

Ecole d'art d'Avignon

Conservation-restauration d'œuvres peintes

Mémoire de fin de cycle

TRADITION, DEVOTION, CONSERVER-RESTAURER LES OBJETS EN FONCTION :
Exemple d'un groupe sculpté processionnel à Bonifacio (Corse du sud)

Directeurs de mémoire:
Hervé GIOCANTI
Jacques DEFERT

Rapporteur extérieur:
Isabelle DESPERAMONT-JUBAL

702-88
MEM
-

F. 1968
I 847

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont aidé à l'élaboration de ce mémoire :

L'ensemble du corps enseignant, et plus particulièrement Jacques Defert, Catherine Vieillescazes et Hervé Giocanti, pour l'aventure corse qu'il m'a permis de vivre et qui a été à l'origine de ce mémoire ; Ma reconnaissance va tout particulièrement à Mylène Malberti, pour son aide précieuse.

Un grand merci à Antoine Sorba, membre de la confrérie Ste Croix, pour son accueil lors de mes différentes visites,

M. le Maire de Bonifacio, Dominique Lantieri ;

Mme Mauricette Mattioli, conservatrice régionale de l'Inventaire à la collectivité territoriale de Corse (Ajaccio), pour ses renseignements sur l'histoire des confréries corses.

Merci à Marie Pincemin, conservateur du patrimoine, Directrice de l'atelier régional de restauration de Kerguehennec (Bretagne), et à Marie-Cécile Borneuf-Cusson, restauratrice au même Atelier régional de m'avoir fait bénéficier de leur expérience des sculptures faisant l'objet de dévotion ;

M. Jean-Brenard Mathon, directeur du CDCROA à Perpignan, pour avoir pris le temps de me faire partager sa vision et son approche de la conservation-restauration de ce type d'œuvre, ainsi qu'à Christiane de Castaignier, Isabelle Jubal, restauratrices au CDCROA ;

Merci à la professoressa Fausta Franchini Guelfi de l'Université de Gênes (département d'arts et spectacle) pour sa documentation sur les confréries et « casse » figures.

Mme Leoneli, Inspectrice des Monuments Historiques ;

M. Charles Astro, conservateur en chef du Palais Lascaris à Nice pour m'avoir si aimablement fait bénéficier de sa connaissance de la sculpture génoise ;

Marianne De Croly, conservatrice-restauratrice et enseignante à La Cambre, ainsi qu'à Rebecca De Naro Papa,

M. Philippe Duviexbourg, conservateur-restaurateur à Avignon, pour ses conseils.

Merci à Cécile et Aurélia pour leurs traductions de l'espagnol.

Merci à mes parents bien sûr, et à Alain, pour son réconfort.

Enfin et surtout, merci à mes amies : Aurélie, Maude, Nathalie et Zee Young, pour TOUT.

Préambule

Un stage, lors de ma 3^{ème} année d'études, m'a confrontée à la conservation-restauration d'un objet singulier : un christ en bois polychromé, du XVII^e siècle, sorti en procession trois fois par an par l'une des cinq confréries que compte Bonifacio. Ce fut là l'occasion d'une plongée au cœur de l'univers des confréries de cette ville corse posée sur les falaises calcaires de la pointe sud de l'île, où la foi populaire anime et arrime les habitants. Moi qui suis plutôt étrangère à la religion me suis trouvée en contact avec cet univers confrérique, baroque, coloré, qui présente des aspects mystérieux, inaccessibles, des exubérances aussi, mais pour ses acteurs, finalement toujours la sincérité de l'émotion. Ce mémoire m'a conduite à la découverte des sculpteurs génois inventeurs des impressionnantes « châsses » processionnelles encore utilisées à Bonifacio, mais m'a surtout menée à la rencontre de personnes bien vivantes, dont le travail en atelier peut nous éloigner parfois. Nos échanges m'ont confortée dans l'envie de construire une vie professionnelle nourrie de cette dimension profondément humaine.

Introduction

Avant-propos

1^{ère} partie : approche théorique

Chapitre I : Le mouvement confrérique 1

1 Les confréries

2 Les confréries en Corse et leur contexte historico-religieux

3 Les confréries de Bonifacio

Chapitre II : Du statut des sculptures de procession 21

1 Supports de dévotion

2 Supports de tradition, dimension emblématique

Chapitre III : L'œuvre au cœur de la pratique rituelle : les enjeux de la conservation-restauration 33

1 Attentes des utilisateurs et position du restaurateur

2 Vers une prise en compte de la qualité, de la fonction, et des utilisateurs de l'objet processionnel

3 L'immatériel : un patrimoine à préserver

2^{ème} partie : Etude de cas : la châsse St Barthélemy

Chapitre I : Les châsses processionnelles de Bonifacio : une tradition italienne 45

Chapitre II : Conditions d'utilisation de la châsse st Barthélemy : préparation et sortie en procession 56

Chapitre III : Constat d'état 59

3^{ème} partie : Réflexions et propositions d'intervention

Chapitre I : Proposition de traitement 89

Chapitre II : La question de la copie 116

Conclusion

Bibliographie

Annexes

••• INTRODUCTION •

La sculpture processionnelle s'apparente à la statuaire dévotionnelle, mais l'usage déambulatoire qui la caractérise l'expose aux aléas des intempéries et des manipulations, susceptibles d'engendrer des altérations très spécifiques ; dangers auxquels n'est pas exposée une statue faisant l'objet d'une dévotion plus contemplative. Une observation attentive de l'œuvre au cours d'une procession permettra de préciser cette prise de risque dans le but de proposer un projet de conservation-restauration qui s'efforce de l'anticiper et d'en minimiser la portée. Mais comment éviter certains facteurs de dégradation intimement liés à la fonction de l'objet sans interférer de façon abusive dans la pratique culturelle ?

La nature processionnelle d'une œuvre, au-delà de ces périlleuses manipulations et sorties en extérieur, induit une autre dimension à prendre en compte, directement liée au rapport des fidèles à l'objet, qui, au centre de toutes les attentions pendant la Semaine sainte, sera paré et apprêté à cette occasion, traduisant toute l'intensité et le faste dont les participants investissent ces processions annuelles. L'objet que l'on affectionne se doit d'être objet de fierté, mais que faire lorsque les marques de dévotion et d'attention deviennent dégradations ?

Plutôt que de condamner, comprendre les raisons profondes qui motivent ces pratiques devrait permettre de proposer des solutions alternatives au service de la conservation de l'objet, en prenant garde à ce que notre intervention ne vienne trahir, ternir ou altérer ce que représente ce dernier pour sa communauté.

L'intervention sur l'objet d'art/objet de culte devra prendre en compte cette dualité, à l'heure où la notion de patrimoine immatériel ouvre de nouvelles perspectives à la conservation-restauration, mettant en exergue la nécessité de sauvegarder ces traditions populaires qui garantissent notre diversité culturelle.

Mais faut-il pour soutenir la perpétuation de la pratique accepter pour autant de laisser l'objet se dégrader au rythme des utilisations ? Le rôle du restaurateur n'est-il pas de faire en sorte que celui-ci puisse remplir la fonction processionnelle pour laquelle il a été créé ? Dès lors, nos principes déontologiques d'intervention minimale peuvent-ils constituer une réponse juste et adaptée face aux exigences de cette spécificité ?

Ces questionnements sont condamnés à demeurer stériles si l'on en exclu les utilisateurs de l'objet, qu'une approche « pédagogique » s'attachera à éveiller aux problématiques de la conservation, de façon à mettre en place une collaboration efficace. C'est dans cette optique, et afin de mieux cerner le sens de la tradition populaire, le statut de l'objet étudié, et les pratiques essentielles au regard du culte, que nous sommes allés à la rencontre des confréries bonifaciennes, par le recours à des entretiens enregistrés, supports de notre réflexion, et référents qui viendront régulièrement étayer ce propos. Cette dimension sociale du travail de conservateur-restaurateur, qui ne se cantonne pas à l'étude de la matière de l'œuvre qui lui est confiée pour la comprendre, relève d'une exigence éthique à laquelle nous nous efforcerons de répondre.

La découverte des confréries, véritables moteurs des pratiques cérémonielles de Bonifacio, aidera à mieux appréhender le statut singulier d'un objet qui, point d'appui émotif de cette dévotion, revêt des valeurs partagées par tout un groupe participant, assumant en cela une fonction fédératrice et une dimension emblématique. L'étude sera complétée par l'observation plus précise d'une sculpture processionnelle : la « châsse » St Barthélemy à Bonifacio : objet de ferveur,

supportant une tradition séculaire, cet imposant groupe sculpté se trouve au centre des attentions, en particulier au cours de la Semaine sainte, intense manifestation de la religion populaire et de l'identité locale, où le profane et le sacré se mêlent dans un bruyant foisonnement coloré, qui prend sa source dans le baroque italien. Le lien qui existe entre les confrères et cette sculpture nécessite d'être plus précisément interrogé et pris en compte, car il n'est pas sans conséquence sur l'état de conservation de cet objet de procession, tout autant que sur notre proposition de traitement. Nous tenterons d'établir le difficile compromis qui fait coexister des propositions de conservation-restauration qui satisfassent à l'éthique de la profession, sans que notre action ne vienne offenser, empêcher ou gêner la pratique culturelle dans son exercice ou son sens.

Par souci de précision, nous évoquerons dans cette étude uniquement les sculptures de procession issues de la religion catholique en Europe, et plus particulièrement en France. Les disparités sont déjà nombreuses au sein de cette même « culture », où les sculptures processionnelles revêtent autant de fonctions que les processions diffèrent avec les communautés qui les pratiquent, même si l'on y découvre des valeurs communes. C'est pour cela que notre intention n'est pas de proposer ici un modèle de restauration applicable à toutes les sculptures de procession en bois polychromé, car chaque objet, évidemment, reste unique, et la restauration adaptée à son contexte.

Nous nous restreindrons de la même façon aux sculptures en bois polychromé, une étude de tous les types d'œuvres portées en procession serait trop large, et ne permettrait pas d'effectuer des comparaisons pertinentes entre les différents cas.

Avant-propos

A Bonifacio, la statuaire processionnelle ne prend tout son sens que si on la situe dans son rapport étroit avec l'univers de confréries et processions religieuses qui marque en profondeur la culture propre à cette ville. Il semble donc utile, dès à présent, même si nous y reviendrons en détail, d'évoquer rapidement cet univers, afin que chacun puisse se figurer quelque peu le milieu au sein duquel évolue l'œuvre présentée dans ce mémoire.

L'imposant groupe sculpté que j'ai choisi d'étudier ici, nommé « châsse St Barthélemy », est porté en procession deux fois par an par la confrérie du même nom. Mais si cette châsse ne sort que deux fois, à l'occasion du vendredi de la semaine sainte et le 24 août, fête de son saint patron, Bonifacio compte par ailleurs vingt-cinq autres processions pendant l'année, et pas moins d'une vingtaine de sculptures processionnelles. Les processions de la Semaine sainte demeurent les plus suivies, et les plus impressionnantes, mais il est difficile de retranscrire avec justesse l'ampleur et l'intensité qui les animent. A cette occasion, les cinq confréries de la ville défilent en même temps, selon un ordre et un parcours pré-établis et inchangés. Les confréries, mobilisées des jours auparavant, s'affairent aux préparatifs des cérémonies : du nettoyage des chapelles et oratoires, jusqu'à la préparation du repas partagé à la fin des processions, en passant par la « mise en beauté » des châsses, rien n'échappe à leur volonté de faire revivre chaque année une tradition qu'ils s'attachent à préserver. Chacun s'impatiente, la tension monte peu à peu jusqu'à être portée à son paroxysme avec la procession proprement dite et son action cathartique. Les confrères, en habit, chantent les psaumes latins consciencieusement répétées pendant l'année, les porteurs volontaires des lourdes sculptures vivent leur souffrance physique soutenus par la foule qui les entoure, et les aide parfois, en retenant le fardeau susceptible de les entraîner dans les ruelles en pente...

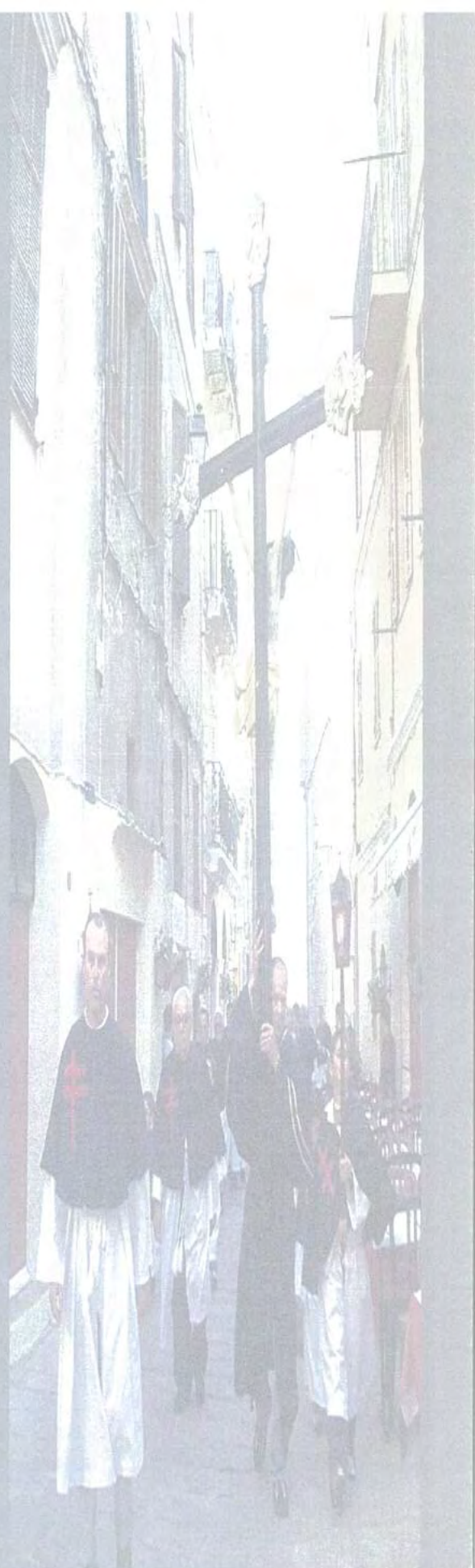
On voit passer, dans ce spectaculaire défilé, des sculptures en bois polychrome vacillantes, des christs en croix, et ce que les habitants de Bonifacio nomment leurs « petites » et « grandes châsses » : les premières sont souvent constituées d'une seule figure sculptée, saint ou sainte, fixée à une plateforme de bois sous laquelle sont installées des poutrelles, permettant aux porteurs de soulever l'ensemble. Les « grandes châsses », dont St Barthélemy fait partie, sont élaborées selon un système identique, mais la plateforme de bois, plus grande, accueille non pas un seul personnage, mais tout un groupe sculpté, représentant une scène de la vie d'un saint.

La procession dure environ trois heures, et l'on effectue la visite symbolique des sépulcres, constructions éphémères réalisées par chaque confrérie au sein de son oratoire. Chacune retourne ensuite dans la chapelle, l'église ou l'oratoire qui lui est réservé, raccroche les Christs en croix au mur et replace les châsses sur leurs tréteaux, les plus pieux leur donnent un dernier baiser parfois, tandis que le repas communautaire partagé viendra clore la cérémonie, jusqu'à l'année prochaine...

Le ton est donné. Reste à comprendre plus en profondeur ces hommes qui, année après année, peinent à porter les lourdes sculptures dans les rues étroites de Bonifacio, et par la même, de déterminer un peu plus précisément ce qui caractérise le lien entretenu avec ces objets, supports de tant de qualités affectives. Cette exploration, cruciale, conditionnera notre approche, la proposition d'une intervention de conservation-restauration, et permettra d'en mesurer toute la portée, dans un contexte où les exigences paraissent bien éloignées de celles du milieu muséal ou privé.

1^{ère} PARTIE

Approche théorique



I LES CONFRERIES

Définition

La définition la plus couramment admise demeure celle proposée par M.Segalen¹ : « association pieuse de laïcs », « groupement volontaire de personnes qui s'unissent dans un but déterminé ». Ces associations pieuses sont « inspirées et animées par un sentiment de piété, un sentiment d'attachement fervent au service de Dieu, aux pratiques et aux devoirs de la religion ». Cette définition s'applique aux confréries corses que M.Mattioli² qualifie de « rassemblements de laïcs qui s'organisent autour d'un culte ». Les confréries constituent des associations à but religieux, mais qui se situent en dehors du champ de l'Eglise.

Histoire des confréries en Europe, généralités :

Bien que le triangle géographique formé par l'ancienne Provence, la Corse et l'Italie ait constitué un terrain privilégié pour l'implantation et le développement des confréries, c'est tout l'Occident chrétien qui assiste à une croissance rapide du mouvement confrérique. Trouvant leur inspiration dans les ordres monastiques, ce n'est qu'à partir du IX^e siècle, consécutivement au conseil de Savanière, que les confréries recevront officiellement l'aide du clergé. Ce dernier encourage alors la formation de confréries laïques et leur octroie les mêmes droits qu'aux confréries monastiques (clergé séculier) qui devront les aider désormais.

Après 1200, les confréries laïques deviennent indépendantes au sein de l'Eglise, tout en conservant de leurs origines une pensée d'aide communautaire et spirituelle. Ce mode de pensée se déploiera avec la multiplication des confréries à l'entrée du XIII^e siècle. La période qui s'étend de 1300 à 1500 voit l'apogée du mouvement confrérique, qui est en général influencé par les grands ordres religieux (bénédictins, franciscains, etc.). Mais cet engouement pour ces associations de laïcs, à cheval entre sacré et profane, ne tarde pas à inquiéter les pouvoirs civils, qui se méfient des « dérives » de certaines confréries dont l'esprit sectaire et fanatique se développe, et dont les repas communautaires, par exemple, dépassent le traditionnel banquet convivial, et viennent troubler l'ordre public...

La création et l'activité des confréries commencent alors à être contrôlées. C'est ainsi qu'apparaissent les premiers interdits.

¹ Segalen Martine - *Les confréries dans la France contemporaine, les charités* - Flammarion, 1975.

² Mattioli Mauricette - *Les confréries, de la spiritualité à la fraternité* - in Magazine Terra Corsa, n°6, avril-mai 2004.

L'Eglise cependant trouve certains avantages à la présence de ces assemblées, ne serait-ce que par leur mission d'entretien et de propagation de la foi, et parce qu'elles rendent des services chrétiens et sociaux sous forme de soins aux malades, secours aux indigents, etc. Mais l'Institution adoptera toujours une attitude méfiante à leur égard, comme le souligne M.Segalen : « Les rapports entre l'Eglise et les confréries sont ambigus et conflictuels. L'Eglise tentera de tout temps de les contrôler ». Elle ajoute que « les relations entre l'Eglise et ce type d'associations laïques ont toujours été ambivalentes ».

L'Eglise a parfois encouragé et soutenu les confréries, à condition que celles-ci ne fassent pas preuve de trop d'indépendance ni exposent de trop grandes « déviances » (notamment avec les pratiques de flagellations). Mais ce soutien demeurerait toujours sous contrôle. Le pouvoir temporel (le pouvoir politique détenu par le Roi) et le pouvoir spirituel (l'Eglise) craignaient pour leurs intérêts les effets d'un pouvoir laïc sur un espace social qui se partageait alors entre religieux et politique (royal). En 1539, François 1^{er} ira jusqu'à interdire les confréries sur l'ensemble de son Royaume.

Ce n'est qu'après le Concile de Trente [1545-1563], à l'initiative du pape Clément VII, que les confréries sont réellement devenues des associations à but religieux. Ce Concile visait à limiter l'expansion du protestantisme et il y fût réaffirmé les dogmes essentiels de l'Eglise catholique. Celle-ci se rapprocha alors stratégiquement des confréries afin de s'assurer leur soutien dans la lutte contre un protestantisme qui tendait à séduire de plus en plus de chrétiens.

En 1564, le pape Pie IV déclare que le pouvoir d'autoriser ou non la fondation d'une confrérie sera confié aux évêques, qui ainsi en contrôlent à nouveau le fonctionnement et les activités. Cette volonté de main mise augurera d'une nouvelle période conflictuelle entre l'Eglise et les confréries.

Dissoutes par la loi du 18 août 1792 après avoir vu leurs biens confisqués, les confréries se recréent après le Concordat et la réorganisation des cultes [1801].

On le constate historiquement, les relations entre le clergé et le mouvement confraternel ont toujours été difficiles, ambivalentes, complexes. Et définir ce mouvement n'est pas tâche aisée tant cet univers présente des nuances. Selon l'époque, le contexte socio-économique, les zones géographiques, les structures d'intégration sociale que représentaient les diverses confréries remplissaient des objectifs différents pour les confrères qui y participaient.

Typologie des confréries :

Les confréries de pénitents :

Certaines régions, comme la Corse, ont vu l'éclosion d'un type particulier de confréries dont la fortune ne se dément pas depuis le Moyen Age jusqu'à l'époque moderne, voire jusqu'à nos jours pour quelques-unes : les confréries de pénitents. Elles proposaient à leurs adeptes de prendre part à un rite de pénitence privé demeuré en vigueur jusqu'à l'époque moderne dans le monde des religieux : la flagellation, par laquelle le fidèle s'unit aux souffrances du Christ et s'identifie à lui. Des groupes d'adeptes se constituent dès 1260, à Pérouse, autour d'un pénitent, Rainier Fasani, fidèle suiveur des principes de l'abbé Joachim de Flore. Ce pénitent entraîne ses concitoyens à se donner publiquement la « discipline », encadrés par des ordres mendiants, les franciscains en particulier. Ils parcourent l'Italie du Nord et les pays germaniques en chantant des cantiques et en se flagellant selon une durée fixée.

Passé l'engouement du XIII^e siècle, ils réapparaissent ponctuellement lors des épisodes marquants du Moyen Age, au moment de la vague de peste de 1348, puis à la fin du XIV^e siècle.

Ces groupes de *disciplinanti* ou de *battuti* – c'est ainsi qu'on les nomme en Italie et en Corse – sont principalement tournés vers la médiation de la Passion, qui donne lieu aux spectaculaires processions de la Semaine sainte que l'on connaît.

A la fin du Moyen Age, le phénomène pénitentiel se propage à travers l'Italie, conquiert d'autres régions de l'Europe occidentale, germanique et méditerranéenne, et ces grandes processions, liées à la peste noire de 1348 puis au schisme d'Occident, ont marqué la mémoire historique. La papauté et les ordres mendiants vont alors s'efforcer de canaliser ce mouvement pénitentiel, à travers la mise en place de nouvelles confréries ou en réactualisant certaines, où l'aspect pathétique et spectaculaire de la flagellation publique tend à se muer en exercice d'ascétisme personnel dans le huis clos des chapelles. Au début des Temps modernes, ces confréries sous contrôle se répandent dans toute l'Italie.

D.Verdoni³ précise qu'au cours du XVI^e siècle, la formule se propagera à travers la France du Midi, la Corse et la péninsule ibérique (Caceres, 1521 ; Séville, 1538 ; Barcelone, 1544), d'où leur modèle a rayonné au Brésil et dans d'autres Etats d'Amérique latine.

En France, la présence des pénitents est attestée du Limousin à l'Auvergne et au Mâconnais, selon une ligne qui suivrait très approximativement celle des limites entre langue d'Oc et langue d'Oïl, en incluant la zone du franco-provençal (Lyon et Grenoble ont abrité des confréries importantes). Au nord de cette ligne en revanche, la formule ne connaîtra qu'un bref succès sous Henri III qui tentera d'importer à Paris le modèle des pénitents d'Avignon. Mais ces associations seront éphémères et d'ailleurs interdites par un arrêt du Parlement de Paris après la victoire d'Henri IV.

Les pénitents des Temps modernes apparaissent ainsi comme les héritiers de cet ample courant pénitentiel de la fin du Moyen Age. De leurs prédécesseurs, ils conservent en particulier l'habit à cagoule assurant l'anonymat, la récitation de l'office en commun et le chant choral ou polyphonique, le souci affirmé de dépendre avant tout du chef qu'ils ont élu en leur sein, sans oublier la fraternité souvent chaleureuse qui régnera dans leurs chapelles.

Les confréries de métiers :

Le lien entre professions et réseau confraternel est attesté dès le XII^e siècle, dans les régions occidentales les plus dynamiques : Flandre, diocèse de Liège, Italie, mais aussi dans la ville de Paris où ils coexistent depuis le début du XIII^e siècle. Au sein de la capitale, le pouvoir royal s'est attaché à maintenir sous contrôle le domaine de la production : les bouchers de Paris, par exemple, reçoivent des privilèges de Louis VII dès 1162. Précisons que l'organisation en confréries a surtout permis à certains corps de métier d'acquiescer une couverture juridique qui leur était jusqu'alors refusée.

D.Verdoni, concernant les confréries de métier, [ou *guildes, corporations*] invite à la nuance : « Le phénomène s'observe jusqu'au XIV^e siècle au moins, avant que ne se mettent en place de véritables organisations professionnelles, elles-mêmes dotées de confréries. Nulle part, pourtant, il ne conduit à la mise en place de sociétés fermées aux contours nettement définis, ce qui ne permet pas, en dépit de liens privilégiés, de justifier pour l'époque médiévale la notion de *confrérie de métier*. Aussi, partout où elles ont été étudiées, constate-t-on une grande souplesse au sein des relations qu'entretiennent le couple confrérie/métier. Couramment, des compagnies que tout désignerait

³ VERDONI, Dumenica - *A Settimana Santa in Corsica (la semaine sainte en Corse) : une manifestation de la religiosité populaire* - Edition Albiana, 2004.

comme telles - une implantation dans un quartier où domine un métier, un saint patron protecteur attiré d'une activité artisanale - ne limitent pourtant pas leur recrutement aux seuls membres du métier ; au mieux, ils s'y trouvent majoritaires. Par ailleurs, une même confrérie peut abriter plusieurs métiers, partageant ainsi les frais et les charges, ou à l'inverse on peut trouver dans la même ville, la même confrérie liée à la même profession plusieurs fois. »

Les confréries de charité et de solidarité :

Au cours des XIV^e et XV^e siècles, périodes troublées en France par les guerres, disettes, famines, et les grandes épidémies, vont apparaître les confréries de charité et de solidarité, tels les charitons et les fossores. Leur rôle est d'offrir aide et assistance aux plus nécessiteux, en offrant nourriture, soin, et tombe décente.

Quelque soit les typologies, il existe des variations d'une confrérie à l'autre, dans leur organisation et évolution, et des différences considérables entre confréries rurales et urbaines. Ces trois types de confréries existent en Corse, et certaines, comme celles de Bonifacio, cumulent les trois orientations, à la fois pénitentes, corporatistes à l'origine, et portant autrefois secours aux démunis.

II LES CONFRERIES EN CORSE ET LEUR CONTEXTE HISTORICO-RELIGIEUX :

Contexte historico-religieux de la Corse :

Une brève chronologie, établie à partir de données croisées, permettra de mieux appréhender le phénomène confraternel en Corse, le contexte spirituel dans lequel les confréries initièrent leurs activités et tissèrent les liens qui parcourent la religiosité populaire.

L'abbé Casanova⁴ distingue, dans la préface de son ouvrage, quatre périodes marquantes de la pratique religieuse en Corse, que nous prenons soin de résumer ici afin de permettre à chacun de se repérer un tant soit peu.

L'Antiquité, tout d'abord, depuis les origines du Christianisme jusqu'à la fin du VI^e siècle, dont l'évangélisation de la Corse, l'apparition des premiers martyrs, des premiers évêchés, des monastères bénédictins, à l'initiative du pape Grégoire le Grand, constituent les principaux événements.

Le Moyen Âge, depuis le commencement au VII^e siècle jusqu'au Concile de Trente, (1545-1563) : Invasions des Barbares et des Sarrasins, guerre des seigneurs, absentéisme des évêques. Les franciscains s'établissent en Corse, puis les Servites⁵, les dominicains et les jésuites.

Les Temps Modernes, depuis le Concile de Trente jusqu'à la Révolution de 1789 (de 1563 à 1729 : « âge d'or » de l'Eglise de Corse).

Période contemporaine, de 1790 à nos jours. La première séparation de l'Eglise et de l'Etat après la Révolution française : expulsion des moines ; l'Eglise concordataire : retour des franciscains en 1853 ; deuxième séparation et à partir de 1905, laïcisation de la société.

La Corse, on le constate, fit l'objet d'une longue et difficile christianisation. D'ailleurs, avant le XI^e siècle, on préférera le terme de « spiritualités » à ceux d'Eglise, de religion ou de christianisme,

⁴ CASANOVA, Abbé, - *Histoire de l'Eglise corse, Des origines à 1729, 4 vol* - Zicavo, 1931.

⁵ Ordre religieux assimilé aux mendiants (Servites de Marie), fondé en 1223 près de Florence

car, précise D. Jehasse⁶ : « il n'y a pas une Eglise en Corse mais plusieurs qui, tantôt se succèdent, tantôt s'affrontent, tantôt coexistent, sans que l'on puisse dire avec certitude celle d'entre elles qui tient un rôle principal dans la communauté insulaire ».

Bien que la Méditerranée à cette époque soit séparée en deux grands ensembles que constituaient Rome et Byzance, la Corse faisait l'objet d'influences diverses et conflictuelles : les peuples lombards, les Maures venus d'Espagne, et Sarrasins venus d'Afrique du nord. Mais l'île semble alors particulièrement reliée à l'Afrique du nord vandale, comme en témoigne le récit du martyr de sainte Julie, seule sainte mentionnée pour la Corse dans le premier martyrologe universel de l'Eglise [rédigé entre 431 et 450]. L'Afrique du nord est alors le lieu en Méditerranée où le christianisme est le plus influent. Par la suite, la mise en lumière, avec l'archéologie, d'autres saints plus connus (Florent, Restitute, Appien...), confirmera la primauté de ce lien.

La Corse, au VI^e siècle de notre ère, reste toujours à christianiser, lorsque le pape Grégoire le Grand (590-604), fait part de son inquiétude à son représentant sur l'île. Dans une lettre, il le prie de se mettre en quête d'un site destiné à l'implantation d'un monastère puisque l'île n'en possède pas encore. L'entreprise échoue, et d'après le pape, la Corse serait revenue à des pratiques dites « païennes » : les habitants y adoraient la pierre et le bois.

D.Verdoni remarque que la période qui s'étend du VIII^e au XI^e siècle est particulièrement obscure pour la Corse, si ce n'est que la présence lombarde semble notamment confirmée par le transfert des reliques de certains martyrs de la Corse vers la péninsule italienne, comme par exemple celles de Ste Julie à Brescia.

Les grandes abbayes de Toscane et de Ligurie, par l'acquisition de possessions dans l'île, favorisèrent la reprise de l'entreprise d'évangélisation de la Corse, dès 1077. Mais ce n'est qu'à la fin du Moyen-Âge que se posent les bases d'une toute nouvelle société pieuse.

C'est ainsi qu'à partir du XIV^e siècle, on trouve mention en Corse de certaines communautés religieuses en relation avec la spiritualité franciscaine. Apparaissent alors, entre les XIV^e et XV^e siècles, les premières compagnies de flagellants, la plupart placées sous la bannière de Ste-Croix, mais aussi de St Antoine-Abbé, et de l'Annonciation.

Mais même à l'époque moderne, amorcée par le Concile de Trente, la Corse est loin d'être parfaitement évangélisée. En 1571, dans sa correspondance, l'évêque d'Aleria déplore l'ignorance des prêtres qui ne parlent pas latin et sont illettrés. De plus, leur conduite ne les distingue pas du peuple : ils ne portent pas d'habit religieux, ils vivent en concubinage, et portent des armes. L'église sert à l'occasion de salle de bal ou de réunion pour les laïcs, et l'on y pratique la messe en armes.

D.Verdoni⁷ explique que « les directives conciliaires [le Concile de Trente se clôt le 4 décembre 1563], même scrupuleusement appliquées, seront lentes à produire leurs effets ».

Bien que rencontrant des difficultés à s'implanter en Corse, l'Eglise ne semble pas opter pour une évangélisation forcée, telle qu'elle a pu pratiquer en d'autres terres. Vigilante pourtant dans sa lutte contre toutes les formes d'hérésie, l'institution préféra trouver des compromis, comme nous le verrons avec l'exemple breton, en christianisant des rites et des lieux « païens ». D'ailleurs en Corse, la multiplicité et la diversité des sites archéologiques non chrétiens prouvent que l'Eglise n'a pas cherché à les détruire, mais plutôt à les réemployer, en édifiant certaines églises avec des statues menhirs par exemple.

La religiosité populaire est issue de ces remaniements, et persistent dans les pratiques, encore aujourd'hui, des « survivances païennes », des éléments de magie ou de « sorcellerie », de superstition... qui se manifestent au cours des processions, et celles de la Semaine sainte à

⁶ JEHASSE Olivier - *Corsica Classica* - Ed. La Marge, Ajaccio, 1986, cité par D.Verdoni

⁷ VERDONI, Dumenica, Op. cité p.3

Bonifacio en sont une expression. D.Verdoni affirme qu'« il semble raisonnable de penser que les formes prises par la religiosité populaire en Corse ont intégré de façon tolérante diverses croyances, plus ou moins religieuses ou magiques. Un exemple [...] est à ce propos fort instructif ; dans les années soixante, au moment de la découverte de la statue menhir de Tavera, celle-ci fut ramenée au village, en procession, au son de l'Ave Maria ! Légendes de pétrification, montagnes aux noms de saints, pierres taillées ou sculptées et pierres brutes aidant à l'édification des maisons paysannes comme des monuments sanctifiés, autant de signes révélateurs d'une architecture sacrée mêlant populaire et religieux ».

Apparition :

Il est impossible de dater précisément l'apparition des confréries en Corse. Les archives, bien que riches et nombreuses, ne remontent pas aux origines de ce phénomène répandu dans tout le bassin méditerranéen chrétien. Les documents les plus anciens connus à ce jour, remontent au XV^e siècle. M.Mattioli⁹ présume que ces confréries sont bien antérieures : « Il en existait probablement au XIII^e siècle, alors que des confréries proches des ordres mendiants se développaient dans le monde occidental. Car en Corse, elles sont essentiellement franciscaines et l'on est à peu près sûr que la diffusion des confréries a été suscitée par l'engouement et le rôle missionnaire des frères franciscains. »

Il faut en effet retenir la présence forte de la dévotion franciscaine dans la religiosité populaire corse. Le culte de l'Enfant Jésus, de la Vierge et du Christ en croix, très en vigueur sur l'île, sont caractéristiques des ordres inspirés par St François.

En Corse, le mouvement franciscain naît de la prédication du *poverello* (St François d'Assise ainsi nommé en Italie et en Corse) dont la tradition orale aurait transmis le voyage jusque sur ces rivages. D'ailleurs, la plupart des religieux (clergé régulier) de l'île appartiennent à l'ordre de St François⁹.

La Croix, sa Vénération, son Adoration, comme cela est visible dans les rituels de la Semaine sainte, reste le symbole de l'évangélisation de la Corse sous l'influence de St François. La pénitence, la miséricorde, autant d'œuvres à accomplir en souvenir de la Croix, c'est-à-dire de la souffrance rédemptrice, voilà ce dont témoignent tous ceux qui en Corse invoquent le *Poverello*.

L'influence de la Ligurie :

Les confréries corses étaient le plus souvent, du moins pour les plus importantes, logées dans un local leur appartenant nommé « casaccia », ou « oratorio », exactement comme en Ligurie, modèle avec lequel les confréries affichaient leur parenté. Nous verrons que les châsses et certains Christs en croix sortis en procession à Bonifacio ont été créés dans la région de Gênes, en Ligurie ou au Piémont, par des sculpteurs spécialisés fournissant les confréries italiennes. Bonifacio n'est pas la seule ville de l'île à posséder des sculptures du Baroque génois, on trouve également de grandes châsses de même style à Ajaccio et Bastia. Cette concentration d'œuvres de qualité dans les villes s'explique par le fait que les confréries urbaines, bien qu'elles ne présentaient pas de différence dans leur fondement avec les confréries rurales, s'attachaient à mettre en exergue la notabilité de certains de leurs membres.

Jusqu'au XVIII^e siècle, dans les cités, les patriciens se démarquaient des ouvriers et autres artisans, et la commande d'œuvres auprès d'artistes italiens de renom était alors un moyen d'afficher ses

⁹ Op. cité p.1

⁹ Ordre qui se subdivise lui-même en trois branches : les observantins, les réformés ou récollets et les capucins.

connaissances artistiques, sa culture, et avec elles une sorte de supériorité locale. Les villes de Bonifacio, Ajaccio, Bastia, St Florent, Porto-Vecchio et Calvi, constituaient des présides génois, où seuls les Génois ou personnes en ayant acquis la nationalité étaient autorisés à vivre, le reste de la population étant reléguée à la périphérie. Les référents culturels de ces habitants étaient donc tout naturellement italiens, et leur argent leur permettait de s'adresser à des artistes de la péninsule, plus ou moins renommés. Cependant, Bastia, Ajaccio et Bonifacio restent les seules villes à posséder des groupes sculptés aussi imposants que la chaise St Barthélemy. Ailleurs sur l'île, les sculptures en bois polychrome sont plus petites et représentent souvent un seul saint, tandis que d'autres sont en carton-pâte, et souvent produites localement.

La création d'un Tiers ordre, celui des laïcs :

En 1220, saint François élabore une règle de vie religieuse dirigée par les frères mineurs, destinée à des groupes de fidèles postulant à une vie chrétienne exigeante, conforme à l'idéal de pureté et de pauvreté évangélique, mais qui n'en restent pas moins des laïcs.

C'est ainsi qu'il créa le *troisième ordre*, celui donc des laïcs, qui naquit officiellement en 1221, édictant la règle du tiers ordre, ou ordre de la pénitence. Apparut rapidement en Italie une communauté de pénitents, les tertiaires, hommes et femmes, qui après une période de noviciat, émettaient une profession solennelle.

Ces laïcs qui se nomment « frères » aspirent à un suivi plus scrupuleux de l'Evangile, dont ils appliquent les préceptes (enseignements) au sein de leur vie privée comme dans leurs relations sociales : en plus des prières et des pénitences, figurent l'assistance aux pauvres et aux malades, le paiement de l'impôt et l'abstention du port d'armes. Rapidement, les laïcs qui adoptèrent cette règle se firent plus nombreux, et l'influence de telles prescriptions ne manqua pas de se faire sentir au niveau des mœurs et de la politique : en effet, le refus de recourir à la violence contribua souvent à orienter les conflits communaux vers des dénouements pacifiques.

Les premières confréries : des sectes hérétiques

En Corse, après l'expulsion des Sarrasins, le retour au christianisme s'opère lentement dans un paysage religieux pour le moins chaotique : les évêques de l'île sont illettrés, incapables de prêcher, laxistes et absentéistes. Vers 1330, plusieurs religieux et tribunaux d'Inquisition sont alors mandatés sur l'île avec pour mission de consolider la foi de ces populations chrétiennes de nom mais « ignorantes, grossières et superstitieuses »¹⁰ et dans l'optique de vaincre ces nouvelles hérésies, doctrines manichéennes des Cathares et des Vaudois, tout juste apparues en Corse.

A la même époque, en Italie, St François fait état d'un contexte désordonné similaire, un même terreau où la piété franciscaine fera germer les *fraternités* de laïcs sur la terre de Corse toujours à évangéliser.

Urbain V fait appel à nouveau à l'Inquisition pour extirper une autre hérésie qui commençait à toucher les diocèses de l'île. Il s'agit de la secte des *fraticelli*, fraticelles ou frérots.

Si en 1223, la règle des Franciscains fut fixée définitivement, quelques laïcs s'assignèrent à l'appliquer de façon plus rigoriste encore. Ces spirituels ou fraticelles, prêchaient la pauvreté évangélique jusqu'à l'exaltation absolue du dénuement, surtout face à des autorités religieuses au comportement laxiste et absentéiste. Aussi trouve-t-on dans le tiers ordre, des laïcs regroupés en « fraternités », menant une vie semi-monastique.

¹⁰ Propos d'un abbé missionnaire, cité par D.Verdoni

Selon l'abbé Casanova¹⁾, au début du XIVe siècle parurent les Cathares, puis les fraticelles [bizoches, frères de la pauvreté...], connus aussi sous le nom de béguins spirituels, rigoristes et rigides. Ce sont des « moines franciscains fanatiques » soutenant que la pauvreté n'est pas seulement un conseil évangélique mais un précepte rigoureux, universel. Ils condamnent les richesses et les propriétés temporelles dans lesquelles ils voient une espèce d'idolâtrie. Ils prétendent que les religieux ne peuvent rien posséder, pas même en dépôt. Ils doivent vivre d'aumônes au jour le jour et préconisent la communauté des biens.

Ils se révoltèrent contre l'Eglise, quittèrent l'ordre de St François et se mirent à déclamer contre le pape, les évêques et les prêtres. Ils furent condamnés par Boniface VIII, Clément V et Jean XXII et chassés.

Des outils de la Contre-réforme :

Réaction à la réforme protestante, le Concile de Trente s'applique à poser les bases de la Contre-réforme catholique. Afin de faire face aux doctrines protestantes qui séduisent de nombreux chrétiens, l'union de toutes les forces est prônée. Devant ce qu'elle a identifié comme une menace, l'Eglise catholique oppose une véritable cohésion.

Après le Concile de Trente : l'âge d'or du mouvement confraternel :

D'importants changements succèdent à cette quête de cohésion, et à l'initiative de l'Eglise, de nouvelles confréries typiquement post-tridentines (postérieures au Concile de Trente) apparaissent. Rappelons qu'avant le Concile de Trente, les confréries décidaient seules de leurs règles morales, de leurs actions caritatives, de la périodicité des offices dans leurs propres chapelles... Après, ce sont le prêtre et l'évêque qui décident de l'organisation et des pratiques. Les confréries viennent alors réellement s'inscrire dans le cadre épiscopal, tout en demeurant laïques.

C'est à cette période qu'apparaissent également les confréries du Rosaire, vouées principalement au culte marial. Les associations pieuses ayant pour vocation l'accompagnement des défunts, telles que les confréries de saint Joseph ou de la « Bonne Mort », se multiplient. Au sein de la population, les confréries étaient perçues comme les médiatrices entre ciel et terre pour l'accès au Salut.

D'autres confréries, attachées à la dévotion d'un saint particulièrement honoré au lendemain du concile de Trente, commémorent sa fête, et organisent des manifestations paraliturgiques telles que les processions et l'entretien d'autels dédiés à ce saint. Ces groupes de laïcs, alors extrêmement répandus sur l'île, sont désignés par divers termes qui traduisent tous une idée de réunion : « cunfraternita, confraternité, assemblée de frères, cumpagnia, compagnie, universita, communauté ou encore societa, sociétés, sodalità, congregazione... ». M.Mattioli attire notre attention sur le fonctionnement très novateur pour le Moyen-âge de ces sociétés organisées. Leurs représentants sont élus, prieur, sous-prieur et trésorier doivent rendre des comptes devant tout le groupe. Chaque membre de la confrérie est l'égal de ses confrères, et cela indépendamment de la position sociale de chacun. Même le plus pauvre peut devenir prieur : « Si l'on osait l'anachronisme, on pourrait qualifier le fonctionnement de

¹⁾ Op. cité p.4

ces « universitas » de démocratique ! »¹². Les membres d'une confrérie choisissent les nouveaux venus sur le caractère exemplaire de leur vie morale avant tout.

L'essor et la propagation du mouvement confrérique viendraient en réponse à un besoin réel, combler un vide qu'aucune des structures d'encadrement existantes n'étaient alors en mesure de remplir, qu'elles soient économique, sociale, politique ou religieuse.

La confrérie vient en sus de la famille, de la seigneurie, du village, du quartier, du métier ou de la paroisse, sans avoir été imposée par une autorité supérieure ecclésiastique ou civile, qui semble d'avantage chercher à en contrôler le réseau qu'à le susciter. Sa raison d'être doit donc se situer ailleurs, dans cette union qu'elle introduit entre des membres qui ont délibérément choisi de venir la rejoindre et se baptisent entre eux « frères et sœurs ». Compagnie élective au succès certain, la confrérie ne s'est pas nommée ainsi par hasard. Le terme, en latin *confratria*, tout comme ceux de « frère » et de « sœur » utilisés pour désigner ses adhérents, énoncent un projet : construire des liens artificiels calqués sur ceux qu'engendrent les familles liées par le sang. Dès lors, on peut s'interroger sur les motivations qui présidèrent à la création puis à la multiplication, au Moyen Age, d'une structure d'encadrement qui, comme l'indique le vocabulaire employé pour l'évoquer, prend la famille pour modèle.

D.Verdoni¹³ émet l'hypothèse que la confrérie aurait été élaborée en des temps où la famille charnelle connut des difficultés, pour tenter d'apporter un palliatif. Les XIVe et XVe siècles ont connu nombres de ces difficultés. La grande peste de 1348 et ses épidémies récidivantes ont contribué à décimer les populations, et à baisser le taux de natalité de manière significative. Viennent enfin les guerres et leurs troubles, conflits qui, bien qu'ayant connu certains répit, persistent et génèrent des retombées sociales. La funeste association de guerre, famine et peste, même si elle n'a pas frappé partout simultanément ni également, n'a pu manquer de mener à mal les noyaux familiaux.

Dans ce contexte, les cellules confraternelles auraient-elles offert un substitut de chaleur familiale à des orphelins de toutes conditions ? D.Verdoni reste nuancée en affirmant que l'idée doit être examinée de plus près, « en tenant compte de l'antériorité de l'apparition des confréries dont les premières traces précèdent de loin les deux derniers siècles du Moyen Age. Même si ce n'est bien qu'après qu'elles connurent pourtant leur apogée ».

La confrérie constitue une sorte de lieu de mutualité spirituelle et de sociabilité conviviale, et plusieurs rituels communautaires en témoignent (lavement des pieds des confrères par le prieur le soir du Jeudi saint, le repas pris en commun les Jeudi et Vendredi saints, etc...). Ces repas pris dans les lieux saints ne seront d'ailleurs pas toujours du goût de l'Eglise, et demeurent condamnés encore actuellement. Mais voici un point sur lequel les confréries ne céderont pas, défendant cette pratique comme un temps fort de leur tradition.

Une autonomie contestée :

L'indépendance des pénitents vis à vis de l'autorité diocésaine a été quelque peu fluctuante au cours de l'histoire. En 1783, un arrêt du Conseil supérieur interdit à certaines confréries corses de se présenter couvertes de cagoules. De façon générale, l'épiscopat n'a pas toujours apprécié l'existence de ces chapelles associatives qui ne dépendent ni du clergé paroissial, ni des religieux,

¹² MATTIOLI, Mauricette, op.cité p. 1

¹³ Op.cité p. 3 ; 5 ;6

susceptibles de se trouver concurrencés. Le Concile de Trente a réaffirmé et étendu les prérogatives épiscopales sur les associations pieuses, soumises désormais à la visite de l'évêque, à qui elles devaient rendre des comptes.

