

LE DÉGAGEMENT DES PEINTURES MURALES DU XI^e SIÈCLE DANS L'ANCIEN CHŒUR OCCIDENTAL DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE LAMBACH (AUTRICHE)

Les peintures ornant les voûtes du clocher à tours qui termine à l'ouest l'église abbatiale bénédictine de Lambach en Haute-Autriche (fig. 1), datant du début de l'époque romane et connues depuis 1868, présentaient depuis 1950 environ des efflorescences de plâtre et de salpêtre. Un examen révéla que celles-ci étaient dues à un rebouchage au plâtre remontant à une précédente restauration ainsi qu'aux saletés de toute sorte qui avaient pu pénétrer à l'intérieur par les ouvertures destinées au passage des cordes des cloches. Après un nettoyage effectué en 1956, on chercha à déterminer si les peintures des voûtes ne se continuaient pas également sur les murs de la salle, aujourd'hui inutilisée, qui se trouve derrière la tribune d'orgues baroque. Ces recherches se révélèrent difficiles en raison d'une maçonnerie de renforcement épaisse de 60 cm environ ajoutée au XVII^e siècle après le surélévement des tours. Les premiers sondages ayant donné des résultats encourageants, on se décida à enlever toute la maçonnerie baroque.

Il apparut peu à peu qu'il serait possible de dégager, en plus des peintures connues depuis le siècle dernier, des fresques d'une surface infiniment plus importante et en meilleur état de conservation du point de vue pigmentaire. Des fouilles et des examens de la maçonnerie permirent de conclure qu'il s'agissait là de l'ancien chœur occidental de l'église, laquelle a été remaniée aux époques gothique et baroque. Ce chœur, dont l'existence était déjà connue par des documents écrits, avait été abandonné dès le XV^e siècle en même temps que la crypte située au-dessous. La crypte, de plan cruciforme, a disparu à l'exception des gros murs sur

lesquels on a pu sauver quelques fragments de fresques. Le chœur lui-même, situé au-dessus, n'est qu'incomplètement conservé et il n'est pas possible aujourd'hui de reconstituer l'abside occidentale rectangulaire dont des fragments témoignent qu'elle était également peinte, non plus que le passage des trois arcades orientales vers l'ancienne nef disparue, non plus enfin que le niveau primitif et les dispositions d'éclairage.

Mais les voûtes et les murs de la partie du chœur occidental parvenue jusqu'à nous ont conservé 23 scènes et fragments de scènes d'un cycle christologique, quatre figures isolées et par endroits incomplètes appartenant à l'Ancien Testament sur les pilastres placés sous la coupole centrale, ainsi qu'une décoration ornementale sur les doubleaux, les écoinçons et les pilastres. Il n'y a aucune raison pour que la date de cette décoration s'écarte notablement de celle de la consécration, mentionnée en 1089 (1). Elle présente en effet une parenté plus étroite avec des œuvres du XI^e siècle de l'Allemagne du Sud, des Alpes et de l'Italie du Nord qu'avec la production de la première moitié du XII^e siècle. La meilleure façon de définir ce style serait sans doute un byzantinisme encore marqué par la tradition de l'art ottonien tardif (2).

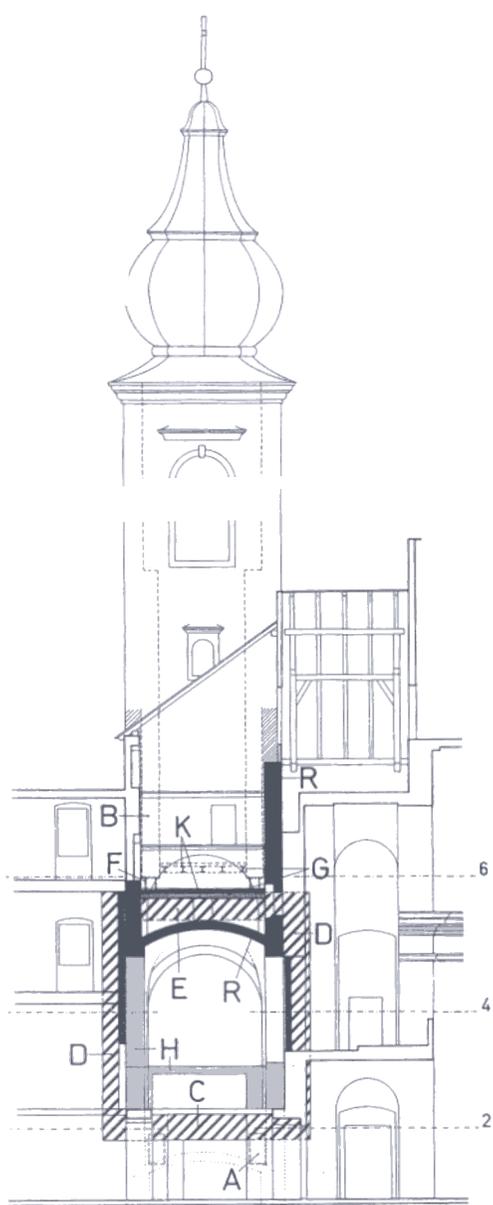
Ce sont les problèmes techniques rencontrés au cours de dix années de travaux qui doivent en premier lieu faire l'objet de notre rapport. On peut les partager en trois catégories : les mesures de construction, la sauvegarde et la conservation des peintures, et enfin leur analyse technologique en corrélation avec les recherches de l'histoire de l'art (3).

