Seforad et à un analyseur TN 5400).
 - diffraction de rayons X (caméra Gandolfi, 114,5 mm tube Fe 30 kV, 14 mA, 15 h.).
 - La stratigraphie de la couche picturale a été observée sur des coupes transversales de fragments de peinture (enrobés dans une résine synthétique polyester Combi 24 - Bolleter).
- 16 Les vues rapprochées prises au laboratoire du Musée d'art et d'histoire ont été effectuées à l'aide d'un appareil Nikon F-2 muni d'un objectif 35 mm; film Professional Kodak Ektachrome 50 ASA.
- Les photographies des coupes transversales ont été prises avec le même boîtier Nikon, le même film, à l'aide d'un microscope Wild & Leitz Ortholux II. en lumière réfléchie, oculaire 10 X, objectifs 4, 11 ou 22 X.
- ULRICH SCHIESSEL *Musivgold*, in: *Maltechnik-Restauro* 4, 1981, pp. 219-229.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fig. 1-4: Archives photographiques du Musée d'art et d'histoire, Genève
 Fig. 5, 6, 8: Yves Siza, Musée d'art et d'histoire, Genève
 Fig. 7: Colette Hamard, Musée d'art et d'histoire, Genève
 Fig. 9-11, 13, 14, 19: Christian Poite, Genève
 Fig. 12, 15-18, 20-24: Martine Mas, Musée d'art et d'histoire, Genève.

Nous remercions Mlle Martine Mas, du laboratoire du Musée d'art et d'histoire, de son précieux appui technique.