Interdiction à la Révolution :

La Corse est devenue française depuis 1769. Son assimilation, notamment dans le domaine religieux, est lente. Les effets de l'anticléricalisme révolutionnaire se font ressentir d'une manière encore atténuée mais se traduiront par la loi du 18 août 1792, qui déclare la suppression de « toutes les confréries et associations de pénitents quel que soit leur titre ou leur couleur ». Les confréries en effet inquiètent la monarchie, puis l'administration impériale, qui les considère comme des lieux de contre-pouvoir. Malgré cette interdiction, elles n'interrompent que très peu leurs activités. Elles se rétablissent complètement avec le Concordat mais les bouleversements provoqués par les idées et les actes [moines chassés, couvents vendus...] amènent un désenchantement [ébranlement de la foi religieuse et des valeurs traditionnelles].

Les confréries connaissent un déclin certain lorsque la Corse passe sous le gouvernement de la France des Lumières dont la critique anti-pénitente est virulente : « farces mystiques », « institutions abusives qui peuvent dans les temps de trouble devenir fort dangereuses », « mascarade sous le manteau de la dévotion ». Les confrères sont décrits comme portant « un accoutrement plus bizarre qu'aucun habit de moine, c'est une espèce de domino qui les enveloppe depuis la tête jusqu'aux pieds ; ils ont en outre un capuchon avec un masque¹⁴ ».

Les pratiques d'associations confraternelles continuent, mais la fin du XIXe siècle et sa laïcisation croissante ont vu le début de leur déclin, et la liste de leurs membres se réduire peu à peu. Les Pénitents, selon l'historien M.Aghulon, étaient « combattus en tant que dévots ou trop mauvais catholiques [...] et en tant qu'institutions désuètes, baroques, et de style finalement peu national ». Pour l'auteur, les confréries disparues ont fait place à d'autres formes associatives plus modernes, telles que les cercles.

Cependant, dans de nombreux villages corses, ces associations pieuses ont réussi à se maintenir, mais connaissent en plus depuis une vingtaine d'années une période de développement avec la création de nouvelles confréries, ou réactivation d'anciennes qui n'avaient pas disparu mais se trouvaient en sommeil.

Les confréries corses : après une désaffection progressive, un renouveau ?

Les confréries étaient autrefois muées par des exigences spirituelles, morales (pas de jeu, d'alcool, ni de concubinage...), sociales (charité, visites et assistance aux malades...) et avaient pour vocation de vivre ensemble une spiritualité. L'une de leurs principales fonctions demeurant l'accompagnement et la prise en charge des défunts.

M.Mattioli évoque ainsi la situation actuelle : « une laïcisation des mœurs, le dépeuplement et l'apparition d'autres structures villageoises conduisent à une désaffection progressive. Dans le renouveau actuel des confréries, la dimension caritative et la solidarité auprès des malades ont souvent disparu. Certaines portent le nom de confréries, mais sont en réalité un regroupement de chantres qui forment un chœur »¹⁵.

¹⁴ Propos rapportés par D.Verdoni

¹⁵ Op.cité p. 1 et 8

Aujourd'hui, beaucoup de confréries ont ainsi conservé uniquement leurs pratiques vocales, leurs chants. Quelques confréries sur l'île, comme celle de Calvi par exemple, sont cependant demeurées assez proches des anciennes associations, en conservant inscrites dans leurs statuts leurs exigences de partage et de soutien entre confrères.

Les années 1980 ont vu un renouveau massif des confréries corses. C.Herrgott¹⁶ constate que « de nombreux jeunes corses participent à ce mouvement de renouveau et intègrent ces confréries, les plus anciennes comme les nouvelles, sur la base d'un engagement qui relève plus du domaine culturel et identitaire, plutôt que spirituel et religieux, quoiqu'il semble difficile de globaliser, de scinder ou au contraire d'amalgamer des démarches que l'on appréhenderait au départ comme antinomiques ». Il y a en effet autant de motivations possibles que de participants au mouvement confrérique, même si, nous le verrons, ceux-ci semblent se retrouver auprès d'éléments fédérateurs, tels que les objets de procession.

La position de l'Eglise aujourd'hui en Corse semble quelque peu hésitante, car selon les évêques, ces associations et leurs actions sont tolérées ou carrément encouragées. Cette position change sensiblement selon la confrérie, et il semblerait que l'Eglise actuelle exprime une très forte réserve pour les jeunes et nouvelles confréries, dont l'existence et la re-création relève plutôt à ses yeux du mouvement de revendication identitaire que d'un engagement spirituel. Il est vrai que pour certaines d'entre elles, leur création et re-création est apparue, précise C.Herrgott, « dans la mouvance régionaliste, autonomiste ou indépendantiste à l'aube des années 1980 et que l'idéologie ou le discours nationaliste les a innervés. Mais durant toute une assez longue période, au moment du démarrage de ce mouvement, il me faut rappeler que la position de l'Eglise de Corse n'a pas manqué d'être ambiguë vis-à-vis des mouvements nationalistes. Une position plus tranchée de l'évêque a fustigé récemment et même menacé d'excommunication tout nationaliste soupçonné ou ordonnateur d'assassinats, qui prendrait la cagoule de pénitent lors des processions de la Semaine Sainte. Ainsi, l'Eglise de Corse, incarnée par Monseigneur Lacrampe, laisse transparaître sa méfiance vis-à-vis de ces nouvelles confréries qu'elle juge *sous influence* et tente de les contrôler ».

Il semble que l'Eglise exprime également une certaine réserve, voire son refus, vis-à-vis d'une catégorie émergente de confréries où des pratiques « hétérodoxes » comme l'imposition des mains, qu'elle condamne, seraient en vigueur.

Mais la plupart des confréries corses actuelles ne présentent pas ce type d'orientation, en particulier au sein des plus anciennes et des plus respectueuses de la tradition.

III Les confréries de Bonifacio :

Naissance et évolution des confréries bonifaciennes

En découvrant Bonifacio, le visiteur ne peut manquer d'être frappé par le nombre de lieux de culte implantés, en proportion d'un si petit village. La religion a toujours tenu une très grande place dans la vie quotidienne des Bonifaciens, et J-C Albertini¹⁷ écrit à ce sujet :

¹⁶ HERRGOTT Catherine - *Sociabilité confrérique en Corse aujourd'hui : la confrérie Ste Croix de Vescovata* - Mémoire de maîtrise, Université de Provence, Aix-Marseille, Département d'ethnologie, Juin 2002.

¹⁷ ALBERTINI Jean-Claude, CAMILLY Jérôme,- *Bonifacio, la vie quotidienne au début du XXème siècle, d'après les témoignages de Dominique Milano* - Ed .La Marge, 2000.

« Cet endroit est un défi au vertige. A l'équilibre aussi. Quand le vent y souffle, même avec des semelles de plomb, on risque gros... Cette ville tient en un chiffre : 65 mètres. Soixante-cinq mètres au-dessus d'une mer, belle à tisser les légendes, écumante à déclencher les cauchemars. Un lieu mythique en Méditerranée, tourmenté et sublime. Un port de salut pour les navigateurs, un éperon où se cristallisent les vocations de marins et où la religion imprègne les murs. Dès l'abord, et les armes de la ville l'indiquent, la religion y tient une place essentielle. La foi y arrime les habitants. Cette ville, à l'attitude orgueilleuse, défie la nature et résiste à tous les vents, alors, pour conjurer le sort et s'attacher les grâces du ciel, elle a multiplié les lieux saints ».

Bonifacio est aujourd'hui la ville corse qui regroupe le plus de confréries, puisqu'elle en compte cinq: Sainte-Croix, Saint Jean-Baptiste, Saint Barthélemy, Saint Erasme, et Sainte Marie-Madeleine. Quatre de ces confréries portent le nom de leur saint patron tandis que Sainte-Croix fait référence à la croix sur laquelle le Christ est mort, et dont la confrérie posséderait un « morceau », relique placée sur leur châsse à l'occasion des processions.

La confrérie Saint Erasme est la seule à être excentrée de la ville haute puisque son oratoire se trouve sur le port, ce qui explique qu'elle soit surnommée « la Marine ». A l'origine, elle était composée de pêcheurs dont Erasme est le saint patron.

St Jean-Baptiste et Ste Croix possèdent leurs propres petites chapelles, alors que St Barthélemy et Ste Marie-Madeleine partagent l'église St Dominique. Comme nous l'avons évoqué précédemment, à l'origine, le mouvement confrérique s'attachait à développer un esprit communautaire d'entraide et de charité. Ce fut particulièrement le cas lors de la grande épidémie de peste qui, au XVI^e siècle, décima littéralement la population. La population, qui comptait plus de cinq mille âmes, fut réduite à sept cent. La chronique populaire rapporte que, durant cette période, les malades dictaient leurs testament depuis leur fenêtres tandis que les notaires, par crainte de contagion, se tenaient prudemment dans la rue. Les savoirs populaires et la médecine de l'époque étaient tout à fait impuissants face à ce fléau. Rester à invoquer les saints ! Ce fut à la Vierge et à St Roch que l'on s'adressa en Corse pour obtenir la protection divine. Cette maladie foudroyante imposait aux Bonifaciens de se montrer solidaires, et les confréries se consacrèrent entièrement à leur mission d'entraide, soignant et accompagnant les souffrants, assurant leurs funérailles. A cette époque, leur but était moins religieux qu'humanitaire et charitable. Ces confréries étaient considérées comme des sociétés de secours mutuel laïques. Par conséquent, elles jouaient un rôle essentiel au sein de la communauté bonifacienne, puisqu'elles étaient chargées d'enterrer les défunts.

Aujourd'hui, ces actions de soutien et charité ne sont plus pratiquées par les confréries qui revêtent principalement une fonction religieuse. La foi demeure vivace à Bonifacio, puisque ses habitants participent à vingt-huit processions au cours de l'année, celles de la Semaine Sainte rassemblant le plus de personnes.

Certaines confréries de Bonifacio comptent parmi les plus anciennes, peut-être même les premières de l'île. Ste Croix et St Jean-Baptiste ont vu le jour au XIII^e siècle, les autres entre le XIII^e et XVI^e, St Erasme étant la plus récente (1893). Lors de leur création, ces associations étaient organisées en corporations de métiers, bien qu'il convienne de rester nuancé lors de l'évocation des confréries de métiers, comme nous l'avons déjà évoqué.

La confrérie Ste Croix rassemblait les notables, St Jean-Baptiste les menuisiers et artisans, St Barthélemy était composée de maçons, Ste Marie-Madeleine d'agriculteurs, de jardiniers et de vigneron, tandis que la confrérie St Erasme regroupait les pêcheurs.

L'apprentissage des plus jeunes auprès de leurs pères s'effectuait au sein de la congrégation, qui était un lieu de transmission du savoir-faire professionnel. Les confréries ne revêtent plus cette fonction actuellement, mais demeurent un lieu où la tradition des processions est transmise aux novices.

Jusqu'au XIX^e siècle au moins, un homme ne pouvait épouser une femme dont le père était membre d'une autre confrérie que la sienne. Les époux devaient appartenir à la même classe sociale et posséder le même degré d'instruction. Les confréries étaient très cloisonnées, repliées sur elles-mêmes, à tel point que les confrères appartenant à des assemblées différentes ne se fréquentaient pas.

Depuis la fin du XIX^e siècle, les confréries ne sont plus organisées en corporations de métiers. Des professions très diverses sont aujourd'hui représentées au sein de chacune, la société et la confrérie ayant connu une évolution parallèle. Depuis le début du XX^e siècle, les notables ont changé, les entrepreneurs et chefs d'entreprise ont remplacé les propriétaires terriens et autres hommes de lettres. Professions en perte de vitesse, le nombre d'agriculteurs, pêcheurs, et artisans s'est fortement réduit, laissant place à de nouvelles professions. La confrérie s'est donc adaptée à ces mutations sociales, elle a su évoluer.

Devenir et être confrère autrefois

Devenir confrère nécessitait de remplir des conditions particulières, et d'être un « citoyen modèle ». Les statuts de St Jean-Baptiste stipulent en effet que pour faire partie de cette confrérie, un homme se devait de connaître les éléments du catéchisme, « être de bonne vie, ne pas être un criminel ou un usurier ». Vivre avec une femme sans être marié n'était pas non plus admissible, et les confrères devaient passer par une période d'essai avant d'être acceptés par les autres membres. Les règles de la confrérie étaient drastiques : un confrère ne pouvait s'absenter à moins d'un motif valable, et était tenu de participer à tous les enterrements, offices religieux, processions où il devait obligatoirement se présenter en habit. En cas de manquement, une amende était payée, venant s'ajouter aux autres recettes de la confrérie. Quiconque était surpris à blasphémer se faisait immédiatement exclure.

Ces associations pieuses de laïcs faisaient ainsi preuve d'une organisation très rigide et punissaient sévèrement les membres qui dérogeaient aux règles qu'elles avaient établies.

Au début du XIX^e siècle, alors que Bonifacio ne comptait encore que quatre confréries, un document d'archive¹⁵ atteste de la présence de quelques 1500 confrères se réunissant dans des chapelles ou oratoires. A cette époque, la population de Bonifacio oscillait entre 2500 et 3000 personnes, ce qui signifie que la moitié des Bonifaciens appartenaient à une confrérie. Sachant que les femmes et les petites filles devaient composer environ la moitié de la population de la ville et qu'elles n'étaient pas acceptées au sein de ces assemblées, nous pouvons en déduire que quasiment tous les hommes de la ville faisaient partie d'une confrérie. Cela était chose courante, naturelle, dès sa naissance, un homme se trouvait rattaché à l'une des quatre confréries de la ville, celle de son père. F-J Casta abonde dans ce sens en affirmant que les confréries « groupaient le plus souvent la presque totalité des populations masculines».

Le concept d'équité dont se réclamaient ces associations n'était pas toujours parfaitement respecté ni acquis, les membres les plus aisés ayant accès à certains privilèges. Le confrère qui voulait porter la bannière ou la croix devait payer une certaine somme d'argent, il en allait de même pour accéder au statut de prier ou sous-prier. Pour un confrère, porter les objets symbolisant sa confrérie (bannières, croix, châsses et autres sculptures) représentait une action revêtant une valeur particulière, et les candidats étaient nombreux (tout comme aujourd'hui).

¹⁵ J'ai pu consulter ce document aux Archives départementales d'Ajaccio

L'argent permettait également d'accéder à l'honneur de porter la châsse St Barthélemy : seuls les confrères les plus généreux se voyaient octroyer le droit de la manipuler. Le port de cette châsse en particulier, nous le verrons, a toujours revêtu une valeur symbolique importante. Il apparaît donc que les confrères étaient loin d'être égaux, les plus riches ayant la possibilité de s'offrir l'honneur social que constituait le port des emblèmes de la confrérie.

Organisation interne des confréries : Un univers masculin

Depuis leurs origines, les confréries de Bonifacio sont uniquement composées d'hommes. Certaines confréries corse cependant sont féminines ou mixtes. Les femmes, bien que non membres, jouent tout de même un rôle dans la préparation des cérémonies de la Semaine sainte (décoration des sépulcres, aide à la préparation des repas,...). Des jeunes filles participent aux processions, elles revêtent l'habit et portent des *fanali* [*lampions*]. Enfants ou adolescentes, elles ne sont pas encore considérées comme des femmes, ce qui explique leur présence. Mais dès l'âge de quinze ou seize ans, ces dernières ne sont plus admises. Les confrères nous ont affirmé ne pas être contre l'intégration de femmes au sein de leurs confréries si cela doit contribuer à maintenir la tradition. Toutefois, nous avons pu constater que cette éventualité ne fait pas l'objet d'un enthousiasme débordant !

Mais des changements ont tout de même été opérés, puisqu'il y a une vingtaine d'années, les filles n'étaient pas autorisées à s'habiller lors des processions. Et les chants de la semaine sainte sont aujourd'hui indifféremment enseignés aux fillettes et aux petits garçons.

Les confrères eux-mêmes ont conscience que la foi n'est pas le seul moteur qui pousse à entrer dans une confrérie, nous tenterons de définir plus précisément les fonctions que ces dernières assument dans une partie suivante.



Jeune confrère de Bonifacio habillé par son grand-père

Lors des processions, il n'est pas rare de voir des enfants en habits de confrères, certains n'ont qu'un ou deux ans. Les Bonifaciens entrent dans les confréries dès leur plus jeune âge, dans celle de leur père ou de leur grand-père maternel. Un homme peut également entrer au sein d'une confrérie par affinité : en effet, si l'un de ses amis y est membre, il lui est possible de le rejoindre.

L'admission dans une confrérie constitue un facteur indéniable d'intégration au sein de la communauté bonifacienne. C'est ainsi que de nombreux immigrés en provenance de la Sardaigne toute proche sont devenus confrères, et sont de fait pleinement intégrés à la vie de la cité. Un membre de la confrérie Ste Croix nous dit à ce propos :

« Dans les années soixante, ici, à Bonifacio, il y a eu un important apport d'immigrés sardes qui n'avaient pas de travail sur l'île voisine. Ils sont aujourd'hui devenus des Bonifaciens, leurs enfants le sont, ils sont comme nous, Français, et sont entrés dans les confréries comme nous l'avons fait, naturellement. La foi a permis cette intégration, mais tout est un peu mélangé, il est difficile de dissocier le culturel du cultuel. »



A Bonifacio, ce petit garçon est habillé de la traditionnelle cape aux couleurs de la confrérie de son père.

Un homme est confrère à vie, mais s'il ne souhaite plus faire partie de sa confrérie, libre à lui de ne plus porter l'habit ni de participer aux pratiques cérémonielles. Il est possible de changer de confrérie au cours de sa vie mais cela n'est pas pratiqué et serait semble-t-il très mal perçu. De plus, s'attacher à une autre confrérie ne présente aucun intérêt particulier car leurs activités sont identiques, tout comme leurs orientations doctrinales.

Aujourd'hui, entrer dans une confrérie est relativement aisé, tous les hommes qui souhaitent devenir confrères sont acceptés, les autres membres ont besoin de bras pour porter les châsses pendant les processions, et toutes les bonnes volontés sont bienvenues. D'ailleurs, le nombre de confrères est fluctuant (une cinquantaine de membres par confrérie en moyenne), certains sont parfois seulement de passage à Bonifacio et ne portent pas l'habit très longtemps. Remplir des conditions particulières et passer par une période d'initiation comme autrefois ne sont plus nécessaires, les règles s'étant nettement assouplies.

Signes distinctifs des confréries

Chaque confrérie possède une tenue qui l'identifie, avec des couleurs différentes. L'habit des confrères se compose le plus souvent d'une aube et d'une cape d'épaules, dont la couleur désigne la confrérie, et se trouve parfois complété d'une cagoule. Le mobilier processional comprend également les bâtons, que seuls portent ceux qui dirigent la procession, les bannières, et les *cartatorci*, cierges entourés de papier.

L'apparence extérieure des confrères en général, et celles des pénitents particulièrement, ne doit rien au hasard, elle obéit à un code au titre duquel chaque élément revêt une signification précise. Ainsi, l'usage de certaines couleurs est précisé dans les statuts des plus anciennes confréries, elles correspondent aux trois vêtements que revêtit le Christ au cours de sa Passion :

- rouge, pour rappeler le manteau de couleur pourpre dont Pilate le drapa par dérision et qui figure sur les scènes de *'Ecce Homo* ;
- blanc pour le linceul, d'ailleurs les croix en deuil des processions de la Semaine sainte portent une écharpe blanche qui rappelle le suaire ;
- et jaune, c'est-à-dire or, pour la gloire du Ressuscité. Le cordon est toujours noué à droite.

Quant à la couleur noire, elle correspond non pas au deuil, mais plutôt à la mise à l'écart, celle des pauvres, des damnés. Pour certaines confréries, le noir est également couleur d'humilité (St Jean-Baptiste).

	AUBE	CAPE
Sainte-Croix		
Saint-Jean-Baptiste		
Saint-Barthélemy		
Sainte-Marie-Madeleine		
Saint-Erasme		

M-L Mione¹⁹ nous explique que «le vert et bleu dans l'habit de la confrérie Ste Marie-Madeleine seraient en rapport avec le métier de paysan : le vert représenterait les pâturages, et le bleu, le ciel.» Mais le bleu est aussi traditionnellement la couleur de la Vierge, celui de la spiritualité propre aux êtres célestes.

Si, à Bonifacio, seuls les porteurs de crucifix le matin du vendredi saint arborent la cagoule [capuchon enveloppant l'ensemble de la tête et ne ménageant que deux fentes pour les yeux], nombreux sont les pénitents corses qui la comptent systématiquement dans leur tenue, tout comme la confrérie de la Sanch à Perpignan, d'autres à Séville, et ailleurs en Europe... A coup sûr l'aspect le plus célèbre et le plus controversé de l'institution, particulièrement impressionnant, cet élément de l'habit de confrère assumait à l'origine plusieurs fonctions, dont la principale était de garantir l'anonymat des participants, comme nous le rappelle D.Verdoni:
« Cette cagoule devait être impérativement portée lors des sorties des pénitents hors de la chapelle assurant ainsi le secret de l'identité de chacun d'eux. L'intérêt essentiel de ce costume était de garder secrète l'identité de son porteur, celui-ci pouvait, sous son anonymat, se livrer publiquement aux longues stations de processions, apaiser douloureusement des angoisses et expier des fautes qu'il ne convenait pas de révéler autrement. »



Photo J.Harixçalde

*Gauche et droite :
Pénitents du village
corse de San Gavinu
di Fiumarbu*



Photo J.Harixçalde

¹⁹ MIONE Marie-Laure – Bonifacio, entre traditions et modernité – Strade, Travaux du centre d'études corses n°7, Essai d'ethnologie, juin 1999.

L'aube (ou chape, sac, suaire), longue robe serrée à la taille par un cordon, semble également avoir répondu à une quadruple justification. Il s'agit d'un vêtement parareligieux d'abord, revêtu par le novice lors de la cérémonie de son entrée dans la confrérie au cours de laquelle le cordon était parfois béni. Il constitue aussi depuis le Moyen Age le manteau d'humilité de la pénitence ; les statuts des pénitents précisent très souvent qu'ils participeront aux processions « couverts de leurs habits pour éviter toute ambition et vaines gloire ». Le sac donnait l'illusion au dévot d'exercer pendant quelques heures un ministère dans le strict respect d'une règle ; certaines vocations religieuses inaccomplies durent s'en satisfaire... La chape est aussi un costume unificateur et égalitaire. Le sac du pénitent l'abstrait de sa condition sociale : sous le sac de même apparence les pénitents sont égaux et s'appellent « frères », mettant entre parenthèses ses titres et fonctions sitôt qu'il le revêtait pour devenir un frère parmi d'autres.



*Bonifacio, matin du vendredi saint :
les confrères suivent le porteur de
croix cagoule*

M.Agulhon²⁰ confirme cette fonction égalitaire :

« L'égalité se marquait surtout concrètement par le port de l'habit de pénitent : pour défiler en public, lors des cérémonies religieuses, ils revêtaient une aube, dite parfois *sac*, surmontée d'une cagoule percée seulement de deux trous pour les yeux ; ainsi se dissimulaient non seulement les vêtements civils, toujours marqués par la classe sociale, mais même les traits individuels du visage. L'habit du pénitent est donc fort important, puisqu'il est à la fois le symbole de leur caractère moral essentiel, et leur marque la plus visible aux yeux du public »

Le port de l'aube et de la cagoule pourrait trouver ses origines dans la fonction charitable des confréries, dont la principale mission était l'enterrement des défunts. Car la cagoule assurait vraisemblablement une protection magique et pratique que l'on ne saurait négliger. L'apprêt et le transport des cadavres pouvaient susciter quelque répugnance, d'autant plus que les conditions d'inhumations et les sépultures étaient pour le moins précaires. L'habit des pénitents, qui recouvrait le corps tout entier et surtout le visage, semble avoir apporté une protection particulièrement rassurante, et pourrait avoir constitué une sorte d'écran protecteur physique et

²⁰ Agulhon Maurice, *La sociabilité méridionale (confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du XVIIIe siècle*, Vol.2, Travaux et Mémoires, Publication des annales de la Faculté de Lettres, Aix-en-Provence, n°25, 1996.

moral entre le porteur et son funèbre fardeau. Un courage certain et une foi ardente étaient nécessaires pour ensevelir, la plupart du temps sans cercueil, donc au prix de contacts directs avec le cadavre, des morts qui pouvaient être contagieux ou des noyés et des condamnés à mort. Les rituels d'inhumation complexes que les pénitents observaient alors avaient moins sans doute pour but de les prémunir de la contamination que d'apaiser ou de dérouter l'âme du mort.

De plus, la cagoule paraît bien la meilleure protection contre la crainte traditionnelle d'une éventuelle vengeance du mort à l'égard de ses fossoyeurs, espérant que le trépassé ne pourrait les identifier en cas de faux pas ou d'erreur dans le rituel.

Les habits des confrères participent à l'éclat des cérémonies, et sont témoins et hérités de pratiques religieuses passionnées, exacerbées, un foisonnement rituel sans aucun doute corrélatif à l'explosion baroque, propre à la religion populaire méditerranéenne, et dont les sculptures de procession, nous le verrons, dans leur esthétique ostentatoire, sont très investies.

Les fonctions des confréries

Fonction sociale

Sa capacité à rassembler les hommes, à tisser des liens d'amitié, font de la confrérie un haut lieu de la sociabilité masculine corse. Pour M. Agulhon, les confréries répondent à ce « besoin de sociabilité » des individus. Il affirme que toute personne ressent, à un moment donné, le désir de se retrouver avec ses contemporains dans un cadre plus ou moins formel. Toutes les générations s'y côtoient, l'on y rencontre des classes sociales diverses, des membres ayant des activités très variées. Nous avons déjà évoqué le rôle de médiateur d'intégration sociale joué par ces confréries, notamment lorsqu'elles accueillent des étrangers à la communauté bonifacienne.

Les membres des cinq confréries de la ville font preuve d'entraide, notamment lors du port des châsses : les confrères de St Erasme qui n'ont pas de châsse à porter, le jeudi et vendredi saints au soir, apportent leur soutien aux autres confréries. La châsse de St Barthélemy, la plus lourde avec ses 500 kg approximatifs, est portée indistinctement par des membres des cinq confréries.

Ainsi va la vie de beaucoup d'hommes à Bonifacio, rythmée par les processions. Ces associations séculaires font partie de l'identité bonifacienne ; pour les confrères, maintenir et perpétuer cette tradition est essentiel.



Les membres des différentes confréries s'entraident lors du pénible port de la châsse St Barthélemy. Les porteurs ne sont jamais vêtus de l'habit de confrère, qui les gênerait dans leurs mouvements

Fonction religieuse

La confrérie reste un rassemblement de chrétiens, et M.Segalen précise qu'elle est aujourd'hui « peuplée par des chrétiens *modernes*, trouvant dans ce cadre désuet un lieu d'exercice d'activités pieuses, charitables, culturelles avec l'authenticité que confère le traditionnel. Ni influence politique, ni influence sociale, mais plutôt un cadre d'insertion pour un chrétien soucieux de réfléchir sur sa foi, de dépasser ses préoccupations familiales et professionnelles, de se mettre au service d'une cause, en ayant le sentiment de contribuer au maintien d'un patrimoine culturel dont il est fier ».

La confrérie représente donc une association à multiples facettes, avec un certain nombre d'attraits mais pour beaucoup de ses membres, la fonction religieuse demeure essentielle.

Fonction civique et politique

Il est un accord tacite entre les membres, qui consiste à laisser ses désaccords à la porte de la confrérie, dans une volonté de neutralité absolue, et de non coloration politique. La recherche d'égalité entre les membres constitue l'un des principes de base de la confrérie. L'« habit » de citoyen est abandonné au profit de celui de confrère. P.Lamotte²¹ affirme que « la confrérie était l'expression de la fraternité et de la solidarité humaine et pouvait ainsi imposer un frein aux passions et aux luttes de clans et établir une règle susceptible d'être volontairement acceptée de tous ». Il précise que les confréries ont joué un rôle important en Corse, « au sein de communautés menacées d'anarchie et de discorde. Les confréries ont un rôle régulateur et pacificateur et apparaissent comme les défenseurs et la sauvegarde du régime communautaire ». Et de souligner que les tensions qui existaient entre les individus étaient une menace grave pour les communautés corses : « ces éléments de discorde que sont la naissance et le développement de luttes de clans, luttes de plus en plus acharnées qui se traduisent notamment par l'impossibilité d'élire des officiers municipaux et qui, plus tard, se termineront par des luttes politiques de plus en plus âpres ».

Trouver une solution pour calmer ces tensions était nécessaire et la confrérie semble en cela utile au maintien de l'équilibre des communautés villageoises. La solidarité de confrère dépasse les antagonismes politiques. La confrérie présente donc cette capacité à apaiser les tensions, les discordes existant au sein d'une même communauté. Elle est apte à ramener le calme dans une ville ou un village.

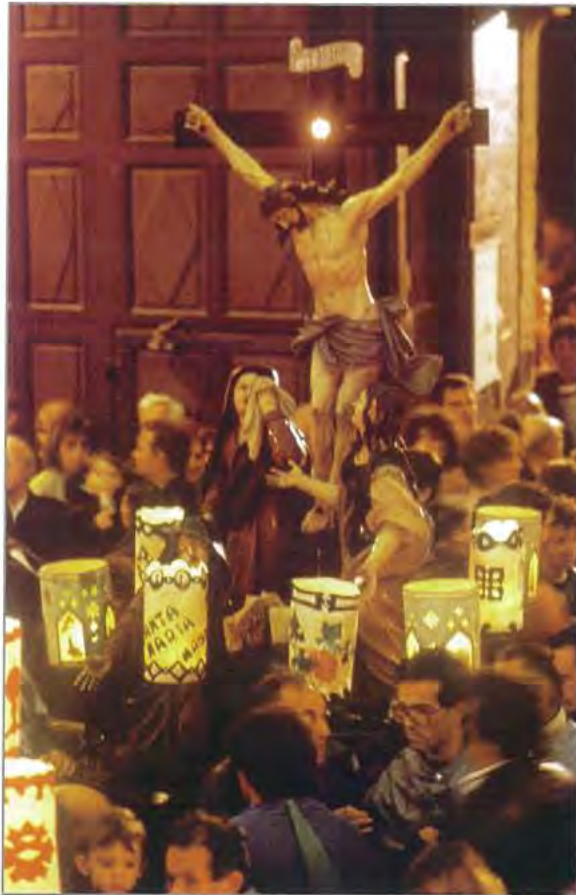
Conclusion

M.Segalen donne la définition suivante des confréries modernes : « institutions du passé, propres à offrir un encadrement pour un chrétien affronté aux problèmes du XX^e siècle, groupe de sociabilité amicale consacrant ses efforts aux œuvres et aux édifices qui lui ont été légués par l'histoire, cherchant à les préserver et à les animer si possible, telle peut être une esquisse des pénitents du XX^e siècle ».

Les confréries peuvent paraître anachroniques dans notre société, mais il semblerait qu'à Bonifacio, elles aient su s'adapter, connaissant depuis quelques années une période de renouveau, dont on peut se demander si elle va perdurer ou si elle répond à un besoin passager.

²¹ Lamotte P - *Confrérie et Communauté*, Revue d'études corses - n°3, P.44-49, 1961.

Participer à la vie d'une confrérie reste pour la communauté bonifacienne un élément d'importance : de nombreux jeunes se retrouvent aujourd'hui dans les confréries qu'ont fréquentées avant eux leurs pères ou grands-pères. Plus que la religion au sens strict du terme, c'est la construction d'un faisceau de relations humaines qui paraît primer : réunion, repas, la confrérie bonifacienne est symbole de convivialité avant tout. De nos jours, leur activité religieuse semble être d'avantage au service d'une cohésion sociale, et le fort sentiment d'identité culturelle des confrères investit les instruments du culte et de l'apparat processionnel (surtout les christs et la châsse) d'une affection jalouse.



Bonifacio, châsse Ste Marie-Madeleine

I SUPPORTS DE DEVOTION

Partenaires et intercesseurs :

Si elles ne sont pas investies des mêmes valeurs par le groupe usager selon les lieux et les populations, les sculptures de procession ont cela en commun qu'elles représentent sans aucun doute la manifestation d'une religiosité populaire. Leur existence même relève de cette dévotion particulière, si puissante que l'Eglise a toujours entretenu avec celle-ci des relations ambiguës. Les processions, tout comme d'autres pratiques rituelles, sont autant de manifestations de cette religion populaire, terme trop riche pour être défini de manière exhaustive, mais dont nous nous efforcerons d'explicitier les grandes lignes. La religion populaire est par définition une religiosité vécue par le peuple, qui se différencie, par ses coutumes, ses représentations et affects, de la religion dite officielle. J.Maitre²² la définit ainsi : « Il s'agit d'un domaine très différencié, allant de pratiques violemment combattues par les autorités religieuses, telles que la sorcellerie, jusqu'à des coutumes ou croyances largement intégrées dans les systèmes religieux officiels, tel le culte des saints guérisseurs, qui tint tant de place parmi les thérapeutiques populaires en pays de tradition catholique. »

En Corse, certains saints aux vertus prophylactiques font encore l'objet d'une certaine dévotion (St Roch, St Antoine le gd, St Sébastien..)

Ce sentiment religieux connaît un certain recul depuis les dernières décennies, tandis que la religion hier encore imprégnait la vie quotidienne des populations, en milieu rural plus encore.

Les processions : une manifestation du culte des saints

Nous nous intéresserons plus particulièrement au culte des saints, dont les représentations restent les supports de dévotion les plus rencontrés lors des processions. Les pratiques concernant les saints ne représentent qu'une part de ce qu'il est convenu d'appeler religion populaire, mais une part particulièrement illustrative des ambiguïtés et conflits mis en jeu. Le culte des saints, appelés « colonnes de l'Eglise » a sa place dans la spiritualité et la pratique les plus orthodoxes. Ils y sont représentés avec un double caractère d'exemplarité par leur vie vertueuse ou leur mort héroïque, et d'intercession en raison de leurs mérites. La culture populaire a, le plus souvent, privilégié les aspects merveilleux ou légendaires de leur vie et le caractère de protection inclus dans l'intercession.

A partir ou à côté de ces réinterprétations se sont développées des pratiques proprement magiques considérant le saint comme doué d'un pouvoir autonome et visant à obtenir ses bienfaits, fût-ce par la contrainte.

L'exemple breton, avec sa foi populaire ancrée et intense, illustre bien le lien pouvant exister entre la sculpture [parfois plus largement l'image] religieuse et la population. La Bretagne est pourvue

²² MAITRE, Jacques - *La religion populaire* - Encyclopedia Universalis

d'une collection de saints locaux qui étaient l'objet de pratiques extrêmement vivaces, individuelles autant que collectives. Ces comportements populaires sont attestés de la fin du Moyen-âge au XIX^e siècle au moins, certaines pratiques ayant perduré jusqu'au début du XX^e siècle. Celles-ci reposaient sur la notion bien matérielle de contrat moral²³, où la sculpture représentant le saint est un partenaire au même titre que le fidèle. Chaque partie doit assurer sa part du contrat : prière d'un côté, et protection ou guérison de l'autre. Les fidèles demandent, offrent (prière, temps, fatigue, cadeau) attendent en retour satisfaction, et témoignent alors de leur reconnaissance, ce qui nous vaut en particulier ces ex-voto (cadeaux de remerciements aux saints), individuels ou collectifs (édification de calvaires, chapelles, pèlerinages...). Ces saints sculptés se devaient d'honorer le contrat, sous peine de punitions, repréailles allant parfois jusqu'au châtement corporel ! A.Croix nous apprend à ce sujet que des rites précis accompagnaient cette forme de pacte, ayant parfois laissé sur les sculptures des stigmates : marques de frottement, dégradation intervenues lors de processions un peu trop agitées, ou bains dans les fontaines pour sanctionner les manquements.



Photo Marie Pincemin

En Bretagne, la religion populaire se manifeste encore sous des formes parfois étonnantes, comme avec cette sculpture en bois polychromé lancée sur un fil du haut d'un clocher



Photo Marie Pincemin

Cette dévotion particulière a parfois, sous l'œil désapprobateur d'une Eglise « officielle » impuissante, amené le peuple à s'inventer spontanément des saints locaux, répondant à des besoins très précis. Les chapelles sont nombreuses, souvent ornées d'un nombre conséquent de statues. Car le culte s'est fait d'abord autour des saints : la Vierge Marie et certains saints officiels comme sainte Anne, saint Yves, saint Roch ou saint Sébastien, mais aussi d'innombrables saints locaux, créés spontanément sans la bénédiction de l'Eglise. La sensibilité religieuse est proche des soucis quotidiens, et les saints sont protecteurs ou guérisseurs des hommes ou du bétail. Il n'est d'ailleurs pas rare que l'un, voire plusieurs d'entre eux soient destinés à répondre à un besoin très spécifique. La démarche vers le saint a un caractère utilitaire qui s'exprime toujours dans une relation matérialisée. Pour obtenir son aide ou pour le remercier, des pratiques divinatoires avaient lieu, dans lesquelles les statues ont une place. Les gestes de prière ou de remerciement sont précis : la statue doit être touchée d'une certaine manière, telle partie doit en être lavée, elle doit recevoir telle ou telle offrande...les actions sont parfois plus spontanées. C'est ainsi qu'au début du XVII^e siècle, un jésuite nommé Verjus, raconte dans ses écrits que les femmes de Cornouaille « prenaient les images des saints dans les chapelles et les menaçaient de

²³ Alain Croix - *Les Bretons et Dieu* - Buhez, 1985, Ouest France



Photo Le Figero magazine, 2002 ©

Ste Agathe, célébrée à Catane (Sicile), est la deuxième fête religieuse au monde après les processions de Séville. Les sculptures reçoivent diverses offrandes, des plus conventionnelles aux plus surprenantes ! La religiosité populaire manifestée est, comme souvent, empreinte de survivances « païennes ».

toutes sortes de mauvais traitements s'ils ne leur accordaient le retour prompt et heureux des personnes qui leur étaient chères : et elles exécutaient en effet leurs menaces, fouettant ces saintes images ou les mettant dans l'eau quand elles n'en obtenaient pas tout ce qu'elles prétendaient »²⁴. Ce témoignage rejoint l'observation d'une autre pratique en vigueur dans un village breton au XIX^e siècle, qui consistait pour les malades de coliques à plonger la statue de saint Gobrien dans l'eau d'une fontaine si la guérison se faisait trop attendre.

Ces anecdotes, touchantes, témoignent de la relation très naturelle, simple, que les fidèles entretenaient, moins avec Dieu qu'avec ses saints. Les attitudes du clergé devant ces pratiques ont varié de la lutte ouverte aux tentatives de christianisation, voire de récupération. Ces dévotions paraissent d'autant plus pernicieuses à un clergé puriste qu'il ne s'agit pas du type de concurrence que ferait à la religion officielle une secte rivale, par exemple, ou des attaques de l'anticléricalisme ou de l'athéisme avec lesquels la lutte est claire : ils ne portent pas la corruption à l'intérieur même de l'institution. La religion parallèle, au contraire, se présente comme une religion « parasite » ; elle se greffe sur les cérémonies qu'elle prolonge en fêtes populaires où la liturgie paraît vite avoir la part la plus maigre, et où les danses, les boissons, le relâchement du contrôle social paraissent autant d'associations de débauche ; elle corrompt le culte des saints en superstition et les prières en formules de guérisseurs, jusqu'au baptême qui est utilisé pour protéger la santé des nourrissons autant que pour les inscrire dans la communauté chrétienne, et tout cela au sein de l'Eglise, en utilisant ses bâtiments, sa liturgie, ses clercs, pour des pratiques subtilement déviées.

Dans un tel contexte, l'affrontement se porte plus facilement sur les formes collectives de pratiques suspectes, et c'est ce qui a engendré les interdictions répétées ou les limitations des pèlerinages et des processions aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Mais ces pratiques ont été tantôt combattues, tantôt encouragées, à une période par exemple où la puissance des images était en mesure de concurrencer un Protestantisme naissant. C'est ainsi, nous l'avons vu, que les confréries corses, actrices de cette religiosité populaire, ont pu être au cours de leur histoire des outils au service de l'Institution.

Des objets de pénitence :

Le poids de l'objet porté a son importance dans cette pénitence, et cette façon d'expier ses péchés dans la souffrance semble plus présente dans les sociétés méditerranéennes (et pays anciennement colonisés par ces cultures) qu'ailleurs, où les sculptures sont moins lourdes, et souvent de plus petites tailles. L'Eglise a toujours tenté de contrôler ces pratiques, voyant dans cette tradition issue des flagellants une possible dérive masochiste, tout comme elle se méfie des phénomènes de transe collective ou individuelle.

D.Verdoni rappelle que le mouvement franciscain a en cela fortement marqué la Corse :

« La croix, sa Vénération, son Adoration, reste le symbole de l'évangélisation de la Corse sous l'influence de St François. La pénitence, la miséricorde, autant d'œuvres à accomplir en souvenir de la Croix, c'est-à-dire de la souffrance rédemptrice ».

Si la pénitence constitue un moyen d'expier ses péchés, la fatigue physique apparaît également comme une « offrande » avec en attente un retour (à Bonifacio par exemple, la fin d'une tempête), et une façon, là encore, de remplir sa part du « contrat ». La position de l'Eglise vis-à-vis de certains comportements religieux populaires fut mitigée, et souvent suspicieuse.

²⁴ A. CROIX, Op.cité p.20

On trouve encore des marques « païennes » dans les pratiques actuelles, c'est ainsi que les Bonifaciens, pendant la semaine sainte, s'adonnent à l'issu de l'Office des Ténèbres, au rituel du « vacarme », qui consiste à taper le sol avec des palmes et à faire tourner des crécelles dans un bruit assourdissant. Cette pratique était destinée à faire fuir les démons, dans un sentiment religieux pétri de peurs, de superstition et de magie. D'ailleurs, la Corse fut un terreau favorable à la « sorcellerie », où il n'était pas rare que des objets ou symboles chrétiens soient mêlés à cette discipline.

La superstition est encore présente sur l'île, où il est fréquent, à tout âge, lorsque l'on parle d'une personne, de terminer ses phrases par un « Dieu le [ou la] bénisse », conjurateur, et d'effectuer bien d'autres rituels similaires. Ne résistons pas à la tentation de raconter ici une anecdote arrivée à Bonifacio, lors de la restauration d'une sculpture processionnelle en bois polychrome, représentant un Christ en croix :



*Rituel du « vacarme »
après l'Office des Ténèbres*

Un jeune commerçant avait eu l'amabilité de nous prêter une scie afin de couper un clou oxydé enfoncé dans le bois, impossible à retirer, restauration de fortune entreprise par les confrères des années plus tôt. L'opération terminée, alors que nous étions allés rendre sa scie au jeune homme, nous avons constaté avec étonnement qu'il ne voulait pas la reprendre, nous invitant vivement à la garder, évitant soigneusement de la toucher. Il refusait catégoriquement d'être en contact avec l'instrument qu'il s'était imaginé avoir servi à découper un membre du Christ. Ce n'est qu'après lui avoir assuré qu'aucun membre n'avait été coupé, que le bois n'avait nullement été atteint, et que seul un vieux clou rouillé avait été scié, qu'il accepta de reprendre son outil !

Les comportements superstitieux sont donc encore très présents en Corse. Cette anecdote met également en évidence, comme souvent avec la statuaire religieuse, à quel point la matière peut venir « incarner » le divin, amenant les fidèles à toucher ou embrasser l'objet intercesseur entre les cieux et la terre. Cela est encore très présent à Séville par exemple, où les sculptures du Paso sont investies d'une grande puissance sacrée et font l'objet d'une dévotion exacerbée, se manifestant parfois par des pleurs, des cris, des états de transe.

L'attachement à l'objet dans sa matérialité est tel que les Sévillans ne sortent pas leurs sculptures par temps de pluie, de crainte de les altérer, ce qui n'est pas le cas, nous le verrons, à Bonifacio.

Cette foi populaire, mêlant superstition, « paganisme », et religion « officielle » semble avoir été un élément commun à des pratiques dévotionnelles dont les plus collectives et les plus répandues restent les processions. Si beaucoup de ces manifestations de la religiosité populaire ont disparu avec le recul du catholicisme, certaines ont perduré, et d'autres, éteintes, ont connu un renouveau. La foi n'explique pas seule ce phénomène, car ces pratiques rituelles, et les objets qui y sont liés, revêtent aujourd'hui bien d'autres fonctions, que nous nous efforcerons de déterminer.

II LA STATUAIRE PROCESSIONNELLE AUJOURD'HUI : SUPPORT DE TRADITION, DIMENSION EMBLEMATIQUE

Si une part des participants continue à vivre pleinement le sens religieux des processions, l'exemple de Bonifacio met en évidence qu'il n'en est pas de même pour tous les acteurs sociaux de ces cérémonies. Même s'il n'est pas antagonique que les confrères les plus attachés à la portée religieuse de ces pratiques y voient également une tradition à perpétuer. L'identité culturelle n'est pas incompatible avec l'identité religieuse locale et même, elles peuvent s'inclure ou se conforter mutuellement.

Les motivations des participants diffèrent, mais ils se montrent attachés à ces processions comme à un trait spécifique de la culture corse d'abord, bonifacienne surtout, et y apportent autant d'innovations et de perfectionnement continuel que de ritualisme et de références au passé.

Ces manifestations sont souvent qualifiées de « folkloriques » par les observateurs extérieurs, terme si souvent employé qu'il mérite que l'on s'y arrête quelque peu. Généralement péjorativement connoté, donc mal accepté par les acteurs de ces cérémonies, le folklore fut pourtant une réelle partie de ce que l'on nomme aujourd'hui l'ethnologie. Le mot FOLKLORE (« folk lore » : le savoir du peuple) a été proposé en 1846 par un Ecossais, William John Thoms, en remplacement du terme « antiquité populaire ». Le folklore désigne toute forme d'expression orale populaire. Quasiment absent du lexique ethnologique actuel, ce terme a connu un réel engouement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, où le folklore se voit défini comme discipline ethnologique par les Anglais. Mais il revêtit vite une connotation péjorative dans un contexte d'industrialisation occidentale où les zones rurales sont dévalorisées au profit de la vie citadine. Le folklore en effet est perçu comme une discipline s'intéressant à des survivances archaïques subsistant dans des sociétés qui se développent à une vitesse inférieure. En d'autres termes, le folklore ne s'intéresserait qu'à des reliquats de coutumes qui ont disparu, excepté dans les campagnes.

C'est ainsi qu'au début du XX^e siècle, il s'éteint avec l'apparition de l'ethnologie. Le folkloriste, taxé de « provincial », disparaît, cédant place à l'ethnologue, qui s'intéresse à l'étude de peuples plus lointains. L'ethnologie se met ensuite à étudier les sociétés rurales européennes comme elle le fait pour les sociétés étrangères, en les considérant comme une totalité ; c'est le fait social total défini par Marcel Mauss. Les ethnologues se servent de certains travaux folkloristes, traitant uniquement de la tradition orale, comme matériau de base à leurs études. Au début du XX^e siècle, on ne parle plus de folklore mais de « tradition populaire ».

Le terme folklore est à nouveau évoqué par Nicole Belmont qui le définit ainsi : « Il y a production de folklore quand il y a culture dominante et culture dominée ». Cela peut concerner la culture citadine et la culture rurale, ou les cultures où le sentiment d'appartenance à une région vient parfois s'opposer à l'appartenance à une nation (la Corse en est un exemple, ainsi que le pays basque et la Bretagne).