(1) Sur les peintures et leur répartition dans le chœur, cfr. N. WIBIRAL : « Die Arbeiten im alten Westchor von Lambach, 1956-1966 », dans *Kunstchronik*, 19 (1966), pp. 113 et suiv.; les principales sources et indications bibliographiques ainsi que les comptes rendus précédents sur les travaux ont été réunis par l'auteur dans *Katalog der Ausstellung « Romanische Kunst in Österreich »*, Krems, 1964, pp. 99 et suiv.; les cotes de l'ancien et du nouveau niveau sont représentés dans *Jahrbuch des Musealvereines Wels*, 9. Jg. (1962-1963), ill. pp. 58-59. L'auteur prépare actuellement une publication d'ensemble.

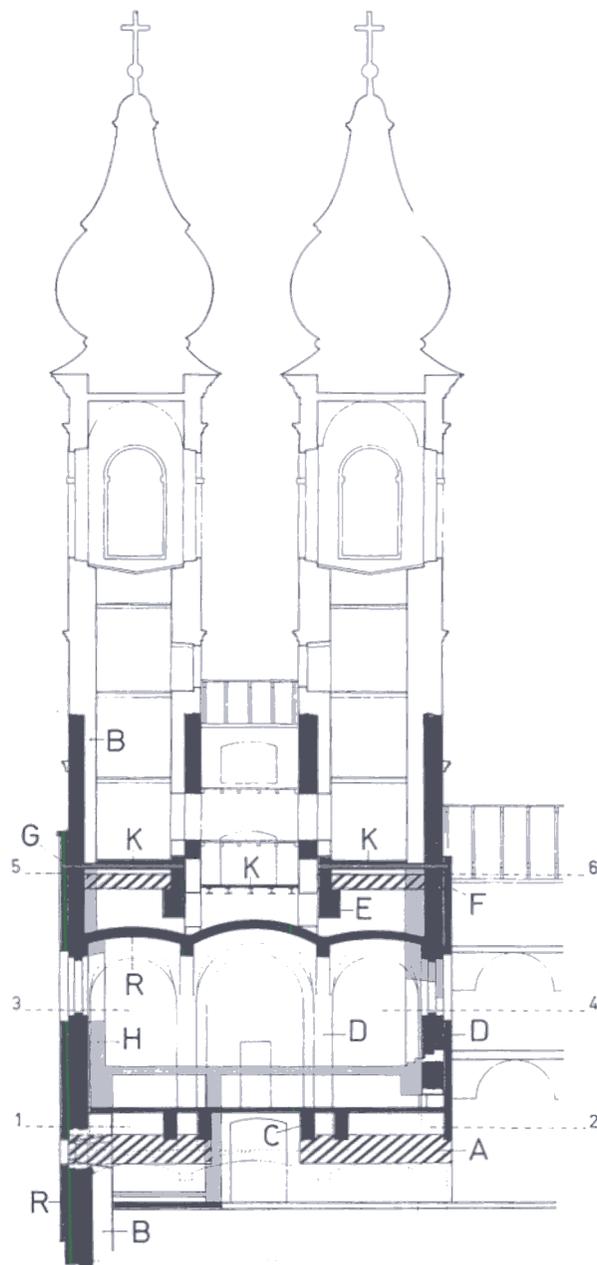
(2) Depuis Jantzen on tend de plus en plus à considérer le XI^e siècle, du moins pour les régions allemandes et autrichiennes, comme une phase de développement particulière en face de l'art roman proprement dit. Si nous avons parlé, plus haut, de peintures du début de l'époque romane, c'est pour nous faire mieux comprendre en utilisant la terminologie de l'Europe occidentale qui compte le XI^e siècle parmi les premiers

temps de l'art roman. Cfr. P. DESCHAMPS-M. THIBOUT : *La Peinture murale en France. Le Haut moyen âge et l'Epoque romane*, Paris, 1951, pp. 47 et suiv.

(3) C'est au prof. F. Pongratz, de l'Ecole technique supérieure de Vienne qu'est dû le projet de stabilisation des constructions. Notre compte rendu est basé sur les rapports des experts suivants : prof. F. Walliser, chargé de cours pour les techniques de la peinture et de la sculpture à l'Université de Vienne, à titre de restaurateur, avec la participation du restaurateur académique M. Koller, des ateliers du « Bundesdenkmalamt » (Monuments historiques); arch. B. Reichhart, directeur du département d'architecture du « Bundesdenkmalamt », pour les mesures de construction; l'étude des questions technologiques revient au prof. H. Kortan, directeur de l'Ecole de Conservation et de Technologie et de l'Institut chimique qui lui est rattaché, à l'Académie des Beaux-Arts, à Vienne, en étroite collaboration avec les ateliers du « Bundesdenkmalamt ».