N. Belmont²⁵ définit le folklore aujourd'hui comme un ensemble de persistances, de survivances, sans connotation péjorative aucune. Et pour Mircea Eliade, il s'agit de coutumes dont on a perdu les clés, le sens profond, issues de mythes religieux très symbolisés. Ces coutumes seraient des survivances archaïques d'anciens mythes ayant subi des métamorphoses.

²⁵ BELMONT, Nicole - *Mythes et croyances dans l'ancienne France* - 1973.

Cela dit, aujourd'hui, dans le langage courant, le mot folklore²⁶ est encore connoté péjorativement, évoquant la superstition mais aussi le caractère commercial de certaines coutumes, mises au rang de spectacles vides de sens.

C'est en tout cas le caractère qu'il revêt pour les confréries de Bonifacio, qui ne veulent considérer en aucun cas les processions auxquelles ils participent, aussi spectaculaires soient-elles, comme folkloriques.

L'emploi de ce terme demeurant toujours délicat car diversement reçu, nous lui préférons donc celui plus actuel de tradition populaire.

Une affirmation identitaire :

Les confréries remettent chaque année en scène leurs objets de procession, en répétant les mêmes actes. Les confrères s'attachent à garder présents dans leurs rituels les objets « authentiques », j'entends par là ceux qu'ils ont toujours connus, les plus anciens possibles, même si ce ne sont pas forcément ceux qui étaient utilisés à l'origine du rituel [la notion d'authenticité du fidèle n'est pas forcément celle du restaurateur]. M.Grana²⁷ explique cette attitude par le fait que les objets portés en procession sont des marqueurs de l'identité collective :

« Les confrères essaient de garder les objets authentiques. C'est un désir de *sauvegarde* du patrimoine culturel, qui est le fondement de leur identité. Ce qui fait en partie la force de Bonifacio durant la semaine sainte, ce sont ces objets cérémoniels véhiculant le passé. Par le truchement des objets, les confrères recherchent le passé et perpétuent la tradition. Ils font le lien entre le passé, le présent, et un avenir hypothétique. »

Ces objets processionnels anciens constituent des schèmes temporels longs, inscrits dans le passé. S'inscrire dans ces schèmes, dans une continuité, participe à la construction de son identité. La mémoire permet de situer l'individu, de le sécuriser.

Une des fonctions des pratiques rituelles est de servir à mettre à jour un lien à la vie d'antan, faire être de nouveau ce qui a été : on fait renaître par le rituel. Il y a soudain un oubli de la temporalité, le confrère impliqué dans la procession participe à une forme de co-présence avec ses ancêtres. M.Grana écrit à ce propos que ces objets « agissent comme un vecteur qui actualise le passé de telle sorte que l'histoire des ancêtres devienne une part intime de l'identité actuelle des Bonifaciens. Perdre ce droit au passé, c'est perdre une partie de ce qui les fait vivre au présent. ». Ceci est d'ailleurs le propre de toute société traditionnelle, qui cherche à garder le contact avec la « fondation », c'est la recherche du « mythe fondateur ».

Les châsses de Bonifacio sont empreintes d'affect, comme tout ce qui évoque une dimension identitaire. Aujourd'hui, la relation contractuelle, évoquée plus haut, qui pouvait exister autrefois entre les fidèles et les sculptures représentant des saints, tout comme leur fonction médiatrice entre ciel et terre, ne semblent plus avoir la primauté dans le rapport des utilisateurs à ces objets. Avec la diminution de la ferveur religieuse, il semblerait qu'aujourd'hui, les qualités affectives dont les confrères (et bien d'autres Bonifaciens) investissent ces châsses, Christs en croix, et autres saints, s'expliquent d'avantage par le pouvoir qu'ont ces objets de définir les confréries historiquement, donc de constituer une expression de l'identité collective.

²⁶ « Folklore » est encore utilisé sans connotation péjorative aucune, comme lors de la 20^e Conférence de l'ICOM à Séoul, Musées et patrimoine immatériel.

²⁷ GRANA, Magali - *Bonifacio, entre traditions et modernité* - Strade, travaux du centre d'études corses. Essai d'ethnologie. Juin 1999

Les confréries bonificiennes n'ont de cesse de mettre l'accent sur la menace, fantasmée ou non, qui pèse sur leurs traditions : la modernité, la mondialisation et avec elles la crainte de voir disparaître les particularismes locaux. Un confrère, dans notre entretien, affirme même que ces pratiques rituelles sont « une forme de résistance à la mondialisation, à la banalisation ». Le désir d' « authenticité », existant chez les confrères, la valorisation de ces objets, est d'autant plus forte qu'ils sentent leurs traditions, donc une part de leur identité, menacées.

Car n'est-ce pas quand une tradition s'étiole que l'on cherche à en fixer absolument les formes ? (je développerai plus longuement ce point dans la question de la copie).

Si tout le monde s'entend sur la pratique (sortir les châsses les jours de procession chaque année), coutume partagée par tous, acceptée, intériorisée et intégrée, il n'en va pas de même pour son sens. Car sur cette question, les acteurs ne s'accordent pas. Quand on demande aux Bonificiens ce que représentent pour eux les processions, ils répondent très souvent que ce sont des traditions, même si chacun tente d'y apporter une signification. Interrogé à ce sujet, un confrère de Ste Croix nous répond : « Certains, par le fait de porter une croix, expient leurs péchés, tous les confrères de Bonifacio étant des pénitents, et en portant une châsse, d'autres veulent se prouver qu'ils sont toujours jeunes, toujours capables, ils remercient en quelque sorte le Bon Dieu de leur donner encore la force de porter cela. Nous le faisons naturellement. Je pense que le culturel et le cultuel s'imbriquent et que chacun le vit à sa façon ».

La châsse représenterait alors l'un des seuls éléments de la tradition fixe et commun à tous les participants. M. Grana observe à ce sujet : « D'un côté, on trouve une pratique dominante officielle partagée par l'ensemble des confrères ; autrement dit, un consensus autour de l'action pure. De l'autre, des essais de significations mouvants qui deviennent croyances et objets de discussion. Donc ici, ce n'est pas l'exégèse de la pratique qui est partagée par tous, mais l'objet (la châsse) que les confrères se partagent. »²⁵

L'objet joue donc un rôle central au cœur des processions, ce qui amène les confréries à le valoriser, et à lui porter une attention particulière.

Une affirmation des liens sociaux :

Le fait d'avoir été hérités, et conservés à l'intérieur d'un groupe, ajoute de la valeur à ces objets aux yeux des confrères. Se montrer capable de conserver, année après année, les objets qui matérialisent des relations sociales, témoigne du pouvoir de chacun à maintenir son intégrité et/ou celle de son groupe.

Ce qui semble importer, c'est qu'à travers la coutume, on soit en contact avec le « clan ». La collectivité est ressoudée autour de valeurs prétendument inchangées. A travers le rituel, pratique d'identification, s'exprime une volonté d'assurer la cohésion du groupe. Le caractère collectif des processions, contrairement à d'autres formes de dévotion plus intimes avec la sculpture, amène une dimension importante à prendre en compte dans notre approche de l'objet : sa fonction fédératrice, sa capacité à générer du lien social.

F-A. Isambert²⁶ affirme qu'une fête, religieuse ou non, est transitive, c'est-à-dire qu'elle possède une aptitude à changer d'objet : « la fête du saint patron est dite en même temps fête de celui dont il est le patron, qu'il soit individu, ville, corporation... tout groupe se célèbre jusqu'à un certain point lui-

²⁵ GRANA, Magali, Op.cité p .27

²⁶ ISAMBERT, François-André - *Le sens du sacré, fête et religion populaire* - 1982

même dans ses célébrations ». Dans le cas de Bonifacio, la procession est le moment où la communauté apparaît à elle-même, et ceci ne peut être que dans le geste de perpétuation. Il y a une impression que les valeurs partagées sont présentes, chaque acteur social tient son rôle, et ce bien qu'il existe des variantes à chaque procession (même si les acteurs n'en ont pas forcément conscience, une tradition est sans cesse l'objet de changements, d'adaptations).

Objets comme ressources symboliques :

Ces châsses représentent un passé indéfinissable, lointain, qui semble constituer une « source de sagesse réparatrice »³⁰. Leur utilisation découle d'une transmission évasive. C'est même la caractéristique de la tradition transmise par l'oralité et la mémoire gestuelle de se prêter à de telles réinterprétations ou créations, en fonction des nécessités liées au contexte. Car l'« authenticité » est plus celle de l'événement de foi que l'authenticité de sa forme. Au contraire, la tradition écrite qui est celle du restaurateur ou de l'historien a tendance à s'en tenir à une interprétation fidèle à la lettre de ce qui a été consigné dans le texte ou l'archive : cette conception plus formelle de l'« authenticité » peut donc apparaître aussi comme plus « traditionaliste » que la tradition orale vivante.

« Les châsses, véhicules d'émotion et de stratification sociale » :

A Bonifacio, les châsses, plus que tout autre sculpture, sont véhicules d'émotion pour les participants aux cérémonies. Le soir du vendredi saint en particulier, la population se presse aux seuils des édifices religieux renfermant les sculptures, dans l'attente de leur départ pour la procession. Tous se mobilisent autour de la châsse, objet central qui crée une forme de solidarité. Les confrères se pressent pour éviter que la châsse n'entraîne les porteurs. M. Grana décrit ainsi le phénomène : « Les confrères ont tous la même envie de participation et de partage des sentiments. Ils oeuvrent tous dans le même but, ce qui crée une ambiance fraternelle. On assiste à une sorte d'osmose entre la foule et les porteurs. On a l'impression que la châsse est transportée par tous. Elle semble flotter, tanguer, tel un *galion* sur une mer agitée, mais que rien ne pourrait faire sombrer. Tous souhaitent que ce *vaisseau* arrive à *bon port* ».



Dans les descentes, plusieurs hommes évitent aux porteurs d'être entraînés par le poids de la châsse en exerçant une poussée inverse

³⁰ GRANA, M ; Op.cité p .27; 28

Parallèlement à cette fonction d'émotion, les châsses permettent d'accéder à une sorte d'honneur social. Pour celui qui le vit, porter une sculpture est une expérience très intense. Un porteur occasionnel nous a même confié que le port en procession lui avait fait connaître un état de quasi transe, provoqué par la douleur et les encouragements de la foule. On assiste à une démonstration de force physique, où les porteurs tentent de se dépasser et de prouver leur endurance. Cet accès à l'honneur social ne se fait pas sans peine, le poids de la châsse de St Barthélemy étant tel que certains ne réussissent pas à tenir plus de trois mètres. Il en reste une signature corporelle : sur l'épaule de chaque porteur de châsse s'est formée, procession après procession, une boule de chair. Les confrères les plus âgés ont même l'épaule extrêmement déformée.

Aux porteurs novices, souvent de jeunes hommes, est confié le port des « petites » châsses, qui constitue là aussi une épreuve probatoire de leur résistance physique, une qualification de la virilité, bref, un rite de passage. Les confrères plus âgés les encadrent et les guident. On assiste à une transmission du savoir-faire, propre à toute tradition.

Cette démonstration de performance physique des plus jeunes peut parfois même prendre le pas sur le sens du rituel. Certains confrères âgés m'ayant rapporté qu'une année, des porteurs novices avaient déambulé si vite dans les rues que plusieurs personnes n'avaient pu suivre la procession !



Un porteur inexpérimenté est ici aidé et guidé par un confrère plus âgé

La ville de Bonifacio tire un certain prestige de l'ampleur de ses processions, surtout celles, fastueuses, de la Semaine Sainte, et de leur succès. Les habitants de Bonifacio, ceux des villages voisins, ainsi que des touristes, affluent nombreux chaque année pour y assister. Les commerçants de la ville s'en réjouissent, ainsi que la municipalité. La foule vient encore plus nombreuse le vendredi soir, pour assister au « spectacle » que constitue le pénible port des « grandes châsses », même si cela a tendance à déplaire aux confréries qui se refusent à faire de leurs processions un événement « folklorique ». Ils acceptent d'être photographiés et filmés à la seule condition que les photographes ou caméramans ne viennent pas gêner leur déambulation en se postant dans le passage, comme ce fût parfois le cas. L'Abbé Casta, archiviste diocésain à Ajaccio, nous rappelle que « théâtralisation ne veut pas dire spectacle »³¹, et que pour beaucoup de participants, la portée

³¹ CASTA, Abbé - *Les confréries, de la spiritualité à la fraternité* - in Magazine Terra corsa, n°6, avril-mai 2004

religieuse de ces processions est encore vivace. Il est difficile d'évaluer dans quelle mesure, sachant que tous les confrères ne les vivent pas de la même façon, ne les investissent pas des mêmes affects. Mais il n'en reste pas moins que la théâtralisation du sacré peut faire appel à un cérémonial très dramatisé où la foi et ses affects s'expriment de façon particulièrement spectaculaire. Et un ancien rituel « folklorisé » peut se transformer en spectacle pour compenser une perte de sens ou de substance affective. La différence entre ces deux formes résidera donc surtout dans l'intensité du vécu de ses participants, d'où l'intérêt de l'enquête de terrain.

Un confrère vivant sur le continent le reste de l'année évoque sa vision de ces cérémonies :

« Je suis profondément enraciné à Bonifacio de par ma famille, et c'est beaucoup plus par tradition que je participe aux cérémonies. En ce qui concerne la foi, c'est autre chose : ma foi je la pratique différemment, dans ma paroisse, le reste de l'année. Je suis chrétien, et ce que je ressens aujourd'hui, c'est que les processions du vendredi matin, ont un sens profond, de prière, mais le vendredi soir, on a atteint maintenant le domaine du spectacle. Cela a pris un caractère folklorique qui me déplaît. Aujourd'hui, les gens veulent du spectacle, même le religieux a subi une certaine dérive. Ma foi, je la pratique, en d'autres occasions, mais je tiens énormément aux traditions, sinon je ne viendrais pas tous les ans. Mon arrière grand père était confrère, ainsi que mon grand-père, mon père, et aujourd'hui c'est moi, tout simplement. Les Bonifaciens en particulier, et les Corses en général, sont profondément attachés à leurs traditions. C'est pourquoi il y a une certaine résistance à la mondialisation, à la banalisation... C'est une forme de résistance tout cela. »²²

Nous percevons bien là l'impact de la mondialisation, qui tend à imposer des formes d'uniformisation culturelle et par là même suscite des résistances, des résurgences, et devient finalement facteur de diversité pour des raisons identitaires.

Ainsi, l'épreuve physique que constitue le port des grandes châsses, celle de St Barthélemy en particulier, est vécue tantôt comme acte de pénitence, tantôt comme une façon de perpétuer une tradition, parfois les deux, mais on peut affirmer qu'elle est toujours reçue comme une reconnaissance sociale, un honneur au sein de la communauté.

En conclusion, il apparaît que la châsse St Barthélemy constitue un marqueur de l'identité collective bonifacienne encore actuel, jouant ainsi un rôle central lors de ces pratiques rituelles. Le caractère religieux des châsses, ce rôle d'intercesseurs entre Dieu et les hommes, qui primait autrefois, et qui existe encore pour certains confrères, ne semble plus forcément être la fonction première dont elles sont investies aujourd'hui. Cela peut paraître paradoxal pour des objets religieux, mais ils représentent bien plus que cela. L'exemple de la châsse de St Barthélemy nous montre qu'un tel objet contribue à la cohésion du groupe, car il est générateur de lien social, de solidarité, et la capacité qu'on a eu à le conserver engendre une certaine fierté. Il représente également, par son ancienneté, un lien avec un passé « source de sagesse réparatrice », lointain, imaginaire ou réinventé, mais perçu comme parfaitement réel dans les représentations collectives des confrères. De plus, l'honneur social qui résulte du port de cette châsse est sans doute plus important que pour tout autre objet cérémoniel de la ville.

Ces châsses sont des « médiums » au travers desquels l'identité collective bonifacienne s'exprime au dehors et se reflète pour elle-même ; bref, ce sont des moyens d'ancrage et de diffusion de cette identité. Ce statut est essentiel à appréhender car il explique le lien empreint d'affect qui existe entre les confrères et ces sculptures, lien qui a une grande incidence sur leur aspect esthétique et leur état de conservation. Cet emblème identitaire que constitue la châsse est

²² Membre de la confrérie Ste Croix. L'intégralité de l'entretien a été reporté en annexes

mis en exergue par le faste que les confrères s'attachent à lui apporter, et qui peut parfois aller jusqu'à devenir involontairement source d'altérations.

••• L'ŒUVRE AU CŒUR DE LA PRATIQUE RITUELLE : LES ENJEUX DE LA CONSERVATION-RESTAURATION •

Qu'il me soit permis d'évoquer ici la restauration qui se trouve être à l'origine de ce sujet de mémoire. L'anecdote retraçant son contexte est édifiante en ce qui concerne l'importance des objets de procession de Bonifacio au sein des confréries. Mandaté par les services des Monuments Historiques, un restaurateur a constaté une fragilisation de la croix à laquelle était fixée une sculpture en bois polychromé, un Christ, et préconisé de ne plus sortir l'objet en procession. La commune, ayant la charge de l'œuvre, a commencé à considérer un possible retrait de l'objet, tout en ayant conscience de l'implication d'un tel choix, qui fut d'ailleurs accueilli par un tollé général au sein de confréries dont les esprits s'échauffèrent rapidement.

C'est dans ce contexte que nous sommes intervenus³³, en proposant tout d'abord de travailler sur place (dans un tel climat, personne, à l'évidence, n'aurait laissé « l'objet » de tels enjeux s'en aller sur le continent), et en imaginant surtout des solutions permettant à la sculpture de sortir encore en procession³⁴. Restaurer un objet placé au centre de tels conflits fut très délicat, et nous a permis de prendre toute la mesure de la portée de cette tradition populaire, dont les sculptures processionnelles constituent le support et le cœur, et qui, lorsqu'elle se trouve menacée, peut engendrer de sérieux conflits sociaux.

I Attentes des utilisateurs et position du restaurateur :

Il est indéniable que l'objet processionnel porte en lui un double statut : d'une part, il a été créé pour être support de dévotion, et d'autre part, il possède une valeur d'art certaine. Les châsses de Bonifacio ont été conçues et réalisées pour être portées en procession, selon une longue tradition héritée des confréries ligures³⁵, et ne sont pas d'abord perçues comme des œuvres d'art mais comme des outils du matériel religieux dont les membres des confréries disposent pour leurs cérémonies, au même titre que les bannières, bâtons, luminaires etc... qu'ils se font un devoir d'« entretenir ». Il s'agit d'un objet utilitaire avant tout, dont ils se servent de manière effective, tout en étant conscients de la valeur artistique qu'il revêt et surtout de son ancienneté³⁶. Ce dernier point nous l'avons vu, contribue à conférer à cet objet issu du lointain passé de la communauté encore plus de prix et de puissance.

³³ Cette restauration a eu lieu en 2003, j'y ai participé en qualité de stagiaire, sous la direction d'Hervé Giocanti, conservateur-restaurateur et enseignant à l'École d'Art d'Avignon.

³⁴ Par des mesures de conservation : consolidation de la croix et des assemblages principalement.

³⁵ Bonifacio fut un préside génois de 1560 à 1769. Encore actuellement, ses habitants ne parlent pas le Corse comme sur le reste de l'île mais le Bonifacien, dialecte que l'on dit dérivé du ligure.

³⁶ La valeur d'ancienneté en effet, telle que la définit A.Riegl, [*Le culte moderne des Monuments, son essence, sa genèse*] est immédiatement perceptible à tous, même aux néophytes.



Photo M.Pincemin

La châsse St Barthélemy, étudiée dans ce mémoire, a fait l'objet d'un classement par les Monuments Historiques, motivé par un intérêt patrimonial incontestable. Son statut d'œuvre d'art est donc tout aussi indéniable, ce qui légitime l'action des acteurs patrimoniaux, dont le conservateur-restaurateur fait partie, mais dans quelle mesure ?

Plutôt que d'adopter, comme souvent, une attitude qui se veut pédagogique, conduisant parfois à faire passer en force des principes déontologiques trop systématiquement simplifiés, ne nous faudrait-il pas saisir la légitimité du groupe utilisateur sur l'objet de culte, de la même façon qu'existe la notre sur l'objet d'art ? Car ce double statut objet de culte/œuvre d'art devrait conduire à prendre en compte l'avis des utilisateurs, leurs attentes quant à la finalité de la restauration, et à demeurer attentif à ce que l'acte de restauration ne constitue aucunement une offense à la pratique cérémonielle.



Après une procession en Bretagne, ce fidèle ramène la sculpture en la portant sous le bras, comme un objet liturgique parmi d'autres...

Photo M.Pincemin

Un retour aux textes de référence nous apprend qu'il en va même du devoir du conservateur-restaurateur :

« Lors de ses interventions le conservateur-restaurateur doit prendre en compte les exigences d'utilisation sociale des biens culturels en collaboration avec d'autres partenaires de la conservation-restauration.»³⁷

Il est donc du devoir du conservateur-restaurateur de prendre connaissance du contexte lié à l'objet qui lui est confié, de son histoire, autant que possible, et dans le cas de l'objet fonctionnel, des conditions de son utilisation. Si la dimension matérielle de l'œuvre guide sans aucun doute les choix de traitement, l'absence d'informations sur le statut qu'elle revêt au sein de sa communauté d'appartenance, relègueraient ces choix en deçà de l'éthique établie pour la profession par les textes de référence³⁸.

Une telle prise en compte participe de la recherche d'*authenticité* de l'œuvre, notion complexe qui a suscité et suscite encore le débat. Depuis une cinquantaine d'années, la notion d'authenticité s'est ouverte au contexte culturel de l'œuvre, et non plus uniquement à ses matériaux constitutifs. Le début des années 1990 a vu officiellement l'ICOMOS³⁹ impliquer l'environnement de l'œuvre dans la recherche de son authenticité. S. Bergeon rappelle d'ailleurs que « l'authenticité de la fonction est le cinquième critère après l'authenticité des formes, des matériaux et de la technique, retenu comme essentiel dans l'évaluation des Monuments éligibles pour le Patrimoine mondial⁴⁰ », et ajoute : « la connaissance précise de l'usage, ou des divers usages successifs d'un bien culturel est essentielle à sa compréhension globale, et de celle-ci dépend tout acte de restauration.»

Cette exigence s'applique à tous les biens culturels, mais devient partie prenante lorsque la dimension immatérielle de l'œuvre à traiter, définissant son statut, est éminemment active. Autrement dit, il paraît primordial de prendre en compte le statut de l'objet lorsqu'il joue un rôle effectif et actuel pour le groupe qui l'utilise, comme cela se trouve être le cas des sculptures processionnelles des confréries bonifiaciennes.

³⁷ Article 6 du code de déontologie d'ECCO.

³⁸ « le conservateur-restaurateur doit être conscient de la nature documentaire d'un objet. Puisque chaque objet contient [seul ou dans un ensemble] des données et messages historiques, stylistiques, iconographiques, technologiques, intellectuels, esthétiques, et/ou spirituels, le conservateur-restaurateur lorsqu'il les rencontre au cours des ses recherches et de son travail sur l'objet, doit s'y montrer sensible, reconnaître leur nature et être guidé par eux dans l'accomplissement de sa tâche ». « *Conservateur-restaurateur : une définition de la profession* ». Chapitre 3 : « *Impact et classification des activités du conservateur-restaurateur* », ICOM, Copenhague, 1984.

³⁹ ICOMOS : International Council of Monuments and Sites, Organisation non gouvernementale créée à Varsovie, sous l'égide de l'Unesco, en 1965. Plusieurs réunions ont été organisées à travers le monde par l'ICOMOS afin de débattre de la notion d'authenticité. Elles avaient pour objectif de constituer un apport à la Charte de Venise [1964] sur la question de l'authenticité dans le contexte du patrimoine culturel mondial. L'adhésion du Japon [1992], à la Convention du Patrimoine Mondial de l'Unesco a relancé le débat sur l'authenticité, car il a été démontré que cette notion diffère en fonction des cultures et des types de monuments concernés.

⁴⁰ S. Bergeon, in *Éthique et conservation-restauration : la valeur d'usage d'un bien culturel*, [cite Mickaël Petzet « In the fall richness of their authenticity », in *Conférence de Nara sur l'authenticité*, Unesco, Patrimoine mondial, Japon, 1994 ; ed. Unesco, ICCROM et ICOMOS, 1995, p.88]

II Vers une prise en compte de la qualité, de la fonction, et des utilisateurs de l'objet processionnel :

L'exemple italien illustre un net changement de mentalité opéré au cours des dernières décennies. D. Sanguineti⁴¹ évoque plusieurs cas de châsses restaurées dans les années cinquante en Italie, dans la région piémontaise. Avant cette époque, les services du patrimoine italien avaient tendance

à se désintéresser des châsses, considérées comme un élément de l'apparat processionnel parmi d'autres, au même titre que les bâtons ou bannières, jusqu'à ce que l'on redécouvre la grande qualité de certains de ces groupes sculptés.

Ces imposantes sculptures, dont la plupart étaient encore utilisées pendant les processions, se voyaient retirées de leurs chapelles afin d'être restaurés au sein d'ateliers, souvent situés à quelques kilomètres. Les restaurations étaient réputées très lentes, étendues sur plusieurs années en raison de la taille de ces groupes baroques, de leur mauvais état de conservation (les insectes avaient souvent bien avancé leur travail de dégradation), et du manque de financement de ces campagnes de restauration : le Piémont comptait en effet parmi les plus pauvres régions de l'Italie d'après-guerre. L'auteur relate l'extrême mécontentement d'une population qui se trouvait privée des années durant des châsses supports de leur tradition annuelle, sans être tenue au courant du devenir de ces œuvres, dont certaines ne réintégraient jamais leurs oratoires d'origine, placées sans plus de ménagement en musée.

Sanguineti cite le cas de la restauration d'un groupe processionnel baroque créé par Maragliano, qui a duré sept ans. Un placement en musée fut envisagé et dès lors la désolidarisation des figures sculptées de leur socle, dans l'optique de les présenter séparément. Il n'en fut pas ainsi finalement puisque l'œuvre réintégra l'oratoire de la confrérie, mais l'auteur mentionne d'autres exemples de groupes sculptés pour lesquels le placement en musée suite à leur restauration a effectivement eu lieu. Souvent, à cette occasion, les différentes figures sculptées composant l'unité de la châsse se trouvaient séparées, chacune installée sur un socle individuel. Désolidariser ces figures sculptées de leur socle original et les séparer vient comme une atteinte au sens d'une œuvre qui a été conçue et crée pour être portée en procession, et où toutes les figures, réunies sur une plateforme commune, en constituent l'unité et l'harmonie.

Ce type d'interventions, pratiquées dans l'Italie des années cinquante, n'a a priori plus lieu aujourd'hui, car désormais la châsse paraît être considérée comme un « tout » inséparable.

En France, des centres de restauration tels que le CDCROA à Perpignan, et l'Atelier régional de Kerguehenec en Bretagne, accueillent les paroissiens, confréries, qui souhaitent suivre l'évolution de la restauration de leurs sculptures cérémonielles. Là où la ferveur populaire est la plus intense, certains ont trouvé des compromis pour le moins originaux ! C'est ainsi qu'au Mexique, des directives ont été développées pour faciliter la compréhension entre les conservateurs-restaurateurs et leurs clients des communautés religieuses⁴² : est donné pour exemple l'entretien préventif annuel du « Niñopa » de Xochimilco, sculpture en bois polychromé de l'enfant Jésus datant du XVI^e siècle : « objet de culte d'une extrême importance pour la communauté de Xochimilco, cette sculpture est portée en procession chaque année au laboratoire national de conservation, qui devient un autel pour les offrandes des membres de la communauté pendant la durée du travail

⁴¹ Daniele Sanguineti et F.Cervini - *Han tutta l'aria del paradiso; gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova et Ovada*-

⁴² Exemple mentionné dans : *Patrimoine religieux habité : conserver le sacré* - Chronique de l'ICCRROM, N°30, juin 2004

effectué par les conservateurs-restaurateurs sur la sculpture. Dans ce cas-là et dans d'autres cas au Mexique, les préoccupations de la communauté et celles des conservateurs-restaurateurs se réconcilient dans une procédure de traitement qui s'effectue dans le respect mutuel. »

Le double statut d'objet d'art / objet religieux est ici pleinement pris en compte dans ses deux aspects, qui se mêlent à un point tel que l'atelier renfermant momentanément l'objet devient lieu de culte et ouvre ses portes aux fidèles.

S'il nous faut considérer les attentes des utilisateurs, il ne s'agit pas non plus de satisfaire à toutes leurs requêtes, ni au contraire de devancer leurs supposées objections, mais bien d'accompagner un processus qui consiste à les faire s'interroger sur les éléments primordiaux au regard du culte, sur lesquels ils ne peuvent transiger car étant essentiels à la pratique populaire.



*Le « Niñapa »
de Xochimilco
habillé pour la
cérémonie*

L'«enquête» de terrain, au cours de laquelle le restaurateur suscite la discussion avec le groupe utilisateur de l'objet, prend alors tout son sens. Ce mémoire a ainsi été l'occasion d'aller à la rencontre des confréries bonifaciennes, par le recours à des interviews enregistrées. Cette démarche relève du même respect qui pousse le restaurateur, en art contemporain, lorsque cela est possible, à se renseigner sur la volonté de l'artiste quant au devenir de son œuvre. Ce travail de terrain consiste à interroger les utilisateurs de l'objet sur la place qu'il occupe pour eux, la façon dont ils le perçoivent et l'investissent, et d'un point de vue plus pragmatique, la manière dont il est utilisé [fréquence des sorties, parcours emprunté lors des processions, contacts direct avec les matériaux constitutifs, sources éventuelles d'altérations...].

La nature même de l'objet processionnel concoure à l'exposer à un certain nombre de risques. Si la première étape consiste à reconnaître ces risques à l'aide de l'enquête de terrain, la seconde réside dans l'acceptation de certaines de ces sources d'altérations, démarche a priori non aisée pour le conservateur-restaurateur, dont la vocation habituellement est de faire en sorte de prévenir ces facteurs de dégradation (conservation préventive), et de préserver la matière sans relâche. Mais dans ce cas précis, c'est la fonction même de l'objet qui le met en péril. Ainsi, le fait même d'être manipulé, de sortir du lieu de conservation, avec les brusques variations d'humidité relative que cela induit [d'autant plus que les sculptures de Bonifacio sont sorties même sous intempéries], de déambuler, d'être orné de cierges allumés, est induit par la fonction processionnelle qui caractérise l'objet.

Il nous faudra connaître les divers dangers encourus afin de distinguer ceux qui sont évitables et ceux inhérents à la pratique même, dont la suppression par conséquent porterait atteinte à la tradition populaire.

Il convient donc d'essayer de différencier, lorsque l'objet en est au cœur, les pratiques faisant partie du rituel, porteuses de sens religieux ou vecteurs de tradition, emblématiques d'une communauté, des habitudes prises. Ces habitudes prises par les confrères, parfois par hasard, ou pour des raisons pratiques immédiates, se révèlent souvent néfastes pour la conservation de l'œuvre, mais peuvent être abandonnées lorsque le bien fondé de cet abandon est démontré, et ne

constitue nullement une entrave au rituel. C'est le cas nous le verrons de l'une des étapes de la traditionnelle « préparation » de la châsse avant la procession, qui consiste à l'enduire d'un insolite mélange à base d'huile et de vinaigre. A cette occasion d'ailleurs, les confrères n'hésitent pas à monter sur le groupe sculpté directement afin d'accéder plus facilement à certaines zones difficiles à atteindre autrement. Cette pratique est le fait d'un seul confrère, qui en a un jour pris l'initiative, croyant bien faire : elle ne fait pas donc pas partie de la tradition à proprement parler mais les raisons qui motivent cette enduction sont révélatrices du lien entretenu avec cette châsse et nous en tiendrons compte dans la proposition de traitement à suivre.

Mais il est certaines pratiques sources d'altérations que nous ne sommes pas en mesure ni en droit de proscrire. C'est le cas par exemple du rituel de fin de semaine sainte, qui consiste, une fois la dernière procession terminée et les châsses réinstallées dans l'église St Dominique, à taper sur le sol avec ses pieds et à faire trembler les châsses en y assénant des secousses avec le plat de la main. Cela génère des vibrations extrêmement importantes, qui peuvent éventuellement conduire à des pertes de matière et concourent à fragiliser la structure ainsi que les assemblages. Mais comment, et de quel droit, interdire à toute une population cette pratique ? Dans un tel contexte, le rôle de la restauration ne consiste-t-il pas justement à essayer de rendre l'objet le plus résistant possible face à ce type de source de dégradation ?

Les pratiques qui se révèlent être les plus importantes pour les fidèles perdureront, avec ou sans notre consentement. Il ne s'agit pas d'interdire quoi que ce soit, mais d'émettre des propositions dans le dialogue. Il est nécessaire que les utilisateurs soient convaincus par nos propositions pour que celles-ci deviennent effectives.

L'atelier régional de Kerguehennec observe à ce propos : « la principale difficulté reste, pour nous, de définir pour chaque objet les limites de nos interventions et de les faire valoir, sachant que les statues continuent de vivre quoiqu'on fasse. A moins d'enfermer la sculpture dans une vitrine ou un musée, comment interdire à la ferveur populaire de s'exprimer ? Et de quel droit ? Nous ne sommes, en effet, pas à l'abri d'une repeinture totale de l'objet après notre intervention ! »⁴³

La discussion, les explications, mais surtout l'écoute des attentes des utilisateurs, permettent sans doute d'éviter quelques-uns de ces comportements.

Pourquoi repeignent-ils ? La réponse le plus souvent expose le côté « propre », « clinquant » obtenu après une telle opération. C'est ainsi que l'une des châsses processionnelles de Bonifacio a vu sa dorure à la feuille, originale, recouverte d'une épaisse couche de peinture synthétique couleur or, par un membre de la confrérie. Aucun confrère ne s'en est plaint, au contraire, la sculpture était « à nouveau belle pour la procession ». La personne qui l'a repeinte nous a affirmé qu'il devenait nécessaire de le faire, comme il repeint régulièrement chez lui ses volets.



Le repeint « couleur or » vient recouvrir la dorure à la feuille

⁴³ Pincemin Marie et Borneuf-Cusson Marie-Cécile, « Notes sur la restauration des objets de culte en Bretagne ou qui n'a pas peur de l'Ankou ? » in Conservation-Restauration des biens culturels, N°11, Juin 1998.

Cela relève donc de la *nécessité* : il faut que les sculptures soient parées, *mises en beauté*, afin qu'en émane une esthétique fastueuse, caractéristique des processions de lignée baroque. Cette esthétique rutilante est commune à un ensemble dont les sculptures font partie, au même titre que les habits de confrères, dont on commande des exemplaires neufs lorsque les vieux sont usés, tout comme les bannières qui ont été plusieurs fois remplacées à l'identique.

L'aspect « clinquant » des sculptures est renforcé par divers agréments tels que les nombreux cierges, les couronnes électriques, les rubans... Ces objets, avant tout utilitaires, doivent rester pour eux fonctionnels et attractifs.

Ce type d'attitudes spontanées découle également du manque de communication entre les instances patrimoniales et les fidèles, qui ont tendance à concevoir ces dernières comme contraignantes, « tuant » en quelque sorte les bonnes volontés. La lenteur des rouages administratifs, les restaurations parfois trop autoritaires et peu diplomatiques, amènent les fidèles à « entretenir » eux-mêmes les objets, car ils ne mesurent pas les risques liés à ces pratiques. Mettre en place une collaboration est donc primordial, la préservation des œuvres passe par une dimension relationnelle, sociale, afin de mettre en confiance les confréries, de les déculpabiliser également par rapport aux incidents qui peuvent survenir, dans une volonté d'assumer cette mise en péril intrinsèque à la fonction processionnelle. La mise en place d'une liste de conseils de conservation, destinée aux utilisateurs de l'objet, peut constituer un moyen de prendre en compte et d'assumer ces risques, en demandant par exemple aux confrères de toujours conserver les éléments cassés par accident, de ne pas réparer eux-mêmes, etc. La manipulation d'un tel objet est périlleuse du fait même de son poids, et ce risque doit être accepté car il participe à l'essence même de l'épreuve de la procession.

Notre propos ne consiste pas à dire que tous les risques sont assumables. La conservation préventive et la restauration peuvent cependant faire en sorte de limiter certains dangers auxquels est exposé l'objet, tout en proposant des solutions pour que les facteurs de dégradation qui demeurent inévitables puissent être mieux supportés.

Par ailleurs, l'aspect extérieur d'un tel objet met en jeu l'image de sa communauté, et si la « rénovation » est visible, c'est tout à l'honneur du rénovateur, pour qui être chargé de cette tâche apparaît comme un faire-valoir.

Le fait de repeindre peut également être perçu comme une façon de redonner une présence à l'objet, qui, redevenu pour ses utilisateurs « neuf » et brillant, paraît à nouveau vivant et opérationnel. Cela constitue un moyen (certes illusoire) de se resituer au temps de l'origine de l'objet, de lui rendre un semblant de cette vivacité originelle, avec pour effet de renforcer son efficacité.

Ce comportement très répandu relève, selon A. Riegl⁴⁴, d'une attitude inconsciente et ancestrale : « De tous temps, la foule a été charmée par les œuvres dont l'aspect neuf était clairement affirmé ; elle n'a, par conséquent, jamais voulu voir dans les œuvres humaines que le produit d'une création victorieuse, à l'opposé de l'action destructrice des forces de la nature, hostiles à la création de l'homme aux yeux de la foule, seul ce qui est neuf et intact est beau. Le vieux, le délavé, les fragments d'objets sont laids. Cette attitude millénaire, qui attribue au neuf une incontestable supériorité sur le vieux, est si solidement ancrée qu'elle ne pourra être extirpée en l'espace de quelques décennies. Qu'il faille remplacer le coin abîmé d'un meuble ou faire tomber un crépi noirci pour en appliquer un neuf demeure une évidence pour le plus grand nombre de nos contemporains ».

⁴⁴ Alois Riegl, *Op.*, cité p. 33.

Après chaque accident survenu au cours d'une procession, les confrères s'attèlent, de façon systématique et immédiate, à la « réparation » des éléments cassés, et au comblement des lacunes par du mastic commercial ou du plâtre. Ainsi l'objet, réel marqueur emblématique de sa communauté, ne peut souffrir de telles dégradations, lacunes vécues par ses utilisateurs comme des mutilations.

A.Riegl évoque ainsi les œuvres à valeur culturelle :

« Les églises, les statues des saints, les représentations de la sainte Trinité et des épisodes de l'histoire sainte sont en relation avec le Rédempteur divin, et représentent donc ce que la main de l'homme peut créer de plus vénérable. Plus qu'aucune autre, de telles œuvres imposent le respect du décorum, qui exige une intégrité parfaite de la forme et de la couleur. »

Dans ce contexte, il convient de s'interroger sur la question de la restauration, autrement dit de l'aspect final que l'on souhaite donner à ces œuvres, nos principes d'interventions minimales étant légitimement mis à mal. Si le restaurateur déconseille fortement la repeinture ou les réparations sommaires, afin de préserver l'objet, il paraît en contrepartie primordial de proposer en remplacement un projet de restauration qui tienne compte de cette esthétique particulière attendue. Ces sculptures processionnelles s'inscrivent dans une dimension à la fois religieuse et sociale, et dans un cas comme dans l'autre, l'intégrité de la matière, en tant que support de l'image sainte et emblème identitaire, ainsi que la parfaite lisibilité de l'œuvre, paraissent des éléments essentiels à sa juste appréciation. La réalisation d'une réintégration « poussée », illusionniste ou à peine discernable, permettrait ainsi de resituer l'œuvre dans sa fonction narrative. Cela semble se justifier d'autant plus que l'on sait qu'une chasse de procession avait à l'origine pour fonction de relater de façon théâtralisée un épisode de la vie d'un saint, dans un esprit hérité des mystères du Moyen-âge⁴⁵, de manière à ce que la dévotion s'appuie sur ces véritables théâtres sacrés itinérants.

Cependant, il n'est pas question ici d'ériger ce type de réintégration en principe, étant entendu que chaque traitement reste adapté à l'objet et à son contexte. De plus, la restitution s'arrête là où commence la création, les interprétations abusives pouvant faire gravement entrave à l'intégrité de l'œuvre. Recréer une gestuelle arbitrairement, par exemple, peut s'avérer aller à l'encontre du sens iconographique original, du message religieux. Il est des cas néanmoins où la réintégration de volumes manquants paraît moins interprétative, lorsqu'il s'agit par exemple de reconstituer un doigt dont les phalanges restantes indiquent sans équivoque la position, ou dans le cas d'une symétrie entre deux volumes... La proposition de traitement à suivre s'efforcera de trouver un compromis de restitution adapté. Dans tous les cas, il demeure primordial de documenter toute intervention. Rappelons d'ailleurs que les codes de déontologie, depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, exigent qu'une documentation soit constituée pour chaque œuvre, où seront mentionnés tous les traitements de conservation-restauration effectués⁴⁶.

Certaines dégradations, telles que les usures provoquées par les baisers ou les attouchements des fidèles, participent de la fonction même de l'objet. Témoins de la charge dévotionnelle d'une œuvre, de l'ancienneté de la tradition populaire, ces altérations particulières paraissent acceptées par les fidèles d'aujourd'hui, dans la mesure où elles se posent, en quelque

⁴⁵ Au Moyen Age, le mystère était une « pièce de théâtre à sujet religieux et où l'on faisait intervenir Dieu, les saints, les anges et le diable [...] Sa représentation, qui durait plusieurs jours, était le privilège de certaines confréries. La passion de Jésus était un des sujets traditionnels des mystères. » Définition : dictionnaire Petit Larousse.

⁴⁶ « La documentation d'un bien culturel doit comporter des rapports sur l'examen diagnostique, sur les interventions de conservation et de restauration et de toutes autres informations s'y rapportant. Cette documentation fait partie du bien culturel et doit rester accessible ». *La profession de conservateur-restaurateur, code d'éthique et formation*, juin 1993, ECCO. Chapitre II : Obligations envers les biens culturels, article 10.

sorte, en garants de l'authenticité de la tradition qu'ils perpétuent, et confèrent peut-être même à l'œuvre encore plus de sacralité, dans le sens où toucher l'objet qu'à touché avant eux l'ancêtre permet, le temps de la procession, une forme de co-présence des confrères avec ce dernier. Étudier la nature des altérations permet d'éviter d'annihiler ce type de témoignages, en retouchant par exemple une usure, marque de dévotion.

Un équilibre toujours fragile et contestable est à trouver entre les principes minimalistes qui régissent la conservation-restauration et les attentes liées au caractère utilitaire de l'objet traité. L'atelier régional de Kerguehennec⁴⁷ fait part de la difficulté d'établir des compromis entre les exigences du statut d'objet fonctionnel et certains principes déontologiques :

« L'aspect culturel est souvent évoqué par nos interlocuteurs, au nom duquel une restauration complète est souhaitée, afin que la statue puisse reprendre sa fonction dans l'édifice. Il nous est souvent difficile de faire comprendre nos choix, qui sont estimés minimalistes, voire insuffisants [...] Le dialogue est complexe afin de concilier les regards sur l'objet d'art/objet de culte. Car il s'agit de prendre en compte la valeur artistique de ces statues, sans oublier que leur existence même relève du domaine de la foi et de la dévotion. [...] Nos interlocuteurs ont certaines exigences dont il semblerait parfois légitime de tenir compte. Les choix de restauration [reconstitutions formelles, réintégration des lacunes...] se font au cas par cas et résultent de compromis entre les avis respectifs des membres de l'atelier, du maire, du responsable de chapelle, du conservateur des Antiquités et Objets d'art, de l'inspecteur des Monuments Historiques. Forts de notre déontologie, nous effectuons des restaurations jugées le plus souvent minimales et sommes fréquemment confrontés à la difficulté d'expliquer nos choix : la restitution d'un Christ auquel les jambes manquantes n'ont pas été refaites, la non-reconstitution du gril d'un saint Laurent, la conservation de couleurs mates et ternes sur une Vierge... Notre approche est très matérielle, mais ne l'est-elle pas trop ? Un saint auquel l'attribut manque continue-t-il à jouer son rôle aussi *efficacement* qu'à l'origine ? Ne comptait-on pas sur nous pour le *guérir*, lui rendre vie ? Rétrospectivement, nous nous interrogeons encore »⁴⁸.

Deux questions essentielles sont posées ici : la première concerne le rôle du restaurateur face à l'objet ayant une fonction rituelle (à la fois sociale et religieuse), car en effet, qu'attend-on alors de la restauration ?

Et ensuite, que restaure-t-on vraiment ? L'acte restaurateur devrait permettre à l'objet d'être encore utilisé dans son contexte, ne serait-ce qu'en rendant possible de continuer à le manipuler, permettant ainsi la perpétuation d'une tradition populaire, part d'un patrimoine immatériel que nous nous devons de conserver.

Les acteurs patrimoniaux, dont le conservateur-restaurateur fait partie, ont un rôle à jouer dans cette préservation. La manière d'appréhender l'objet, donc les choix de traitements proposés, y ont une influence certaine.

⁴⁷ Atelier régional de restauration installé depuis 1984 au château de Kerguehennec dans le Morbihan, créé à l'initiative des conservateurs de Bretagne dans le but de répondre aux besoins de conservation-restauration des sculptures polychromes de la région.

⁴⁸ Pincemin Marie et Borneuf-Cusson Marie-Cécile, « Notes sur la restauration des objets de culte en Bretagne ou qui n'a pas peur de l'Ankou ? » in *Conservation-Restauration des biens culturels*. N° 11, Juin 1998 [p.63-64]

III L'immatériel, un patrimoine à préserver :

Les expériences trouvées dans la littérature et l'observation de certaines œuvres restaurées montrent qu'actuellement, une certaine déontologie tend à conserver les marques d'usage, de dévotion, comme témoins de pratiques anciennes [il en va ainsi par exemple des brûlures de cierges, des usures, des modifications variées indiquant divers usages, comme nous l'avons évoqué]. Ces pratiques populaires, souvent révolues, font partie intégrante de notre histoire, et la conservation de ces traces d'usage permet de garder en mémoire, ou tout du moins de saisir partiellement, la force de la relation profondément spirituelle et humaine que les hommes ont toujours entretenu avec les objets ayant une fonctionnalité rituelle.

Le phénomène de mondialisation actuel entraîne avec lui la menace d'une perte de la mémoire collective, et la globalisation la crainte de voir disparaître la diversité culturelle. C'est ainsi que l'on assiste à une patrimonialisation à outrance, afin que tout soit préservé, que nulle part de cette mémoire collective ne nous échappe. A l'heure où il est question de « transformer nos musées en écrans abritant le patrimoine immatériel⁴⁹ », les processions de Bonifacio nous offrent une occasion d'assister à une tradition populaire encore « vivante », un particularisme local toujours actif, c'est pourquoi il me paraît indispensable de contribuer à sa conservation.

La préservation du patrimoine immatériel est plus que jamais d'actualité⁵⁰. Les formes qu'il recouvre sont vastes, nombreuses et complexes, et présentent la particularité d'être toujours en évolution.

L'UNESCO le définit comme « l'ensemble des manifestations culturelles, traditionnelles et populaires, à savoir les créations collectives, émanant d'une communauté, fondées sur la tradition. Elles sont transmises oralement ou à travers les gestes et sont modifiées dans le temps par un processus de re-création collective. En font partie les traditions orales, les coutumes, les langues, la musique, la danse, les rituels, les festivités, la médecine et la pharmacopée traditionnelles, les arts de la table, les savoir-faire dans tous les domaines matériels des cultures tels que l'outil et l'habitat. »⁵¹

Le patrimoine oral et immatériel comprend, toujours selon les experts internationaux réunis par l'UNESCO, « les processus acquis par les peuples ainsi que les savoirs, les compétences et la créativité dont ils sont héritiers et qu'ils développent, les produits qu'ils créent et les ressources, espaces et autres dimensions du cadre social et naturel nécessaires à leur durabilité ; ces processus inspirent aux communautés vivantes un sentiment de continuité par rapport aux générations qui les ont précédées et revêtent une importance cruciale pour l'identité culturelle ainsi que pour la sauvegarde de la diversité culturelle et de la créativité de l'humanité ».

L'UNESCO, dans sa proclamation du 18 mai 2001, mentionne entre autres les « rituels » et les « processions annuelles » comme parts de ce patrimoine.

⁴⁹ O Young Lee, Ex-ministre de la Culture du gouvernement coréen, 20^e Conférence de l'ICOM à Séoul, in *Nouvelles de l'ICOM*, N°4, 2004 [p.

⁵⁰ La notion de patrimoine immatériel a été évoquée pour la première fois par les pays membres de l'UNESCO, lors de la Conférence de Mexico en 1982. Il a alors été suggéré d'étendre la notion de patrimoine à « l'ensemble de la tradition culturelle ». Mais ce n'est qu'en 1989, à Paris, qu'une recommandation finale a été adoptée. Confrontés à des problèmes de définition et de terminologie, les pays membres de l'UNESCO ont utilisé diverses expressions pour désigner la réalité dont on voulait parler et le sens véritable de cette réalité. C'est seulement lors de la consultation internationale de Paris, en juin 1993, que l'expression « patrimoine immatériel » a été consacrée pour désigner cette part du patrimoine que constitue l'héritage culturel vivant des communautés. Le patrimoine immatériel est désormais reconnu comme composante essentielle du patrimoine par l'ensemble des pays membres de l'UNESCO.

⁵¹ Site internet de l'UNESCO : www.unesco.org

Selon ces acceptations, les processions de Bonifacio, en tant que rituel émanant d'une communauté, fondé sur la tradition, et participant de la diversité culturelle, peuvent donc être considérées comme partie intégrante de ce patrimoine immatériel, qui, depuis ces dernières années, est reconnu à une échelle internationale en tant que « facteur vital pour l'identité culturelle, la promotion de la créativité et la préservation de la diversité culturelle. Il joue un rôle essentiel dans le développement national et international, dans la tolérance et l'interaction harmonieuse entre les cultures. »⁵²

La rareté, et la grande valeur de ces cultures vivantes menacées ne sont plus à démontrer. La nature même de ce patrimoine éphémère le rend vulnérable, c'est pourquoi l'accent est mis actuellement sur la nécessité de le sauvegarder⁵³.

Cette sauvegarde fait l'objet d'interrogations et d'échanges d'idées quant à son organisation et aux formes qu'elle pourrait revêtir, mais dans la mesure où « le patrimoine matériel est l'incarnation du patrimoine immatériel »⁵⁴, il me semble que dans l'immédiat, l'intervention sur un objet au cœur de la pratique culturelle vivante constitue un moyen de préserver un particularisme local encore actif, comme le rappelle M.Pincemin : « hors contexte, la restauration des objets de culte aurait tendance à ne devenir qu'un acte de survie dans un but exclusivement esthétique. Elle devient acte de vie lorsque de concert avec les acteurs du culte, elle permet à ce dernier d'être reconnu et de perdurer. »⁵⁵

La conservation de la pratique représente une forme de sacrifice de l'objet, pourrait-on dire, dans la mesure où chaque procession constitue une source potentielle d'altérations. Il est incontestable que l'objet de procession se dégrade plus vite que l'objet de musée, et le rôle du conservateur-restaurateur est justement, comme nous l'avons évoqué, d'assumer ces risques et de faire en sorte que l'œuvre « souffre » le moins possible tout en permettant à la pratique culturelle vivante de se perpétuer.

Mais lorsque ce compromis n'est plus possible, tous les recours ayant été épuisés, le conservateur-restaurateur peut-être amené à proposer la création d'une copie de l'objet, en accord avec les textes déontologiques :

« Lorsque l'usage social du bien culturel apparaît incompatible avec sa préservation, le conservateur-restaurateur doit en avertir le propriétaire ou le responsable juridique. Lorsqu'une reproduction de l'objet est envisagée, le conservateur-restaurateur doit recommander des procédés de reproduction sans danger pour l'original. »^{56,57}

La pratique culturelle perdurerait tandis que l'œuvre originale serait strictement conservée, privilégiant ainsi ses valeurs d'ancienneté, historique et esthétique. Une telle mesure, toujours radicale, permettrait de ne pas priver les fidèles de l'objet de procession, tout en évitant de le laisser se dégrader au rythme des utilisations. Pourtant, le remplacement par une copie, nous le verrons, est loin d'être une entreprise simple, tant du fait des difficultés techniques que des questionnements éthiques qu'il suscite. Car en effet, ne prend-on pas là le risque de voir la

⁵² Site internet de l'UNESCO : www.unesco.org

⁵³ Sid Ahmed Baghli (Conseiller culturel de la mission permanente de l'Algérie auprès de l'UNESCO) évoque la « mondialisation avec tous les risques d'homogénéiser, d'éroder ou même d'anéantir la quasi-totalité de notre fragile et fabuleuse diversité culturelle » comme principale menace du patrimoine immatériel. in *Nouvelles de l'ICOM*, N°4, 2004 (p. 17)

⁵⁴ Citation de Hongnam Kim, Directrice du musée national des Arts populaires de Corée, in *Nouvelles de l'ICOM*, N°4, 2004.

⁵⁵ Pincemin Marie et Borneuf-Cusson Marie-Cécile, « Notes sur la restauration des objets de culte en Bretagne ou qui n'a pas peur de l'Ankou ? » in *Conservation-Restauration des biens culturels*. N°11, Juin 1998 (p.64)

⁵⁶

⁵⁷ Code de déontologie ECCO, article 16.

« charge » emblématique, intergénérationnelle, de la sculpture, disparaître avec l'apparition d'une copie ? Et dès lors, si le nouvel objet n'est pas réinvesti aussi puissamment que son modèle l'était, cet échec peut-il conduire à entraver la pratique à un point tel que cela pourrait marquer sa fin ? Sans doute nous faut-il relativiser ce risque, dans la mesure où les participants peuvent attacher, comme l'évoque B.Rekdal⁶⁰, « plus d'importance à la signification de la pratique culturelle qu'à sa forme extérieure », le symbole véhiculé par l'objet devenant alors plus important que l'attachement à sa matérialité.

Après l'évocation des origines italiennes des châsses de Bonifacio, St Barthélemy en particulier, l'étude de cet objet et des conditions de son utilisation illustrera de façon plus concrète les enjeux évoqués ici, afin d'aboutir à une proposition de traitement nourrie de ces réflexions.

⁶⁰ Bjorn Rekdal, responsable des expositions, de la pédagogie et des services publics, [musées universitaires du Patrimoine culturel], Oslo, Norvège. Directeur musée d'ethnographie, Université d'Oslo [1990-2000]. Président du Comité national norvégien [1996-1998]. Président d'ICME [Comité international pour les musées et collections d'ethnographie de l'ICOM], in Nouvelles de l'ICOM, n°4, 20^e Conférence générale de l'ICOM, Séoul, Rép. de Corée : Musées et patrimoine immatériel.

2^{ème} PARTIE

Étude de cas : la châsse st Barthélemy



••• LES CHASSES PROCESSIONNELLES DE BONIFACIO : UNE TRADITION ITALIENNE •

Le terme « châsse » désigne en principe un reliquaire de taille variable, coffre ou cercueil, parfois même en forme d'église, dans lequel est conservée une relique insigne, le squelette ou le corps entier d'un saint. A Bonifacio, les groupes processionnels sont appelés ainsi de façon impropre, cette confusion viendrait du terme italien *cassa*, désignant la plateforme de bois à laquelle sont fixés les personnages sculptés et équipée de brancards permettant le port en procession.

Ces imposants groupes sculptés avaient pour vocation de relater aux fidèles des éléments de leur culture religieuse immédiatement identifiables, où la vie des saints et la représentation populaire du paradis constituaient les sujets de prédilection. La châsse que nous présentons dans ce mémoire représente ainsi la scène du martyr de St Barthélemy, de façon particulièrement pathétique, avec une force d'expressivité chère au Baroque italien.

Les châsses sont proches des *misteri* des Pyrénées orientales, groupes sculptés qui, de la même façon, évoquent des épisodes religieux. Cette tradition provient des *mystères* du Moyen-Âge, pièces de théâtres à sujet religieux, jouées par des acteurs (membres de confréries le plus souvent), où l'on faisait intervenir Dieu, les saints, les anges et le diable. Le jeu de ces acteurs a ainsi progressivement été laissé à la force expressive des figures sculptées.

Nos recherches sur la châsse St Barthélemy nous ont mené jusqu'aux confréries ligures, à l'origine de ces groupes sculptés baroques encore utilisés pour les processions de Bonifacio. Ces nouvelles formes de support de dévotion ont été imaginées par les sculpteurs de Ligurie, dès le XVI^e siècle, et leur développement a connu son apogée fin XVII^e début XVIII^e, avec pour tête de file le sculpteur génois Anton Maria Maragliano. La châsse St Barthélemy a parfois un peu hâtivement été attribuée au maître lui-même, mais il paraît plus probable qu'elle soit la création d'un sculpteur inspiré par ses travaux, comme l'affirme F. Franchini Guelfi¹ : « Personnellement, il me semble que l'auteur n'est pas Maragliano, mais un sculpteur génois, inconnu jusqu'à présent, qui a certainement vu les œuvres de Maragliano et cherché à l'imiter. Elle pourrait dater de la première moitié du XVIII^e siècle ».

La procession, née de la pratique pénitentielle spontanée des premiers flagellants, prend sa source dans les angoisses d'une condition sociale toujours plus précaire. Elle permet une expiation des péchés qui libère de la terreur de la punition divine. Entre le XVI^e et le XVII^e siècles, le rite processionnel se caractérise par l'intense implication émotive des participants dans la propitiation de l'intervention divine et dans l'exaltation d'un protecteur céleste. A ces motivations fondamentales s'ajoutaient les compétitions entre confréries, et la volonté de traduire le prestige de sa congrégation par la magnificence de l'apparat processionnel. Dans ce contexte, les vêtements processionnels, les crucifix, les statues de saints, d'abord d'une grande simplicité formelle et

¹ Traduction libre du courrier en Italien de la professoressa Fausta Franchini-Guelfi, enseignante à l'Université de Gênes [dipartimento di italianistica, romanistica, arti e spettacolo], spécialiste des confréries ligures, à qui j'ai soumis des photographies de la châsse. Pour elle, la filiation génoise ne fait pas de doute : « A mio parere l'autore non è il Maragliano, ma un scultore genovese, finora ignoto, che certamente ha visto le opere del Maragliano e cerca di imitarlo. Potrebbe essere data nella prima metà del settecento ».

pauvreté matérielle, s'enrichissent peu à peu de techniques raffinées et de matériaux toujours plus précieux, mis en œuvre par des sculpteurs, peintres, doreurs.

Cette évolution progressive transforme ces objets, d'abord simples instruments du rite pénitentiel, en splendides et colorées images symboliques de la dévotion et du prestige d'une confrérie, suivant ainsi l'évolution du rite processionnel dans ses formes primitives, dépouillées, jusqu'à ses développements plus complexes et spectaculaires du seizième et siècles suivants.

Ainsi, avec la multiplication des confréries, l'accentuation de leur rôle religieux et social, et l'évolution des formes de la dévotion vers un spectacle toujours plus riche et complexe, les simples capes processionnelles en toile blanches se sont progressivement transformées en vêtements luxueux, en soie ou velours décorés de précieuses broderies de fil d'or et d'argent. Aux modestes crucifix de bois des « Battuti » ont été substitués des christs monumentaux sur croix enjolivées d'ornements en argent, et les statues de saints ont fait leur apparition en procession. D'abord simples simulacres en bois polychrome de modestes dimensions, figées dans une frontalité statique, postées au centre d'une plateforme carrée (la « cassa »), portée sur les épaules des confrères, à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, ces sculptures se transforment en représentations sacrées dans lesquelles le saint protecteur, non plus atemporelle image bénissant, agit véritablement en protagoniste dans un des moments marquants de son histoire : la victoire sur le mal, le miracle, l'extase, le martyre ou la gloire...

Remerciements et donations, dons de notables, jouèrent un grand rôle dans le circuit de la commande artistique : la seconde moitié du XVII^e siècle, période la plus mature du Baroque génois, vit un renouvellement progressif de l'apparat processionnel, pratiqué avec intensité jusqu'au XVIII^e siècle mais avec une iconographie presque inchangée. Pour les confréries, la constitution d'un luxueux appareil processionnel est un investissement très considérable sur le plan économique : là où un riche protecteur n'offre pas la somme nécessaire, les confrères se cotisent pour pouvoir arborer capes de soie et broderies d'argent de facture raffinée.



Vêtement processionnel en velours brodé de fil d'or, bâton de procession en argent. XVIII^e s. Gênes

Photo R.Fosolani

La sculpture en bois du Saint ou de la Madone, avec l'Enfant Jésus, peut-être plus que le Christ en croix, reflète de façon plus intime la nature de la confrérie, représentant le saint patron de toute cette communauté, le dépositaire des prières et des exigences salvatrices d'une multitude de modestes : le bois sculpté et peint assurait la création de représentations simples et immédiatement reconnaissables, ne serait-ce que par la mise en trois dimensions des attributs iconographiques traditionnels.



Photo F.Franchini Guelfi

Unique témoin de ces premiers groupes sculptés du seizième, le *Sant'Ambrogio che sconfigge gli eretici* crée par Filippo Santacroce en 1594, pour la confrérie de Sant'ambrogio di Voltri, se trouve toujours dans l'oratoire de Voltri. L'épisode est représenté par des figures déclamant de manière théâtrale, et l'action semble coupée et figée à son point dramatique culminant : au centre de la plateforme le cheval du saint se cabre sur l'ennemi à terre, pendant que Sant'Ambrogio élève le bras pour frapper. Bien que les formes de ce groupe sculpté n'apparaissent pas très raffinées, (mais les repeints grossiers modernes en empêchent en partie la lecture) la statuare processionnelle génoise à venir ne sera autre que le développement de cette théâtralité mouvementée et dramatique, de cette emphase de l'attitude gestuelle, de la caractérisation des personnages en véritables masques de théâtre, en vue de solliciter l'émotion dévotionnelle des spectateurs.



Sant' Ambrogio, détails

L'enrichissement de l'apparat processionnel va de paire avec une évolution toujours plus marquée du rite, de la finalité pénitentielle vers celle du spectacle et de la fête. Dans ce contexte, la bravoure ostentatoire des porteurs de christ, la compétition parfois violente entre confréries, la participation bruyante d'un public affectivement impliqué, contribuent à créer une ambiance exaltée. Les banquets souvent à base de pain et de vin, les coups de fusils tirés en l'air, la distribution du pain béni aux confrères, représentent aux yeux de l'Église une débauche blasphématoire. En effet, l'une des dispositions post-tridentines les plus catégoriques concerne l'interdiction de manger et boire dans les oratoires, ce qui constitue pourtant l'un des moments les plus importants de la vie associative confraternelle, qui assumait, surtout dans la communauté paysanne, une fonction de pacification sociale.

Maragliano, le maître des « casse » italiennes :

En Ligurie, entre la moitié du XVIIe et la fin du XVIIIe siècle, le rite processionnel se présente donc sous la forme d'un grand spectacle coloré, et les oratoires s'enrichissent de fresques, retables, stucs, et mobilier précieux. La confrérie génoise de San Giacomo delle Fucine porte en procession l'extraordinaire *Cristo Moro* [ci-contre] de Domenico Bissoni en bois de jujubier, la confrérie de San Giovanni Battista di Sestri Ponente utilise la grandiose « cassa » de la *Decollazione del Santo* sculptée par Marc'Antonio Poggio. Les innovations de la scénographie et de la composition de cette monumentale châsse processionnelle viennent satisfaire les nouvelles exigences de représentation et d'expression voulues par une dévotion toujours plus orientée vers une imagerie émotionnellement puissante ; et le succès de la châsse de Sestri fut certainement considérable, car par la suite, Anton Maria Maragliano (Gênes, 1664-1739), reçut de la confrérie génoise de San Giovanni Battista la commande d'une châsse avec le martyr du saint, pour laquelle il se référera ponctuellement à l'œuvre de Poggio dans la construction théâtrale de la scène.



Photo F.Franchini-guelfi

Infatigable « producteur » de châsses et de crucifix processionnels, et maître d'un groupe de jeunes² qui collabore à l'exécution des œuvres dans son atelier, Maragliano fournit, à partir des dernières années du XVII^e siècle, un splendide répertoire d'imagerie de dévotion, véritable théâtre sacré ambulant qui se joue périodiquement dans les rues et les places au cours de la manifestation processionnelle.

Les œuvres du maître deviennent célèbres, sa production rencontre un vif succès auprès des confréries, et ce bien au-delà de la Ligurie. Ses œuvres les plus stupéfiantes demeurent ces groupes sculptés, immenses « machines processionnelles »³

Ses « casse » sont des récits spectaculaires, orchestrés sur des attitudes et des gestes aptes à exprimer visuellement et à communiquer aux fidèles – déjà transportés par l'ambiance surchauffée du rite – un vaste éventail d'expressions, dont le code est partie intégrante de l'imagerie dévotionnelle traditionnelle : du vol victorieux du splendide San Michele Arcangelo qui vainc Lucifer, à la gloire de l'âme de Saint Paul Ermite qui vole dans le ciel en un tourbillon d'angelots, Maragliano sculpte pour des commanditaires souvent peu cultivés (comme les sbires de la confrérie de Sant'Antonio⁴) mais parfaitement capables de percevoir l'intense charge émotionnelle et la beauté suggestive de ces groupes sculptés.



Photos F.Cervini

*Personnages sculptés par Maragliano,
"Martirio di san Giovanni Battista",
deuxième-troisième moitié du XVIII^e
siècle*

² Parmi lesquels son fils Giovanni Battista, Pietro Galleano, Agostino Storace...

³ Terme traduit librement de l'Italien « machine processionale », employé par D.Sanguineti.

⁴ Les sbires étaient l'une des plus importantes confréries génoises et souvent à l'origine de violences, de rixes.

Mais au-delà de la qualité artistique de la châsse, le rite processionnel et le saint patron représenté par le groupe sculpté jouent un rôle symbolique à l'expression émotive intense : au sein du rituel exorcisant de la procession qui parcourt les rues de la ville ou du bourg, la présence du saint vient comme une défense, pratique qui renoue avec d'anciens rites de circumambulation destinés à protéger la collectivité des forces et esprits malins. Dans ce rituel rassurant et ses exigences libératoires, qui trouvent dans la fête une éphémère et parfois tumultueuse expression, apparaît le rôle cathartique de la manifestation processionnelle, au centre de laquelle l'image du saint se pose comme un point d'appui émotif.

C'est au cours la deuxième moitié du XVIII^e siècle que le faste de l'apparat processionnel atteint son paroxysme ; dans la même période, les turbulentes confréries génoises se font toujours plus incontrôlables. Les deux faits sont évidemment liés, car le luxe des vêtements et du mobilier toujours plus riches exprime le violent antagonisme entre confréries rivales, à une époque où les confréries de Gênes réunissent le plus grand nombre d'inscrits de leur histoire.

La réalisation d'un modèle préalable :

A notre connaissance, aucune étude technique des *casse* processionnelles ne semble à ce jour avoir été réalisée. Les quelques informations exposées ici proviennent des rapports de restauration de la Soprintendenza du Piémont, rapportés par F.Cervini dans son récent catalogue, et des renseignements fournis par F.Franchini Guelfi⁵.

Un document nous renseigne sur le contrat notarié entre les commanditaires et Maragliano : il stipule qu'ils doivent s'accorder sur l'iconographie, voir et approuver le modèle, le prix et le délai d'exécution. La réalisation d'un modèle⁶, maquette en bois ou cartapesta, souvent notée dans le contrat, permettait au sculpteur de définir les problématiques éventuelles, d'étudier l'effet de la lumière sur les reliefs, le rendu de la représentation en fonction du positionnement des différentes figures, d'aider au choix de solutions techniques à adopter, ou aux calculs relatifs au poids et à la stabilité de ces complexes compositions...

L'un des rares modèles de châsse processionnelle conservé jusqu'à ce jour est une ébauche du groupe sculpté « Sant'Ambrogio in adorazione della Santissima Trinità », conservée dans la paroisse de Fegino, à Gênes. Des matériaux facilement modelables ont été employés (de la terre probablement) pour pouvoir modifier les formes à souhait, et ces maquettes, souvent plus petites que l'œuvre finale, servaient à la fois de guide pour le sculpteur, et de présentation aux commanditaires.

⁵ Rapport de restauration établis dans les années cinquante par la Soprintendenza per i beni culturali, équivalent des Monuments Historiques français, rapportés par Cervini Fulvio, « *Ha tutto l'aria del paradiso* », Op.cité p. 36 ;49

⁶ « bozzetto » en Italien



*Modèle ayant servi à
sculpter « Sant' Ambrogio
in adorazione della
Santissima Trinità »,
conservée dans la
paroisse de Fegina, à
Gênes.
[photo : F.Cervini]*

La sculpture :

Pour le groupe sculpté final, effectué en ronde-bosse⁷, le bois le plus souvent utilisé par les sculpteurs génois était le tilleul, pour ses caractéristiques de dureté moyenne, de bonne résistance aux insectes xylophages et aux variations d'humidité. Les actes notariés précisaient souvent le type de bois désiré, et dans certains cas, spécifiaient la bonne qualité de l'essence (« bois sec et bon, et qui ne sera pas susceptible de se fendre... ») et une garantie de quelques années était demandée, dans le cas où l'œuvre « fasse quelques fentes ». Pour l'exécution de grandes figures, Maragliano utilisait aussi le peuplier, moins dur. Un bois moins précieux pouvait être employé pour les soubassements rocheux des figures, alors que la plateforme sur laquelle sont fixés toutes les éléments sculptés, exécutée par un ébéniste spécialisé, était au contraire souvent réalisée en noyer.



Les figures ne sont pas sculptées dans un seul bloc mais sont constituées de nombreuses pièces de bois de tilleul, unies avec un collage de colle forte de bœuf et des clous retournés, technique vraisemblablement employée sur la chasse St Barthélemy, comme un morceau récemment cassé nous a permis de l'observer (ci-contre).

Les yeux sont souvent constitués de lamelles vitrées peintes sur la paroi intérieure et insérées dans la cavité orbitale, puis fixées par la création d'une paupière en stuc. Cette technique, caractéristique de l'atelier de Maragliano, n'a pas été appliquée à St Barthélemy, ce qui tend à infirmer une fois de plus une hypothétique attribution de cette chasse au sculpteur.

Maragliano s'entourait de nombreux élèves pour la complexe phase d'élaboration des chasses. Il avait un code stylistique bien reconnaissable et une façon de sculpter toute personnelle, qui contribuera vite à faire son succès, et son style sera perpétué bien après sa mort, par ses nombreux élèves et imitateurs, souvent confondus avec Maragliano lui-même. Il y eut donc une Ecole maraglianèse⁸, à laquelle on a d'ailleurs abusivement attribué de nombreux travaux, d'époques et de styles mêmes très distants.

⁷ Sculpture qui peut être considérée d'autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace qui l'entourne (par opposition à Relief)

⁸ En Italien : « Scuola maraglianese »

Ces groupes processionnels étaient réalisés à plusieurs mains : des artistes spécialisés se chargeaient de la polychromie et des techniques à l'or (dorure, sgraffiti...), tandis que la plateforme sur laquelle sont fixés les éléments sculptés, et qui accueille en dessous les brancards nécessaires au port en procession, était l'œuvre d'un ébéniste.

La polychromie

D.Sanguineti nous apprend que les carnations étaient souvent peintes « a tempera grassa » sur une épaisse préparation « a gesso ». Rappelons que la « tempera grassa » est constituée d'un liant mélangeant l'œuf et l'huile. Le gesso est la préparation traditionnellement utilisée par les artistes italiens, et se compose de colle animale et d'une charge, le sulfate de calcium.

Nos analyses des matériaux constitutifs de la châsse St Barthélemy nous permettent d'affirmer que la préparation est bien « a gesso », à base de colle de peau et d'une charge sulfate de calcium (CaSO_4). Cependant, la première couche peinte (sans doute originale) réagit seulement au test de coloration caractérisant la présence de lipides, ce qui indique qu'il s'agirait plutôt d'une technique de peinture à l'huile, et non d'un liant contenant de l'œuf, comme la « tempera grassa ».

Pour les confréries qui avaient le plus de moyens étaient exécutées de très riches techniques à l'or. La polychromie de certains de ces groupes sculptés fait preuve d'une extraordinaire exubérance décorative.

Dans la plupart des cas, la dorure est réalisée en appliquant la feuille sur la préparation, préalablement incisée de motifs ornementaux. Vient ensuite la technique du « sgraffito » qui consiste à éliminer par endroits la couche de peinture, de façon à faire émerger l'or sous-jacent. (ci-contre)

Les éléments décoratifs, le plus souvent des motifs floraux, (rose, tulipe, campanules...) étaient souvent peints à l'huile par dessus.



On notera la très grande similitude entre la plateforme de cette châsse de Maragliano et celle de St Barthélemy



Photo F.Cervini



*Les polychromies des
châsses de Maragliano
sont particulièrement
raffinées
[photos : F.Cervini]*

Très proches géographiquement, la Corse et l'Italie ont toujours été liées, et ont parfois partagé une histoire commune⁹. Ainsi, le modèle génois a grandement influencé les insulaires, et les

⁹La République de Gênes et la France se sont disputées l'île au cours des siècles : en 1559, le traité de Cateau-Cambrésis proclame la Corse génoise, puis Gênes transfère ses droits à la France en 1768. En 1789, la Corse est proclamée partie intégrante de la France.

châsses de procession étaient commandées par les confréries des villes corses, présides de la République de Gênes de 1560 à 1769 : Bastia, Ajaccio et Bonifacio en possèdent toujours. Comme nous l'avons déjà évoqué, la commande d'œuvres auprès d'artistes italiens de renom constituait un moyen pour une confrérie de se démarquer, et d'afficher sa filiation génoise. Ailleurs en Corse, les sculptures de procession sont de taille plus modeste, un seul saint y est souvent figuré, en bois polychrome ou en carton-pâte, produites par des artistes locaux.

Pour les confréries ligures, tout comme en Corse, la conservation des rites, des objets d'usage liturgique et processional (de la châsse au sceau servant autrefois à marquer le pain béni) constitue la sauvegarde d'une identité culturelle locale ; ces dernières années ont vu la reprise de traditions, et le potentiel de rencontre humaine et religieuse du groupe confraternel a favorisé la renaissance de confréries éteintes.

Les confrères de Ligurie jouissent aujourd'hui d'un riche patrimoine d'histoire et d'art, l'étude de celui-ci en est seulement au commencement. Les premières tentatives de catalogage des œuvres et d'exploration des archives des oratoires ont fait émerger un extraordinaire mobilier, qui comporte parfois des problèmes de conservation - restauration considérables.



Photo F.Cervini

*Maragliano, Visione di san
Giovanni evangelista in patmos,
première décennie du XVIIIe
siècle*

••• CONDITIONS D'UTILISATION DE LA CHASSE ST BARTHELEMY

Préparation et sortie en procession •

Avant d'évoquer en détail dans le constat d'état les altérations rencontrées sur l'objet, il paraît utile de préciser les différentes étapes de son utilisation, pratique rituelle dont il représente le point d'appui central.

Avant les sorties en procession : la préparation de la châsse

De façon générale, les saints qui dynamisent la vie religieuse des confréries se trouvent sous attention, faire en sorte que la représentation soit « entretenue » est un réel souci collectif.

La phase de préparation a lieu le plus souvent l'après-midi précédant la sortie nocturne, dans l'église où la châsse est conservée. Les membres de la confrérie St Barthélemy viennent « préparer » leurs sculptures de procession : la « petite châsse » représentant leur saint patron et la « grande châsse » que nous étudions, scène du martyr du saint.

La première étape consiste en un dépoussiérage de toute la surface au moyen d'une brosse (type brosse à habits), vient ensuite le passage énergique du chiffon, puis l'enduction de toute la surface avec une mixture à base d'huile de lin (deux tiers) et de vinaigre de vin rouge (un tiers). Selon les produits que les confrères ont à disposition, sont ajoutés de l'huile d'olive, de l'huile de tournesol, et divers produits vendus dans le commerce : du siccatif (marque *Mieuxa*), de la cire contenant des cires naturelles et microcristallines, de l'essence de térébenthine (« *cire térébenthine* » de marque *Star Wax*) et de la cire contenant des silicones, (« *cire super encaustique de luxe* » de marque *Mowgli*). Le membre de la confrérie st Barthélemy à l'origine de cette initiative m'a expliqué que cette « recette maison » aurait une action contre les insectes et serait destinée à « rafraîchir » la châsse avant sa sortie en procession.

La châsse est ensuite achevée d'être parée avec l'installation des *cartatorci*¹ et des cierges sur les pointes métalliques prévues à cet effet, et qui seront allumés quelques instants avant la procession. De nombreux éléments (couronnes, auréole électrique, sabres, plumeaux ...) constituent une « parure » à l'objet, nous en exposons le détail dans le constat d'état. Nous évoquerons également le problème posé par les cierges, à l'origine de brûlures.

La procession :

Plusieurs équipes de six porteurs sont constituées à l'avance, et se relaieront tout au long du parcours. Les différentes manœuvres, depuis le départ de la châsse jusqu'à son retour après la procession, sont dirigées par un confrère chargé de la coordination. Le port de cet objet étant réputé particulièrement difficile, les confrères qui s'y aventurent se sont entraînés à ce pénible effort pendant l'année.

¹ Les *cartatorci* désignent en Corse des papier cartonnés enroulés et percés de motifs, placés autour de certains cierges.

Les porteurs placent leurs épaules sous les poutrelles destinées à cet effet, et s'immobilisent dans l'attente que le coordinateur tape un bruyant coup sec sur la plateforme de la châsse pour leur signaler le départ. Unissant leurs efforts, ils parviennent alors à soulever le groupe sculpté qui vacille jusqu'à la sortie de l'église. Un autre coup sec leur signale de se baisser de façon à ce que celui-ci passe sans heurts sous l'embrasure de la porte. Tout le trajet se déroule ainsi, ponctué des « mua² » que crient les porteurs quand ils souhaitent être remplacés, et des coups secs du coordinateur. Le moment le plus périlleux du parcours est le passage sous un porche assez bas, qui nécessite que les porteurs se baissent beaucoup pour que la cime de la châsse passe sans mal. Cette étape du parcours a motivé la suppression, dans les années 1930, de deux anges qui se trouvaient vraisemblablement placés au-dessus de ceux existant actuellement, et qui demandaient sans doute aux porteurs de porter la châsse à bout de bras pour pouvoir la baisser suffisamment. Cet exemple montre bien à quel point la nature utilitaire d'un tel objet a pu prévaloir, et imposer ainsi certaines adaptations irréversibles.

La foule encourage les confrères, et dans les ruelles en pente, pour éviter que les hommes ne soient entraînés par le poids de l'objet, il est de tradition que les villageois viennent se placer devant la châsse, et ralentissent alors sa descente en exerçant une poussée contraire sur les extrémités des poutrelles.



Passage sous le porche

La fonction même de l'objet est un facteur accélérateur de sa dégradation, car le simple fait de déambuler ainsi génère d'importantes vibrations, qui concourent à fragiliser la structure ainsi que les assemblages. L'exposition à l'environnement extérieur, provoquant de brusques variations d'humidité relative, favorise les phénomènes de gonflement et retrait du bois, susceptibles de provoquer une désolidarisation de la polychromie. Ni le vent ni la pluie ne sauraient empêcher les sorties en procession.

² *Mua* est un terme corse venu du latin *mutare*: changer.

Parmi ces risques obligés, on peut mentionner l'accident imprévisible, comme celui survenu il y a une vingtaine d'années, lorsque l'un des porteurs s'est tordu la cheville, déséquilibrant tout le groupe, qui n'a pu rattraper la lourde châsse. Cette chute n'a fait aucun blessé, mais a provoqué plusieurs cassures avec perte de matière, « réparées » par les confrères avec du mastic. De la même façon, récemment, les porteurs ont mal négocié l'entrée de l'église et ont heurté l'embrasure de la porte : le choc a cassé net un morceau de la sculpture.

La procession marque une étape dans une autre église de Bonifacio, le temps de l'office, pendant lequel la châsse est posée dans l'allée centrale, sur des tréteaux, parmi les autres sculptures processionnelles de la ville. Nombreux sont les fidèles ou confrères qui s'appuient ou s'accourent alors sur la plateforme des châsses (ci-contre). Compte tenu de la hauteur du groupe sculpté, les frottements sont plutôt exercés au niveau de la plateforme et de son coffrage de bois.



Retour dans l'église :

Une fois l'office terminée, les confrères ramènent la châsse dans l'église st Dominique en suivant le trajet inverse de l'aller, qui présente donc le même périlleux passage sous le porche. Cette mise en danger de l'objet fait partie des éléments du rituel sur lesquels on ne peut interférer, le parcours n'est pas modifiable, il fait partie de l'épreuve même de la procession et n'est pas négociable.

Une fois la châsse posée sur des tréteaux, vient le rituel qui consiste à taper sur le sol avec les pieds et à faire trembler les châsses en y assénant des secousses avec le plat de la main. Les vibrations générées sont extrêmement importantes, et peuvent éventuellement conduire à des pertes de matière et comme évoqué plus haut, à fragiliser la structure ainsi que les assemblages.

Après avoir établi le constat d'état de la châsse st Barthélemy, nous tenterons de proposer des mesures de conservation préventive, curative, et de restauration, qui respectent et tiennent compte de la fonction processionnelle de l'objet, et interviendraient pour le rendre plus à même de supporter cette fonction, tout en respectant les principes déontologiques qui sont les nôtres.

Utilisation :

Le groupe sculpté est sorti en procession deux fois par an : le vendredi saint au soir et le 24 août (fête de St Barthélemy). Trois confrères devant, trois derrière, soulèvent la châsse par les trois longues poutrelles prévues à cet effet, fixées sous la plateforme, et qui reposent sur leur épaule.

Poids présumé : entre 500 et 600 kg

Dimensions : Largeur la plus importante : 151 cm

Longueur la plus importante : 206 cm

Hauteur au point le plus haut : 235 cm

Épaisseur du socle (sans les poutrelles) : 20 cm

Épaisseur des poutrelles (servant au port en procession) : 9 cm

Datation estimée :

Première moitié du XVIIIe siècle

Histoire matérielle connue :

Quatre gros trous (d'une profondeur d'environ 5 cm) ont été percés aux quatre angles du plateau supportant le groupe sculpté. Les confrères m'ont appris qu'ils étaient destinés à recevoir un baldaquin. Celui-ci était utilisé pour protéger la châsse des effritements des enduits recouvrant le plafond de l'église, et parfois occasionnellement utilisé en procession, mais il a disparu aujourd'hui.

La châsse a chuté plusieurs fois lors des processions, ce qui a suscité plusieurs cassures, avec éclats de bois et perte de matière, dont nous exposerons le détail dans la description de l'état de conservation.

Les poutres que les confrères glissent sur leur épaule pour porter la châsse ont été remplacées une vingtaine d'années auparavant, car elles étaient fendues et blessaient les porteurs.

Il existait deux anges supplémentaires au sommet de la châsse jusque dans les années 1930. Ils ont été supprimés car, pour que la châsse puisse passer sous le porche voisin de l'église, il était nécessaire de la porter à bout de bras pour la baisser suffisamment. Cela étant très pénible pour les porteurs, ils ont décidé de couper la cime du groupe sculpté afin d'en diminuer la hauteur. Personne ne sait ce que sont devenus ces deux anges, ils ont vraisemblablement été perdus. C'est à la suite de cette suppression qu'à été ajoutée la pièce métallique qui enserre le haut du tronc.





Châsse :vue de derrière



Châsse vue de droite



I Etat constitutif

Description :

La châsse représentant le martyr de St Barthélemy est un imposant groupe sculpté en bois polychromé comprenant sept personnages, un cheval et un chien. La scène représente le martyr du saint, écorché vif par deux bourreaux. Elle présente une structure pyramidale, forme classique des « casse » processionnelles du Baroque génois, où la hiérarchie céleste est symbolisée, le saint et les anges étant situés les plus en hauteur.

Chaque figure est clouée au grand plateau (également appelé plateforme, socle, constitué ici de six planches assemblées) par des pattes métalliques forgées. Parfois, les éléments sont simplement cloués ou vissés au plateau, sans système de pattes. On trouve deux types de vis et écrous : les premiers, en métal forgé, ont un écrou travaillé, à ailette, tandis que les autres, avec rondelles, sont récents (XX^e siècle). Des pointes de clous, recourbées ou non, sont visibles sous le socle. Des traverses (poutres) viennent renforcer le plateau : une grosse entretoise au milieu, deux poutrelles dans le sens de la largeur et quatre poutres en périphéries.



Plateforme vue de dessous : un plaquage en bois peint (noir et rouge) vient habiller l'extérieur.



*Sous le plateau :
Vis et écrou en métal forgé.
Les modèles de ces rondelles
présentent des différences
entre eux, ce qui dénote d'une
fabrication à la main, ancienne,
peut-être sont-ils originaux.*

Trois poutrelles ont été fixées au plateau de la châsse, dans le sens de la longueur, pour pouvoir la porter comme un brancard. Elles dépassent d'1,05 m à l'avant et d'1,17m à l'arrière. Ces poutrelles (fabriquées par les confrères il y a une vingtaine d'années) ont été glissées dans les pattes en métal forgé déjà existantes (peut-être originales), pattes elles-mêmes clouées au dessous du plateau. De petits morceaux de bois viennent combler le jeu existant parfois entre le bois et le métal.



Poutrelle glissée dans une patte en métal forgé

La sculpture se compose de nombreuses pièces de bois de tailles inégales, assemblées probablement par collage, avec des pointes entre les deux parties, comme il était courant sur des sculptures de cette taille. Le sculpteur, en effet, taillait d'abord grossièrement la forme générale de chaque élément et rajoutait, de part et d'autre, des morceaux de bois qui venaient compléter plus précisément la forme.



Un morceau de bois cassé net au niveau du collage. lors de la dernière procession, a permis de constater la présence de clous entre les deux éléments assemblés.



Patte métallique forgée pour épouser la forme du rocher sculpté. Celle-ci fixe par des clous l'élément sculpté au plateau.

Des pointes métalliques sont localisées sur toute la périphérie du plateau (dix pointes d'environ 6 cm de hauteur) et huit situées au milieu du plateau et sur le grand rocher central. Elles servent à installer des porte-cierges avant les processions. A l'avant se trouvent cinq porte-cierges dont la base est enrubannée de papier. Ils sont également piqués sur des pointes. Un cadre métallique entouré de ruban rouge, ajout récent des confrères, vient soutenir ces porte-cierges. Il est lui-même soudé à une patte métallique clouée au plateau. Lorsque la châsse sort en procession, elle est ornée de vingt-trois cierges allumés.

A l'avant de la châsse est représenté un cavalier sur sa monture. Dans la main droite¹, il tient une grande épée dans un étui, et les rênes du cheval dans la main gauche. Ces rênes sont en tissu rouge, elles passent dans la main du cavalier et sont attachées à son poignet. Ce personnage est coiffé d'un turban jaune et d'un « plumeau » rouge (en plumes véritables), enfoncé sur une pointe et ficelé à deux clous. Signalons que les plumeaux appartenant aux trois autres personnages sont fixés sur leur têtes de la même façon. Sa tête est tournée vers saint Barthélemy.



Cavalier

¹ Les termes de droite et gauche correspondent à la droite et gauche du personnage évoqué.

Il arbore une barbe et une moustache brunes, et est revêtu d'un manteau rouge foncé (intérieur des manches jaune) ouvert sur une tunique orangée. Son pantalon vert clair, ceinturé, descendant jusqu'aux genoux, se termine par un autre vêtement de même couleur couvrant ses mollets.



*Cavalier,
détails*



*Cavalier, détail du
vêtement*

La gueule entrouverte du cheval noir dévoile ses dents, les oreilles sont pointées vers l'avant. Les attaches croisées sur son « poitrail » se rejoignent en un pompon. Le ventre du cheval est soutenu par un système métallique qui lui enserre également la queue. Ce soutien métallique, cloué au bois, semble avoir été forgé pour épouser la courbure du ventre du cheval, il est peut-être original. Une tige métallique filetée, fixée au socle, traverse le cheval verticalement, du ventre au dos. Il s'agit par contre d'un élément récent (XX^e siècle)



Soutien métallique, peut-être original, mais la barre filetée, à droite, est un ajout récent

Le personnage agenouillé à la gauche du cavalier tourne la tête vers lui, la main droite levée, le genou gauche posé à terre, sur un rocher, l'autre plié, le pied droit s'appuyant sur un caillou. Vêtu d'une tunique d'où se dégage son épaule nue, il porte également un pantalon et une ceinture. Autour de son poignet gauche est attaché un ruban rouge, récent, laisse reliée au cou du chien où elle est nouée. Ce personnage, comme les trois autres, est coiffé d'un plumeau rouge fixé sur la tête. Le rocher sur lequel est agenouillé ce « maître-chien » est fixé au plateau par des pattes

métalliques et par une vis ancienne, visible sous le plateau. Le pied droit est cloué à l'élément sculpté (caillou) sur lequel il s'appuie. D'après certains, il se pourrait que ce personnage soit une femme. (hauteur : 96 cm ; Longueur d'un bras à l'autre: 97 cm).



Personnage situé à l'avant de la chasse



*Le pied est cloué à la
plateforme*

Un chien se trouve entre ce personnage qui le tient en laisse et le cavalier. Il a les deux pattes avant levées, la queue vers le haut, la gueule entrouverte sur des crocs pointus, la langue sortie. Ses deux pattes arrières reposent sur un rocher plat, élément sculpté fixé au plateau par une grosse vis ancienne dont la tête à ailette est visible sous la châsse. Une barre métallique (métal forgé) semblable à celle du cheval, vient soutenir le poitrail du chien.
(hauteur la plus importante : 51 cm :Longueur la plus importante : 53 cm)



A la gauche de St Barthélemy est posté un personnage debout, qui tourne la tête dans sa direction. Il tient un couteau (en métal véritable) dans la main droite et serre le poing gauche sur un morceau de chair provenant du coude du saint, qu'il est en train d'écorcher. Son pied gauche repose sur un rocher surélevé tandis que son genou droit, plié, est appuyé sur un rocher encore plus haut. Il est assis sur une branche d'arbre qui joue un rôle de soutien. Il porte une tunique vert foncé, un pantalon de même couleur arrivant aux genoux et une ceinture rouge. Il est coiffé d'une sorte de bonnet beige, et un plumeau rouge est enfoncé sur une pointe et ficelé à deux clous. Le pied gauche est fixé au rocher par une patte métallique courbée qui remonte à mi-mollet tandis que le pied droit est cloué à la branche. Une longue tige métallique, filetée, perforant le bois au niveau du ventre du personnage relie celui-ci au grand rocher central, qu'elle perce également. Cette tige, récente, est identique à celle traversant le cheval de part en part. On constate la présence de mastic autour des trous.

(Hauteur : 155cm)





Détails



Le bourreau tient dans une main un couteau et dans l'autre un lambeau de chair

Au milieu de ce groupe sculpté, à l'arrière de la chaise, Saint Barthélemy, assis sur le grand rocher central, a les poignets attachés à un arbre au moyen d'une cordelette (en véritable corde). Il est uniquement vêtu d'un pagne qui lui entoure une partie du bassin. Son pied gauche est posé sur un rocher, tandis que sa jambe droite, pliée vers l'arrière, pend dans le vide. Le visage encadré d'une barbe et moustache brunes, il lève les yeux au ciel. Ses bourreaux s'emploient à lui écorcher le coude gauche et la jambe droite : les blessures sont peintes d'un rouge débordant. Une auréole récente a été posée au-dessus de sa tête : elle est en métal agrémenté de diodes rouges et blanches, carrées et rondes. Cette auréole est reliée à un fil électrique se terminant par une prise et doté d'un interrupteur. Les confrères m'ont expliqué que les jours de processions, ce fil est

branché à une batterie installée sur la châsse pour l'occasion, de façon à ce que l'auréole s'allume. Mais le système ne fonctionne pas toujours très correctement. Au-dessus de cette auréole électrique est installée une autre auréole, en métal repoussé, puis une couronne de fleurs synthétiques.



Saint Barthélemy



Détail cordelette



*Saint Barthélemy,
détails :
écorchures*



Signalons que la zone située au-dessus de la tête du saint, qui constitue l'endroit le plus haut de la sculpture, m'a été peu accessible, car lors de ce constat d'état, la châsse était posée sur des tréteaux d'un mètre de hauteur. Même du haut d'un escabeau, une observation très en détail n'était pas envisageable ici.

Le rocher auquel est attaché Saint Barthélemy présente une forme pyramidale, avec une base très large qui vient se rétrécir au sommet. Il est peint en vert, avec des rehauts de vert plus clair. Le vert de ce rocher semble être le même que celui du pagne du saint et de l'arbre. A l'avant du grand rocher, une avancée du relief vient cacher un délicat feuillage sculpté. Ce rocher central comporte beaucoup de pattes en métal, qui semblent avoir été forgées pour épouser les reliefs de cet élément. Celles-ci sont clouées et parfois vissées au bois.



*Sur certaines zones,
la patte métallique est
« prise » dans le bois,
ce qui indique qu'elle
est originale*

A l'arrière de la châsse, nous pouvons mieux observer l'arbre auquel est attaché le saint. Le tronc, qui sort du rocher, est constitué de quatre branches. Une pièce métallique, qui paraît pouvoir s'ouvrir, enserre le haut de ce tronc (comme dit précédemment, cette pièce est un ajout des confrères après la suppression de deux anges qui se trouvaient à la cime de la châsse).



Pièce métallique

Juste au-dessus de cette pièce s'échappe une nuée argentée à laquelle ont été fixés deux anges (la cime étant très haute, je n'ai pas pu déterminer quel était le système de fixation). Ces deux anges potelés sont dotés d'ailes et portent chacun un pagne qui les couvrent à peine. L'ange placé à la droite de St Barthélemy porte un drapé rouge, ses cheveux sont bruns, et il lui reste seulement la base des ailes. L'ange de gauche porte un pagne bleu et ses cheveux arborent une couleur marron clair. Ses ailes sont également peintes avec cette couleur.