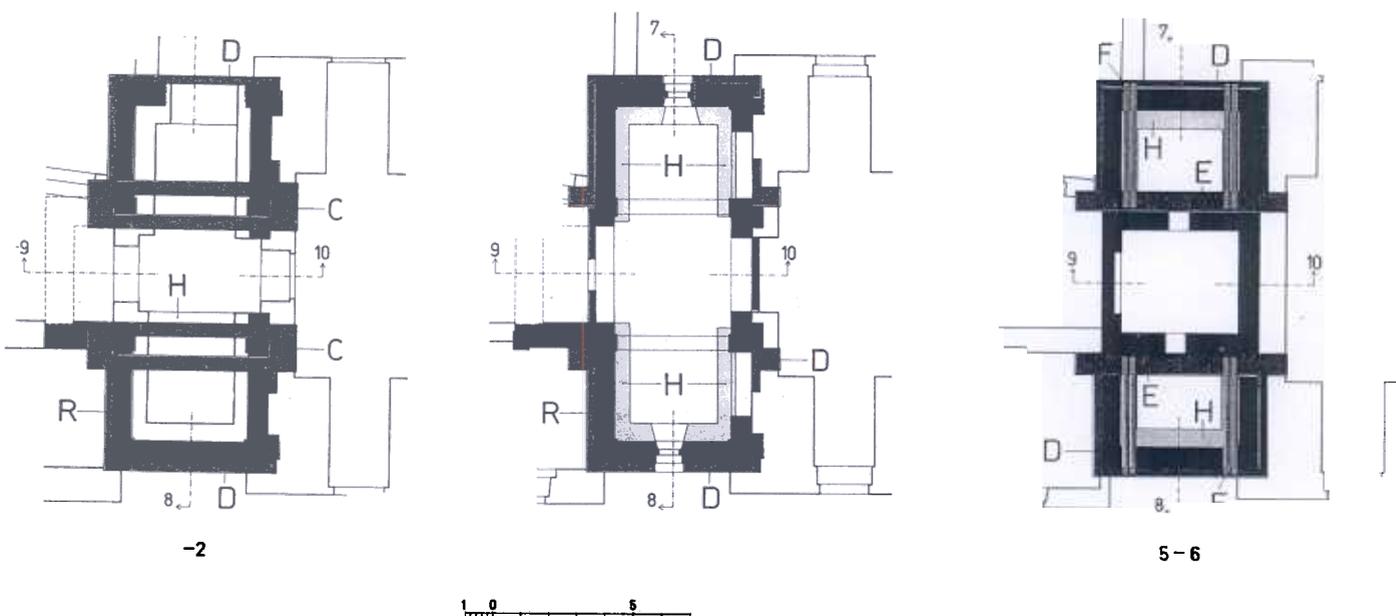
9-10



7-8

Fig. 2 a. — Partie des tours, à l'ouest: Schéma de la construction pour la dérivation des charges. Coupes. En noir : maçonnerie romane; en vert : béton armé; en bleu : acier; en rouge : nouvelle maçonnerie en briques; en jaune : démolition.

Fig. 2 b. Idem. Plans.



Les peintures murales révélées par les premiers sondages accusaient une adhérence très faible de la couche de mortier peinte à la maçonnerie ainsi que des fissures nombreuses et parfois très profondes. La solution d'un détachement des fresques morceau par morceau par des fentes pratiquées et rebouchées au fur et à mesure dans la maçonnerie fut repoussée en raison des pertes qu'elle aurait occasionnées; de même, une consolidation par l'extérieur de la maçonnerie romane crevassée, les injections ne pouvant être faites sans exercer une pression dangereuse pour les peintures. Il apparut par ailleurs évident qu'on ne pourrait supprimer la maçonnerie de renforcement baroque sans introduire auparavant une construction pour la dérivation des charges.

La nature de cette construction fut en grande partie déterminée par les résultats de l'étude du sol. Le terrain diluvien ne présentant d'argiles durs qu'à une profondeur de 24 m et ne pouvant, par conséquent, supporter qu'une charge extrêmement faible, il fallut écarter tous les projets qui auraient entraîné des charges concentrées importantes. La retransmission des charges sur les murs des tours devait se faire au-dessus du niveau du sol de manière à n'apporter aucune modification dans l'équilibre.

Le projet exécuté pour la stabilité de l'édifice (fig. 2a, 2b et 3) réalise les transmissions des charges suivantes : le poids des maçonneries baroques (B) se trouvant au-dessus des voûtes romanes (R), soit 450 tonnes environ chacune, a été reporté, par l'intermédiaire pour chacune d'elles de deux paires de poutres en fer à double T, profil normal 55 (F), sur une ceinture en béton armé (D) entourant extérieurement de trois côtés la salle des fresques. Au-dessous de la zone peinte, les parties

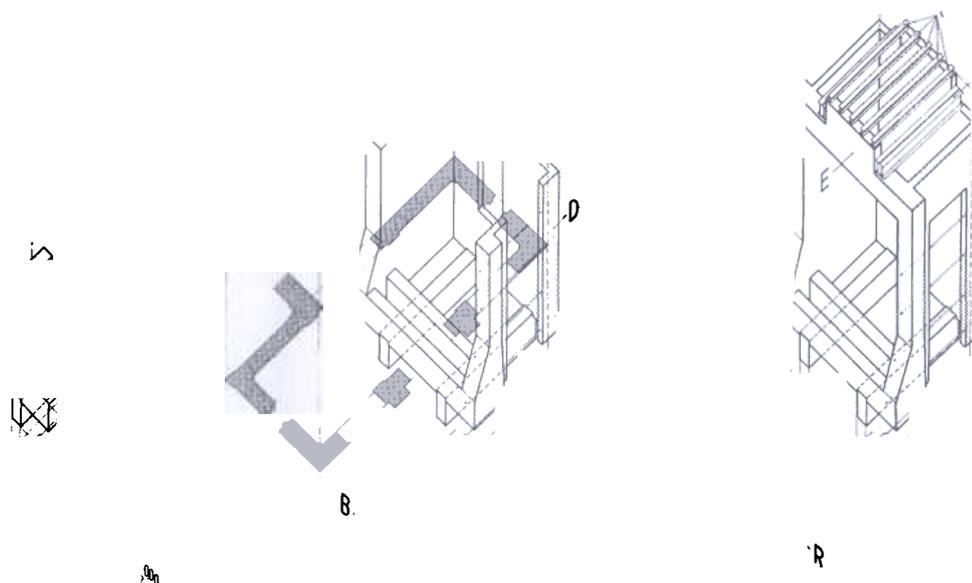
verticales de la construction (D) reposent sur des poutres horizontales (A) en béton armé qui transmettent les charges de la maçonnerie baroque, dans leur totalité et leur direction d'origine, vers les murs et les fondations baroques (B), sans entraîner de perturbation ou de modification dans les assises portantes du sol.