Les deux anges ont un ruban rouge attaché à leur poignet, relié à une couronne de fleurs en tissu qui vient auréoler St Barthélemy



Anges placés au sommet de la châsse

Le personnage se tenant debout à la droite du saint tient dans sa main droite un couteau (lame en métal) tandis que sa main gauche serre un lambeau de chair : il écorche le genou du saint. Le couteau est attaché à la main par un ruban rouge. Sa jambe droite repose sur un rocher, sa jambe gauche est pliée et prend appui sur un rocher surélevé. La tête est tournée vers la plaie de Saint Barthélemy. Ce personnage est coiffé d'un turban vert noué derrière la tête, et, comme pour les autres figures sculptées, un plumeau rouge est enfoncé dans le bois. Il porte un manteau dont les manches retroussées découvrent ses avant-bras. L'intérieur des manches est peint en rouge. Une ceinture enserre la taille d'un pantalon arrivant à hauteur des genoux. Ses cheveux et sa moustache sont bruns. Les pieds sont cloués aux rochers sur lesquels ils reposent. Chaque rocher est fixé au plateau par des pattes métalliques vissées. Tout comme l'autre bourreau, ce personnage est relié au grand rocher central au moyen d'une tige métallique filetée qui perfore le bois au niveau du flan. Les deux trous percés par cette tige sont mastiqués grossièrement.



Bourreau placé à la droite du saint.

Certaines couleurs ont semble-t-il été utilisées pour plusieurs personnages : les jaune, rouge, vert, bruns paraissent en effet identiques, ce qui pourrait indiquer que toute la polychromie actuellement visible date de la même époque. De la même façon, le ruban rouge employé en guise de laisse, de rênes, etc... est le même sur toute la châsse, ainsi que les coiffes rouges, en plumes. La matière du ruban est synthétique, et la base des plumeaux également, ce qui indique que ces éléments sont des ajouts du XX^e siècle.

II Etat de conservation :

1 LE SUPPORT BOIS :

Il semble s'agir d'un bois de feuillu pour les éléments sculptés, et d'un résineux pour le plateau (type sapin rouge). Mais cela reste hypothétique. Nous nous basons là sur l'affirmation de deux professionnels du bois (menuisier et restaurateur de marqueterie) auxquels j'ai soumis des photos de l'objet. Tout deux ont été affirmatifs mais aucune analyse scientifique de bois n'a été réalisée.

Sur la totalité de la sculpture, le bois a subi une attaque d'insectes xylophages, les trous d'envol sont nombreux. Les trous indiquent que les insectes ont traversé la couche d'enduit appliqué par les confrères très récemment, et de la sciure est visible autour de certains orifices. Les insectes seraient donc actuellement actifs.

Le support bois comporte quelques lacunes :

Le personnage écorchant le coude de St Barthélemy présente des lacunes de support dues à l'attaque d'insectes : les orteils de son pied droit sont presque entièrement détruits, tout comme la base du pompon du cheval.

L'un des deux anges ne possède plus que la base des ailes, cette perte ne semble pas due aux insectes mais à une cassure.



Lacunes de support dues à une attaque d'insectes xylophages

Quelques fissures sont visibles : le cheval présente une fente horizontale au niveau du sabot avant droit, à la base. La base du grand rocher, derrière, et le pied du bourreau écorchant le coude du saint sont également fissurés.

Assemblages :

Bien que les assemblages soient régulièrement fragilisés par le port en procession et par le rituel du « vacarme », source d'importantes vibrations, ceux-ci paraissent toujours assurer leur rôle, les différentes pièces sculptées sont encore solidaires. Seuls quelques éléments présentent une mobilité anormale. C'est le cas avec le bourreau se tenant à la gauche du saint : l'assemblage entre son pied droit et le mollet a bougé, les deux parties n'étant plus tout à fait en face. L'assemblage présent au niveau du bras gauche est défaillant, l'avant-bras bouge. La patte du chien est désolidarisée de la partie à laquelle elle est normalement assemblée :

*La patte du chien est
détachée*



Mode de fixation des éléments au plateau:

Les fixations (vis à ailette, pattes métalliques clouées) assurent toujours efficacement leur rôle.

« Restaurations » de fortune :

Ces interventions, réalisées par des non professionnels, en général les confrères eux-mêmes, à la suite de chutes ou d'accidents pendant les processions sont courantes. Les réparations sont réalisées avec les moyens du bord, la plupart du temps avec des matériaux inadaptés et difficilement réversibles sans dommages.

C'est ainsi que la main droite du personnage tenant la laisse du chien comporte trois doigts exécutés avec du plâtre peint. L'un d'eux bouge. L'index gauche du cavalier a été réalisé avec le même matériau, et présente du jeu également.

*Doigts en plâtre*

Quelques mastics très durs, marrons, débordants et étalés en épaisseur sont visibles sur plusieurs zones. Très voyants, ils ont été appliqués derrière la tête du cavalier (turban), sur son talon droit, entre sa cuisse droite et le cheval, le sabot avant droit du cheval, à la base du rocher pyramidal... Ce mastic est une résine commerciale utilisée par un membre de la confrérie St Jean-Baptiste, qui m'a dit l'avoir appliquée consécutivement à des accidents en procession (chocs, chutes...). Les analyses effectuées sur ce mastic (spectrométrie infrarouge), ont révélé la présence d'une huile végétale et d'un polymère synthétique.

*Mastics*

Les extrémités des barres métalliques récentes qui relient les deux personnages latéraux à l'arbre central ont été mastiquées au plâtre, puis ce mastic a été peint. On trouve le même type de mastic au plâtre au niveau de l'assemblage de l'avant-bras gauche et du coude du personnage écorchant le genou du saint.



Ajouts liés à l'utilisation de l'objet et à sa fonction culturelle :

Outre les repeints que nous évoquerons dans la partie traitant de la polychromie, ce groupe processionnel a fait l'objet de nombreuses adaptations et modifications pour les besoins du culte ou relevant directement du statut symbolique et emblématique qu'il revêt pour ses utilisateurs, et que nous avons évoqué tout au long de ce travail. La châsse porte les stigmates de ce vécu. Et dans cette volonté de « parure » ostentatoire, dans la lignée des processions baroques italiennes, plusieurs éléments ont été ajoutés, tels que les couronnes (dont l'une est en fleurs synthétiques) et les auréoles du saint, dont l'une s'allume, alimentée par la batterie placée sous la plateforme.

Les imposants plumeaux rouges dont sont coiffés les personnages contribuent à ce faste, tout comme les épées et autres éléments d'ornement attachés à l'aide de fil de fer afin de ne pas les perdre pendant les processions. Ces éléments n'ont pas toujours fait partie de la châsse, comme en témoigne une photographie prise au début du siècle, où l'on constate que le cavalier n'empoigne pas de sabre, mais que le saint au contraire brandit un gros bouquet de fleurs. La présence de petits clous autour de la plaie du genou de saint Barthélemy, ainsi que sur le col du cavalier, conduit à émettre l'hypothèse que ceux-ci étaient peut-être destinés à supporter des vêtements ou autre parure. Il en allait peut-être de même sur le rocher central, où quelques punaises sont visibles. Et à quoi pouvait bien servir ces deux anneaux métalliques insérés à la cime de la châsse, dans le nuage ?



Plumeaux attachés avec de la ficelle à un clou



*Couronne de
fleurs, épée,
couteau,
attachés avec
du fil de fer ou
du ruban*





L'auréole munie de diodes est alimentée par une batterie installée sous le plateau dans le caisson conçu par les confrères à cet effet. Un fil électrique doté d'un interrupteur remonte le long de l'arbre.



Rameau d'olivier, installé avant les processions de la Semaine sainte, rubans



*Dessus du plateau : l'un des 4
trous autrefois destinés à recevoir
un baldaquin*

Plateau (plateforme) :

On constate la présence de quatre gros trous situés aux quatre angles du plateau. Les confrères m'ont appris qu'ils étaient destinés à recevoir un baldaquin. Celui-ci était utilisé pour protéger la châsse des effritements du plafond de l'église et utilisé très occasionnellement en procession.

2 LA PREPARATION :

D'après les coupes stratigraphiques effectuées, tous les éléments sculptés semblent être enduits de préparation, excepté le plateau, où le bois a été directement peint. La préparation est blanche. Les analyses ont démontré que le liant est protéique et la charge est un sulfate de calcium (se reporter au dossier scientifique). Ce type de préparation « a gesso » était très employé en Italie, et D.Sanguineti, dans son catalogue consacré au sculpteur Maragliano, confirme que tel était également le cas pour les « casse » de procession.

3 LA POLYCHROMIE

Toute la sculpture (sauf le socle) est recouverte d'une couche brunâtre, irrégulière, collante à température ambiante (12°C dans l'église lors du constat). Les coulures sont nombreuses. J'ai pu constater l'importante viscosité de cet enduit en faisant un prélèvement : le produit formait des fils et collait au scalpel.



Le produit forme des gouttelettes

Cette mixture est appliquée sur l'objet par les confrères avant chaque procession, leur objectif étant de faire briller la sculpture et de la protéger des insectes. Ce mélange est appliqué au pinceau, puis lustré au chiffon. Au fil des années, les couches s'accumulent. Cette intervention, là encore, résulte d'une volonté de prendre soin de cet objet si puissamment investi. Le confrère qui est à l'origine de cette initiative est un ancien marin, et il applique tout naturellement le traitement réservé aux coques de bateaux.

Il s'agit d'un mélange de plusieurs composants, qui peut changer selon les années et selon les produits que les confrères ont à leur disposition.

Ce mélange est à base d'huile de lin (2/3) et de vinaigre de vin rouge (1/3). Mais les confrères y ajoutent aussi occasionnellement:

- de l'huile d'olive,
- de l'huile de tournesol
- du siccatif (marque *Mieuxa*),
- de la cire contenant des cires naturelles et microcristallines, et de l'essence de térébenthine (représente 30% des solvants contenus dans le produit) « *cire térébenthine* » de marque *Star Wax*,
- de la cire contenant des silicones, « *cire super encaustique de luxe* » de marque *Mowgli*.

[Les informations concernant ces produits sont celles qui étaient indiquées par le fabricant sur les étiquettes.]

Les zones situées au-dessus des porte-cierges (surtout en périphérie de la châsse), ont été brûlées jusqu'au bois par la flamme des cierges. Le cavalier, par exemple, a le côté droit brûlé en deux sillons verticaux, le bourreau se tenant à la droite du saint a la manche très largement calcinée, ainsi que le personnage tenant le chien.



*Bras droit du personnage tenant le chien,
profondément calciné*



Les projections de « cire » de cierge fondue ont formé une pellicule présente sur toute la surface, et plus épaisse sur le plateau.



*Épaisseur de cierge fondu :
pied gauche de personnage
tenant le chien*

Certains mastics sont peints avec la même peinture que les personnages, ce qui confirme que la couche apparente n'est pas originale. Les coupes stratigraphiques viennent confirmer la présence de plusieurs polychromies successives (se reporter au dossier scientifique), mais révèlent que tous les éléments sculptés n'ont pas été repeints le même nombre de fois. Certaines inclusions exposent jusqu'à neuf couches colorées, tandis que d'autres en comptent seulement trois.

LIEU DE CONSERVATION :

L'église St Dominique présente plusieurs problèmes : les enduits du plafond s'effritent, le bas des murs côté Est comporte des moisissures sur certaines zones en raison d'un problème d'humidité. En effet, de l'eau s'écoule dans une rigole à l'extérieur de l'église, au pied de ce mur.



La châsse est couverte de petits morceaux de plâtre tombés du plafond, qui viennent parfois s'amalgamer à l'enduit collant présent en surface.

Nous pouvons noter le stockage de bancs d'église infestés d'insectes xylophages à proximité de la châsse.

Conclusion :

Outre les modifications liées au goût, communes à la plupart des sculptures polychromes, plusieurs éléments ont été ajoutés pour les besoins du culte essentiellement, et relèvent du rapport des confrères à l'objet. Les stigmates s'accumulent, les dégâts provoqués par les transports et manipulations également. Les altérations qui en sont les plus significatives sont donc les modifications formelles, allant jusqu'à la suppression d'éléments sculptés, les brûlures de cierge, les pertes de matière, la « mixture » enduite...

L'utilisation de la châsse a sensiblement changé, et elle porte les traces de son histoire. Cette œuvre a été « réparée » plusieurs fois, repeinte, enduite. Son aspect a évolué au fil du temps, mais elle se présente à nous imprégnée d'une empreinte toute personnelle qui contribue à la rendre émouvante et unique.

3^{ème} PARTIE

Réflexions
et
propositions
d'intervention



I Conservation curative :

1 Désinsectisation :

La sculpture présente de nombreux trous d'envol et galeries, l'infestation est importante et les insectes xylophages encore actifs, comme en témoigne la présence de sciure claire autour des orifices. Le morceau de bois cassé lors de la dernière procession de la semaine sainte a révélé une infestation en profondeur, atteignant le cœur même du support. Un traitement de désinsectisation s'impose. Plusieurs techniques s'offrent au restaurateur (parmi les plus répandues : le traitement chimique, l'anoxie statique, l'anoxie dynamique, le rayonnement gamma, la fumigation,...). Un passage en revue de toutes les techniques nécessiterait qu'on lui consacre un chapitre complet, mais rappelons que certaines techniques s'avèrent inefficaces sur certains types d'insectes. Le traitement par anoxie, statique ou dynamique, présente quant à lui l'avantage d'avoir un spectre d'efficacité assez large, agissant sur un grand nombre d'insectes différents.

L'œuvre est placée sous une enveloppe, et une quantité calculée d'absorbants d'oxygène est introduite dans la poche qui sera scellée à chaud, de façon être imperméable à l'air. La concentration résiduelle de l'oxygène doit être inférieure ou égale à 0,1%. Le traitement doit avoir une durée minimum de trois semaines, à une température maintenue autour de 21°C. Les insectes, leurs larves et leurs œufs, doivent être en activité avant et pendant le traitement. Des sculptures qui se trouvent en hiver dans un lieu non chauffé ne peuvent être traités sans une phase transitoire de réchauffement. Les insectes, leurs larves et leurs œufs qui ne sont pas en activité sont quasiment en apnée (phénomène de diapause) et ne sont pas sensibles aux baisses du taux d'oxygène. L'insecte, composé à 90% d'eau, privé d'oxygène, ouvre au maximum ses organes nommés spiracles, et laisse ainsi échapper l'eau qui le constitue : il meurt par déshydratation (dessiccation) et non pas par asphyxie proprement dite. Un taux d'humidité relative élevé ralentira donc les effets de l'anoxie¹. Le volume de la sculpture nécessiterait un nombre conséquent de sachets absorbants d'oxygène, qui rappelons-le dégagent de la chaleur en s'activant, ce qui provoquera une élévation de la température à l'intérieur de la poche assez importante. Il faudra prendre garde à ne pas placer les absorbants trop près de l'œuvre et à les répartir uniformément.

La méthode dite dynamique permet de traiter des œuvres de grande taille, ou même des ensembles de sculptures pouvant aller jusqu'à plusieurs dizaines de mètres cube. Le système consiste à remplacer en totalité l'oxygène par du gaz (liquéfié à très basse température, ou du gaz sous haute pression [200 bars], ou encore du gaz fourni en continu par un générateur). L'azote est le plus couramment utilisé.

Si les principes de ces traitements sont simples, l'application demande une grande rigueur. De plus un protocole mal appliqué peut avoir des conséquences graves: non seulement l'objectif recherché n'est pas atteint, mais de plus les insectes survivants sont sélectionnés pour leur résistance à l'anoxie. Cette résistance est transmise à leurs descendants à plus de 80% après huit générations exposées à des atmosphères ambiantes. Il explique cette plus grande résistance par la diminution du taux de respiration, par l'augmentation du taux d'oxygène stocké, par des changements physiologiques pour empêcher la perte de l'eau, et par d'autres adaptations biochimiques².

¹ MO Kleitz, J-M Vallet, - *Les traitements par anoxie et atmosphère modifiée, synthèse bibliographique* - in Les contaminants biologiques des biens culturels. 2002.

² Source : centre régional de conservation et restauration des œuvres d'art de Franche Comté : www.crrcoa.free.fr

Le volume imposant de la sculpture nécessiterait une organisation conséquente pour mettre en place ces techniques d'anoxie, mais il paraît inutile d'engager une telle entreprise si l'œuvre doit retourner dans son lieu de conservation actuel, l'église st Dominique, qui abrite un mobilier lui aussi très infesté. Pour que le traitement de la châsse soit utile et pérenne, c'est toute l'église qu'il faudrait traiter. A défaut, l'idéal serait de conserver la châsse dans un autre endroit pendant l'année, mais cela implique de modifier le lieu de départ de la procession, qui veut par tradition que la châsse parte de st Dominique, car une chronologie précise dans le départ des différentes sculptures processionnelles de la ville est scrupuleusement respectée : d'abord commence la confrérie Ste Croix, dont le passage donne le départ aux quatre autres qui se suivent. Le retour est codifié de la même façon. Modifier le lieu de départ reviendrait donc à interférer dans le rituel, à moins de concevoir par exemple, une structure à roulettes, permettant de déplacer l'objet sans trop de peine. Ainsi, pendant l'année, la châsse serait conservée dans un endroit à proximité, plus sain, et ramenée dans son lieu de départ habituel avant la procession.

Les traitements par anoxie nous paraissent dans tous les cas indiqués, mais s'ils sont curatifs, ils ne présentent cependant pas d'action préventive. De plus, les cadavres d'insectes morts restés dans les cavités attirent généralement les insectes vivants et la ré-infestation est d'autant plus rapide : effectuer une consolidation du bois en profondeur pourrait quelque peu prémunir la sculpture d'une nouvelle attaque en comblant les trous.

2 Consolidation du bois :

Le bois détérioré sera stabilisé à l'aide d'un produit consolidant. Les insectes xylophages ont formé à l'intérieur du support bois un réseau de canalisations, qui servira de système de distribution au consolidant. Ces galeries d'insectes ont un diamètre croissant de l'intérieur vers l'extérieur (trou d'envol) qui, par un effet capillaire, permettent au produit de pénétrer profondément dans le bois. Les vermoulures et déjections laissées par les insectes favorisent la consolidation dans la mesure où elles constituent de petites cavités qui ont des forces capillaires en rapport avec leur taille et forment une « charge » pour le consolidant, accroissant la stabilité du support bois dégradé. Une structure d'appui, qui stabilise le support bois, prend place dans les galeries.

« L'humidité contenue dans le bois (humidité d'équilibre) a une influence sur les capacités de pénétration, la répartition et l'efficacité du consolidant. Si le liquide visqueux peut progresser à l'intérieur d'un bois attaqué par des insectes, il le doit avant tout au réseau de canalisations creusées par les insectes, et aux cavités cellulaires. Dans ce type de réseau, le liquide s'écoule du fait des différences de pression. L'écoulement est influencé non seulement par les forces capillaires, mais aussi, par la longueur, la profondeur et le diamètre des galeries, ainsi que par les différences de pression, la température et la viscosité du liquide.

La longueur, la profondeur et le diamètre des galeries sont des paramètres fixes, que l'on ne peut pas modifier (à moins de percer des orifices dans les trous d'envol existants). Il est toutefois possible d'exercer une influence sur la différence de pression, la température, l'épaisseur du liquide et la rapidité de l'écoulement. S'inspirant de l'imprégnation sous pression, appliquée industriellement, les restaurateurs essayèrent d'introduire le consolidant sous pression dans le support de bois. Pour cela, la canule d'une seringue fut piquée - pour « étanchéifier » le trou d'envol - à travers un petit tampon en caoutchouc ou en caoutchouc au silicone, puis le consolidant fut injecté sous pression, puisqu'il est établi qu'il pénètre ainsi plus profondément. En général, l'injection

sous pression présente un inconvénient, celui de faire ressortir le consolidant injecté sous pression par un autre trou d'envol, ce qui salit la surface»³.

La rapidité d'écoulement et la viscosité ont également une incidence sur la profondeur atteinte par le consolidant. Les solutions à base de résine synthétique, à faible viscosité, présentent une meilleure pénétration que celles qui ont une viscosité élevée.

Les techniques de consolidation sont nombreuses et variées, nous mentionnerons à titre d'exemple l'injection d'une résine synthétique fluide, l'*Araldite*, ou de *Paraloïd B72* (couramment employé à une concentration de l'ordre de 10% , dans du xylène ou toluène). Le solvant d'un consolidant influence fortement son efficacité, comme le précise K.Nicolaus :

« La durée de l'évaporation et la faculté de gonflement jouent un rôle particulièrement important. Le solvant ne doit pas s'évaporer trop vite, afin que le consolidant puisse bien se répartir dans le bois attaqué. Si possible, il faudrait que le bois ne gonfle pas. Le bois est composé presque en totalité de substances polaires comme la cellulose et la lignine, qui réagissent aux solvants polaires en gonflant, de sorte que par exemple l'éthanol et l'alcool méthylique ou l'acétone ne se prêtent pas vraiment à la consolidation du bois ».

L'opération de consolidation présente deux inconvénients majeurs : tout d'abord, l'injection d'un matériau en profondeur rend son retrait impossible, et est donc irréversible. Ensuite, cela entraîne une augmentation du poids de la sculpture importante à prendre en compte dans le cas de la châsse, dans la mesure où cela influe directement sur son port en procession. Certes, avant que les insectes ne l'aient évidée, la sculpture devait être plus lourde, mais les fidèles d'aujourd'hui semblent ne l'avoir connue qu'infestée, et donc plus légère qu'à l'origine... Nous nous trouvons là devant une impasse : d'un côté, ne pas consolider un objet que les sorties en processions fragilisent paraît risqué, le support doit être renforcé pour ne pas courir à sa perte, et d'un autre, alourdir ainsi l'objet rendra le port plus difficile, peut-être impossible pour certains ? Cela représenterait une atteinte directe à la pratique cultuelle. A ce jour, je n'ai toujours pas trouvé de réponse à cette problématique insoluble. Si la châsse est plus lourde, peut-être les confrères peuvent-ils envisager de constituer plus d'équipes de porteurs, qui se relayeront plus souvent ? Mais ces changements d'équipes représentent autant d'occasion de faire chuter la châsse... Il suffirait peut-être de se servir de poutrelles plus longues, qui permettraient d'augmenter le nombre de porteurs... Ce genre de situation peut amener à proposer une copie de l'œuvre, bien que cela pose certains problèmes techniques et éthiques, comme le chapitre suivant l'évoquera.

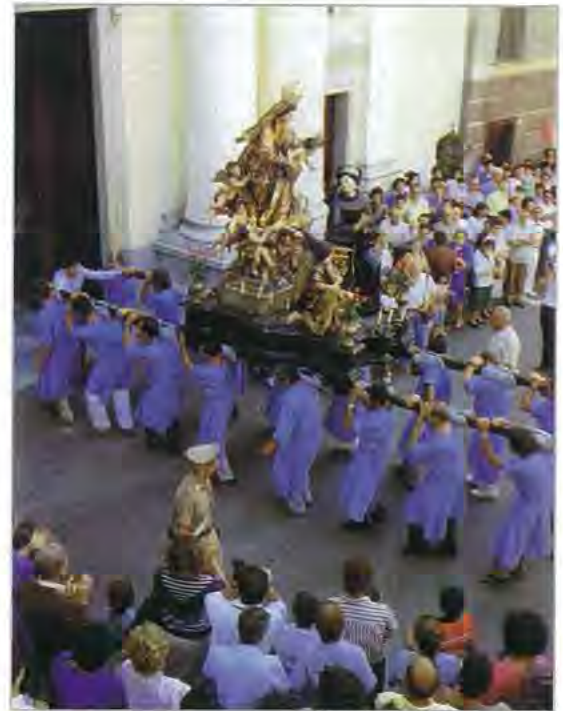


Photo F.Franchini Guelfi

A Gênes, cette châsse processionnelle est munie de longues poutrelles permettant de répartir le poids sur un plus grand nombre de porteurs

³ NICOLAUS, Knut – *Manuel de restauration des tableaux* – p. 40

II La restauration :

1 Nettoyage

Comme mentionné dans le constat d'état, l'un des problèmes majeurs de cette châsse est la « mixture » qui la recouvre en une couche irrégulière, brunâtre, et visqueuse à température ambiante (12° en hiver dans l'église). Les coulures sont nombreuses. J'ai pu constater l'importante viscosité de cet enduit en faisant un prélèvement : le produit formait des fils et collait au scalpel. Cette mixture est appliquée sur l'objet par les confrères avant chaque procession, afin de « rafraîchir » la sculpture et de la protéger des insectes, m'ont-ils expliqué. (Le vinaigre en effet, est une « recette de grand-mère » autrefois utilisée pour traiter les bois infestés). Il s'agit d'un mélange de plusieurs composants, qui peut changer selon les années et selon les produits dont la confrérie dispose :

Ce mélange est à base d'huile de lin [2/3] et de vinaigre de vin rouge [1/3]. Mais les confrères y ajoutent aussi occasionnellement :

- de l'huile d'olive,
- de l'huile de tournesol
- du siccatif (marque *Mieuxa*),
- un produit commercial contenant des cires naturelles et microcristallines, et de l'essence de térébenthine [représente 30% des solvants contenus dans ce produit] « *cire térébenthine* » de marque *Star Wax*,
- de la cire contenant des silicones, « *cire super encaustique de luxe* » de marque *Mowgli*.

Les huiles alimentaires contenues dans le mélange (olive, tournesol), peu siccatives, amalgament la poussière et autres particules tombées du plafond, favorisant ainsi la prolifération de microorganismes. L'électrostaticité des cires naturelles présentes provoque le même phénomène.

De plus, la composition des produits commerciaux utilisés ainsi que leur vieillissement nous sont inconnus.

Enfin, une sensibilité de la colle animale contenue dans la préparation *a gesso* en milieu acide (acide acétique du vinaigre) est à craindre, comme le signale L.Masschelein-Kleiner : « la colle animale se solubilise généralement dans des mélanges contenant des acides (ex : acide acétique 5%, eau 95%)⁴. Malgré les nombreuses couches de repeints, une possible migration de la mixture vers la préparation n'est pas à exclure. D'ailleurs, celle-ci a peut-être déjà atteint la préparation car les analyses⁵ y ont mis en évidence la présence d'huile, qui pourrait provenir de ce mélange. Signalons que par ailleurs, le milieu acide n'agit pas sur le sulfate de calcium, ni sur les lipides, constitutifs de la peinture, le risque ici se situe seulement au niveau du liant de la préparation.

⁴ L. MASSCHELEIN - KLEINER - *Les solvants, cours de conservation 2, Bruxelles 1981* - p.123, IRPA

⁵ Se reporter au dossier scientifique en annexes.



Confrère occupé à la « préparation » de la châsse

L'application de cette « recette » fait partie de la préparation de la châsse avant sa sortie en procession, de sa parure pourrions-nous dire. Mais les couches s'accumulent, cette pratique concourt à la dégradation de l'œuvre. Plus qu'au produit lui-même, c'est à l'aspect obtenu après cette intervention que les personnes préposées à l'entretien de la châsse semblent tenir : « je mets ce produit parce que c'était ce qu'on utilisait sur les bateaux, pour protéger la coque, mais l'important c'est que la sculpture soit propre avant de sortir, qu'il n'y ait pas de poussière, ni les débris du plafond, qu'elle soit belle pour la procession », nous dit cet ancien marin, confrère à l'initiative de cette pratique.

Ce produit donne aujourd'hui à la châsse St Barthélemy un aspect de surface très brillant, mais avec cette pratique, bien plus que la brillance, il semblerait que ce soit l'effet de saturation de la polychromie qui soit recherché. Cet effet participe quelque peu du caractère « propre », voire « clinquant », attendu et entretenu par le groupe usager, imposé par la fonction de l'objet : « Il faut quand même un produit qui la rafraîchisse un peu, vous comprenez, sortir une châsse toute terne, ça n'irait pas... »⁶.

Mais cette « mixture » qui recouvre actuellement le groupe sculpté n'est satisfaisante ni du point de vue de la conservation, ni esthétiquement, car son aspect est brunâtre et irrégulier.

2 Dégagement de la polychromie

Je proposerais donc d'éliminer cet enduit par un nettoyage. Viendrait ensuite un éventuel retrait des repeints. Les nombreuses coupes stratigraphiques que nous avons réalisées par inclusion de prélèvements dans de la résine ont montré l'inégalité du nombre de couches colorées d'une zone à l'autre de la sculpture (certaines présentent jusqu'à neuf couches successives alors que d'autres n'en comptent que trois). Cette complexité nécessiterait d'effectuer des fenêtres de dégagement afin de sonder la qualité des couches sous-jacentes, puis à la suite de discussions avec les acteurs patrimoniaux, la commune propriétaire, et les utilisateurs, décider de la pertinence d'un dégagement ou non. N'étant pas ici dans le cadre d'une restauration ni d'une étude sollicitée par les services des Monuments Historiques, je ne suis pas autorisée à effectuer ces fenêtres, qui constituent une intervention sur l'œuvre.

Quelque soit la couche colorée qu'il aura été choisi de dégager, elle sera directement exposée à certains facteurs de dégradations inévitables, induits par la fonction processionnelle de l'objet : manipulations (frottements, touché des fidèles...), fumée et projections fondues de cierges, et exposition à l'environnement extérieur : vent, pluie. (l'exposition prolongée au soleil peut ramollir la couche picturale, le problème ne se pose pas pour les processions de la Semaine sainte, nocturnes, ni pour celle du 24 août, jour de la St Barthélemy, où la procession se déroule vers 19h,

⁶ Propos tenus par un membre de la confrérie Ste Croix, reportés en annexes.

[l'ensoleillement reste relativement faible]. Nous proposerons donc une protection de surface, [détaillée dans un paragraphe suivant.]

3 Conserver les ajouts apocryphes ?

La châsse St Barthélemy présente de nombreux ajouts ultérieurs à son époque de création, installés par les fidèles. Il s'agit par exemple des plumeaux rouges sur la tête des cavaliers, des auréoles, en fleurs synthétiques ou électrique, munie de diodes multicolores et reliée à une batterie installée sous la châsse, des rubans en tissu rouge, des sabres, des épées... Au même titre que les cierges, tous ces éléments participent d'une volonté de mettre l'objet en valeur, en constituent l'apparat.

L'atelier régional de Kerguehennec pose la question de la conservation ou non de ces ajouts, avec le cas d'une statue de sainte Barbe qui « se voit mise en valeur par une couronne de verroterie typique de la fin du siècle dernier alors qu'elle est datée du XVIe ou XVIIe siècle. Comment considérer l'ajout du XIXe siècle ? Stylistiquement, ne dénature-t-il pas l'œuvre ? Doit-on le conserver ? »⁷

Il en va de même sur la châsse St Barthélemy avec les épées que tiennent certains personnages sculptés, dans le plus pur style Empire, et qui n'ont donc rien à voir avec l'œuvre XVIIIe du Baroque ligure. Ces ajouts ultérieurs, liés à la fonction de l'objet, ont évolué en même temps que les générations de fidèles se sont succédées : une photographie de la châsse au début du XXe siècle indique par exemple un bouquet de fleurs, aujourd'hui disparu, glissé dans la main du saint, tandis que les épées actuelles sont encore inexistantes...

Certes, ces ajouts font souvent figures d'anachronismes, et pour une œuvre de musée, en général la lecture et seraient probablement retirés, mais pour l'œuvre encore utilisée, ils en constituent la parure et sont témoins de sa fonction, de son appropriation par les fidèles, de la façon dont ils l'investissent, la magnifient, y mettent leur empreinte personnelle, qui je pense, est comparable à la « patine d'utilisation » qu'évoque S.Bergeon⁸, et que l'on s'attache à conserver comme témoin de pratiques culturelles. Ces ajouts, qui peuvent nous paraître voyants, voire tape-à-l'œil, sont le reflet de l'histoire, de l'imaginaire, que se sont créés les fidèles autour de cette châsse, équipant le cheval de rênes, glissant des armes dans les mains des bourreaux, rendant hommage à un saint Barthélemy martyrisé en l'auréolant d'une couronne de fleurs... L'ambition première des sculpteurs génois n'était-elle pas, comme nous l'avons évoqué, de faire de ces machines processionnelles des théâtres sacrés itinérants, où le bois sculpté vient avec toute sa force expressive figurer la scène religieuse choisie, avec pour objectif de toucher directement l'imaginaire populaire ?

Donc, aussi éloignés soient-ils stylistiquement de l'œuvre qu'ils viennent agrémenter, ces ajouts doivent à mon avis être conservés, car contrairement à ce que l'on pourrait penser a priori, loin de porter atteinte à la nature de l'œuvre, à sa véracité historique, ils répondent à la destination d'objet processionnel pour laquelle cette châsse a été créée.

Mais le restaurateur peut trouver des compromis qui feront en sorte que la dévotion s'arrête là où commence la dégradation : ainsi, à l'avenir, comme nous le préconisons dans la liste de recommandations aux fidèles qui suit, l'installation de ces éléments ornementaux devra s'effectuer sans percer, coller, visser ou punaiser sur la sculpture directement. Il est important que les utilisateurs trouvent des systèmes d'attaches qui ne dégradent pas le bois, pour accrocher les éléments décoratifs, s'il doit y en avoir d'autres.

⁷ PINCEMIN M, BORNEJUF M-C, op. Cité p. 38

⁸ BERGEON, S, op.cité p. 35

De façon à moins attirer le regard, l'installation électrique pourra être rendue plus discrète en remplaçant le fil électrique blanc par un fil noir, qui tranchera moins avec les tons foncés de la polychromie.

Il nous faut distinguer entre ces ajouts à conserver (rubans, auréoles, ornements métalliques,...) qui jouent le même rôle d'apparat que les cierges, et les restaurations de fortune rencontrées (bouchages, mastics, repeints, reconstructions maladroites de volumes...). Si les premiers sont irremplaçables car le choix de leur aspect esthétique reste celui des fidèles, la restitution des lacunes, quant à elle, nécessite le savoir-faire du conservateur-restaurateur d'œuvres peintes, en partenariat éventuel avec un sculpteur, et un doreur, sensibilisés aux attentes de la conservation-restauration, ou des restaurateurs spécialisés dans le support bois.

4 « Dé-restauration »

Après chaque accident survenu au cours d'une procession et ayant entraîné des pertes du support bois, les confrères s'attachent à restituer ce volume, et ce de façon systématique, avec leurs propres moyens. Les volumes manquants sont reconstitués à l'aide de mastic, les doigts refaits avec du plâtre. Ces « réparations » sont parfois peintes avec une couleur approchant celle de la couche picturale, afin de rester discrètes. Des barres métalliques filetées percent profondément le bois peint en des orifices qui ont été grossièrement mastiqués.

Mais ces réparations sommaires ont été réalisées à l'aide de plâtre ou de mastic acheté dans le commerce, dont le vieillissement, la composition exacte et l'interaction avec les matériaux constitutifs de l'œuvre nous sont inconnus. Les analyses de quelques prélèvements de ce mastic révèlent la présence d'huile végétale et d'un polymère synthétique. Ces reconstructions maladroites et voyantes altèrent la qualité de l'écriture sculptée, et en gênent l'appréciation. Il me paraît de fait utile de proposer ici une « dé-restauration », qui permettrait de retirer ces éléments perturbateurs. Mais quel degré de restitution proposer ensuite ?

5 Restitution :

La matière, le bois polychromé de la châsse st Barthélemy, supporte une image sainte, scène du martyre de celui-ci, iconographie traditionnelle à laquelle les croyants peuvent se référer, et qui constitue l'objet de leur dévotion, et comme nous l'avons exposé au cours de ce travail, supporte également toute la force de la tradition populaire, et se pose en emblème de la communauté bonifacienne. Ce statut particulier, véhiculant des valeurs culturelles et sociales fortes, paraît difficilement pouvoir souffrir de certaines lacunes vécues par les utilisateurs comme des mutilations, qu'ils entreprennent imparablement de combler. L'exigence d'un objet qui se présente dans sa complète intégrité physique semble motivée par les mêmes raisons qui poussent les utilisateurs à appliquer le mélange, qui, lors de la préparation de la châsse, aura pour effet de saturer ses couleurs, et à repeindre l'objet lorsque la couche picturale commence à être encrassée ou à présenter des lacunes... Il s'agit pour eux que l'objet processionnel, point d'appui central de la dévotion populaire, soit objet de fierté. D'une part, l'aspect extérieur de la matière est le reflet de la dévotion que l'on porte à l'entité représentée, et par conséquent, sortir en procession un saint « infirme » apparaît difficilement acceptable. D'autre part, l'objet qui est au centre de toutes les attentions met en jeu l'image de sa communauté, et il s'agit que cet emblème demeure « beau », complet.

Dans ces conditions, comment ne pas envisager, après avoir proposé une « dé-restauration » de ces réparations sommaires, une restitution des volumes, qui rendrait à la châsse son « unité » ? Où se situer ? Jusqu'où peut-on aller dans la réintégration sans que celle-ci puisse être qualifiée d'abusive ? Comment ne pas trahir les fondements éthiques de la profession ? En effet, la reconstitution des volumes manquants court toujours le risque de n'être qu'interprétation créative du restaurateur, et avec celle-ci le danger de porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre, faussant le message et le style originaux.

Cela dit, certaines bases de volume restantes paraissent en mesure de guider de façon un peu plus objective la main du restaurateur. Ainsi, parmi les deux anges sculptés qui se trouvent au sommet de la châsse, seul celui situé à gauche de St Barthélemy est encore pourvu de ses ailes, tandis qu'il reste à son pendant, le deuxième ange, uniquement la base de ces dernières. Les membres de la confrérie m'ont dit s'être posés la question de la reconstitution de ces ailes mais avoir renoncé en raison de l'accès difficile à l'ange (à la cime de la châsse) et de la complexité de la forme à refaire. Prenant pour modèle les ailes du premier ange, il me semble que l'on pourrait envisager de restituer au deuxième ses attributs, recréant ainsi l'harmonie symétrique entre ces deux figures qui se répondent. Certes, nous n'avons pas de document ancien qui pourrait nous renseigner sur la forme exacte de ces ailes disparues, mais on peut supposer qu'elles ne différaient pas trop de celles de l'ange voisin. La reconstitution peut être effectuée par greffe de bois, ou pour les plus petits volumes en résine (type *Master Model Past*, composée d'Araldite SV 427 et d'un durcisseur MV 427), ou avec un mastic (mélange de type sciure de bois, charge, PVA). L'important est que la reconstitution formelle puisse toujours être enlevée sans endommager l'original.

Sur une châsse de Maragliano, F.Cervini⁹ propose une reconstitution de volume accompagnée d'une retouche visible de près, puisqu'elle est effectuée un ton en dessous de celui de la polychromie originale : ce compromis associant une reconstitution formelle complète et une réintégration chromatique visible semble être souvent adopté, le CDCROA nous en donne également un exemple, avec la restitution du volume manquant d'une *cadireta*¹⁰, qui n'a pas été redoré mais retouché avec un système de hachures verticales dans le ton de la dorure. Ce parti pris permet une intégration harmonieuse des restitutions qui demeurent néanmoins identifiables de près. (spittage pour gdes surfaces)



Le volume reconstitué de cette cadireta [volute de droite] n'a pas été redoré mais mis en teinte avec une retouche traitée en hachures verticales

⁹ CERVINI, Fulvio - *Han tutta l'aria del paradiso, gruppi processionali di A.M Maragliano tra Genova e Ovada* -

¹⁰ La *cadireta* désigne une petite chaise destinée à recevoir une statue religieuse assise, le tout étant porté en procession.

Un tel compromis me semble tout à fait envisageable sur les ailes de l'ange, sur laquelle la retouche s'intégrera d'autant plus que l'ange est placé à la cime de la châsse (2,35 m de hauteur) : visible de près, une telle retouche passerait sans doute inaperçue vue du sol. Mais les doigts, l'arrière de la tête du cavalier, le pompon du cheval, les orteils du personnage écorchant le coude du saint, dont le bois est partiellement lacunaire, sont placés à une hauteur beaucoup plus accessible au regard. Cette châsse offre beaucoup de détails sculptés, bien que les repeints modernes, par leur épaisseur, en simplifient la forme exacte ; mais si un dégagement de ces polychromies successives est envisagé, la lisibilité de ces volumes en sera sans nul doute améliorée, et les lacunes du support bois pourront dès lors paraître plus choquantes qu'actuellement, l'interruption du volume plus frappante. Le manque se ferait d'autant plus cruellement ressentir que l'écriture sculptée est réaliste, les doigts par exemple un à un détaillé, la chevelure, les moustaches, finement sculptées, les visages forts expressifs...



Photo F. Cervini



Photo F. Cervini

En haut

Le volume de cette assise a été reconstitué avec du bois, et la réintégration (en bas) a ici été traitée de façon illusionniste, puisque l'élément a été doré à la feuille.

«Madonna con Gesù Bambino e angeli», Maragliano, 1716.

Cette impression reste toujours subjective, laissée à l'appréciation du restaurateur. Certains se refusent à reconstituer le volume d'une sculpture, un peu trop systématiquement peut-être ? D'autres se questionnent : « forts de notre déontologie, nous effectuons des restaurations jugées le plus souvent minimales et sommes confrontés à la difficulté d'expliquer nos choix : la restitution d'un Christ auquel les jambes manquantes n'ont pas été refaites, la non reconstitution du gril d'un saint Laurent, (...) notre approche est très matérielle, mais ne l'est-elle pas trop ? Un saint auquel l'attribut manque continue-t-il à jouer son rôle aussi *efficacement* qu'à l'origine ? Ne comptait-on pas sur nous pour le *guérir*, lui rendre vie ? Rétrospectivement, nous nous interrogeons encore¹¹ ».



Les lacunes de support au niveau du pied ont été réintégrées avec un mastic colle de peau et charge (carbonate de calcium) et la réintégration chromatique sera discernable.



Photo F.Cervini

Reconstitution des doigts en résine, avant la retouche, qui sera repérable car effectuée un ton en dessous de la polychromie originale. Restauration réalisée par F.Cervini, châsse « Martirio di san Giovanni Battista », Maragliano, XVIIIe s.

En effet, dans le cadre d'une implication populaire aussi intense que celle rencontrée à Bonifacio, un objet incomplet peut-il fonctionner aussi *efficacement* pour ses utilisateurs ? Peut-on restituer à sa communauté cette châsse restaurée selon nos principes d'intervention minimale sans que cela soit perçu comme une offense ?

¹¹ M.PINCEMIN et M-C BORNEUF-CUSSON, op.cité p. 38

La restauration est affaire de compromis, fragiles équilibres toujours discutables, mais il me semble qu'ici, l'objet placé au cœur de la pratique rituelle accepterait difficilement un projet de restauration qui n'inclurait pas de traitement esthétique, ou une réintégration trop visible. Le statut de cette châsse justifie une restauration poussée, qui se traduirait par une reconstitution des volumes manquants, suivie d'une réintégration chromatique discernable de près, par un système de *tratteggio*, de pointillisme, de « tachisme » (les couleurs sont superposées par projection -splittées- sur la lacune, le mélange est optique : cette technique convient plutôt pour surfaces assez étendues), ou dans le choix d'un ton très légèrement en dessous de l'original. Ce type de mise en teinte permettrait de distinguer les parties restaurées. Les lacunes les plus accessibles au regard pourraient éventuellement être traitées de façon illusionniste, mais tout comme le dégageement des repeints, la question de la réintégration doit se poser collégialement.

Rappelons que dans tous les cas, il apparaît essentiel de documenter toute intervention, selon les chartes déontologiques en vigueur.

Notons que la couche picturale ne paraît pas présenter à première vue de problème d'adhésion qui nécessiterait un refixage, ni de problème de cohésion. Cela dit, le retrait de la couche d'« enduit » peut révéler des altérations de ce type. Je préconiserais alors des adhésifs non hygroscopiques, compte tenu du lieu de conservation et de l'exposition de la châsse aux variations d'humidité relative.

6 Protection de surface :

Bien que l'application d'une protection de surface représente l'ajout d'un matériau qui va inmanquablement concourir à modifier l'équilibre de l'œuvre, il me paraît nécessaire, compte tenu des facteurs de dégradations auxquels cette dernière est exposée lors de ses sorties en procession, de concevoir une telle intervention. De plus, le matériau filmogène choisi aura pour effet une certaine saturation des couleurs, ce qui satisfera l'aspect esthétique attendu pour un tel objet, et rendra alors inutile l'application de la « mixture maison ».

En aucun cas barrière imperméable, car tout matériau présente toujours une certaine porosité, une protection de surface aurait cependant pour effet de ralentir les échanges climatiques entre le bois peint et l'environnement extérieur et d'isoler la couche picturale des sources de dégradations précédemment évoquées.

Fortement hygroscopique, le bois absorbe l'humidité ambiante et la restitue à l'air, adaptant ainsi son humidité à celle du climat environnant jusqu'à atteindre un état d'équilibre. En restituant de la vapeur d'eau à son environnement, le bois se rétracte, et gonfle lorsqu'il en absorbe. Ces processus, qualifiés de désorption et de sorption, entraînent une modification des dimensions du bois. Ces phénomènes de retrait et gonflement du support sont mal supportés par une couche colorée, qui, en vieillissant, est devenue moins plastique, d'où la possible apparition d'altérations telles que des soulèvements ou des craquelures. Plusieurs facteurs agissent sur les réactions d'un support de bois aux variations climatiques, notamment la dureté de celui-ci : un bois tendre réagit plus vite qu'un bois dur, et l'on peut supposer que la châsse a été sculptée dans un bois tendre tel que le tilleul ou le peuplier, très employés par les sculpteurs génois. L'épaisseur du bois, le fait qu'il ait été attaqué ou non pas les insectes xylophages ont également une influence : le bois attaqué réagit plus vite qu'un bois sain. Le nombre et l'épaisseur des couches colorées peuvent faire

quelque peu barrière à l'humidité, mais l'application d'une couche de protection remplira mieux ce rôle.

Précisons qu'il est impossible actuellement d'établir un contrôle climatique au sein du lieu de conservation de la châsse, car l'édifice nécessiterait d'être restauré : il présente des infiltrations d'eau, le vent s'engouffre par les fenêtres cassées, etc.

Le matériau choisi devra principalement présenter les propriétés suivantes :

- réversibilité dans le temps dans des conditions qui ne mettent pas en péril les matériaux originaux.
- Stabilité dans le temps (bon vieillissement)
- Innocuité chimique
- Résistance à l'eau. Non sensibilité à l'humidité et aux variations climatiques (non hygroscopique). Pas de modifications optiques au contact de l'humidité (formation de chancis par exemple).
- Filmogénéité
- Ancrage en surface pour une meilleure réversibilité.
- Qualité esthétiques : couche transparente, incolore. La polychromie originale ne paraît pas avoir été vernie (d'après les stratigraphies). Bien que le fait de vernir des sculptures polychromes avec des vernis brillants soit pratiqué dans certains pays (principalement Mexique, Espagne), je pense qu'au vu de la technique originale que nous avons ici, un aspect satiné suffit :

Qualités optiques du film :

Pour un objet plan, tel qu'un tableau exposé verticalement, le problème de la brillance d'un vernis se pose moins, car on peut toujours trouver un certain angle d'incidence de la source pour éviter une réflexion spéculaire éblouissante. Cela n'est pas le cas avec les volumes d'une sculpture.

La brillance ou la matité d'une protection de surface ont une influence sur la lisibilité des volumes, et la perception de la polychromie. Un revêtement de surface brillant sature les couleurs et provoque, par réflexion spéculaire, des zones d'éblouissement total, des zones « blanches », selon l'angle de vue du spectateur. C'est ce qui rend par exemple la prise de photographies si difficile.

Une protection de surface mate a pour effet de « dé-saturer » les couleurs en les « mêlant de blanc ». Quelque soit l'angle de vue, la lumière est renvoyée de la même façon, par réflexion diffuse.

Entre ces deux possibilités, un compromis envisageable est l'obtention d'un aspect ni brillant ni mat, mais satiné.

Rappelons que le caractère brillant ou mat peut aussi se corriger dans la mise en œuvre. Les qualités optiques d'un film dépendent de beaucoup de facteurs (passage au pinceau ou en pulvérisation, solvant employé, distance de pulvérisation, pression et type de pistolet, ouverture de la buse, température ambiante...), nous laisserons au restaurateur le soin de faire varier ces paramètres afin d'expérimenter de façon empirique les infinies possibilités de rendus optiques.

Mon choix s'est porté vers trois matériaux que voici, cette liste ne se veut pas exhaustive et fait état des produits les plus couramment utilisés par le CDCROA, l'Atelier régional de Kerguehennec, et certains restaurateurs pour protéger les sculptures de procession :

Nom commercial / composition	Solubilité	Mise en oeuvre	Avantages+/ Inconvénients -
Mowital B30H Résine PVB (butyral de polyvinyle)	Polyols-glycols (cellosolve, méthyl- et butylcellosolve, cellosolve acétate), cétones (cyclohexanone, acétone, butanone), alcools (méthanols, éthanols, propanol, butanol) et certains mélanges alcool/hydrocarbures aromatiques. Bien solubles dans les alcools et les éthers glycoliques	En solution appliquée au pinceau	+Grande transparence +Films élastiques, solides à la lumière, et possédant une bonne résistance mécanique. +Faible pouvoir d'absorption d'eau, capacité à imperméabiliser la couche picturale. +Stabilité - Aspect assez mat pour certains restaurateurs peu plaisant.
Paraloid B72 Résine acrylique thermoplastique copolymère: d'éthyle méthacrylate, et de méthyle acrylate	Xylène, toluène, acétone	Solution pulvérisée ou passée au pinceau.	+ film transparent, bonnes qualités optiques + faible porosité ; bonne résistance à l'humidité +Stabilité
Cyclododécane (CDD) Alcane (hydrocarbure saturé) cyclique	Hydrocarbures aliphatiques et alicycliques à courte chaîne (cyclohexane, éther de pétrole, pentane etc.) ; hydrocarbures aromatiques (toluène, xylène). Solubilité moindre dans les hydrocarbures halogénés non polaires ou légèrement polaires, et dans les esters moyennement polaires (acétate d'éthyle). Très faible dans les composés polaires tels que les alcools, l'eau et les cétones.	En solution saturée ou en pulvérisation	+Auto-réversibilité par un processus de sublimation totale. +hydrophobe (ne lie pas les molécules H ₂ O) +capacité à former un film « fermé » - cristaux visibles, possibilité d'un léger aspect « voile blanc ». - sous forme de spray, le CDD présente un aspect très blanc et poudreux.

Mowital B30H :

Employé par l'industrie comme composant principal de certains adhésifs à chaud utilisés en particulier pour le verre de sécurité feuilleté et dans l'emballage¹², Mowital est un polymère thermoplastique obtenu à partir d'alcool polyvinylique et de butyraldéhyde. Ce produit posséderait une grande transparence optique et donne un film incolore, transparent, d'aspect plutôt mat. Parmi les Mowital, seul le B30H semble bien résister aux dégradations photochimiques et thermiques : « Après vieillissement thermique (à 70°C pendant 28 jours) il restera transparent en gardant sa souplesse initiale. Sa solubilité diminuera légèrement dans le propanol (avant soluble à 98%, après à 62%), mais la résine garde sa solubilité initiale dans les hydrocarbures aromatiques (à 1,5%) et dans les cétones (à 92%)¹³.

Le CDCROA utilise parfois le Mowital B30H en solution dans l'éthanol, autour de 5%, appliqué au pinceau comme couche protectrice de la polychromie des sculptures en bois.

Paraloïd B72 :

Résine acrylique thermoplastique copolymère d'éthyle méthacrylate et de méthyle acrylate.

Selon les tests de vieillissement artificiel¹⁴ (photovieillissement effectué en enceinte SEPAP 12.24), le paraloïd semble être :

- très stable photochimiquement, car son spectre IR se modifie peu : il est à la lumière le plus stable dans la famille des résines acryliques,
- par thermodégradation à 150°C pendant 50 heures, on constate le non-jaunissement du film, sa solubilité et son excellente résistance mécanique.

Le paraloïd B72 est considéré comme l'une des plus stables résines utilisées en conservation-restauration¹⁵.

Le film obtenu avec du paraloïd B72 présente de bonnes qualités optiques, son indice de réfraction (1,487) est proche de celui d'une huile vieillie. L'équipe du CDCROA l'utilise en pulvérisation et au pinceau en solution dans le xylène ou toluène, selon une concentration environnant 3 %, obtenant ainsi un film satiné, qui a pour effet une légère saturation des couleurs. Notons que le toluène, qui s'évapore plus vite que le xylène, permet d'obtenir un film plus mat, au pinceau comme en pulvérisation¹⁶.

Pour une sculpture de grande taille comme la châsse st Barthélemy, l'application en pulvérisation est intéressante, car il est parfois difficile d'accéder à toutes les zones avec un pinceau, et donc d'obtenir un film régulier.

L'usage des cires comme protection de surface a souvent été pratiqué sur les sculptures en bois polychrome, et l'est encore. L'inconvénient majeur des cires est qu'elles peuvent être

¹² *Adhésifs et consolidants, terminologie des adhésifs*, Xe congrès international de l'ICC, Paris, 2-7 septembre 1984.

¹³ S.M Blackshaw, S.E Ward « Simple tests for assessing materials for use in conservation », 1983, 2/11, cité par Béatrice BAYER, "Les résines thermoplastiques en restauration de peintures sur toiles: synthèse historique, caractéristiques et utilisations", Mémoire de fin de cycle, Ecole d'Art d'Avignon, p. 84/85, promotion 1994/95.

¹⁴ Source : S.P KOOB, *Paraloïd B72 adhesive*, in *Conservation news*, n°41, mars 1990, p.5

¹⁵ Source : - *Painting Conservation Catalog* - volume 1, Varnishes and surface coatings, The paintings specialty group of the AIC

¹⁶ Idem

électrostatiques, donc attirer la poussière et les microorganismes qui la constituent¹⁷. Contrairement à la cire d'abeille ou même à la paraffine, la cire microcristalline n'attirerait pas la poussière, et serait de plus exempte d'acide et plus stable (meilleur vieillissement)¹⁸. Cependant, les cires demeurent salissantes car elles se ramollissent vite, et d'un point de vue optique, elles ont tendance à s'insinuer dans les microfissures de la couche picturale, provoquant des blanchiments impossible à lustrer.

La question de la protection de surface pour une sculpture en bois polychromé destinée au port en procession pourrait à elle seule faire l'objet d'un mémoire, tant les possibilités sont vastes. Par exemple, un couplage résine synthétique/cire peut également être envisagé : la résine, appliquée en première couche, éviterait la pénétration de la cire dans les aspérités de la couche picturale, et le blanchiment que cela provoque généralement. La cire, appliquée sur cette résine, viendrait quant à elle apporter une matité si la première est trop brillante. L'association de ces deux matériaux peut également être réalisée sous forme de mélange.

Les matériaux « temporaires » : un compromis entre participation des utilisateurs et conservation ?

Une autre solution serait susceptible de mieux répondre à nos principes d'intervention minimale en évitant l'ajout d'un matériau supplémentaire et permettrait dans le même temps une participation des confrères, pour qui « entretenir » la châsse revêt de l'importance et un caractère honorifique certain. Ce compromis viendrait là aussi en remplacement du produit nocif qu'ils appliquent actuellement. Il s'agirait de former un ou deux confrères chargés de cette tâche à l'emploi de matériaux « auto-réversibles », de sorte que ceux-ci disparaissent après chaque procession, évitant au produit de s'accumuler, année après année, sur la châsse.

Ces matériaux « auto-réversibles » sont appelés « consolidants temporaires », « liants volatils », et sont employés en conservation-restauration depuis 1995/96, en particulier dans les pays germanophones. Ces produits ont été le sujet des journées de formation permanente des restaurateurs, qui se sont tenues les 6 et 7 avril 2005, à l'INP¹⁹.

Ces matériaux filmogènes sont dits « temporaires », car ils possèdent la propriété de se sublimer, c'est-à-dire de passer directement de l'état solide à l'état gazeux, sans phase liquide. De plus, cette sublimation est totale si le matériau est utilisé pur, il ne reste aucun résidu du produit, ce qui permet d'affirmer sa complète auto-réversibilité. La durée de sublimation est déterminée par la nature du substrat (poreux/non poreux), la profondeur de pénétration, et le mode d'application (fusion/solution). Car il est possible d'utiliser ces produits en fusion (fonte des cristaux), obtenant alors un aspect proche de la cire, mais ce mode d'application correspond à des opérations de refixage temporaire, et nous éloigne de notre propos.

¹⁷ Cette capacité à empoussiérer une surface peinte est mesurable par la constante diélectrique, qui « conditionne en partie l'aptitude de notre filmogène à attirer la poussière. En pratique, si la constante diélectrique est inférieure à 3, on peut considérer notre filmogène comme n'attirant pas la poussière par électrostaticité ». Delcroix- *Phénomènes physiques en peinture artistique*-

¹⁸ Source : documentation Kremer sur la cire cosmolide HBO, à structure microcristalline

¹⁹ Institut National du Patrimoine, journées de formation suivies par Isabelle Jubal, conservatrice-restauratrice au CDCRQA, à Perpignan, et rapporteur extérieur de ce mémoire, qui a eu la gentillesse de m'informer et de me faire parvenir sa documentation sur ces produits. Un extrait de cette documentation sur les « consolidants temporaires et produits similaires » est reporté en annexes.

La ventilation et la température ont également une incidence sur la durée de sublimation, qui s'accélère avec l'augmentation de ces deux facteurs. La durée de sublimation moyenne est de l'ordre de 0,03 mm en 24 heures (= 1 mm en 33 jours).

Ces produits sont principalement employés comme imperméabilisants, barrières ou consolidants temporaires. Ils existent sous trois formes dont les caractéristiques changent sensiblement : le cyclododécane, le menthol, et le tricyclène-camphène. L'intérêt pour notre problématique réside dans certaines propriétés du produit appelé **cyclododécane (CDD)**.

Le CDD constituerait une protection de surface temporaire, suffisamment longue cependant pour durer le temps d'une procession, et hydrophobe, propriété qui permettrait de faire barrière à l'humidité, voire à la pluie. Ce produit viendrait en remplacement du mélange actuellement appliqué sur la châsse par la confrérie, sa sublimation totale lui éviterait de s'accumuler, année après année, mais permettrait aux utilisateurs d'appliquer, comme ils le font actuellement, un produit qui protégera la sculpture, et de renouveler cette opération avant chaque procession. Un autre avantage est la solubilité du produit dans des solvants non polaires, notamment les hydrocarbures aliphatiques, et sa non-toxicité. Signalons que le CDD est très stable, mais cette propriété n'a finalement que peu d'importance étant donné le peu de temps où il est en contact avec la couche picturale.

Mises en œuvres :

En solution saturée :

Les cristaux de CDD sont solubilisés dans un solvant, en prenant soin de laisser des cristaux non solubilisés dans le mélange, car leur présence constitue une « réserve » qui permet d'assurer une saturation constante en cas d'augmentation de la température ambiante.

La saturation permet une distribution homogène des molécules dans la solution et la formation d'un film régulier.

D'un point de vue esthétique, il semblerait que le CDD en solution sature légèrement les couleurs. Cependant, avec les solvants les plus volatils, les cristaux de CDD sont assez visibles, et créent ainsi une sorte d'opalescence blanchâtre.

En pulvérisation :

La pulvérisation peut être effectuée au pistolet par exemple, en propulsant une solution saturée préalablement préparée.

Le CDD est également commercialisé en bombe de 400 ml, prêt à l'emploi, sans solvant, ce qui serait une bonne formule à proposer en utilisation à des non-professionnels, mais l'effet optique obtenu n'est vraiment pas satisfaisant, puisqu'il s'apparente à celui de la neige carbonique (l'effet froid en moins).



Le CDD en bombe a été pulvérisé sur la partie gauche d'un support noir : l'aspect est blanc et poudreux

L'auto réversibilité du cyclododécane est intéressante, dans la mesure où elle permettrait la perpétuation de la traditionnelle préparation de la châsse, l'après-midi précédant la procession nocturne, avec un produit adapté du point de vue de la conservation, et qui évite que les couches s'accumulent au fil des ans. Toutefois, nous avons vu que l'usage en bombe, qui aurait été le plus pratique à utiliser, n'est pas satisfaisant esthétiquement, et ne peut donc être proposé comme protection de surface. Dans une volonté de saturation des couleurs et de formation d'un film de bonne qualité, il faudrait préférer l'utilisation de ces produits en solutions saturées, appliquées au pinceau. Former certains confrères à la préparation de solutions saturées pourrait être envisagé, mais si le CDD n'est pas toxique mais seulement légèrement irritant, il n'en va pas de même pour certains de ses solvants de mise en œuvre, leur manipulations par des non-professionnels n'est pas conseillée et peut de plus leur paraître contraignante. Par ailleurs, cela paraît évident, mais rappelons qu'il faut être vigilant à ce que le solvant de mise en œuvre choisi soit compatible avec les matériaux constitutifs de l'œuvre. Il est toujours délicat de laisser des non professionnels préparer des solutions et passer un pinceau sur l'objet, car cette manipulation peut s'avérer dommageable en cas de soulèvements ou de pulvérencence notamment. Notons que le CDD en solution ne présente pas de bons résultats lorsqu'il est pulvérisé au pistolet : il cristalliserait trop rapidement et boucherait les vaporisateurs.

Il est nécessaire de s'interroger sur ce qui prime vraiment pour les utilisateurs : est-ce le moment de la préparation ou le résultat obtenu ? Cette préparation, destinée à « mettre en beauté » l'objet, à lui conférer un aspect « apprêté », devrait se satisfaire d'un simple dépoussiérage effectué avec un pinceau doux ou un plumeau antistatique, tandis que l'effet de saturation des couleurs sera obtenu par l'application d'une protection non pas temporaire mais du type précédemment mentionné [paraloïd ou mowital].

L'emploi du CDD en bombe peut en revanche s'avérer utile cas d'urgence, si un soulèvement ou une pulvérencence sont constatés par les confrères avant la procession. Une pulvérencence du produit permettrait « d'emprisonner » la surface à traiter dans une sorte d'épais matelas, jusqu'à l'arrivée - dans l'idéal - d'un restaurateur qui sera alors à même d'effectuer un refixage. De la même façon, on peut envisager d'initier une ou deux personnes à la pose d'un papier de protection (facing), en leur laissant un pot de Klucel G par exemple (ex : à 0,5% dans l'eau ou dans un mélange eau/éthanol selon la sensibilité de la polychromie, qui sera à déterminer par des tests). Cette solution, plus discrète que le CDD en spray, est relativement aisée à mettre en œuvre, et permettrait de sensibiliser les confrères à la conservation.

Les fixations des éléments sculptés au plateau assurent encore efficacement leur rôle, mais si cela venait à ne plus être le cas, il suffirait de resserrer les vis à ailette. Il peut être nécessaire de faire appel à un conservateur-restaurateur de métal ou de les remplacer si une restauration n'est pas possible, en archivant les anciennes (sans doute originales) qui présentent un intérêt historique certain.

Les éléments de support bois cassés seront recollés avec un adhésif non hygroscopique, réversible dans le temps. Critiquée pour son acidité, la colle PVA (acétate de polyvinyle) existe désormais en formule neutre²⁰. Les collages à plat joints défaillants entre deux éléments pourront être repris avec ce même adhésif, après avoir été débarrassés des résidus de colle ancienne.

²⁰ Le CDCROA utilise la colle PVA neutre *Jade834-403N* de chez Light Impressions, récemment remplacée par une autre colle PVA neutre, *pH-Neutral Adhesive* fabriqué par Gaylord.

III Mesures de conservation préventive :

1 Installation de protège-flammes :

L'observation détaillée de la sculpture nous a permis de constater les nombreuses brûlures provoquées par les cierges installés pour les processions (23 en tout). Afin de pallier à ce problème, nous avons d'abord envisagé le remplacement des cierges par des faux électriques, qui pourraient être alimentés par la batterie qui se trouve sous la châsse, et que les confrères ont eux-mêmes mis en place pour fournir l'électricité à l'auréole lumineuse du saint. Pour les utilisateurs semble compter la mise en valeur de l'objet, et les cierges actuels ont pour rôle d'éclairer la châsse, afin que le groupe sculpté soit bien visible dans la nuit, jouant ainsi un rôle d'apparat, par l'enveloppe lumineuse qu'ils constituent.

Bien qu'ayant conscience que proposer des cierges électriques pourrait surprendre dans un autre contexte, au fil de mes recherches et des sculptures de procession observées pour ce mémoire, il m'a semblé que cela pourrait s'intégrer assez facilement dans l'esthétique des processions méditerranéennes. Les objets en effet sont parés dans une volonté ostentatoire exacerbée, et les éléments électriques ajoutés dans ce but sont pratiques courantes. Mais en assistant aux cérémonies, on s'aperçoit aisément que l'allumage des cierges est un moment assez solennel, intégré au rituel, nécessitant un matériel et une organisation spécifiques, et devient l'occasion d'une transmission de la tradition auprès des plus jeunes, qui, nous l'avons évoqué, est primordiale pour les confréries bonifiaciennes. Le respect de la tradition constitue même l'un des principaux moteurs de ces pratiques cérémonielles.

Dans ce contexte, remplacer les cierges par des faux électriques reviendrait à interférer de manière abrupte dans les pratiques rituelles, ce que nous n'envisageons pas et serait de toute façon certainement mal accepté par les confrères.

Comment alors éviter à la sculpture de faire l'objet d'encore plus de brûlures tout en conservant les cierges ?



Jeune fille en habit de confrère chargée d'enflammer une torche, spécialement utilisée pour ce rituel, avant d'allumer, avec l'aide des plus âgés, les cierges de la châsse.

Une solution réside peut-être dans l'installation de protège-flammes autour de ces derniers. Ils éviteraient à la flamme de venir « lécher » le bois peint sous les assauts du vent, et empêcheraient également les projections fondues de cieres tout en rendant encore possible leur incandescence. Ces protège-flammes existent sous différentes formes, la plus adaptée étant peut-être le protège-flamme en plastique, relativement peu coûteux. Transparent ou coloré, les confrères pourraient choisir le modèle qu'ils préfèrent. (photo de droite)



Photo « Procure Ecclésiastique » ©



Ce type de système est proche dans le principe des *cartatorci* (terme corse traduisible par *carton plié* ; *carton-torche*) que les confrères confectionnent aux couleurs et aux signes de leur confrérie. Ces éléments décoratifs jouent en même temps le rôle de protège-flammes et évitent les projections. Mais ils conviennent pour des cierges courts, leur taille ne leur permettrait pas d'entourer toute la hauteur du cierge. Peut-être peut-on envisager d'en créer spécialement ?

*Cartatorci
confectionnés par
la confrérie St
Barthélemy*

Un autre type de protège-flamme pourrait se présenter sous la forme d'un tube en verre, à l'image de ceux utilisés pour les lampes à huile. Le verre présente l'inconvénient de noircir de façon inesthétique, à plus ou moins long terme, échauffé par la flamme. Mais le principal inconvénient demeure la possibilité de bris sous l'effet d'un choc, risqué pour la sécurité des fidèles. Il nous faut cependant relativiser ce risque, dans la mesure où les chocs concernent principalement les côtés et le sommet de la châsse, susceptibles d'être heurtés aux portes, aux murs et sous le porche pendant le parcours, et les cierges à protéger sont situés au milieu et sur le devant de celle-ci. Cela dit, il est déjà arrivé que la châsse tombe, les tubes pourraient alors se briser dans un cas comme celui-ci.



*Verras de
lampe à huile*

Plusieurs systèmes sont donc disponibles, cependant, les protège-flammes en plastique me paraissent demeurer la proposition la plus pratique et la moins coûteuse, tout comme les *cartatorci* créés par les confrères. Le choix final sera guidé par des critères esthétiques.



Photo Ciergerie du sud est ©

Signalons que les fournisseurs d'objets liturgiques proposent des cierges « anti-coulures », spécialement destinés aux processions, ce qui peut également contribuer à préserver la polychromie des projections de cire.

*Modèle de cierge
« anti-coulures »*

2 Création d'un baldaquin amovible :

La proposition d'une protection de surface, telle que nous l'avons évoquée précédemment, permettrait de faire quelque peu barrière aux facteurs de dégradation environnementaux. Dans cette optique, une mesure de conservation préventive pourrait venir compléter cet effort : il s'agirait de la mise en place d'un baldaquin amovible, à installer lors des processions pluvieuses. Rappelons que la plateforme de la châsse est déjà percée aux quatre angles d'orifices autrefois prévus à cet effet, un membre de la confrérie St Barthélemy nous a d'ailleurs dit très bien se souvenir qu'un baldaquin était installé sur la châsse lorsqu'il était enfant. Les baldaquins sont des structures très répandues dans les processions méditerranéennes, ils abritent souvent un groupe sculpté mais sont parfois également utilisés seuls, portés par les fidèles. La taille de la sculpture cependant, nécessite un système léger, et qui s'intégrerait dans une esthétique familière aux sculptures de procession de Bonifacio, et pas trop haut, pour qu'il puisse passer sans peine sous le porche voisin de l'église. Il faudrait mettre au point avec les confrères un modèle dont l'aspect, qui s'accorderait avec le ton baroque de ces processions, les satisfassent.

Ce baldaquin pourrait ainsi être un élément décoratif tout en exerçant un rôle de protection contre la pluie. Si toutefois la pluie venait à tomber de côté, l'installation de parois transparentes sur les côtés remédierait à ce problème, mais constituerait surtout une perte du rapport immédiat à l'objet, et une telle « mise sous cloche » serait à mon avis abusive.



Photo CDCROA

Afin de protéger un *misteri*, le CDCROA a élaboré un baldaquin (photo ci-contre) constitué de quatre tubes d'aluminium, et d'un toit en polycarbonate recouvert de tissu : la structure reste donc légère et facilement démontable. Le cas de ce *misteri* est un peu particulier car pendant l'année, il est conservé à quelques kilomètres de Perpignan, lieu de la procession. Le baldaquin mis au point sert par conséquent également de caisse de transport, ce qui n'est pas utile pour St Barthélemy qui reste sur place, mais que nous mentionnons tout de même, car cette solution nous a paru astucieuse et susceptible d'intéresser des restaurateurs confrontés à ce type de cas.



Photo CDCROA

Ce baldaquin totalement démontable a été réalisé avec des matériaux alliant la légèreté, la résistance et la stabilité dans le temps :

- 4 tubes d'aluminium laqué bronze de 8 cm de diamètre et de 150 cm de hauteur pour soutenir le dais du baldaquin. Ces colonnes sont munies à l'intérieur d'une tige filetée de 8mm de diamètre et entourée de 3 rondelles de bois contre-plaqué (par colonne) pour les stabiliser dans les tubes aluminium.
- Le dais ainsi que l'emballage sont des plaques de polycarbonate : de couleur fumé pour le dais et transparent pour les plaques servant à l'emballage. L'ensemble est monté par vissage.
- Un dais en tissu de velours noir festonné sur les bordures vient recouvrir le dais en polycarbonate fumé, l'intérieur est doublé d'un tissu de coton noir.



Le baldaquin élaboré par le CDCROA se transforme en caisse de transport par l'ajout de parois en polycarbonate sur les côtés

Photo CDCROA

Ce modèle tend à être amélioré, les tubes d'aluminium gagnent peut-être à voir leur diamètre réduit de façon à être plus discrets, ou remplacés par des « colonnes » en bois léger, qui pourront être peintes, voire même entourées de ruban, à la guise des confréries.



Certaines châsses de Bonifacio ont conservé un baldaquin. (Ici la confrérie Ste Croix)

Récapitulatif de la chronologie du traitement :

- 1 traitement de désinsectisation
- 2 consolidation du support bois
- 3 nettoyage : retrait de l'enduit (le dégagement des repeints demeure une décision à prendre collégalement)
- 4 dé-restauration
- 5 réintégration formelle et chromatique
- 6 application d'une protection de surface
- 7 mise en place d'un baldaquin amovible et de protège-flammes autour des cierges.

Conclusion :

Ce type d'objet fait appel à différentes spécialités : le bois, la polychromie, le métal (auréole en métal repoussé, épées, sabres, éléments de fixation, etc.), l'électricité (pour l'auréole lumineuse par exemple), que le conservateur-restaurateur seul peut difficilement maîtriser. Il apparaît par conséquent indispensable de travailler en partenariat avec des conservateurs-restaurateurs, des artisans même parfois, et l'enjeu de la restauration doit alors être clairement définie au préalable, afin que chacun œuvre dans le même sens, et avec les mêmes principes éthiques. Le conservateur-restaurateur revêt ici clairement un rôle de médiateur.

Certaines sources de dégradation inévitables, car faisant partie du rituel même (la déambulation avec les risques de chute et de chocs, l'exposition à l'environnement extérieur) peuvent voir leurs effets sur l'œuvre amoindris par certaines mesures - il s'agira d'appliquer une protection de surface et de mettre en place un baldaquin amovible - d'autres éviteront les réparations sommaires dommageables : conservation des éléments cassés qui seront recollés avec un adhésif non hygroscopique et présentant un bon vieillissement.

Il apparaît que les facteurs de dégradation qui peuvent être évités sont ceux inhérents à une autre dimension induite par la nature processionnelle de l'objet, non pas son caractère déambulatoire, mais sa nécessité d'être paré, apprêté, acte d'ornementation sur lequel le restaurateur peut agir, en proposant des solutions respectueuses du culte et de la tradition, et satisfaisantes du point de vue éthique. Il s'agira tout d'abord pour les fidèles de renoncer à enduire la châsse du mélange nocif actuel. L'effet de saturation des couleurs attendu sera obtenu par un matériau destiné à protéger la surface peinte, appliqué lors de son intervention par le restaurateur, ou par un produit temporaire, dont l'application est à renouveler avant chaque procession, tâche dont sera chargé un membre de la confrérie préalablement formé. Cette solution paraissant tout de même délicate, nous lui préférons la première, la préparation de la châsse par la confrérie se réduira alors à un dépoussiérage à l'aide d'un pinceau souple ou d'un plumeau antistatique.

On évitera les brûlures de cierges par l'installation de protège-flammes en plastique ou en laissant le soin aux confrères d'imaginer un modèle de « cartatorci » qui remplisse correctement ce rôle, et les divers éléments de parure ajoutés par les fidèles seront conservés, mais s'il doit y en avoir d'autres, leur installation devra être effectuée en s'abstenant d'endommager le bois (vis, clous, punaise, et colle sont à exclure).

Compte tenu du statut de la châsse, réel marqueur emblématique de sa communauté par sa dimension cultuelle aussi bien que culturelle, une restauration « complète », avec une réintégration formelle distinguée par une retouche légèrement visible, permettrait à l'objet de se présenter aux fidèles dans l'intégrité physique légitimement attendue, tout en garantissant à l'original d'être différencié.

Nous avons tenté d'émettre une proposition de traitement fort d'une éthique qui doit ménager la préservation de l'œuvre, sa fonction, et par là même la tradition populaire à laquelle son utilisation est nécessaire. Ces propositions nous ont paru susceptibles de satisfaire à l'aspect que les utilisateurs attendent d'un tel objet, et dès lors décourager certaines pratiques destinées à atteindre cet objectif, mais néfastes pour la conservation de l'œuvre, sans pour cela que le restaurateur ait eu à renier les fondements éthiques de sa profession.

Les quelques recommandations à suivre destinées aux membres de la confrérie, constituent un moyen d'impliquer ces acteurs du rituel, de sorte que la châsse puisse encore être utilisée, tout en favorisant sa conservation.

Conseils de conservation destinés aux membres de la confrérie St Barthélemy (après restauration)²¹

Ces conseils aideront à la bonne conservation de la châsse, mais peuvent être discutés s'il s'avère que ceux-ci représentent une quelconque entrave à la pratique culturelle.

Lors de son exposition dans l'église :

- Exercer une surveillance régulière de la châsse serait souhaitable (une fois par mois environ) afin de déceler rapidement tout changement d'état ou reprise d'altération : chute de polychromie, fissure nouvelle ou qui s'agrandit, attaque d'insectes xylophages, surtout entre le printemps et l'automne (se manifeste par de petits tas de sciure claire, ou par la présence d'insecte mort à proximité). Il est préférable que cette inspection soit toujours effectuée par la même personne, qui sera ainsi plus à même de constater un changement. S'assurer de la bonne fixation des éléments sculptés au plateau (si besoin est, resserrer les fixations). En cas de problème, alerter la commune qui se chargera alors de contacter l'inspection des Monuments Historiques.
- L'œuvre doit toujours être présentée et conservée dans un endroit sain de l'église (autant que possible, car l'église St Dominique ne présente pas des conditions satisfaisantes), en la tenant éloignée du mobilier infesté, et rester isolée du sol, des murs (remontée humides), des fenêtres et de la porte. Éviter la proximité de toute source de chaleur : le chauffage doit se situer à plus de trois mètres (échauffement accompagné de fissures et perte de polychromie) ; éviter de chauffer l'église de manière importante avant la cérémonie.
- Ne pas générer d'humidité (serpillière) ni de poussière lors du ménage à proximité de la châsse.
- Dans l'idéal, il faudrait proscrire les cierges allumés à proximité de l'objet (projections de cire, brûlures, échauffement), mais ils font de toute évidence partie du rituel, leur présence paraît nécessaire à la pratique culturelle. Cependant, lors de l'exposition dans l'église le reste de l'année, pour un effet de simple mise en valeur, il est préférable de ne pas en mettre. Toujours installer des protège-flammes avant de les allumer.

Lors des deux processions annuelles :

- L'entretien doit se limiter à un dépoussiérage, deux fois par an, avant les processions, au moyen d'un pinceau très doux ou d'un plumeau antistatique, et d'un aspirateur placé à une vingtaine de centimètres pour récupérer la poussière soulevée. Ne surtout plus monter sur la châsse, ni prendre appui sur un élément sculpté lors de la préparation, cela fragilise gravement sa structure qui peut paraître solide mais a fait l'objet d'attaques d'insectes xylophages qui l'ont évidée. Aucun chiffon sec, et encore moins humide, ne doit être utilisé. L'emploi de produits commerciaux ou de

²¹ Ce document a été réalisé avec pour référence les listes de conseils donnés par le CDCROA aux utilisateurs lorsque l'objet restauré leur est restitué, jointes aux rapports de traitement. Nous l'avons modifiée et adaptée aux problématiques de la châsse St Barthélemy.

votre fabrication destinés à faire briller la sculpture avant la procession, à saturer sa polychromie, et à la prémunir des insectes (vinaigre, huiles, cires, siccatif, insecticides,...) est à proscrire absolument. Des produits plus adaptés vous seront conseillés.

- Ne rien coller, visser, punaiser ou clouer sur la sculpture elle-même.
- La manipulation d'un tel objet est risquée du fait même de son poids. Ce risque doit être assumé car cela participe à l'essence même de l'épreuve de la procession. La sculpture peut donc subir de nouveaux dégâts accidentels. Il est important que tout accident soit signalé, et les éléments cassés conservés. Ne pas essayer de réparer soi-même, des restaurateurs s'en chargeront avec des produits adaptés présentant un bon vieillissement. Avertir la commune qui se chargera de demander une intervention.
- Lors des processions pluvieuses, installer le baldaquin sur la châsse afin de la protéger.

Lorsque l'objet fonctionnel devient trop fragile pour être manipulé, son remplacement par une copie à l'identique est parfois envisagé, tel que le détermine la charte d'ECCO'. Une telle mesure, théoriquement, permettrait à la copie d'assumer l'usage, tandis que l'original serait « mis à l'abri », ainsi préservé des dégradations engendrées par les diverses manipulations.

Lorsque la fonction du bien culturel occupe une place essentielle, la conservation-restauration a souvent recours, comme l'évoque S. Bergeon, à une « double réponse : d'une part la copie assume pleinement cette fonction, d'autre part la conservation stricte assure le respect historico-esthétique » de l'original.

D'un point de vue juridique, lorsque l'intégrité physique de l'objet classé MH est menacée, son statut d'œuvre d'art paraît primer sur celui d'objet de culte : « si dans tel ou tel cas particulier il y avait contradiction entre les dispositions des lois de séparation (libre disposition des objets de culte par les fidèles) et celles de la loi de 1913 (mise en sécurité des objets classés pour assurer leur conservation), c'est cette dernière qui l'emporterait. En effet d'une part, elle est postérieure, et d'autre part, les lois spéciales dérogent aux lois générales ».²

Mais dans le cas de l'objet processionnel, dans quelle mesure une copie peut-elle assumer cette fonction rituelle ? Quels sont les effets d'une substitution à l'objet jusqu'alors connu et honoré ?

Bonifacio présente plusieurs cas de figure quant à l'attitude adoptée par les confréries face à la dégradation de leurs sculptures de procession : la création de copies, la conservation-restauration, et enfin ce que je nommerai le réemploi. Les différentes solutions adoptées dépendent du statut de l'objet, et se décident au cas par cas, bien qu'il semble difficile de théoriser des comportements parfois conduits par de multiples facteurs.

Agnès Le Gac³ aborde la copie d'œuvres dont la valeur symbolique est prééminente. Elle classe dans cette catégorie les biens échangés dans les relations diplomatiques, et les biens liés au culte religieux, tout en se demandant ce que devient ce poids symbolique lorsque ces biens sont remplacés par des copies. Elle nous donne l'exemple d'une sculpture représentant une Vierge à l'enfant, Notre-Dame-de-Lapa, au Portugal, qui aurait été à l'origine de plusieurs miracles (enfant muet qui recouvre la parole, réapparitions de la sculpture dans son modeste abri de pierre fixe toutes les fois où l'on a tenté de la déplacer dans une église proche ou somptueuse, signe pour les fidèles de la volonté de la vierge d'être vénérée à cet emplacement précis et de ne plus en sortir...) :

¹ « Lorsque l'usage social du bien culturel apparaît incompatible avec sa préservation, le conservateur-restaurateur doit en avvertir le propriétaire ou le responsable juridique. Lorsqu'une reproduction de l'objet est envisagée, le conservateur-restaurateur doit recommander des procédés de reproduction sans danger pour l'original ». Code de déontologie ECCO, article 16.

² Extrait de « Le droit des trésors » [p.17]

³ LE GAC, Agnès, - *Les copies et leurs fonctions* -, Ethique et humeur, in *Conservation Restauration des biens culturels* ARAAFU n°17 / 18. Décembre 2001 (p.3 à 25).

« En 1960, pour assurer la permanence de la Madone dans la grotte, l'archevêque du conseil de Moimenta da Beira décide d'acheter et d'offrir au sanctuaire deux répliques de Notre-Dame de Lapa, l'une destinée aux processions et l'autre aux messes en plein air. »

Ces deux « copies », diffèrent notablement de la sculpture à laquelle elles se réfèrent, tant par leur aspect que par leur taille. Sculpture de référence qui n'est pas pour autant l'originale !

« Le modèle de référence n'est revêtu que de tissus et porte un nouveau-né minuscule, quand la seconde, debout sur une nuée, est majoritairement faite en stuc (avec une cape empesée rapportée) et porte un enfant Jésus en rapport avec ses proportions [...] Pour mes contemporains et pour les croyants, il n'est pas apparu tout de suite que le modèle qu'ils vénèrent aujourd'hui et qu'ils prennent pour l'original n'est en fait qu'une « Roca » [c'est-à-dire une statue qu'on habille] qui date du XVIIIe siècle. En vertu de son époque de création, elle ne saurait donc être confondue avec une œuvre du XVIe siècle, encore moins avec le trésor de religieuses du Xe siècle comme le sous-entend la légende.

Qu'est-il donc advenu de la statuette primitive ? Une autre image de Notre-Dame-de-Lapa, fruit de son rayonnement, qui se trouve exposée dans la basilique d'Estrela à Lisbonne et date du début du XVIIe siècle, ne nous apporte pas d'avantage de réponse. Il est cependant répandu que celle-là était la copie du véritable original. La perplexité s'installe quand on sait qu'elle a les mains jointes alors que celle du sanctuaire est une Vierge à l'Enfant. »

Agnès Le Gac constate que malgré ces différences, ces « imitations » suscitent « les mêmes hommages que la Madone de 1498 et sont dignes du même culte ». Et de conclure : « toutes ces propositions iconographiques, si éloignées qu'elles soient d'un original présumé, montrent bien à quel point **dans le cas de croyances, les sculptures sont d'abord le support de la prière et qu'elles sont remplacées quand leur intégrité physique l'exige. Leurs nuances matérielles importent peu pourvu que la dévotion puisse s'appuyer sur une présence »**.

L'article donne à chaque Vierge un statut d'icône, « au sens où elle est un passage entre la réalité matérielle et une réalité transcendantale », « la manifestation primitive de la relation entre l'homme et le ciel ». Elle ne revêt pas le statut d'œuvre d'art, « contemplée seulement pour elle-même et qui s'offre à la satisfaction des sens. Elle est d'abord une image qui nous entraîne vers de l'invisible irréprésentable. Les notions d'original et de copie n'y ont pas leur place, même si des abus de langage le sous-entendent ».

Dans le cas de cette sculpture dévotionnelle, la fonction symbolique est prééminente, chaque copie paraît apte à renouveler ce symbole, et ce malgré sa distance formelle avec l'objet référant. La question de la copie ne peut se penser sans essayer de définir ce que symbolise l'objet pour sa communauté. Plusieurs raisons peuvent expliquer l'acceptation ou non d'une réplique par ses utilisateurs.

Dans certains cas, comme dans l'exemple de Notre-Dame de Lapa, c'est la ferveur des participants au rituel qui confère à l'objet son aura. Il paraît alors possible de remplacer l'original, car finalement peut importe l'objet, la ferveur populaire le réinvestira d'une sacralité. C'est ici le rituel qui doit être préservé avant tout, et le symbole que constitue la sculpture.

Pourquoi alors le remplacement de l'original par une copie fait-il souvent l'objet de réticences ? M.Mattioli⁴ m'a ainsi rapportée que les services des MH avaient récemment proposé à une confrérie d'Ajaccio de sortir en procession une copie de leur grande châsse à la place de l'originale, (issu de la même Ecole génoise et de la même époque que celle de St Barthélemy). Cette proposition a fait l'objet d'un refus catégorique de la part des confrères, revendiquant le lien d'intimité qui existe entre eux et ce groupe sculpté.

Interrogé sur l'éventualité de remplacer un jour les sculptures originales par des copies, un confrère nous répond : « Je pense que, sérieusement, cela poserait un problème, mais enfin, si vraiment on nous prouve le bienfait d'une telle mesure... Déjà, quand vous avez restauré le Christ⁵, vous avez vu que beaucoup ne voulaient pas qu'on le touche, ils avaient peur de ne plus retrouver leur Christ. Finalement, ça s'est bien passé, mais je pense que là ce serait difficile. Maintenant, si vraiment il fallait faire des copies, on en ferait peut-être, mais tant que l'on peut garder les objets authentiques... Pour perpétuer, on essaie de garder encore tout ce qu'on a réussi à garder jusqu'à maintenant »

Lorsque les fidèles confèrent à l'objet un pouvoir réellement religieux, attendent un effet en retour de leurs prières, celui-ci se trouve investi d'une puissance sacrée dans sa matérialité même. Il peut exister un lien physique entre les fidèles et le saint objet qui les fait se sentir plus « forts » (baisers, caresses...), et nous savons à quel point le concept d'incarnation peut être important dans le catholicisme. La représentation est revêtue des même vertus, du même pouvoir que le saint auquel on s'adresse. L'image a la même efficacité que la médiation du saint elle-même. Dans ce cas, la « charge » dévotionnelle est-elle propre à l'objet unique⁶, particulier, ou est-elle capable de se transférer sur sa copie, comme l'affirme A.Le Gac ? Que vénère vraiment la foi populaire : la matière, l'entité représentée à travers elle, ou les deux ?

Mais la problématique de l'acceptation ou non d'une copie va au-delà de la question de la dévotion, car les objets inscrits dans la pratique populaire, collective, présentent un aspect aussi bien social que religieux. Le statut d'icône, la fonction médiatrice entre ciel et terre qui s'appliquent à la sculpture donnée en exemple par A. Le Gac, sa dimension religieuse, ne sauraient suffire à caractériser les sculptures processionnelles de Bonifacio. Nous évoquons dans la première partie de ce travail le statut de ces sculptures, des châsses plus particulièrement, et constatons que ces dernières semblent être aussi bien support de dévotion que support de tradition, bien qu'il soit difficile de déterminer dans quelle proportion l'une et l'autre de ces dimensions religieuse et sociale co-existent.

Ainsi, la copie semble être tout à fait acceptée lorsque l'œuvre est récente, ou qu'elle n'est pas considérée comme très porteuse de l'identité collective, comme l'illustre l'exemple de la confrérie St Erasme, à Bonifacio, qui, il y a une dizaine d'années, a pris elle-même l'initiative, devant la dégradation avancée de l'une de ses sculptures de procession (datant du XXe siècle semble-t-il), représentant Notre Dame de la Providence, de faire effectuer une copie par un artisan spécialisé dans le plâtre. L'originale était en carton-pâte (mélangeant apparemment du papier, de la chaux, de la colle animale et du fil de fer). Bien que la copie présente quelques dissemblances, elle a été parfaitement acceptée, et sort en procession de la même façon, avec la même intensité, que la précédente. Cette dernière se retrouve même remise dans un cagibi, parmi d'autres objets de

⁴ Mattioli Maucicette, Conservatrice régionale de l'Inventaire à la collectivité territoriale de Corse du sud (Ajaccio).

⁵ Le confrère fait ici référence à la restauration d'un Christ en croix en 2003, à laquelle j'ai participé en qualité de stagiaire, sous la direction d'Hervé Giocanti, et que nous avons déjà mentionné en introduction.

⁶ La relation à l'objet peut ici être comparée au fétiche, à l'idole, caractéristiques des sociétés animistes. Des propriétés magiques, bénéfiques, sont attribués à l'objet.

culte en très mauvais état de conservation, et ne fait plus l'objet d'aucune forme de dévotion, ce local n'étant d'ailleurs pas ouvert au public. Les questionnant sur les raisons qui leur ont fait préférer la création d'une copie à une restauration de l'original, les confrères m'ont répondu qu'ils ne savaient pas qu'une sculpture aussi altérée pouvait être restaurée. Leur choix s'est donc porté un peu par hasard sur la copie, par manque d'informations, mais tous affirment que pour les « grandes châsses », l'approche est différente.



*Notre-Dame de la Providence :
La copie (à gauche), a remplacé la sculpture
originale (à droite), aujourd'hui remisee dans un
débarras*

Les explications immédiates résident sans doute dans l'aspect technique d'une telle entreprise : le caractère imposant de ces groupes sculptés nécessiterait de faire appel à des professionnels très qualifiés pour reproduire à l'identique une telle sculpture ou effectuer un moulage, ce qui est long, coûteux et risqué*. Evidemment ensuite, certaines œuvres étant inscrites ou classées par les Monuments Historiques et à la charge de la commune, une telle décision ne peut être prise par les confrères seuls. Mais au-delà de ces raisons pragmatiques évidentes, les châsses, tout comme d'autres sculptures anciennes de Bonifacio, ne paraissent pas si facilement remplaçables, en raison de leur caractère emblématique particulier.

Il est vrai que si certains participants continuent de vivre pleinement le sens religieux des processions, pour d'autres, il s'agit plutôt de perpétuer une tradition qui fait partie de l'identité collective, bien que ces deux orientations puissent aussi s'entremêler. La dimension sociale est alors prédominante et peut engendrer deux attitudes paradoxales vis-à-vis de l'objet : pour certains, c'est le rituel, générateur de lien social, qui construit l'identité du groupe, et non l'objet, que l'on pourrait alors envisager de remplacer. Comme le souligne B.Rekdal, les participants peuvent

parfois attacher « plus d'importance à la signification de la pratique culturelle qu'à sa forme extérieure⁷ ».

Pour d'autres, le rôle emblématique qu'assume l'objet peut induire un attachement à l'original, l'unique. Nous avons évoqué les divergences d'interprétations des participants quant au sens de la procession, et constatons que l'objet constitue l'un des seuls éléments fixes de la tradition, commun à tous les acteurs, rappelant qu'ici, « ce n'est pas l'exégèse de la pratique qui est partagée par tous mais l'objet [la châsse] que les confrères se partagent⁸ ». Seul point de repère commun invariable, cette châsse précisément est probablement utilisée pour la procession au moins depuis la fin du XVIIe ou le début du XVIIIe siècle, époque de sa création. La sculpture agit comme le garant de l'authenticité de la tradition, constitue une forme de témoignage irremplaçable de son ancienneté.

L'attachement à l'objet paraît d'autant plus important que celui-ci est ancien, comme si le fait d'appartenir à un passé lointain en renforçait le caractère précieux, dans la mesure où la sculpture autrefois manipulée par les ancêtres a pour effet de situer les confréries historiquement, de véhiculer un passé « source de sagesse réparatrice⁹ ». L'objet constitue ici une expression de l'identité collective. La nature récente de Notre Dame de La Providence a sans doute facilité son remplacement par une copie, car elle ne supporte pas une tradition aussi puissante et ancrée que celle constituée par le port des objets de la haute ville (châsses et Christs en croix). Et les châsses sont encore plus représentatives du particularisme local que d'autres sculptures, Bonifacio est en effet connu pour ses imposants groupes sculptés, comme Sartène l'est pour son catennaci¹⁰. Ils ne sont par conséquent pas aussi facilement remplaçables, car des copies peuvent difficilement être investies du même attachement à une matière qui est un tel marqueur de l'identité collective.

Une copie connaîtrait des difficultés à être investie de la même charge affective intergénérationnelle, qui s'appuie sur l'authenticité de la matière pour être efficace. A ces objets ne peuvent en être substitués d'autres indifféremment, car la copie, si identique soit-elle au niveau de la forme, des matériaux et des dimensions, demeure un objet nouveau et est seulement une reproduction de l'original, irremplaçable dans ses dimensions affectives.

On peut par ailleurs se demander si ce désir d'authenticité n'est pas symptomatique d'une tradition qui s'étiole. L'éthnoscénologue Françoise Gründ a ainsi théorisé le fait que lorsque le sens profond d'un rite se perd, ses acteurs s'attachent à conserver tout ce qui en fait l'apparence, et notamment les objets.