Les travaux de construction (*) ont été exécutés séparément pour les tours nord et sud, mais de façon identique. Expliquons-en le procédé pour une des tours dans l'ordre chronologique (fig. 3). On a commencé par mettre en place au rez-de-chaussée, dans les murs de renforcement se trouvant sous l'effet des charges, les deux poutres (A) destinées à répartir celles-ci. Il a fallu pour cela reprendre provisoirement en sous-œuvre les murs baroques, ce qui a exigé une construction auxiliaire : sept cadres formés de poutres en fer à double T et ailes très larges ont été disposés de telle sorte que les poutres supérieures et inférieures pénètrent dans les murs est et ouest de la tour sur une longueur égale à l'épaisseur du mur baroque (B) et y soient enfoncées successivement après qu'aient été percés les trous nécessaires; la répartition provisoire des charges sur les cadres métalliques a été effectuée grâce à des poutres en béton armé placées dans l'épaisseur du mur baroque, entre les ailes des poutres horizontales supérieures.

Alors seulement l'ouvrage baroque (B) put être supprimé jusqu'aux parties romanes (R), les deux poutres

(*) Découverte des peintures murales et mesures de protection préparatoires en 1957-1959. Début des travaux de construction en mars 1960. Achèvement de ces travaux en 1964. Depuis lors se poursuivent des travaux d'adaptation et de conservation et des examens technologiques.

Fig. 3. — Partie des tours, à l'ouest. Coupe isométrique et schéma des phases des travaux pour la dérivation des charges.



destinées à la répartition des charges en direction nord-sud (A) mises en place, et la construction provisoire coupée au chalumeau. Les deux poutres (A) retransmettent les charges et font office d'appui pour la double poutre (C) depuis laquelle s'élève la construction (D). C'est à partir de là qu'on bétonna par étapes successives les éléments verticaux (D) du cadre (D) et les trois côtés de la ceinture en béton armé (D), d'une épaisseur de 20 et 30 cm. Pour des raisons techniques, la partie de la ceinture tournée vers l'église n'a pas été fermée mais simplement munie de tirants.

Une fois la poutre (E) du cadre mise en place au-dessus de la voûte romane, on put poser les couples de poutres (F) (2 fers à double T, profil normal 55), nord-sud eux aussi, destinés à reprendre en sous-œuvre la maçonnerie baroque (B). Là encore, comme en bas, il a fallu d'abord une construction provisoire appropriée pour transmettre sur les parties supérieures de la construction les charges du haut. Certains éléments de cette poutraison provisoire (G) ont été réutilisés sur un plancher de protection (K) contre les décomptes qui se trouve au-dessus des parties supérieures de la construction et relie entre elles les deux tours.

Le poids de cette construction pour la dérivation des charges correspond à peu près à celui de l'ouvrage baroque supprimé. Toutes les fissures et parties endommagées ayant été bouchées à l'extérieur des tours, toutes les surfaces autour desquelles devait être placée la ceinture de béton furent munies d'une peinture étanche contre les infiltrations du coulis de ciment et une couche calorifuge en « Phonotherm » intercalée entre les murs et le revêtement de béton (D).

Tous ces travaux de construction n'ont pu être réalisés que par tranches successives, avec les précautions nécessaires et un personnel limité. Afin de réduire les secousses, on a utilisé pour tous les travaux de percement et de démolition une perforatrice à haute fréquence. Les cloches ont été mises hors de service pendant toutes les années qu'ont duré les travaux, et remplacées par un carillon électro-acoustique.

Après achèvement de la construction pour la dérivation des charges, on put enlever complètement les maçonneries baroques (H) qui cachaient les fresques et abaisser jusqu'à 30 cm environ au-dessous de la frise de grecques, le sol du clocher qui coupait les peintures (fig. 4). On avait en effet pu constater que l'ancien

Fig. 4. — Vue depuis la tour sud, à travers la travée centrale, jusque sous la tour nord, pendant l'abaissement du plancher du clocher.



chœur occidental ne comportait pas de socle peint, soit qu'il n'existât plus, soit qu'il n'ait pas été exécuté (6).

Les mesures de sauvegarde prises par le restaurateur sont allées de pair avec les travaux de construction. Avant même que ceux-ci n'aient été exécutés, il avait été nécessaire d'agrandir les trous de sondage en surfaces plus importantes afin de pouvoir décider de la rentabilité de l'entreprise. Ceci fut réalisé par l'ouverture de fentes dans certaines parties, immédiatement consolidées par un étalement provisoire et un premier travail de conservation par le restaurateur. Les vibrations ne pouvant, en dépit de toute la prudence mise en œuvre, être totalement évitées, des panneaux de bois comprimé recouverts de mousse de plastique ont été appliqués contre les surfaces peintes par un système réglable de vis à ailettes pour éviter la chute des parties risquant de s'écailler.