Ainsi, Erika Rabello, conservatrice-restauratrice de sculptures à l'IRPA¹¹, m'a parlé d'un cas de copie réalisée dans le but d'être sorti en procession à la place d'un Christ en croix, très altéré. Ce « transfert » n'a pas fonctionné, les confrères continuant à sortir l'original resté exposé dans l'église. L'équipe du CDCROA mentionne un cas similaire à Perpignan, avec l'archiconfrérie de la Sanch. Comment interpréter ces échecs manifestes de remplacement par une copie ? Ces deux exemples concernent des communautés où la foi est sans doute moins vivace qu'en Corse. Il est vrai que les processions de Perpignan en particulier relèvent sans doute aujourd'hui plus du spectacle attirant les foules que d'un réel acte religieux. Cette situation de perte du sens profond de

⁷ REKDAL Bjorn, in « Nouvelles de l'ICOM. 20^{ème} Conférence générale de l'ICOM, Séoul, Rép. de Corée : Musées et patrimoine immatériel » n°4, 2005. Op. cité p. 44

⁸ GRANA Magali « *Bonifacio, entre traditions et modernité* », Strade, Travaux du Centre d'Etudes Corses, Essai d'ethnologie, juin 1999, n°7, p. 27.

⁹ Idem

¹⁰ Pénitent anonyme et cagoulé, qui pour la Semaine sainte, parcourt les rues de Sartène (Corse du sud) pieds nus, un boulet attaché au pied. Cette tradition revêt un caractère très spectaculaire et attire les foules.

¹¹ Institut Royal du Patrimoine Artistique, atelier de conservation-restauration de sculptures polychromes, Bruxelles.

la pratique rituelle, l'inquiétude sur le fond, engendrerait une rigueur sur la forme, dont l'authenticité de l'objet utilisé paraît être un garant. Cette attitude constitue un moyen de lutter contre la perte de mémoire, réaction au phénomène actuel de mondialisation.

Pour les fidèles, il me semble qu'un autre caractère d'acceptation ou de refus de la copie réside dans la « noblesse » des matériaux d'une sculpture de procession. Les châsses et les Christs en croix sont en bois polychrome, parfois dorés. La préciosité des matériaux semble être un critère notable, tout comme les qualités esthétiques des sculptures. Ces qualités ont une incidence sur la valeur qui est donnée à l'objet de procession, ainsi, une sculpture de moindre qualité que les châsses, telle Notre Dame de la Providence, en carton-pâte, paraît a priori plus facilement remplaçable.

Des matériaux « nobles » paraissent rendre plus honneur aux entités représentées, un confrère affirme d'ailleurs que « l'or est quand même un métal précieux, il rehausse la force du Christ. ». Mais cette hypothèse ne se confirme pas systématiquement, car la foi populaire crée des attachements qui ne suivent pas forcément une logique imparable, et dont les mystères restent parfois inaccessibles au restaurateur...

Du dialogue :

Nous avons tenté tout au long de ce travail de mettre en exergue la nécessité d'une collaboration entre le conservateur-restaurateur et le groupe utilisateur, et cela plus que jamais lorsqu'il est question de remplacer l'objet original par une copie. Les confréries se sentent plus de légitimité sur ces objets qu'elles n'en concèdent aux acteurs patrimoniaux, comme le laisse entendre un confrère :

« Quelle est la personne qui va dire que l'objet a trop souffert et qu'il faut maintenant le mettre de côté, alors que ça fait des siècles que vous le laissez mourir ! Heureusement que les confrères, les vieux et puis maintenant nous, et j'espère les jeunes qui nous remplaceront, continuons à les entretenir ».

Il est primordial dans tous les cas que pour que le transfert de l'original à la copie ait une chance de fonctionner, la décision soit prise après consultation du groupe utilisateur, et surtout pas imposée :

« Quand il le faut, quand on nous prouve que c'est la seule solution, nous ne sommes pas obtus tout de même... », nous dit ce confrère non sans humour. Est-il encore besoin de dire que le dialogue est essentiel ?

Si dans le futur, à Bonifacio, le remplacement d'une sculpture de procession par une copie est envisagé, la réplique devra présenter une caractéristique fondamentale pour certains acteurs de ces cérémonies, à savoir peser le même poids que l'original, ceci pour des raisons encore une fois motivées par le double aspect religieux et social. N'oublions pas que ces processions restent pour certains un acte de pénitence, dans la lignée de la tradition des flagellants, comme nous l'avons évoqué en première partie, et que la souffrance physique est recherchée. Dans le même temps, il est indéniable que voir les hommes peiner sous le poids de ces objets a toujours engendré une forme de solidarité entre les participants, une entraide, pour faire en sorte que la procession se déroule sans incidents. La nature imposante de ces groupes sculptés, dont St Barthélemy est le plus lourd de la ville, par sa faculté de mobilisation, est créatrice de lien social et constitue également, les confrères l'admettent, un spectacle tous les ans renouvelé, qui attire la population. Les gens se pressent plus nombreux à l'occasion du vendredi saint que lors des processions de la veille où sont seulement sorties les « petites châsses ».

Voici ce que nous dit un premier confrère interrogé sur cette question du poids :

« Je pense que la majorité des confrères aimerait bien voir les châsses toujours du même poids, parce qu'ils y verraient une forme de continuité de la tradition. On se dit que s'il les vieux l'avaient fait de ce poids-là, c'est pour un acte de pénitence, et si on l'allège, il n'y a plus pénitence. On en a déjà parlé entre confrères, je pense que la majorité ne serait pas contents. Et, c'est peut-être un peu curieux, mais il y a des gens que l'on voit seulement les jours de procession. Je pense à St Barthélemy, qui a la châsse la plus lourde (on parle de 800 kg), est-ce que ces gens seraient satisfaits si on la faisait peser 100 kg seulement? J'en doute, et ces gens-là, qui sont costauds et viennent pour donner un coup de main, est-ce qu'ils continueraient à venir ? La foi là-dedans, où est-ce qu'elle commence et finit, pourquoi veulent-ils faire cet effort-là ? »

Un autre confrère ne partage pas cet avis :

« Si l'objet est un peu plus lourd, je ne pense pas que ça pose problème, et s'il est plus léger non plus. Ça n'est pas une question de poids mais une question surtout de symbole ». Là encore, la divergence d'opinions quant au sens de la pratique est manifeste, et le choix par conséquent devrait tenir compte des avis majoritaires, qui dans le cas présent, tiennent à la lourdeur des sculptures comme continuité de la tradition populaire.

Les dangers du moulage des sculptures:

P.De Henau¹² attire notre attention sur les dangers et inconvénients de la copie de sculptures d'après moulage. La technique du moulage semble présenter plusieurs avantages qui justifient son emploi: fidélité à la forme (ce point restant théorique), bonne restitution de la texture de surface de l'œuvre originale, et enfin adaptation aisée de cette technique aux objets de petite taille, tels que les bijoux.

Cependant, l'auteur met en garde : « le moulage ne devrait être exécuté qu'en cas de nécessité extrême, car la prise de moule provoque presque toujours des dommages à l'œuvre originale ; il n'en va évidemment pas de même pour d'autres techniques comme la copie sculptée, qu'elle soit libre ou exécutée au comparateur à points ».

A la fin de son article, l'auteur en arrive à la conclusion que : « la reproduction par moulage ne devrait être que tout à fait exceptionnelle et réservée à des oeuvres de très grande valeur artistique et historique. La copie sculptée, qui devrait toujours lui être préférée, est en tout cas une solution non destructrice.

La création est certes la meilleure solution, car non seulement elle permet de soutenir les artistes actuels et la créativité, mais encore elle évite de multiplier des pièces qui, un jour ou l'autre, risquent d'être utilisées à des fins mercantiles au même titre que les faux, ou encore de donner une fausse image, souvent dévalorisante, d'un objet d'art. »

¹² DE HENEALU Pierrick – *Inconvénients et dangers du moulage des sculptures* – in bulletin de l'IRPA n° 22, 1988-89, p.169-174. Pour plus d'informations, l'intégralité de cet article a été placé en annexes.

Conclusion :

La copie doit à mon avis demeurer une solution de dernier recours, lorsque l'intégrité physique de l'objet se trouve vraiment menacée, à un point tel que les mesures de conservation-restauration ne suffisent plus à rendre possible les manipulations.

Est ce que, comme l'affirme A. Le Gac, « les nuances matérielles importent peu tant que la dévotion peut s'appuyer sur une présence » ou au contraire, la dévotion est-elle liée à un objet particulier, et disparaîtrait avec lui ?

Où situer les châsses de Bonifacio ? En tant que supports de dévotion, le remplacement par une copie peut-être un jour envisagé, à condition que le postulat selon lequel l'objet est avant tout un symbole religieux renouvelable par l'objet qui lui suppléerait se vérifie.

La capacité de ces objets à véhiculer la tradition populaire, avec toutes les implications identitaires, sociales, que cela comprend, rend cette permutation moins aisée, mais pas pour autant impossible, à condition que les utilisateurs soient consultés.

S'il est difficile de tirer des conclusions nettes sur ce qui fait ou non un transfert de l'original à la copie réussi, de trouver une logique sûre aux comportements, on peut affirmer que l'existence même de ces doutes rend cette intervention très radicale et risquée, interventionniste peut-on dire, dans le sens où l'on en mesure toujours mal la portée et les conséquences pour une communauté.

Quelles sont les solutions adoptées spontanément par les confréries devant la dégradation de leurs sculptures processionnelles ? Nous avons vu que certaines avaient pris l'initiative de faire réaliser une copie, d'autres de faire appel à des restaurateurs (le classement MH les y obligent d'ailleurs), mais une autre option réside parfois dans la modification d'un objet déjà existant, permettant de continuer à manipuler l'original.

Une autre alternative : le réemploi

La confrérie St Jean-Baptiste à Bonifacio possède un Christ sorti en procession, autrefois monté sur sa croix, mais dont les assemblages ont cédé au niveau des bras dans les années 1930. Se refusant à ne plus sortir la sculpture en procession, les confrères y ont effectué des modifications, les bras ont été collés le long du corps, mastiqués, repeints, refaits en partie, de sorte que ce Christ en croix fut transformé en gisant. Il fut alors placé pour les processions dans une caisse en bois ouverte figurant un cercueil. Les confrères ont récemment remplacé cette caisse par un « cercueil » en verre, fabriqué par un menuisier de la ville, avec un système électrique permettant d'allumer une ampoule au-dessus de la tête du Christ, lors des sorties en procession. Cet exemple démontre que les confrères tiennent à ce Christ précisément, et malgré ses modestes qualités esthétiques et la simplicité des matériaux qui le composent, une copie ne saurait le remplacer.

Ce type de solution sera peut-être un jour envisagé pour la châsse St Barthélemy, sur laquelle quelques modifications ont déjà été opérées : les poutrelles en bois glissées sous la plateforme, permettant aux porteurs de soulever la châsse, ont été changées il y a une vingtaine d'années, les insectes xylophages ayant tellement endommagé les précédentes que le port du

groupe sculpté devenait périlleux. Le conservateur-restaurateur, là encore en partenariat avec le groupe utilisateur, interviendra de façon à ce qu'un éventuel « réemploi » de la châsse s'effectue sans porter à atteinte à son intégrité physique.



Ce christ autrefois en croix a été transformé en gisant, permettant ainsi à la confrérie de continuer à le sortir en procession, mais au prix d'une dégradation de l'original.

*ci-dessous :
à gauche, l'ancien « cercueil » en bois, aujourd'hui remplacé par une caisse vitrée et munie d'une ampoule électrique (à droite)*



••• CONCLUSION •

L'étude de la châsse st Barthélemy nous aura permis de mieux appréhender un statut caractérisé par certaines valeurs susceptibles d'être communes à d'autres objets processionnels, et dont la conservation-restauration dépend étroitement. La manifestation de cette ferveur encore vivace dépasse à l'évidence le simple folklore pour revêtir des fonctions religieuses, sociales et identitaires fortes.

A travers la conservation-restauration de l'objet situé au cœur de la pratique rituelle, le restaurateur participe à la nécessaire préservation d'une tradition populaire, part intangible, immatérielle, mais tout aussi précieuse, de notre patrimoine.

C'est pourquoi la restauration doit à mon avis se donner comme priorité la remise en situation de l'objet processionnel, quitte pour cela parfois à ne pas se positionner dans un principe d'intervention minimale, qui, au vue du statut de l'objet, peut se montrer inadapté. Renoncer à ce principe n'est pas déroger à l'éthique de la profession, il s'agit au contraire de proposer une intervention qui respecte l'œuvre dans sa fonctionnalité première, et par là même, son authenticité.

Ne pas envisager de traitement esthétique, au cours d'une restauration, est susceptible de rendre l'œuvre irrecevable pour les pratiques de dévotion.

La prise en compte des acteurs de la pratique, l'observation attentive des conditions d'utilisation de l'œuvre, permettent d'éviter à l'acte restaurateur de porter atteinte à la tradition populaire. Une telle collaboration œuvre par ailleurs dans l'intérêt de l'objet, en permettant à la restauration de substituer à des pratiques de bonne volonté mais en réalité néfastes, des réponses adaptées. Ces propositions seront effectives seulement dans la mesure où les attentes liées à la fonction de l'objet auront été préalablement définies.

Dans la prise en charge de ce type d'objet, le restaurateur doit plus que jamais travailler dans la médiation, avec le groupe utilisateur d'une part, et en coordonnant une équipe de professionnels pluridisciplinaire.

Les contraintes imposées par la fonction doivent être prises en considération mais peuvent être contournées.

Lorsque l'objet devient vraiment trop fragile pour être utilisé, proposer de le remplacer par une copie se doit d'être le dernier des recours, et l'avis des utilisateurs demeure primordial sur cette délicate question, dont il paraît difficile de mesurer l'impact. Nous avons vu que lorsqu'il devient trop périlleux de manipuler l'objet, les confrères ont parfois trouvé des alternatives toutes personnelles, permettant de conserver l'original en l'utilisant différemment. Le conservateur-restaurateur peut faire en sorte que ce « réemploi » soit

opéré avec des solutions pratiques qui éviteront à l'original d'être dégradé à l'occasion de ces modifications formelles.

L'utilisation active de la châsse pendant les processions nécessiterait que l'on effectue un suivi régulier de l'objet, tel que cela se pratique déjà, mais trop rarement : nous avons évoqué l'exemple d'un atelier chargé de la conservation préventive d'un Niñopa mexicain, et ceux plus proches du CDCROA et de l'atelier régional de Kerguehenec. Une telle structure serait on ne peut plus opportune en Corse, afin d'établir une surveillance constante des œuvres, une collaboration, un endroit de confiance où les fidèles seraient invités à venir suivre l'avancée de la restauration. Ce type d'initiatives inciterait les confréries à ne plus intervenir elles-mêmes, qui plus est avec des procédés inadaptés, mettant souvent en œuvre des matériaux difficilement réversibles sans dommages.

L'éloignement insulaire constitue un handicap en matière de préservation du patrimoine, car les restaurateurs sont peu nombreux sur l'île, et les déplacements des professionnels exerçant sur le continent génèrent un coût supplémentaire.

La conservation-restauration du patrimoine culturel religieux encore utilisé « présentera toujours des challenges en matière de conservation-restauration différents par rapport à ce que l'on peut admirer comme étant principalement un monument historique, ou voir dans une exposition de musée »¹ : ces challenges incluront toujours une dimension sociale, un travail de terrain, une proximité humaine, qui font aussi pour moi tout l'intérêt de ce métier.

¹ REKDAL Bjorn - *Patrimoine religieux habité : conserver le sacré* - Chronique de l'ICCROM n°30, Juin 2004, op.cité p. 44.

OUVRAGES GENERAUX:

ALBERTNI, Jean-Claude, CAMILLY, Jérôme - *Bonifacio, La vie quotidienne au début du XXe siècle, d'après les témoignages de Dominique Milano ; Préface de J-B Lantieri* - La Marge édition. 2000.

ANDREANI Jean-jacques, Christian - *La passion à Bonifacio ; un mystère pascal en Corse* - DCL Editions, 2005

BELMONT, Nicole - *Mythes et croyances dans l'ancienne France* - Paris. Flammarion (coll. Questions d'histoire). 1973.

CASANOVA, Abbé - *Histoire de l'Eglise corse, des origines à 1729* - 4 vol. Zicavo, 1931

CERVINI Fulvio, SANGUINETI, Daniele - *Han tutta l'aria del paradiso; gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada* - Milan, Ed. Umberto Allemandi & C, 2005.

Colloque international - *Les religions populaires* - Histoire et sociologie de la culture, Ed. Les presses de l'Université Laval, 1970.

CROIX Alain - *Les Bretons et Dieu - Buhez., 1985*

FREEDBERG, David - *Le pouvoir des images* - Ed. Gérard Monfort

France. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. - *La sculpture : méthode et vocabulaire* - . Paris, Imprimerie nationale. 1990

ISAMBERT, François-André.- *Le sens du sacré, fête et religion populaire* Série le sens commun, éditions de minuit. 1982

PASTOUREAU Michel, DUCHET-SUCHAUX, Gaston - *La Bible et les saints* - Flammarion, 1994.

REAU, L - *Iconographie de l'art chrétien* - . Paris, Presses universitaires de France, 1958, rééd. N.Y . 1988 [6 vol.]

SEGALEN, Martine. - *Les confréries de Charité dans la France contemporaine* - Flammarion, 1975.

VERDONI, Dumenica. - *A Settimana Santa in Corsica (la semaine sainte en Corse) : une manifestation de la religiosité populaire* - Edition Albiana .2004

ARTICLES GENERAUX

AGULHON, Maurice - *La religion populaire* - Colloque international du CNRS. 1979, Paris, Ed. du CNRS.

AGULHON, Maurice - *Paroisses, confréries et dévotions de Corse à l'épreuve de la Révolution française* - Provence historique, fascicule 156, 1985.

AGULHON, Maurice - *La sociabilité méridionale (confréries et associations dans le vie collective en Provence orientale à la fin du XVIIIème siècle* - Publication des annales de la Faculté de Lettres. Aix en Provence, Travaux et Mémoires ,n° 26, 1996, tome 2.

BEAUX-ARTS Magazine - Le miracle des chapelles corses - *Hors série, 2002.*

CHARUTY Giordana - *Logiques sociales, savoirs techniques, logiques rituelles* - revue Terrain 24, mars 1995, pp. 5-14.

FRANCHINI GUELFU Fausta - Le casacce - in Storia illustrata di Genova, Elio Sellino editore, 1994

- *Les confréries : de la spiritualité à la fraternité* -, magazine Terra Corsa, n°6 ; avril-mai 2004.

LAMOTTE, P - *Confrérie et Communauté* -, in Revue d'Etudes Corses n°3 :44-49, 1961.

LAUTMAN Françoise. - *Cierges et culte des saints : un compromis*-, in Ethnologie française, XI, 1981,3.CNRS, Centre d'ethnologie française.

LAUTMAN Françoise - Fête traditionnelle et identité locale - revue Terrain 5, octobre 1985, pp 29-36 ;

MAITRE, Jacques - *La religion populaire* - Encyclopedia Universalis en ligne

RIPERT Aline - L'art populaire et ses images - ethnologie française, XIII, 1983,3;

- *Thesaurus des objets religieux du culte catholique* -. Caisse nationale des MH et des sites, Edition du Patrimoine, Paris, 1999

ARTICLES CONSERVATION-RESTAURATION :

BERGEON, Ségolène. - *Ethique et conservation-restauration : la valeur d'usage d'un bien culturel* - Colloque arrafu.

BORNEUF-CUSSON, Marie-Cécile, PINCEMIN Marie. - *Notes sur la restauration des objets de culte en Bretagne ou qui n'a pas peur de l'Ankou ?* - in Conservation restauration des biens culturels ARAAFU, n°11, juin 1998.

Chronique de l'ICCROM - *Patrimoine religieux habité : conserver le sacré* -, N°30, juin 2004

DAL-PRA, Patricia. - *Les bannières de procession* -in revue Techne ; n°16, 2002

DE HENAU, Pierrik - *Inconvénients et dangers du moulage des sculptures* - in Bulletin de l'IRPA n°22, 1988-89, p. 169-174.

EMERY QUITES, Maria Regina - *The Processional Image in Minas, Brazil*- ICOM Committee for Conservation, Vol.1, 1996.

FERNANDEZ DE PAZ, Esther - *Religiosidad popular andaluza, Testimonio de un patrimonio que nos identifica* - Patrimonio Historico Anadaluz, boletin 33, p.192-199.

KLEITZ, Marie-Odile, VALLET, Jean-Marc - *Les traitements par anoxie et atmosphère modifiée, Synthèse bibliographique* - in Les contaminants biologiques des biens culturels, 2002, Museum national d'histoire naturelle et Editions scientifiques et médicales Elsevier SAS.

LE GAC, Agnès. - *Les copies et leurs fonctions* -in Conservation Restauration des biens culturels ARAAFU n°17 /18, décembre 2001, p.

LE GAC, Agnès, - *Lecture du temps pour une œuvre multiple : la Vierge en majesté du musée d'art ancien de Lisbonne* - in ZKK, n°17, 2003.

Les nouvelles de l'ICOM - *Le patrimoine immatériel vivant* -, N°4, 2004.

PAYER, Claude - *Bois polychrome : objet de culte et objet de Musée* - Actes du 14^e congrès annuel de l'IIC-66 du 27 au 30 mai 1988. Toronto (Ontario), Canada.

PEREZ, Mariano Nieto - *Importancia de la conservación de la imagineria procesionaria* -

SERCK-DEWAIDE, Myriam. - *Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures* - IRPA Bulletin n° 27, 1996-98.

SERCK-DEWAIDE, Myriam - *Exemples de restauration, dé-restauration, re-restauration de quelques sculptures. Analyse des faits et réflexions*- Actes du 4^{ème} colloque international de l'ARAAFU. 1995.

OUVRAGES CONSERVATION-RESTAURATION:

CCQ [Centre de Conservation du Québec] - *Les biens d'église : conservation et entretien du patrimoine mobilier* - 1998.

Collectif Buez, - *L'art et la matière : restauration des sculptures polychromes en Bretagne* -Ed. Apogée

MASSCHELEIN-KLEINER, L - *Les solvants* - , Cours de conservation 2, IRPA, Bruxelles, 1981.

NICOLAUS, Knut - *Manuel de restauration des tableaux* - Cologne, Ed. Konemann, 1998, 1999.

- *Painting Conservation Catalog, vol.1, Varnishes and Surface Coatings* - Wendy Samet, Compiler, The paintings specialty group of the American Institute for Conservation.

RIEGL, Alois - *Le culte moderne des monuments ; son essence, sa genèse* - coll. Espacements dirigé par F.Choay, Paris, Editions du Seuil, mai 1984.

MEMOIRES DE FIN D'ETUDES :

DE NARO PAPA, Rebecca - - *Les sculptures religieuses en « Cartapesta » du sud-est de la Sicile. Etude et traitement* - sous la direction de Marianne Decroly et Myriam Serck Dewaide, Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre, Conservation et restauration d'œuvres d'art. Section sculptures polychromées, Année académique 2003-2004.

GRANA, Magali, MIONE, Marie-Laure - *Bonifacio, entre traditions et modernité* - Strade, travaux du Centre d'Etudes Corses n°7. Essai d'ethnologie. Université de Provence Aix-Marseille, Juin 1999.

HERRGOTT, Catherine - *Sociabilité confrérique en Corse aujourd'hui : la confrérie Ste Croix de Vescovato* - Université de Provence. Aix-Marseille 1. UFR Civilisations et Humanités Département d'ethnologie, Mémoire de maîtrise, Juin 2002.

LEIRENS, Isabelle.- *Approche de la Conservation et de la Restauration des Objets folkloriques : Les Torchères* - Ecole nationale des Arts visuels de La Cambre, Section sculptures polychromées, 1993-1994.

USUELS

Dictionnaire Larousse en couleurs, 1991.

Encyclopedia Universalis en ligne

ROMAN

GROSSO, Alfonso - *La procession* - Coll. Méditerranée, Ed, du Seuil, 1964.

ANNEXES

ANNEXES :

Sommaire

I Retranscription écrite d'entretiens enregistrés avec quelques membres des confréries de Bonifacio.....	1
II Plan de l'itinéraire de la châsse St Barthélemy, procession nocturne du vendredi saint.....	7
III Article de P. De Henau – <i>Les inconvénients et dangers du moulage des sculptures</i> -	8
IV Dossier d'analyses scientifiques, châsse St Barthélemy, Bonifacio.....	11
V Données techniques extraites de « <i>Les consolidants temporaires : le cyclododécane et les produits similaires</i> », Journées de formation de l'INP.....	16
VI Données techniques sur le Mowital B30H.....	30
VII Liste de quelques fournisseurs	33

**RETRANSCRIPTION D'ENTRETIENS ENREGISTRÉS AVEC QUELQUES MEMBRES DES
CONFRÉRIES DE BONIFACIO**

Bonifacio, avril 2004

I Entretien avec Antoine SORBA, membre de la confrérie Ste Croix :

Depuis combien de temps êtes-vous confrère ?

On naît confrère, dans la famille ils l'étaient tous. A partir de trois ans environ, dès qu'on peut marcher, on nous met la cape. On habille les enfants, comme ça, ça permet de les habituer, et puis ils sont contents finalement.

Que représente pour vous la procession ? vous diriez que c'est une tradition familiale, une manifestation de la foi...

Bien entendu, il y a un certain folklore, mais avant tout, il y a quand même la foi. Je pense qu'on ne peut pas y participer seulement pour le folklore ... moi je suis porte-croix, on porte la croix pieds nus, on fait le tour de la ville le vendredi matin, je pense qu'il faut quand même un minimum de croyance, autrement on ne peut pas. Quand on me pose cette question, est-ce que c'est culturel ou cultuel ? je répond que les deux s'imbriquent et que chacun le fait à sa façon.

Certains, par le fait de porter une croix, expient leurs péchés, tous les confrères de Bonifacio étant des pénitents, et en portant une châsse, d'autres veulent se prouver qu'ils sont toujours jeunes, toujours capables, ils remercient en quelque sorte le Bon Dieu de leur donner toujours la force de porter cela. Nous le faisons naturellement. Je pense que le culturel et le cultuel s'imbriquent et que chacun le vit à sa façon.

Tous les confrères sont-ils baptisés ?

En principe, l'évêque nous oblige à ne pas faire entrer dans la confrérie n'importe qui n'importe comment. Mais en même temps, ça nous paraît mal venu, quand quelqu'un nous demande de porter une cape, de lui demander s'il est baptisé. Personnellement, je ne me vois pas refuser une cape à quelqu'un qui me la demande. On la lui donne et puis c'est tout, il est confrère. Mais, on se sent obligé dans la conversation, à un moment donné, de le lui demander quand même, parce qu'il ne s'agit pas, justement, d'un déguisement, ni d'un carnaval.

Si on n'a pas un peu de foi, ça ne tient pas. Ça n'a aucun sens.

Souvent, les gens n'osent pas faire la démarche, il faut leur proposer de porter l'habit, puis ils se prennent vite au « jeu », satisfaits de faire partie d'une confrérie. Ça permet une sorte d'intégration.

Dans les années soixante, ici à Bonifacio, il y a eu un important apport d'immigrés : à l'époque beaucoup de Sardes qui n'avaient pas de travail sur l'île voisine, venaient s'installer en Corse. Ils sont maintenant devenus des Bonifaciens, leurs enfants le sont, ils sont comme nous, Français, et sont entrés dans les confréries comme nous l'avons fait, naturellement. La foi a permis cette intégration, mais en réalité tout se mélange un peu, dissocier le culturel du culturel paraît difficile.

Les gestes que vous faites en procession, notamment décrocher le christ, quand vous le mettez sur un banc, la façon de passer les portes, est-ce que ce sont des gestes que vous avez appris ?

Bien entendu, ça s'apprend : depuis l'enfance, on suit, on regarde faire les personnes plus expérimentées et lorsqu'elles ne se sentent plus capables physiquement, elles nous demandent de reprendre le flambeau. Bien entendu elles nous montrent comment s'y prendre. Il est certain que c'est tout un rituel : on ne peut pas le prendre n'importe comment, surtout le crucifix, ce n'est pas évident. En ce qui concerne les châsses, en principe tout le monde sait où mettre les mains, mais on fait toujours attention quand des jeunes vont les porter pour la première fois : on les entoure pour ne pas qu'il y ait de problèmes.

Y a-t-il des gestes qui vous paraissent essentiels à conserver, qui font partie du rituel, du religieux dans la façon de le porter ?

Oui, par exemple on est obligés pour soulever le Christ de Ste Croix, de le prendre par une jambe, c'est toujours la même, on ne peut pas prendre l'autre, on la toujours pris par là et ça n'a jamais cassé, donc pour nous ça signifie qu'il faut continuer. Et puis c'est une question de prise aussi, par exemple quand on passe dans certains endroits il faut se mettre de travers, parce qu'il ne passe pas, il est trop large. Ce crucifix est le plus lourd de la ville, on ne le porte pas sans s'être entraîné. Alors régulièrement on l'amène à l'église St Dominique qui est plus grande, et on s'entraîne à passer entre la châsse St Barthélemy et le pilier de St Dominique qui représente un peu l'endroit étroit en ville. On monte les escaliers aussi.

Vous faites donc des répétitions...

Pour ce christ là on est obligé, pour les autres non, en principe ils sont beaucoup plus légers, beaucoup plus petits : avec un minimum d'entraînement, ou même sans s'être entraîné, on peut arriver à les porter.

Cela arrive-t-il que vous le sortiez par temps de pluie ?

On s'est déjà retrouvés sous des averses avec le christ sur le dos. En rentrant on lui donne un petit coup de chiffon et il sèche sur place.

Quand le touchez-vous directement ? (pas la croix mais le christ ?)

Pour le décrocher, on est obligés de le prendre par un pied, vers la cheville. On est obligés de le prendre par là pour le raccrocher aussi. Et quand on le nettoie, autrement on ne le touche pas. Il y a des gens aussi qui l'embrassent, qui lui témoignent leur foi, mais c'est rare.

Parfois, pendant les restaurations, on peut être amené à alléger ou alourdir l'objet en fonction des matériaux que l'on ajoute, ou de ce que l'on enlève. Par exemple sur ce christ, si un jour il fallait changer la croix, la question se poserait d'en faire une autre du même poids, ou au contraire plus légère...

Je pense que la majorité des confrères aimerait bien voir les sculptures toujours du même poids, parce qu'ils y verraient une forme de continuité de la tradition. On se dit que s'il les vieux l'avaient fait de ce poids-là, c'est pour un acte de pénitence, et si on l'allège, le sens du rituel par conséquent se perd un peu. On en a déjà parlé entre confrères, je pense que la majorité ne serait pas contents. Et, c'est peut-être un peu curieux, mais il y a des gens que l'on voit seulement les jours de procession. Je pense à St Barthélemy, qui a la châsse la plus lourde (on parle de 800 kg), est-ce que ces gens seraient satisfaits si on la faisait peser 100 kg seulement? J'en doute, et ces hommes-là, qui sont costauds et viennent pour donner un coup de main, est-ce qu'ils continueraient à venir ? La foi ici, où est-ce qu'elle commence et finit, pourquoi veulent-ils faire cet effort-là ? Je pense sincèrement qu'il ne faudrait pas alléger.

Et pour ce qui d'alourdir par contre...

Toujours pour la même raison, pourquoi alourdir, si les vieux l'avaient fait comme ça ? Nous essayons, à travers les confréries, de perpétuer la tradition : que ce soit avec les chants, ou par le fait de porter ces crucifix, ces châsses qui sont lourdes... donc alourdir d'avantage, pourquoi ? Alléger non, alourdir non plus, toujours une continuité. Pour perpétuer, on essaie de garder tous ce qu'on a réussi à garder jusqu'à maintenant.

On voit que vous êtes très attachés à la tradition, au fait de perpétuer...

Exactement, de toute façon en Corse, si on enlève le patrimoine religieux, il ne reste plus grand chose. Parce que tout était rythmé au son de la cloche. Les fêtes rythmaient la vie, et c'est vrai que nous sommes ancrés dedans, c'est indissociable de notre vie.

Dans certains cas, lorsque un objet de procession devient trop fragile pour être manipulé, il est remplacé par une copie d'après original, pourriez-vous envisager une telle mesure un jour pour les châsses ou les Christs ?

Je pense que sérieusement ça poserait un problème mais enfin, si vraiment on nous prouve le bienfait d'une telle mesure ... déjà, quand vous avez restauré le christ de Ste Croix, vous avez vu que beaucoup ne voulaient pas qu'on le touche, ils avaient peur de plus retrouver leur christ. Puis finalement, ça s'est bien passé, mais je pense que là ce serait difficile.

Ce serait difficile au point que l'on préfère arrêter la procession ?

Quand je vois tant d'objets et d'églises classés qui tombent en ruine, je ne vois pas qui va venir dire qu'il faut le mettre de côté pour le préserver, le préserver de quoi ? ça fait tant d'années que vous le laissez mourir ! Quelle est la personne qui va dire que l'objet a trop souffert et qu'il faut maintenant le mettre de côté, alors que ça fait des siècles que vous le laissez mourir ! Heureusement que les confrères, les vieux, puis maintenant nous, et j'espère les jeunes qui nous remplacerons, continuons à les entretenir .

Vous faites refaire les bannières, en quoi est-ce différent ?

On a toujours perpétué, encore une fois, ce que a été fait avant nous. Bien entendu, on n'est pas borné, et si demain on voit que par exemple un jour il prend la pluie et qu'il commence à se détériorer, on va être les premiers à dire qu'il faut le protéger, qu'il faut faire quelque chose. Les capes par exemple, on les a refaites, elles étaient en « drap », on les a refait en tergal. C'est normal, il y a de l'évolution, on avance. Maintenant, si vraiment il fallait faire des copies, on en ferait, mais tant qu'on peut garder les objets authentiques... les flambeaux, les catatorcci, on a innové... Quand il faut, quand on nous prouve que c'est la seule solution, nous ne sommes pas obtus tout de même...

Est-ce que la restauration du Christ a eu une incidence sur la procession ?

Ses bras étaient décollés, on avait toujours peur, surtout quand on le levait. Tandis que là, maintenant, on est beaucoup plus confiants... et puis on sait qu'il y a des gens capables de le restaurer, on ne sait jamais, si par malheur il lui arrive quelque chose, on peut se louper un jour, il y a le vent, etc., Ca n'est pas évident... mais on sait maintenant que vous êtes là pour le restaurer, donc déjà le contact avec les restaurateurs, ça nous a quand même réconforté. C'est vrai que ça faisait des années qu'on voulait le faire. Mais le maire voulait l'envoyer je ne sais où, et nous avons trop vu disparaître d'objets, c'était là notre peur. On le voyait se détériorer, donc on le manipulait toujours avec anxiété, mais depuis la restauration, on est beaucoup plus confiants .

Il était beau, mais maintenant il est magnifique !

Quand il va être sur l'autel demain soir, vous verrez, c'est majestueux.

Avant il était terne, et puis l'or est quand même un métal précieux, il rehausse la force du Christ.

Personne n'a émis aucune protestation dans le fait que ce soit ce christ qui ait été restauré et pas ceux d'autres confréries, il fait vraiment l'unanimité.

J'ai entendu dire que des subventions allaient être débloquées pour restaurer la châsse de Ste Croix, alors là j'ai un peu peur d'entendre dire que c'est toujours la même confrérie qui est servie... c'est le maire qui décide, mais il faudrait nous réunir pour qu'on en parle ensemble, et justifier auprès des autres confréries le fait de faire restaurer tel ou tel objet, ça passerait mieux...

Est-ce important pour vous que les restaurations se passent en Corse ?

Oui, on préfère que ça se fasse sur place, que ça parte le moins possible, parce qu'on a vu trop d'objets ne pas revenir.

II Entretien avec M. Raïs, confrérie Sta Croix

Que représente pour vous la procession ?

Je suis profondément enraciné à Bonifacio de par ma famille, et c'est beaucoup plus par tradition que je participe aux cérémonies. En ce qui concerne la foi c'est autre chose : ma foi je la pratique différemment, dans ma paroisse, le reste de l'année. Je suis chrétien, et ce que je ressens aujourd'hui, c'est que les processions du vendredi matin, ont un sens profond, de prière,... mais le vendredi soir, on a atteint maintenant le domaine du spectacle. Cela a pris un caractère folklorique qui me déplaît. Aujourd'hui, les gens veulent du spectacle, même le religieux a subi une certaine dérive. Ma foi, je la pratique en d'autres occasions, mais je tiens énormément aux traditions, sinon je ne viendrais pas tous les ans. Mon arrière grand père était confrère, ainsi que mon grand-père, mon père, et aujourd'hui c'est moi, tout simplement. Les Bonifaciens en particulier, et les Corses en général, sont profondément attachés à leurs traditions. C'est pourquoi il y a une certaine résistance à la mondialisation, à la banalisation...c'est une forme de résistance tout cela.

Parfois, pendant les restaurations, on peut être amené à alléger ou alourdir l'objet en fonction des matériaux que l'on ajoute, ou de ce que l'on enlève. Par exemple sur ce christ, si un jour il fallait changer la croix, la question se poserait d'en faire une autre du même poids, ou au contraire plus légère...

S'il est un peu plus lourd, je ne pense pas que ça pose problème, et s'il est plus léger non plus. Ça n'est pas une question de poids mais une question surtout de symbole.

Dans certains cas, lorsque un objet de procession devient trop fragile pour être manipulé, il est remplacé par une copie d'après original, pourriez-vous envisager une telle mesure un jour pour les châsses ?

Ça n'arrivera pas ! mais si ça arrive, ce sera aux jeunes qui prennent le relais de décider s'ils continuent la procession ou pas.

Vous disiez que le symbole était le plus important, si on remplace l'objet, le symbole n'est-il pas conservé ?

C'est différent je pense, là il s'agit carrément de substituer un objet à un autre, ce serait un peu radical.

III Entretien avec un membre de la confrérie St Barthélemy préposé à l'entretien de la châsse :

D'où vous vient la recette de ce produit à base d'huile de lin et de vinaigre ?

Cette recette me vient de mon métier de marin, c'est ce qui était utilisé sur la coque du bateau pour l'entretenir et la protéger .

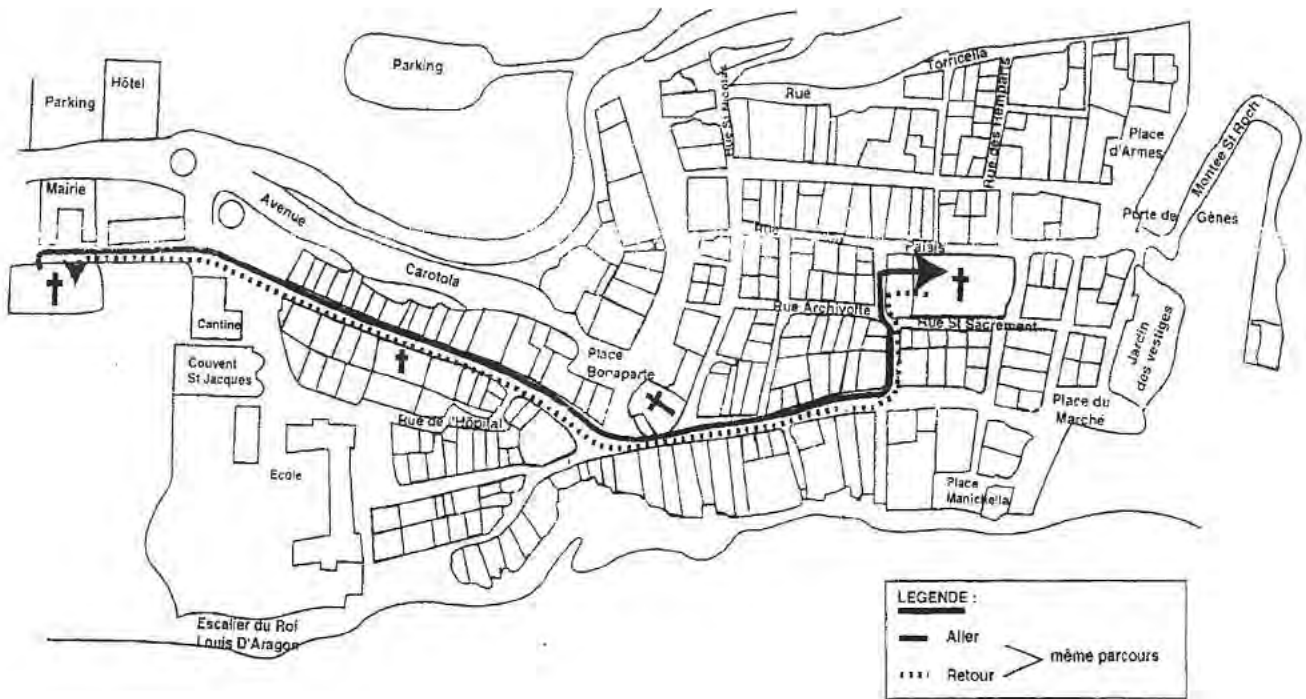
Je mets ce produit-là parce que c'était ce qu'on utilisait sur les bateaux, mais l'important c'est que la sculpture soit propre avant de sortir, qu'il n'y ait pas de poussière, ni les débris du plafond, qu'elle soit belle pour la procession.

Si je vous propose un produit mieux adapté, qui n'abîme pas la sculpture, mais qui sature un peu ses couleurs et qui la protège en même temps, qu'en pensez-vous ?

Moi je ne savais pas que notre produit pouvait l'abîmer, donc si vous avez quelque chose de mieux, oui bien sûr, ce serait bien...

Mais il faut quand même un produit qui la rafraîchisse un peu, vous comprenez, sortir une châsse toute terne, ça n'irait pas ça...

**Itinéraire de la châsse st Barthélemy
Procession nocturne du vendredi saint**



Document : « Strade, travaux du centre d'étude corse »

INCONVENIENTS ET DANGERS DU MOULAGE DES SCULPTURES

PIERRIK DE HENAU

In Bulletin de l'IRPA n°22, 1988-89, p. 169- 174

« Il y a quelques années déjà, Saupiqué attirait l'attention sur les dangers de la copie par moulage. Trop d'exemples malheureux se sont succédés ces dernières années pour laisser se généraliser sans réaction le moulage d'oeuvres d'art.

Une copie par moulage présente trop de risques pour la pièce originale et en accélère souvent la dégradation.

A-t-on le droit de sacrifier l'original pour la copie ?

Pourquoi cherche-t-on à faire une copie?

La copie peut avoir comme raison d'être la sauvegarde d'un objet de valeur qui ne présente pas un degré de protection suffisant; soit contre le vol, soit contre la dégradation.

Elle peut encore avoir un but didactique, comme mettre à la portée du public ou d'étudiants une oeuvre précieuse, une sculpture habituellement inaccessible, ou permettre la comparaison entre objets éloignés que l'on ne peut, sinon exceptionnellement, rassembler.

Plus prosaïquement, la copie peut tout simplement avoir un objectif mercantile, comme satisfaire la demande de touristes avides de souvenirs.

Il ne faut pas oublier non plus que, dans le cadre des remises à neuf de bâtiments, la copie systématique de sculptures et autres ornements architecturaux jugés trop vite en mauvais état a entraîné, au siècle dernier notamment, leur dispersion dans le circuit commercial.

Pourquoi faire des copies par moulage?

L'engouement pour le moulage vient des nombreux avantages qu'il semble procurer vis-à-vis de la copie : la fidélité à la forme, bien qu'elle ne soit que théorique ; la bonne restitution de la texture de surface de l'oeuvre originale ; l'adaptation aisée de cette technique aux objets de petites dimensions, comme les bijoux..

Si l'on peut imaginer que certaines de ces raisons sont souvent louables, le choix de la méthode utilisée pour la réalisation de la copie est primordial.

Ainsi le moulage ne devrait être exécuté qu'en cas de nécessité extrême, car la prise de moule provoque presque toujours des dommages à l'oeuvre originale ; il n'en va évidemment pas de même pour d'autres techniques comme la copie sculptée, qu'elle soit libre ou exécutée au comparateur à points.

Précautions à prendre avant la prise du moule

Malgré toutes les précautions qu'on est amené à prendre pour protéger l'objet, la prise du moule présente un certain nombre de risques, si bien qu'il est primordial de vérifier l'état de surface et la nature de l'œuvre lorsqu'on est amené à réaliser cette opération.

Le matériau peut avoir une surface poreuse, il peut s'effriter ou se désagréger. La sculpture peut être peinte ou polychromée et présenter, sans que cela ne se remarque, une mauvaise adhérence ou un début d'écaillage. Des irrégularités de surface, originales ou provoquées par altération, peuvent rendre le démoulage impossible sans provoquer d'arrachages de matière.

Il est donc nécessaire qu'un restaurateur compétent fasse avant tout un bon examen de l'état de l'objet ; si le moulage se révèle inévitable, il procédera à une préparation indispensable de la surface du matériau.

Ce traitement préalable comprend en général :

- la consolidation de la surface à l'aide de produits en rapport avec le matériau et la nature des dégradations ;
- s'il y a lieu, la consolidation de la polychromie, bien qu'il faille toujours s'abstenir de faire une copie par moulage des pièces polychromées, car on ne peut jamais être sûr de la parfaite adhérence des couches peintes ;
- l'obturation des fissures, fentes et autres cavités gênantes ;
- la mise en place d'un film protecteur afin de réduire autant que possible les dommages que l'objet risque de subir.

Toutes les matières utilisées dans cette préparation doivent évidemment être compatibles avec la nature de l'objet et facilement réversibles, c'est-à-dire qu'elles doivent s'enlever sans laisser ni provoquer de marques ou de taches ni causer de dégradations irrémediables.

Prise du moule

Que la prise du moule soit réalisée à la gélatine ou au caoutchouc silicone, la pièce est habituellement couverte d'une couche de terre glaise, dont l'épaisseur correspondra à celle du matériau de moulage ; la terre glaise est couverte à son tour par une chape de plâtre, faite de plusieurs éléments. Lors du démoulage, la chemise de silicone ou de gélatine est découpée en suivant les joints de cette coquille en plâtre.

Tout ceci n'est pas sans danger pour l'objet, car l'utilisation de terre plastique suppose que le matériau soit résistant à l'eau, ce qui n'est pas le cas des sculptures en bois ni en pierre sulfatée ou contaminée par les sels.

Débarrasser la pièce de la gangue de terre est une opération qui peut se révéler difficile, rester très incomplète ou entraîner des dégâts.

Le découpage de la chemise risque de faire des marques plus ou moins profondes à la surface de l'objet.

La gélatine et plus encore le silicone, s'insinuant facilement dans les moindres cavités et fissures peuvent, au démoulage, arracher de fins détails ou des écailles de la surface.

Pour le silicone, le vide d'air entre la chemise et l'objet peut être tel que, par simple effet de ventouse, il est difficile de les séparer. Comme l'œuvre présente presque toujours des faiblesses de structure, il en résultera des dégâts parfois assez importants, que la consolidation de surface préalable au moulage ne peut éviter (fig. 1).

Toutes ces dégradations, ou au moins certaines d'entre elles, sont souvent inévitables. Un restaurateur habile parviendra sans doute à camoufler les dégâts les plus gênants, mais ceci n'est pas une excuse à vouloir, à tout prix, faire des copies par moulage.

Il arrive parfois que des parties de la coquille de soutien soient mal ajustées et que lors du remplissage du moule par la matière servant à faire la copie, il se produise une déformation que l'on devra corriger par une retaille. Il en est de même pour les bulles d'air emprisonnées et les parties du moule restées vides, qui obligent à des réfections. Tout cela montre que, même par moulage, la copie est rarement tout à fait fidèle (fig. 2).

Chaque fois que la chose est possible, la conservation de l'œuvre d'art *in situ* est de loin préférable à toute autre technique de sauvegarde. Son remplacement par une copie ne devrait être admis que pour des raisons d'ordre technique, vraiment indispensables à sa conservation.

La reproduction par moulage ne devrait être que tout à fait exceptionnelle et réservée à des œuvres de très grande valeur artistique et historique. La copie sculptée, qui devrait toujours lui être préférée, est en tout cas une solution non destructrice.

La création est certes la meilleure solution, car non seulement elle permet de soutenir les artistes actuels et la créativité, mais encore elle évite de multiplier des pièces qui, un jour ou l'autre, risquent d'être utilisées à des fins mercantiles au même titre que les faux, ou encore de donner une fausse image, souvent dévalorisante, d'un objet d'art. »

BIBLIOGRAPHIE

L. COURAJOD, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XV et XVI siècles (Petite bibliothèque d'art et d'archéologie)*, Paris, 1889, 114 p.

L. PRESSOUYRE, *Substitution de moulages à des originaux dans les édifices français du Moyen Age*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1969, p. 246-251.

FR. CHAMOIX e.a., *Editorial. Copies, répliques, faux*, dans *Revue de l'art*, n°21, 1973, p. 5-31. G. SAUPIQUÉ, *Quelques réflexions sur le problème de la sculpture dans la restauration*, dans *Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques*, Paris, 1975, p. 254-258. P. KJELLBERG, *L'aventure des chevaux de Marly (G. Coustou, 1745)*, dans *Connaissance des arts*, n° 396, février 1985, p. 33-37.

A. OSTIER, *Alerte à la pollution ou le départ des chevaux de Marly*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e période, t. CV, janv. 1985, p. 45-46.

Le Moulage. Actes du Colloque international 10-12 avril 1987, Paris, La Documentation française, 1988, 240 p.

Dossier scientifique

Châsse St Barthélemy (Eglise st Dominique, Bonifacio, Corse du sud)

Analyses effectuées au laboratoire de la Faculté de Sciences d'Avignon, sous la direction de Mme Catherine Vieillescazes.

1 Analyse de la préparation :

Analyse de la charge

Cet examen a été réalisé avec la technique de Spectrométrie d'absorption Infrarouge : [Prélèvement localisé sur le cavalier et l'ourlet du pantalon (jambe gauche) du bourreau écorchant le genou du saint.]

La courbe de référence du CaSO_4 [en violet sur le graphique placé à la fin du dossier] est parfaitement superposable à celle de l'échantillon [en rouge].

Interprétation : l'empreinte IR obtenue révèle que la charge présente dans ce prélèvement de préparation est du CaSO_4 : sulfate de calcium.

Analyse du liant de la préparation :

Le liant de la préparation a tout d'abord été caractérisé avec des tests de solubilité (test à la goutte, sous microscope).

Tableau n°1 : tests de solubilité sur prélèvement de préparation

Réactifs	Réactions observées
Eau froide	Réaction immédiate de gonflement, le prélèvement se désagrège sous la pointe d'une aiguille
Eau chaude	Réaction identique à la précédente
Solvants halogénés (dichloroéthane et dichlorométhane)	Le prélèvement se transparente mais aucune réaction ne se produit. L'échantillon est intact après évaporation du solvant
Solvants aromatiques (toluène)	Réaction identique à la précédente

Interprétation :

Ces tests de solubilité indiquent en première approche la présence de protéines au sein de la préparation.

2 Analyse des liants [préparation et couches colorées]

Cet examen a été réalisé par la technique de coloration spécifique sur stratigraphies.

Tableau n°2 : tests de coloration spécifique des liants protéiques

Echantillon	Noir Amide (NA ₃)
Stratigraphie 1 [intérieur manche écorcheur genoux]	+ (préparation)
Stratigraphie 2 [arrière turban rouge cavalier]	+ (préparation)
Stratigraphie 3 [carnation mollet droit du maître-chien]	<i>Remarque : absence de couche de préparation sur le prélèvement</i>
Stratigraphie 4 [rocher du saint]	+ (préparation)
Stratigraphie 5 [ceinture du maître-chien]	+ (préparation)

Légende des tableaux :
- Absence de coloration
0 Indéterminé
+ Présence de coloration

Tableau n°3 : tests de coloration spécifique des liants lipidiques

Echantillon	Oil red	Noir soudan
Stratigraphie n°1	+ [préparation] + [1 ^{ère} couche colorée] + [couche intermédiaire entre le repeint le plus récent (couche visible) et un repeint antérieur.	Non testé
Stratigraphie n°2	Non testé	+ [préparation] + [première couche colorée]
Stratigraphie n°3	Non testé	+ [préparation] + [première couche colorée] + [premiers repeints]
Stratigraphie n°4	+ [préparation] + [première couche colorée] + [repeint actuel] + [repeint intermédiaire]	Non testé
Stratigraphie n°5	+ [préparation] + [première couche colorée] + [repeints jaunes actuels et intermédiaires]	Non testé

Interprétation des résultats

Préparation :

Ces techniques de coloration spécifique sur stratigraphies ont permis de confirmer la présence de protéines au sein de la préparation, mais également de mettre en évidence celle de lipides en moindre proportion. On constate en effet que les échantillons présentent une coloration plus intense au NA₃ révélateur des protéines, qu'aux réactifs caractérisant les lipides. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer la présence de lipides au sein de la préparation : il a pu se produire une possible migration du liant lipidique de la couche picturale vers la préparation, ou bien cette dernière a pu se trouver imprégnée par la mixture à base d'huile badigeonnée par la confrérie avant chaque procession. Mais le caractère homogène de la coloration permet d'émettre l'hypothèse d'une émulsion huile/œuf en guise de préparation. Des tests de reconnaissance de la protéine employée paraissent donc nécessaires pour confirmer ou infirmer cette hypothèse (Cf. tableau n°4 ci-après).

Couches colorées :

Ces tests de coloration ont également permis de caractériser la nature lipidique du liant de la première couche peinte (couche sans doute originale), tout comme celle de quelques repeints, dont certains constituent la couche actuellement visible. On constate qu'aucune couche peinte ne présente un liant de nature protéique. Enfin, il est à noter que certains repeints intermédiaires ou actuellement visibles ne se colorent pas. N'étant de nature ni lipidique, ni protéique, il pourrait s'agir de liants synthétiques, type acrylique, glycérophthalique, vinyliques, ou autre, ajouts du XX^e siècle.

Tableau n°4 : Tests de coloration spécifique des liants protéiques sur stratigraphie, à l'aide du Noir Amide 10B

Echantillon	Noir Amide		
	NA ₁ (pH = 2,0)	NA ₂ (pH = 3,6)	NA ₃ (pH = 7,0)
Préparation Stratigraphie n°12 (manteau du personnage écorchant le genou du saint)	+	++	+++

- Absence de coloration
- 0 Indéterminé
- + Faible intensité de coloration
- ++ Moyenne intensité de coloration
- +++ Forte intensité de coloration

Interprétation des résultats

Ce test a permis d'identifier la protéine présente dans la préparation : celle-ci provient d'une colle animale. Il s'agit donc bien d'une préparation italienne « a gesso » traditionnelle, à base de colle de peau (collagène) et de sulfate de calcium (CaSO₄) et permet de rejeter l'hypothèse d'une émulsion huile/œuf.

2 Analyse d'un prélèvement de mastic au spectromètre infrarouge:

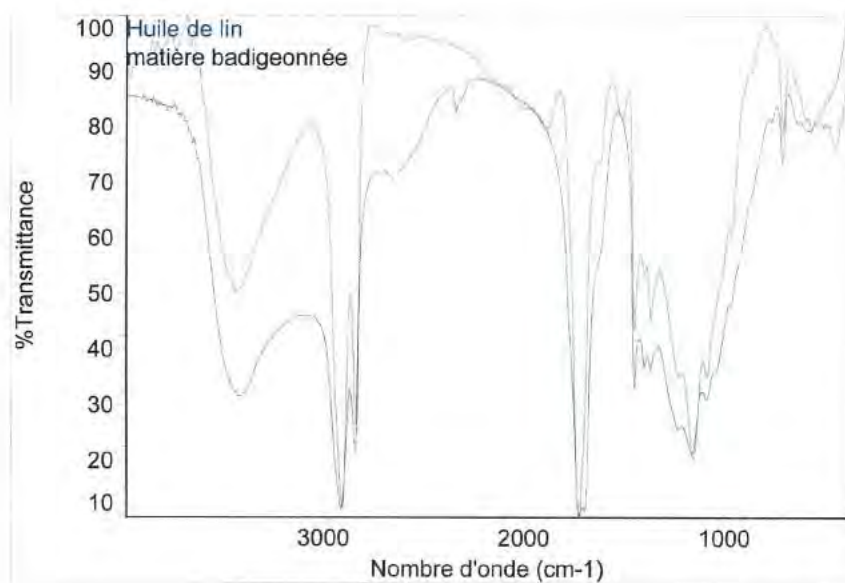
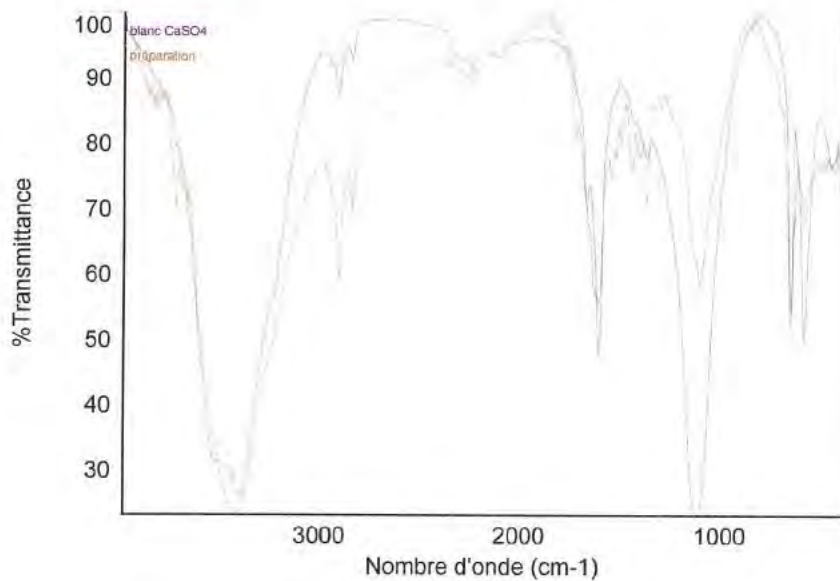
Prélèvement localisé entre le cavalier et le cheval. Il s'agit d'un mastic brun très dur, vraisemblablement appliqué par les membres de la confrérie.

Le spectre IR a mis en évidence la présence d'une huile végétale et d'un polymère synthétique, ce qui vient confirmer la formule annoncée d'un mastic commercial.

3 Analyse d'un prélèvement du mélange badigeonné par les confrères avant les processions :

L'empreinte IR est parfaitement superposable à celle d'une huile végétale standard (ex : huile de lin). Toutefois, le dédoublement observé pour la bande à 1709 cm⁻¹ est compatible avec la présence

d'un autre composé ayant une fonction cétone [ou acide carboxylique] en accord avec la présence de vinaigre [acide acétique] dans la formulation de cette matière badigeonnée. L'empreinte correspond donc à la formule annoncée : un mélange de base d'huile végétale (huile de lin) et de vinaigre.



inp

Institut national du patrimoine
Département des restaurateurs
150 avenue du président Wilson, 93210 Saint Denis la plaine
Tèl, + 331 49 46 57 00, fax +331 49 46 57 94
Internet : www.inp.fr

Extraits de :
« Les consolidants temporaires :
le cyclododécane et les produits similaires »

Journées de formation
6 et 7 avril 2005

Pour plus d'informations, contacter les formatrices :

Monika NEUNER : monineuner@aol.com
Marie-Odile HUBERT : mo.hubert@wanadoo.fr

Les Liants volatils

- Utilisés en conservation restauration depuis 1995/96, notamment dans les pays germanophones
- A la suite des publications par Hangleiter, Jägers/Jägers et Hiby
- Comme imperméabilisant, barrière ou consolidant temporaire
- Propriété de sublimation.

- I. Propriétés et mise en œuvre
- II. Applications pratiques

I. Propriétés et mise en œuvre

Propriétés physiques et chimiques

- Données physico-chimiques (fiche technique)
- Caractéristiques essentielles
- Les produits similaires

Données physico-chimiques

- Cyclododécane

Famille chimique : alacane (hydrocarbure saturé) cyclique

Formule brute $C_{12}H_{18}$

Masse molaire : 168, 31

Etat : solide/gazeux à température ambiante

Viscosité : 22 mPas à 65°C

Point de fusion : 58-61°C

Tension de vapeur saturante : 0.1mbar à 20°C

Solubilité : hydrocarbures saturés, aromatiques

Solubilité dans l'eau : 0.01g/L à 20°C

Stabilité : grande stabilité chimique

Notions physico-chimiques pour la compréhension du CDD

- **Hydrophobie** : ne lie pas les molécules H_2O

- Apolarité
- Stabilité chimique
- Sublimation
- Solubilité du produit dans les solvants non-polaires, notamment les hydrocarbures aliphatiques

Sublimation

- Tension de vapeur saturante

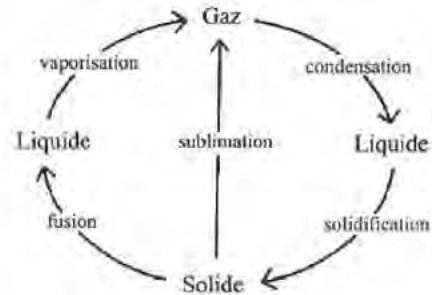
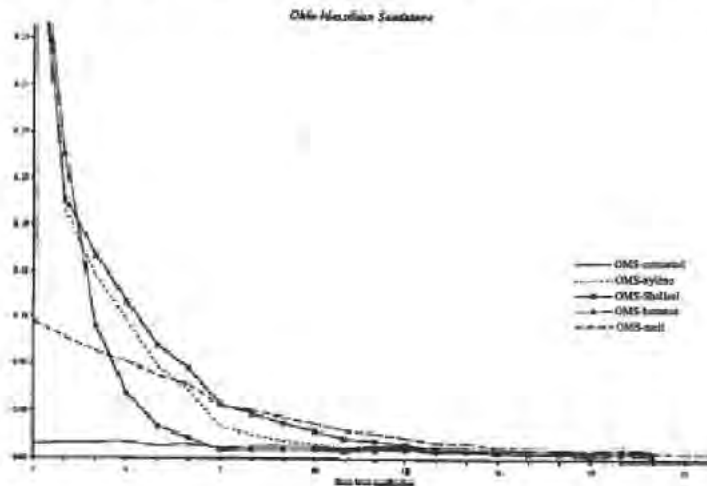


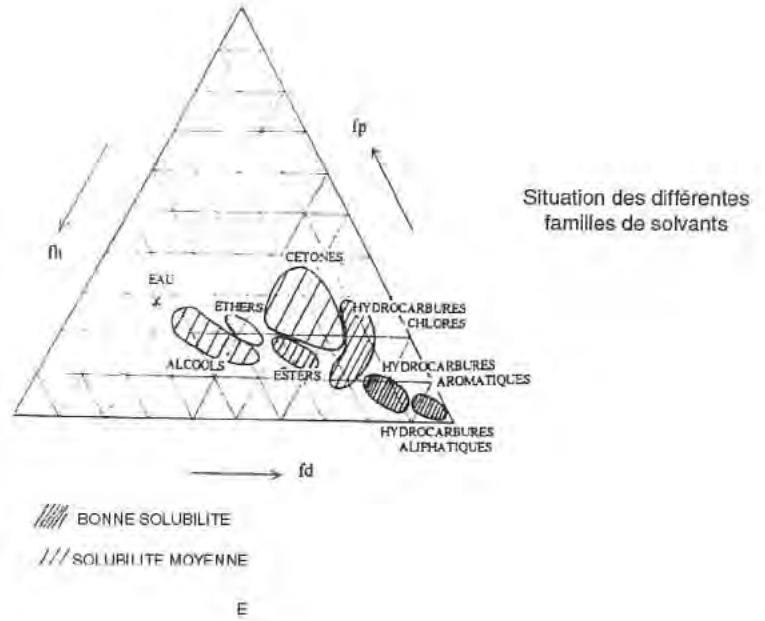
Schéma des changements d'état

- Sublimation totale si utilisation de matériaux purs
- Durée de sublimation déterminée par :
 - la nature du substrat (poreux/non poreux),
 - la profondeur de pénétration,
 - le mode d'application (fusion/solution).
- Mise en évidence de la présence de matière pas encore sublimée par :
 - micro-pesée à intervalle régulier
 - microscopie électronique à balayage,
 - spectrométrie infrarouge à transformé de Fourier
 - chromatographie en phase gazeuse couplée à la spectroscopie de masse.

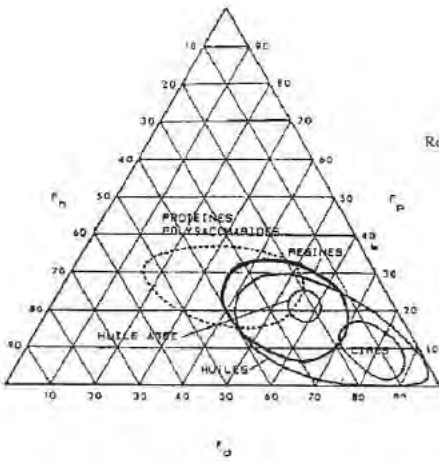


Courbe de sublimation des différentes applications de CDD sur pierre calcaire contrôlé par micro-pesée

Zones de solubilité



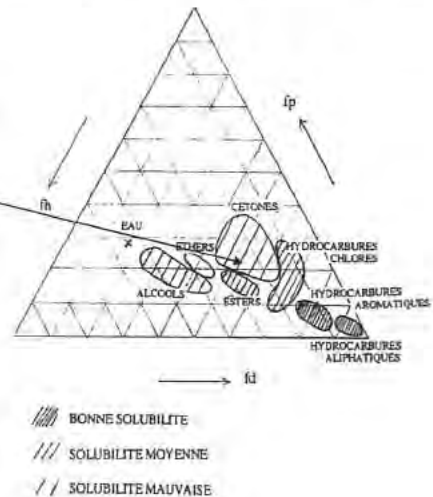
Zones de solubilité



Représentation des zones de solubilité des composés filmogènes

Triangle de solubilité du cyclododécane

Zone de solubilité du CDD /
représentation du
Diacétone-alcool



■ Toxicité

Respecter les précautions habituelles :

- **gants**
- **masques en fonction du solvant** employé,
- **masque à poussière** dans le cas d'une application en spray (fines particules solides)

■ Formes commercialisée du CDD :

- **solide** (sous forme de cristaux dans une boîte hermétique)
- **spray**

Les produits similaires

■ Menthol

Méthanol (3), 1-Méthyl-4-isopropyl-Cyclohexanol(3)

Famille chimique : terpène

Formule brute : $C_{10}H_{20}O$

Etat : solide/gazeux à température ambiante

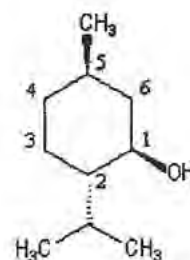
Point de fusion : $31-43^{\circ}C$

Solubilité : alcanes, aromatiques, éthers, alcools

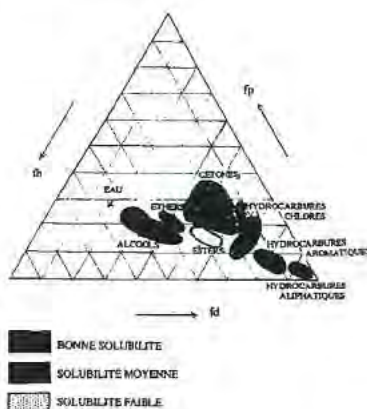
Solubilité dans l'eau : 0,400 mg/L

Toxicité : Xn (nocif), irritant pour la peau et les yeux

Protection : gants ; lunette, blouse, masque anti-poussière



Zones de solubilité
du menthol



■ Tricyclène-Camphène

Famille chimique : terpènes

Formule brute : $C_{10}H_{16}$

Etat : solide/gazeux à température ambiante

Point de fusion : $35^{\circ}C$

Toxicité : Xi, irritant pour la peau et les yeux, F (inflammable)

Protection : gants, lunettes, blouse, masque anti-poussière.

Camphène :

2,2- diméthyl-3-méthylen-norbornan (80,3%)

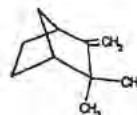
Point de fusion : $45^{\circ}C$

Tension de vapeur saturante : 3,3 mbar à $20^{\circ}C$

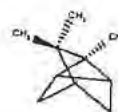
Viscosité : 1,6 mPas à $50^{\circ}C$

Solubilité : alcanes, aromatiques, éthers, alcools

Solubilité dans l'eau : 4,2 mg/l



camphène



tricyclène

Tricyclène :

1,7,7,7 Triméthyl-2,6-cyclo-norboran (14,7%)

Antoxydant du camphène : par exemple BHT (2,6-tert-butyl-4-méthylphénol) 25 ppm

Zones de solubilité du tricyclène-camphène

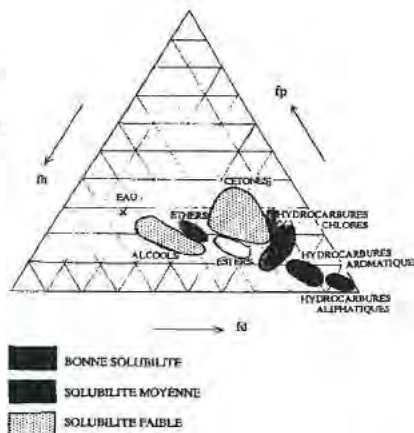


Tableau comparatif :

	Cyclododécane	Menthol	Tricyclène-camphène
Etat	Solide/gaz	Solide/gaz	Solide/gaz
Propriétés filmogènes	oui	oui	oui
Sublimation	100%	100%	100%
Point de fusion	58-61°C	43°C	35°C
Durée de sublimation	0,03 mm en 24h =1mm en 33 jours	0,04 mm en 24h	0,4 mm en 24h
Solubilité	Alcanes, aromatiques	Alcanes, aromatiques, ethers, alcools	Alcanes, aromatiques, hydr.halogénés, ethers
Toxicité	Légèrement irritant Non toxique	Nocif, irritant	Irritant

LES MISES EN ŒUVRES

La solution saturée permet d'obtenir :

- Une **distribution homogène** des molécules dans le solvant
- Un **film régulier**

La présence de cristaux dans le bocal est un **indicateur de la saturation** de la solution. Ces cristaux constituent une « **réserve** » en cas de changement de la température ambiante.

Solvants du CDD et du TCC appartenant à la famille des hydrocarbures aliphatiques

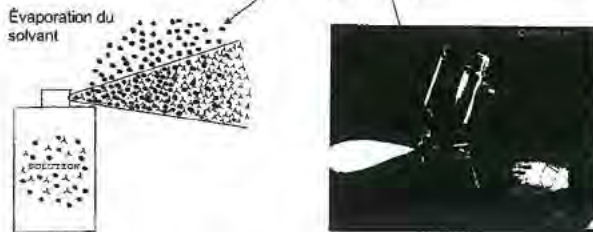
- **Ether de pétrole** à point d'ébullition de 30-40
- **Ether de pétrole** à point d'ébullition de 60-80 et 100-120 °C
- **Cyclohexane** à point d'ébullition de 89,7°C
- **Isooctane** à point d'ébullition de 99,3°C
- **Shellsol D40** à point d'ébullition de 160-195°C
- **Shellsol D70** à point d'ébullition de 195-245°C

Pour le menthol :

- **Ethanol** à point d'ébullition de 82°C
- **Isopropanol** à point d'ébullition de 78°C

Possibilités d'application

- En solution saturée
- En fusion: à 65°C
- Par pulvérisation d'une solution ou du produit en fusion



6 et 7 avril 2005

MO Hubert, M Neuner

25

Variante concernant la mise en œuvre

- Pré-mouillage du substrat
- Pré-chauffage du substrat
- Double application en solution, puis en fusion
- Renfort du film par poses de gazes, papiers...encollages avec des filmogènes « classiques »
- Accélération de la sublimation : accroître le flux d'air par ventilation à froid, à chaud...
- Retardation de la sublimation : emballages, revêtements

Méthodologie : les points à vérifier

- Compatibilité avec les matériaux constitutifs
- Compatibilité avec les matériaux employés lors des restaurations antérieures
- Pertinence de la mise en œuvre : le type d'application doit être adapté à l'objet à traiter
- L'influence du solvant lorsqu'on opte pour une application en solution
- La pénétration souhaitée du produit dans le substrat
- Le temps de protection souhaité

II. Utilisations pratiques en conservation-restauration

Fonctions des « liants volatils » :

- **Imperméabilisation temporaire**
- **Consolidation temporaire**
- **Barrière temporaire**

Les « liants volatils » comme imperméabilisants temporaires :

Les caractéristiques requises :

- Hydrophobic
- Capacité à former un film « fermé »
- Sublimation totale

Les objectifs

- Éviter la diffusion de l'eau dans les matériaux poreux
- Protéger des matériaux sensibles à l'eau localement lors d'un traitement global

Protéger les matériaux sensibles à l'eau

- Protection de matériaux traçants solubles ou sensibles à l'eau (papier).
- Protection des matériaux sensibles à l'eau d'un objet lors d'un traitement aqueux : fils de laine, fils métalliques en textile.
- Imperméabilisation pour éviter le phénomène de migration de produits de dégradation dans les matériaux poreux : traitement des taches, des auréoles.
- Imperméabilisation de couches sous-jacentes lors d'un traitement aqueux en surface en peinture murale (Hangleiter, 1998)

Les liants volatils comme consolidants temporaires :

- Bonne propriétés filmogènes
- Viscosité peu importante à chaud
- Adhérence :
 - En solution saturée : proche des éthers cellulosiques (méthylcellulose, Klucel G)
 - En fusion : proche de la cire (film épais : adhérence proche de la colle d'esturgeon)
- La meilleure adhérence semble être obtenue avec le menthol

Exemples de consolidation temporaire :

Transports, manipulations

- Dans le domaine de l'archéologie lors de l'excavation des objets friables
- Consolidation des émaux soulevés pour le transport
- Protection de la surface d'une peinture en vue d'une dépose
- Céramiques, métaux : consolidation des objets friables, par exemple en vue de dégagement
- Prélèvements
- Enduits et peintures murales : consolidation, bouchages, solins
- Peinture et sculpture polychrome : soulèvements, écaillages, peintures mates, bois vermoulu

Les liants volatils comme matériaux « barrières » :

Propriétés requises pour créer une barrière :

- non-polarité pour le CDD et le TCC
- résistance mécanique

Exemples d'utilisation :

- Lors d'un fil-à-fil en traitement du support toile
- Contre la remontée des adhésifs pendant un doublage ou des injections
- Pour constituer des mastics provisoires pendant un traitement
- Contre des migrations des revêtements solubilisés dans le support des peintures sur toile
- Pour protéger et consolider l'objet pendant la prise d'empreinte
- Pour éviter que des spores des objets infestés se répandent
- Pour conserver des polychromie lors d'un sablage

Comme barrière temporaire : protection de la couche picturale lors d'un doublage à froid.

- Peinture à l'huile non vernie sur toile non préparée :
- nombreux vides entre les fils
- nécessité d'un doublage : déchirure et lacune de toile importantes.

Objectifs du doublage :

- maintien de la toile originale
- aucune modification optique sur la surface de l'œuvre
- éviter tout risque de migration de l'adhésif par les vides laissés entre les fils.

- application du CDD en spray sur la surface de l'œuvre.

■ Doublage de l'œuvre par un intissé avec un adhésif aqueux épaissi (plextol B500 épaissi à la colle d'amidon de riz)

Fiches techniques :

Cyclododécane

- Formule chimique : $C_{12}H_{24}$
- Masse molaire : 168, 31
- Masse volumique : $0,830 \text{ g/cm}^3$ à 65°C
- Viscosité : 2,2 mPas. A 65°C

- Solubilité : hydrocarbures aliphatiques et alicycliques à courte chaîne (cyclohexane, éther de pétrole, pentane etc.), hydrocarbures aromatiques (toluène, xylène). Solubilité moindre dans les hydrocarbures halogénés non polaires ou légèrement polaires, et dans les esters moyennement polaires (acétate d'éthyle). Très faible dans les composés polaires tels que les alcools, l'eau, ou les cétones. (Cf. triangle de solubilité)
- Solubilité dans l'eau : $0,01 \text{ g/L}$ à 20°C

- Stabilité : le cyclododécane est un hydrocarbure alicyclique à 12 atomes de carbone, de très grande stabilité chimique. La stabilité est assurée d'une part par la tension variable résultant d'un écart de l'angle tétraédrique « normal » de 109° et d'autre part par des interactions possibles des atomes d'hydrogènes situés à l'intérieur du cycle.

- Etat : solide/gaz à température ambiante, (sublimation)

- Température de fusion : 61°C (sous pression atmosphérique)
- Température d'ébullition : 243°C
- Tension de vapeur saturante à 20°C : $0,1 \text{ mbar}$.
- Point d'éclair : 98°C

- Toxicité : légèrement irritant pour la peau. Non toxique.

Menthol :

- Se trouve dans la nature comme composé principal de l'essence de menthe. Il est également obtenu par synthèse industrielle. C'est un composé important de l'industrie des arômes et des parfums. Il est également utilisé en pharmacie. C'est un puissant antiseptique, fongicide et anesthésiant sur la peau.
- Formule chimique : Méthanol (3), 1-méthyl-4-isopropyl-Cyclohexanol (3)
- Famille chimique : terpène comprenant un groupement OH(alcool) en C3. il s'agit d'un alcool cyclique.
- Formule brute : $C_{10}H_{20}O$
- Température de fusion : 31-43°C
- Température d'ébullition : 216°C
- Solubilité : difficilement soluble dans l'eau : 0,400 mg/l. soluble dans de nombreux solvants organiques comme les alcanes, aromatiques, alcools, les éthers...
- Toxicité : Irritant pour la peau et les yeux. Ne pas inhaler, ne pas ingérer, utiliser une ventilation adéquate. Vêtements de protection : gants, lunette de sécurité, blouse de laboratoire, masque anti-poussière.

Tricyclène-Camphène : mélange de camphène et de tricyclène

- Camphène : 2,2-diméthyl-3-méthylène-norboran
 - Formule brute : $C_{10}H_{16}$
 - Famille chimique : terpènes (monoterpène). Composé présent dans de nombreuses huiles essentielles.
 - Est aussi obtenu par synthèse.
 - Masse molaire : 136,23
 - Viscosité : 1,6 mPas à 5°C.
 - Température de fusion : 45-46°C
 - Température d'ébullition : 156-160°C
 - Solubilité : insoluble dans l'eau 4,2mg/l, peu soluble dans l'éthanol et dans les esters, soluble dans les hydrocarbures aliphatiques et halogénés.
 - Tension de vapeur saturante : 3,5 mbar à 20°C
 - Instabilité chimique : réactions d'oxydations
 - Commercialisé avec un ajout d'antioxydant stabilisateur : BHT 2,6-di-ter-butyl-4-méthylphénol 25ppm
 - Toxicité : irritant pour les yeux par contact direct.
 - Toxicité orale et dermique très faible (500mg/kg à 2500mg/kg) et non polluant.
 - F = inflammable, Xi = irritant.
-
- Tricyclène : 1,7,7,7 Triméthyl-2,6, cyclo-norboman
 - Formule brute : $C_{10}H_{16}$
 - Propriétés très proches du camphre, mais stable chimiquement.
 - Il est préférable naturellement dans l'essence de pin.
 - Point de fusion : 64-66°C
 - Température d'ébullition : 152-154°C.
 - Même solubilité que le camphre
-
- Le mélange des deux substances a été effectué afin d'obtenir des caractéristiques idéales.
 - Point de fusion : 35°C, fluidité accrue

Toxicité et précautions d'utilisation :

Travailler sous hotte ou avec un masque à solvant selon la toxicité des solvants utilisés et lorsque l'on utilise le menthol.

Utiliser dans des pièces bien ventilées.

Protection des yeux et de la peau : porter des vêtements de protection : blouse, gants, lunettes de protection.

Produits facilement inflammables : conserver à l'écart de toute flamme.

Bien étiqueter tous les flacons.

Attention : ne pas mélanger les produits. Le mélange du menthol et du tricyclène camphène peut provoquer une explosion à température ambiante.

Données techniques : Mowital B30H

CARACTERISTIQUES ET CONSEILS DE MISE EN ŒUVRE

Mowital : différents types et applications

Mowital est le nom donné aux butyrals polyvinyliques fabriqués par les Farbwerke Hoechst AG. Le programme de livraison comprend les types ci-après qui se distinguent par le degré de polymérisation et d'hydrolyse du butyral polyvinylique.

Mowital B3OT; B 60 T

Mowital B2OH; B 30 H; B6OH; B 70 H

Mowital B60HH

Utilisation comme liant pour:

- ✓ vernis d'Impression sur feuilles vernis transparents durcissant a froid vernis au four
- ✓ encres d'Imprimerie offset
- ✓ primer en un pot
- ✓ primer en deux pot
- ✓ Shop-primer

Le degré d'acétalisation ou la teneur résiduelle en groupes hydroxyle, ainsi que le degré de polymérisation sont largement déterminants pour la solubilité, les propriétés filmogènes, l'aptitude à la combinaison et la réactivité des différents types de Mowital avec d'autres matières premières pour peintures et vernis. A mesure que le degré de polymérisation croît, la viscosité des solutions, à teneur identique en extrait sec, augmente. Les solutions des types H sont moins visqueuses que celles des types T correspondants.

Désignation et caractéristiques

Les différents types de Mowital B sont des acétals polyvinyliques sous forme de poudres granuleuses de couleur blanche à crème. Ces acétals polyvinyliques sont obtenus par saponification de l'acétate de polyvinyle en alcool polyvinylique, suivie de l'acétalisation avec le n-butyraldéhyde (n-butanal) en butyral polyvinylique. Le nom -Mowital B- indique par conséquent que le produit comporte, dans sa formule, des groupes acétal et la lettre «B» correspond à n-butyraldéhyde (ou n butanal) utilisé pour l'acetalisation. La molécule composée surtout de groupes acétal renferme également des *groupes hydroxyles et, dans une mesure moindre, des groupes acétyl* (v. tableau).

Les chiffres 20, 30, 60 et 70 renseignent sur le degré de polymérisation qui augmente *dans le même sens* que les chiffres.

Les lettres HH, H et T désignent les degrés d'acétalisation. Le type HH a la teneur la plus élevée en groupes acétal et, de ce fait, la concentration la plus faible en groupes

hydroxyle. Les types H contiennent moins de groupes acétal et les types T ont la teneur la plus faible en acétal et donc la plus élevée en *groupes* hydroxyle. Les différents types de Mowital B présentent pratiquement la même teneur, très faible, en groupes acétyl. Toutes les solutions préparées à une température plus élevée (environ 60 —80°C) présentent une viscosité plus faible que les solutions réalisées à la température ambiante. Les produits forment tous des films élastiques, solides à la lumière, et possédant une bonne résistance mécanique. Le pouvoir d'absorption d'eau des films augmente avec la teneur en groupes hydroxyle de la molécule de Mowital.

Les films des types Mowital B 20 H, B 30 H, et B 30T sont thermosoudables à environ 120°C tandis que ceux des produits a degré de polymérisation plus élevé ne le sont qu'à des températures supérieures a 180°C.

Caractéristiques

	Teneur en			Teneur en extrait sec %	Viscosité (selon Höppler, DIN 53015)			Absorption d'eau d'un film de 0,1 mm après séjour de 24 h dans l'eau à 20°
	Acétal Acétate alcool polyvinylique				n-butanol			
	% (1)	% Environ (2)	% (3)		Méthanol Solution A 6% 20° cPo	Solution a 5% 20° C cPo	Solution a 10 % 20° C cPo	
Mowital B 30 T	69	1	24	>98	4 - 6	20 - 30	90 - 150	10 - 16
Mowital B 30 H	-	1	-	>98	4 - 6	20 - 30	150	6 - 10
	71		27				90 - 150	
	75		18					
	-		-					
	77		21					

Tableau des solubilités :

	B30H
Alcools :	
Méthanol	+
Ethanol	+
n-propanol	+
i-propanol	+
n-butanol	+
i-butanol	+
diacétone alcool (® Pyranton A)	+
Alcool benzylique	+
Ethers	
glycoliques:	+
methyl-glycol	+
éthyl-glycol	+
butyl-glycol	+
3-méthoxybutanol	
Mélanges solvants:	
solvant E 13	+
solvant E 33	+
Esters:	
acétate méthyl- glycolique	Φ +
acétate éthyl- glycolique	Φ Φ
acétate de méthyl	Φ
acétate d'éthyle	+
acétate de n-butyl	+
® Butoxyl	+
® Polysolvan 0	
Lactate d'éthyle	
Cétones :	
Acétone	Φ
Méthyléthylcétone	Φ
Méthylisobutylcétone	O
cyclohexanone	+
Hydrocarbures chlorés :	Φ
Chlorure de méthylène	
Hoeuchst	
Hydrocarbures :	
Aliphatiques	O
Aromatiques	O

O insoluble
Φ solubilité limitée
+ soluble

Liste de quelques fournisseurs

■ *Cierges de procession avec système anti-coulure*

CIERGERIE DU SUD EST

Dépôt et magasin :

33, quai Arloing

69009LYON-VAISE

Tél : 04 78 83 75 95

www.ciergerie.com

Dépôt région parisienne :

[service de livraison rapide]

Fax : 01 34 66 91 69

■ *Protège-flammes en plastique (Falots) vendus par 100 : 0,9 \$ US la pièce.
Cristal, rouge ou bleu.*

PROCURE ECCLESIASTIQUE Inc.

1375 Boul. Charest Ouest, suite 6

C.P.2645 succ. Terminus

Québec, Qc G1K 8H3

Canada

Courrier électronique : admin@proec.com

Tél : de France : (418) 694-1682

Télécopieur : (418) 694-9238

■ *Colle PVA neutre Jade834-403N de chez Light Impressions
Récemment remplacée par une autre colle PVA neutre : « pH-Neutral Adhesive » de chez
Gaylord.*

SECAN

101 &v. du G. Leclerc

75 014 Paris

Tél : 01 45 40 08 19

Courriel : secan@club-internet.fr

■ *Paraloid B72*

Fabriquant: Rohm and Haas
Disponible chez CTS

■ *Mowital B30H*

Fabriquant : Hoechst
Disponible chez CTS

■ *Cyclododécane en spray*

(environ 13,20€ HT le spray de 400 ml)

CTS France

26, passage Thiéré

75 011 PARIS

01 43 55 60 44

01 43 55 65 63

Fax : 01 43 55 66 87

■ *Cyclododécane sous forme solide*

(environ 30 € HT le kg)

Distribué par Kremer pigmente, disponible en France chez :

J.M Lejeune

Châssis- couleurs fines

73 avenue Ledru-Rollin

75 012 PARIS

Tél : 01 43 07 57 62

Fax : 01 43 07 98 00

Ou

L. Laverdure et fils

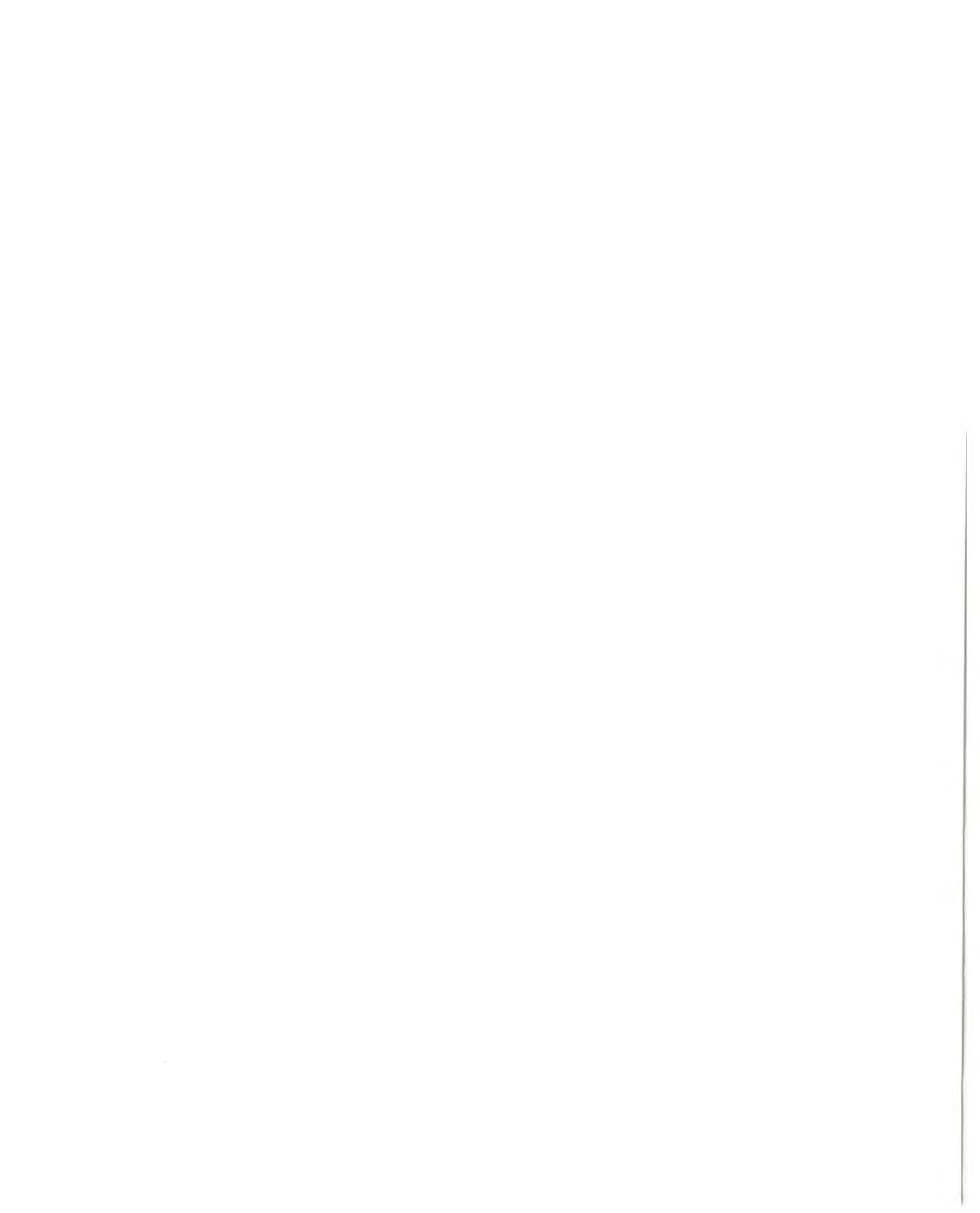
Colles-verniss

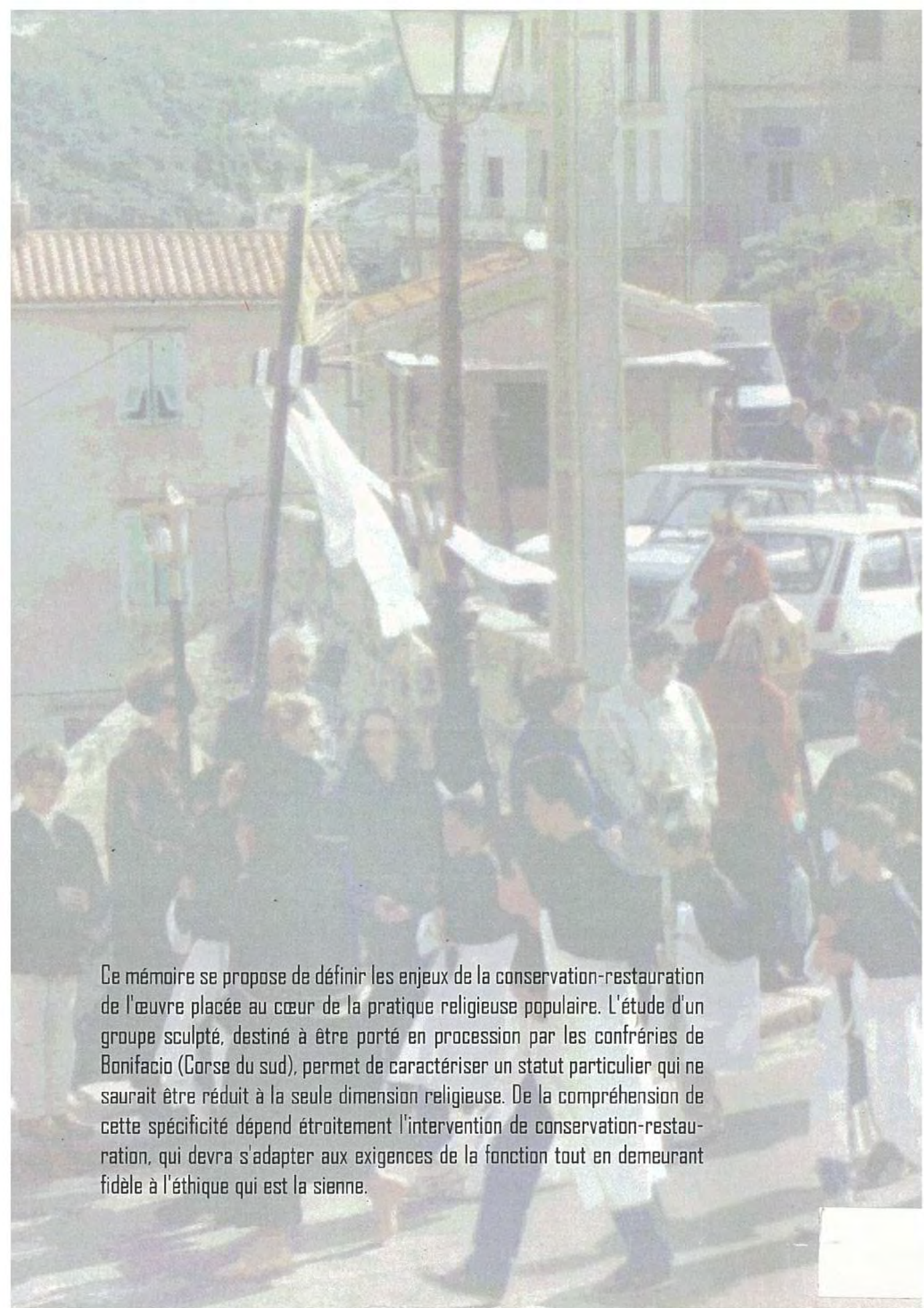
58 rue traversière

75 912 PARIS

Tél : 01 43 43 38 85

Fax : 01 43 46 12 26





Ce mémoire se propose de définir les enjeux de la conservation-restauration de l'œuvre placée au cœur de la pratique religieuse populaire. L'étude d'un groupe sculpté, destiné à être porté en procession par les confréries de Bonifacio (Corse du sud), permet de caractériser un statut particulier qui ne saurait être réduit à la seule dimension religieuse. De la compréhension de cette spécificité dépend étroitement l'intervention de conservation-restauration, qui devra s'adapter aux exigences de la fonction tout en demeurant fidèle à l'éthique qui est la sienne.