La deuxième étape de la conservation commença après l'achèvement de la construction pour la dérivation des charges. L'examen de l'ensemble révéla des états de conservation hétérogènes : tandis que celui des couleurs est excellent sur de grandes parties (fig. 5 et 6), d'autres endroits présentent une peinture fragmentaire et écaillée. En certaines places, l'enduit est boursoufflé et sillonné de fissures. Sur la paroi occidentale de la tour nord, on constate même un chevauchement des couches (fig. 7).

Les mesures prises ont été les suivantes : coulage dans les fissures, pour autant que ce soit possible sans endommager la fresque, de chaux caséinée ou d'un mortier liquide, et rebouchage au mortier pur; consolidation par des injections et un rebouchage au mortier de toutes les parties de l'enduit menaçant de se détacher; coulage de mortier dans toutes les boursoufflures, injections de chaux caséinée dans toutes les parties creuses dans la mesure où la distance du mur permettait au liquide de pénétrer; pour les parties faiblement creuses où il n'était pas possible d'injecter le produit, rattachement de l'enduit au mur par des bouchons de mortier pour lesquels furent choisies des parties de la fresque dépourvues de peinture.

Les zones écaillées les plus importantes à l'intérieur des fresques ont été légèrement revêtues d'une couleur neutre et chaude, en accord avec l'ensemble; pour le rebouchage au mortier des fissures et des parties écaillées moins importantes, on a utilisé du mortier de chaux pur ombré d'un ton légèrement variable en accord avec l'entourage.

(6) Cf. la situation de la chapelle Saint-Michel dans le porche de l'abbaye de Frauenwörth, sur la « Fraueninsel » du lac Chiemsee. J. TAUBERT : « Bericht über die Arbeiten und Untersuchungen der Restauratoren von 1961 bis 1965 » : *Abhandlungen der philosoph.-histor. Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Neue Folge*, Heft 65 A, München, 1966, p. 233; H. SEDLMAYR : « Die Fresken » : *ibid.*, pp. 253 et suiv.

(7) Mesures analogues lors des travaux effectués au « Munster » de Frauenchiemsee. Cf. J. TAUBERT, *loc. cit.*, p. 205.

Mille trois cents litres ont été injectés au total dans les creux sous l'enduit et dans les crevasses de la maçonnerie. Il va être nécessaire de continuer à surveiller l'état des fresques, et il n'est pas exclu qu'une solution muséologique s'impose dans l'avenir au cas où des dangers apparaîtraient. Nous disposons, à côté de la photographie, de différents moyens de documentation et de contrôle :

— Relevés d'examen acoustiques. C'est une documentation sur l'état de l'enduit et des parties creuses au moyen de la percussion (fig. 7) (6).

— Relevés géodésiques par points isolés. A partir d'un plan optique formé par le cou dage d'un rayon optique (instrument de nivellement et prisme de déviation de 100 g), on peut déterminer à l'aide d'une simple règle les distances de ce plan à la surface des fresques. La limite de tolérance est de $\pm 0,2$ mm. Des mesures périodiques de points identiques feraient apparaître les déplacements perpendiculaires à la surface des fresques. On n'a pas noté de différence jusqu'ici.

— Procédé photogrammétrique. Le problème de la prise de vue à très courte distance, si importante à Lambach, semblant désormais résolu (7), cette méthode pourra également être utilisée pour la documentation et le contrôle du relief de la surface.

Autant, d'une part, l'état de l'enduit est un sujet de soucis, autant, d'autre part, les peintures qui n'ont jamais été retouchées, représentent un capital précieux pour la recherche. Les analyses technologiques et la critique de style peuvent en profiter d'autant plus que, précisément pour les œuvres du Moyen-Age, les domaines de l'esthétique et de la technique sont étroitement mêlés. En dehors des peintures conservées « in situ », on a mis au jour au cours des travaux une quantité de débris de mortier avec des traces de peinture ayant appartenu à l'édifice roman et qui, sans pouvoir être localisés de façon précise, représentent des échantillons utiles.

Les examens technologiques en cours, appuyés sur des écrits et documents intéressants, se concentrent sur les matériaux utilisés, la superposition des couches et les traces d'outils et de procédés. Bien loin de vouloir présenter des résultats définitifs, nous nous bornerons, avec la brièveté requise, à esquisser en gros le programme suivi et quelques aspects de l'élaboration des peintures (8).

(7) H. FORAMITTI : « Die Bildmessung in der Hand des Baufachmannes » : *Deutsche Bauzeitung*, Heft 9 u. 10 (1966), pp. 786-792 et 874-880.

(8) Sur la situation actuelle, cf. P. PHILIPPOT-P. MORA : « Technique et conservation des peintures murales », rapport photocopié pour la réunion mixte de Washington et New York, 17-25 septembre 1965, tenue par le Centre international d'Études pour la Conservation des Biens culturels et le Comité de l'Icom pour les Laboratoires de Musée; J. TAUBERT, *op. cit.*, pp. 201-252.



Fig. 5. — Mur ouest de la tour sud : tête de Souverain de la
Turbatio Herodis.

L'analyse des matériaux se fait par des méthodes :

— chimiques : analyse quantitative et qualitative des parties non organiques de l'enduit et des couches de peinture; examen des inhibiteurs, liants et couleurs organiques utilisés;

— physiques : détermination de la structure microscopique et macroscopique des différentes couches; analyse radiographique des parties cristallines de la couche d'enduit; thermo-analyse différentielle pour la détermination des matériaux argileux;

— botaniques : pour l'examen des fibres naturelles éventuellement employées comme remplissage ainsi que des morceaux de charbon de bois.

Pour étudier la superposition des couches de peinture, on a recours à la loupe et au stéréo-microscope « technoskop » de la maison Carl Zeiss (grossissement de 3 à 60 fois). On examine plus particulièrement au microscope, à la lumière réfléchissante, des coupes transversales minces. Les différentes couches sont relevées de façon graphique et stéréo-photographiées au « technoskop ». Les rayons ultraviolets sont spécialement utiles pour faire ressortir les rehaussements en blanc et les dessins préparatoires en ocre (fig. 8 et 9).

L'enduit repose sur une maçonnerie en pierres de taille de tuf calcaire à joints enduits, avec le traçage des joints si fréquent au Moyen-Age et qui ici, où il n'était pas destiné à être vu, ne peut par définition avoir eu de valeur esthétique. Le fond, pour autant qu'on ait pu l'observer jusqu'ici, ne consiste qu'en une seule couche d'épaisseur irrégulière (15 mm de moyenne, avec un grain inégal). Il a été fortement malaxé avec des couteaux larges de 5 à 6 cm environ, puis tassé et lissé. Il reste à vérifier s'il s'agit ici du procédé connu sous le terme de polissage⁽⁹⁾ et courant dans la peinture murale byzantine. On constate par ailleurs l'égalisation, avec un instrument arrondi large de 2 cm environ, des craquelures de l'enduit remarquées au moment de l'exécution des fresques (fig. 10).

L'application de l'enduit ne correspond pas aux tranches de travail par « giornate », mais comprend en général des surfaces plus importantes; on a peint sur l'enduit humide par « pontata »⁽¹⁰⁾. Les lignes de raccordement de l'enduit tiennent parfaitement compte de la distribution des scènes⁽¹¹⁾. Cela va si loin que l'enduit suit, par exemple, les limites des peintures circulaires des deux coupoles latérales jusque sur les parois

(9) Denys de Furna, *Hermeneia*; éd. DIDRON-DURAND : *Manuel d'Iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845, p. 58; C. PETRESCO : *L'Art de la Fresque*, Paris, 1937, p. 104; P. PHILIPPOT-P. MORA, *op. cit.*, pp. 1. 20 et suiv.

(10) Sur le terme de « fresque » dans la peinture du moyen âge, ainsi que sur celui de « pontata », cf. P. PHILIPPOT-P. MORA, *op. cit.*, pp. 4 et suiv., et I. 15 et suiv.; J. TAUBERT, *op. cit.*, pp. 215 et suiv., p. 230.

(11) Exemples contraires de la tradition byzantine où les « pontata » ne tiennent pas compte des figures, cf. A. SKO-



Fig. 6. — Mur sud de la tour sud : le châtimeut d'Hérode.

avoisinentes. La peinture jouit en tout cas d'une large autonomie par rapport aux données architecturales, principe de style fort courant au haut Moyen-Age et en particulier dans l'art ottonien⁽¹²⁾.

Les panneaux, et parfois les axes des personnages (fig. 11) ont été marqués au moyen d'une cordelette revêtue d'un pigment rouge. Une grille tracée à l'ocre rouge a servi de point de départ pour ce qu'il est convenu d'appeler les grecques perspectives⁽¹³⁾. Les contours des architectures et des figures présentent un dessin préliminaire au pinceau de la même couleur. Pour tous les nimbes, sauf deux, on constate l'usage du compas.

VRAN : « Etude et conservation du monastère de Moraca » : *Recueil des Travaux sur la Protection des Monuments historiques*, XI, Belgrade, 1960, pp. 197 et suiv.; P. PHILIPPOT-P. MORAT, *op. cit.*, pp. I. 19 et suiv.

(12) H. JANTZEN : *Ottonische Kunst*, München, 1947, pp. 62 et suiv.

(13) K. HECHT : *Der sogenannte perspektivische Mäander*, thèse non publiée de la « Technische Hochschule » de Stuttgart, 1945, pp. 2 et suiv.

Fig. 7. — Mur ouest de la tour nord. En haut : Jésus au milieu des docteurs; en bas : la guérison du possédé de Capharnaüm. Relevé d'un examen acoustique avec le tracé des parties creuses, des déformations et autres endommagements de la surface.





Fig. 8. — Mur ouest de la tour nord, pilastre : Patriarche ou prophète (tête photographiée en noir et blanc à la lumière naturelle).



Fig. 9. — Mur ouest de la tour nord, pilastre : Patriarche ou prophète (tête photographiée à la lumière fluorescente).

Le dessin préparatoire comprend aussi le dessin gravé dans l'enduit frais. On le trouve pour la circonférence des coupes, pour le schéma des tuiles sur les toits, le tracé sur les livres et les parchemins, l'axe central des colonnes, les sceptres de différents personnages et jusque dans les parties décoratives, par exemple comme axe de symétrie du motif à S inversés et à palmettes dans les archivoltes des arcades (fig. 10). On peut, à l'œil nu et avec le « technoskop », à la lumière naturelle ou avec des rayons ultraviolets, reconnaître jusqu'à 90 % des dessins préparatoires et les reproduire sur des calques.

(¹⁴) P. PHILIPPOT-P. MORA, *op. cit.*, pp. I. 15 et suiv.
 (¹⁵) P. BUBERL : « Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst » : *Kunstgesch. Jahrb. der k.k. Zentral-Kommission*, III (1909), pp. 25 et suiv., surtout pp. 40 et suiv.; W. FRODL : « Die romanischen Wandgemälde in der Stiftskirche am Nonnberg in Salzburg » : *Österreichische Zeitschrift f. Kunst u. Denkmalpflege*, X (1959), pp. 90 et suiv. Sur les dessins et les lignes de construction, cf. B. DEGENHART : « Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern » : *Münchner Jahrbuch*

Tout le répertoire du dessin préparatoire entre parfaitement dans le cadre de ce que nous savons de la tradition artisanale des siècles plus anciens (¹⁴). Quant à la peinture qui le recouvre, d'une manière relativement libre, elle indique nettement l'écart qui sépare le style de Lambach de ce géométrisme rigoureux, tel qu'on le trouve par exemple dans les personnages des niches de l'église abbatiale de Nonnberg à Salzburg (¹⁵), qui est si caractéristique pour toute une phase de la peinture romane.

On peut constater, en dehors du dessin préparatoire, d'autres procédés préliminaires : pour aider à la diffé-

der bildenden Künste, sér. III, vol. 1 (1950), pp. 93 et suiv., surtout pp. 129 et suiv.; O. DEMUS : « Regensburg, Sizilien und Venedig. Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei » : *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, II (1952), pp. 95 et suiv.; K. M. SWOBODA : « Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde » : *Alte und neue Kunst*, II (1953), pp. 81 et suiv.; G. de FRANCOVICH : « Problemi della pittura e della scultura preromanica » : *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, II (1954), Spoleto, 1955, pp. 433 et suiv., note 184.

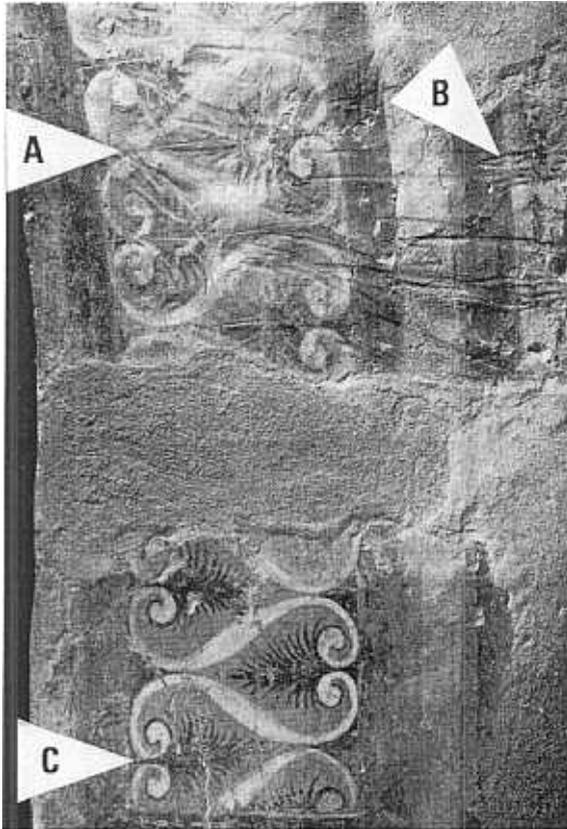


fig. 10. — Travée entre les deux tours : frise ou doubleau avec inversés et palmettes (photographie au jour frisant) : a) gravure préparatoire dans l'enduit des axes de symétrie adiaux; b) traces d'un couteau de 2 cm de large environ pour égalisation des craquelures; c) dans la partie droite de la frise, les axes de symétrie ne sont pas gravés.



Fig. 11. — Mur de la tour nord : la Théophanie après le Baptême. Détail. Marque verticale à l'aide d'une cordelette comme axe de symétrie de la figure du Christ.

anciennation des tonalités et à la clarté de la composition, certaines surfaces ont été revêtues de couleurs légères, mais nettement distinctes⁽¹⁶⁾. La preuve que ces couleurs transparentes représentent une phase du travail, et non une pénétration dans l'enduit des couches de peinture supérieures, ressort de certaines erreurs comme aussi du fait que le fond des scènes présente aux endroits en question une couleur différente de celle de la peinture elle-même. Nous touchons ici au fameux problème du bleu, encore compliqué à Lambach du fait que les surfaces correspondantes ont été préalablement revêtues d'un ton gris sur les murs, mais d'un ton rougeâtre sur les voûtes. Pour la couleur bleue qui les recouvre et qui, sur les voûtes, n'est plus visible que sous forme de traces, l'analyse qualitative (analyse Tüpfel)⁽¹⁷⁾ a soulevé, sans que la preuve puisse en être faite, la possibilité de l'emploi du lapis lazuli comme pigment. Cette question reste à examiner de plus près. Il est fort probable que les pigments utilisés proviennent de terres

rouges, vertes et jaunes, et le blanc est très certainement de la chaux. La couleur « sanglante »⁽¹⁸⁾ qui apparaît dans les coupes et les parties supérieures des panneaux, et qui revêt actuellement une teinte gris-violet, est d'origine organique.

Pour le reste de l'exécution, la peinture suit avec des variantes la règle suivante : le ton ambiant une fois posé, rehaussement, puis approfondissement par une ombre plus foncée; enfin, apposition des reflets les plus clairs, puis des contours plus foncés, souvent noirs, qui en bien des cas corrigent le dessin préparatoire. L'ordre des différentes couches sera précisé par les examens.

⁽¹⁶⁾ P. PHILIPPOT-P. MORA, *op. cit.*, pp. I. 23.

⁽¹⁷⁾ Expertise du « Staatliche Versuchsanstalt für Chemie und Kunststoffe am Technologischen Gewerbemuseum », à Vienne, du 13 septembre 1966.

⁽¹⁸⁾ Cf. J. TAUBERT, *op. cit.*, p. 205.

Il est encore une indication importante pour l'étude critique du style : la présence de lumières, aujourd'hui fortement consumées, en particulier dans les visages (fig. 8 et 9). La luminosité, librement picturale, de la tête reproduite ici s'apparente encore à la tradition de la fin de l'Antiquité, transmise à l'Occident du haut

Moyen-Age par l'intermédiaire de Byzance surtout ⁽¹⁹⁾, et n'accuse guère dans sa structure les tendances plastiques et géométriques ⁽²⁰⁾ de l'art dans la première moitié du XII^e siècle.

NORBERT WIBIRAL
(Linz)

⁽¹⁹⁾ E. KITZINGER : « The hellenistic heritage in byzantine art » : *Dumbarton Oaks Papers*, XVII (1963), pp. 97 et suiv., surtout pp. 107 et suiv.

⁽²⁰⁾ Ces phases ultérieures, dominées en Allemagne du Sud

par Salzbourg, ont récemment fait l'objet d'une étude, portant spécialement sur les peintures du « Munster » de l'abbaye de « Frauenwörth », à Chiemsee, par H. SEDLMAYR, *loc. cit.*, pp. 261 et suiv.

SUMMARY

The church of the benedictine abbey of Lambach, in Upper Austria, contains eleventh century mural paintings of the life of Christ (ca. 1089). These are in the former west choir of which one portion is preserved in the upper section of the two west towers and in the arch which separates them. On a painted surface of approximately 200 square meters, 23 scenes and fragments of scenes, several isolated figures and an ornamental decoration can be noted. Moreover, it was possible to save some fragments which were above, in a crypt that had largely disappeared. Almost three quarters of the surface have been uncovered in the last ten years.

This enterprise was accompanied, however, with serious technical complications since the wall paintings had been hidden since the 17th century by baroque masonry

reinforcements necessitated by an elevation of the towers. To remove them it was necessary, at first, to shift the weight menacing the stability of the towers by a structure of steel and reinforced cement.

The second technical problem was posed by the condition of the material supporting the frescoes since it was badly cracked and only barely adhered to porous masonry that was full of holes. It was finally necessary to inject large quantities of chalk in casein and to keep close watch on it.

Unlike the plaster, the painting, which had never been retouched, is basically in an excellent state of preservation and represents an invaluable source of information for research in technology and history of art. A publication treating the entire group is being prepared.

Fig. 1. — General plan. The romanesque portions are indicated in black.

Fig. 2 a. — Part of the towers, in the west. Plan of construction for the shifting of weight portion. Sections. In black : romanesque masonry; in green : reinforced cement; in blue : steel; in red : new brick masonry; in yellow : demolition.

Fig. 2 b. — *Idem.* Plans.

Fig. 3. — Part of the towers in the west. Isometric view and plan of the phases of the work for the shifting of weight.

Fig. 4. — View from the south tower, across the intervening arch, to the north tower, during the lowering of the floor.

Fig. 5. — West wall of the south tower : head of sovereign of the Turbatio Herodis.

Fig. 6. — South wall of the south tower : the Punishment of Herod.

Fig. 7. — West wall of the north tower. Above : Jesus among the doctors; below : the cure of the madman of Capharnaüm. Detail of an acoustic examination with the outline of hollow portions, deformations and other surface damages.

Fig. 8. — West wall of the north tower, pilaster-strip : Patriarch or Prophet (head photographed in black and white in natural light).

Fig. 9. — West wall of the north tower : Patriarch or Prophet (head photographed in fluorescent light).

Fig. 10. — Arch between two towers : frieze of the transverse arch with spirales and palms (photographed in sidelight): a) preparatory mark on the plaster of the axes of radial symmetry; b) imprints of a knife about 2 cm wide for the evening of cracks; c) in the right hand part of the frieze, the axes of symmetry are not marked.

Fig. 11. — East wall of the north tower : the Theophany after Baptism. Detail. Vertical mark with the aid of a string as axis of symmetry of the figure of Christ.

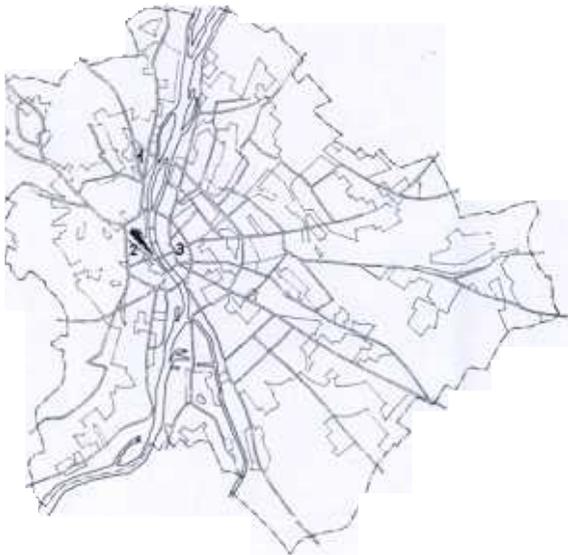


Fig. 1. — Budapest. Situation du centre historique de Buda (2) et des autres quartiers d'origine médiévale : Obuda (1) et Pest (3).

Fig. 2. — Plan de la forteresse de Buda en 1686.

