

*De la difficulté du choix pour la restitution
de polychromies très lacunaires
étude critique illustrée par deux cas concrets*

Gaëlle DAL MOLIN Mémoire de fin d'études
Sous la direction de Robert Bougrain-Dubourg
École d'Art d'Avignon, Département Conservation-Restauration
Promotion 2001

*De la difficulté du choix pour la restitution
de polychromies très écaillées
Étude critique illustrée par deux cas concrets*



Gaëlle DAL MOLIN Mémoire de fin d'études
sous la direction de Robert Bouyral-Budon
École d'Art d'Avignon, Département Conservation-Restauration
Promotion 2001



REMERCIEMENTS

Lire une page de remerciements paraît souvent d'une grande superficialité pour celui qui n'est pas concerné. Pourtant, du simple merci à l'infinie reconnaissance, tout vient du fond du cœur... soyez-en assuré !!!

Je tiens d'abord à remercier Mme Chevillot et M. Mottin pour m'avoir reçu à Versailles. Merci à Mme Grek-Dzwaidz pour ses conseils avisés.

Je remercie Meses Vieillesseuzes et Laviez, Mr Di Ruggiero pour m'avoir permis d'effectuer divers examens et analyses sur les œuvres.

Merci infiniment à Gigi pour toute l'aide qu'elle m'a apportée, pour sa patience, son grand esprit critique et le dévouement extrême dont elle a toujours fait preuve.

Un immense MERCI à Sandrine pour son aide matérielle et morale, pour ses coups de guéule, pour les « rigolades »... en deux mots pour sa profonde amitié.

Ygathe et Stéphane ; moments de joie ou galère, nous avons tant partagé... Merci pour avoir été là.

Merci à Isa, Flain, Isabelle pour leur regard critique et leurs corrections.

Mention spéciale à Fabien qui m'a toujours encouragé : de près comme de loin, il m'a apporté un grand soutien. Merci également à Ignès et Michel.

Je remercie sincèrement famille et belle-famille pour avoir cru en moi pendant toutes ces années d'étude.

« I'm calling you »... Sandrine, Pascal et tous les petits "loups gris". Pour les grandes bouffées d'oxygène et de joie que nous avons partagées, soyez-en tous remerciés.

Enfin, merci à Marie, Aurélie, Hélène, Grazia, Félix et mes « collègues » de l'école d'arts d'Avignon.. pour leur soutien.

SOMMAIRE

**DE LA DIFFICULTÉ DU CHOIX
POUR LA RESTITUTION DE
POLYCHROMIES TRÈS LACUNAIRES**
Étude critique illustrée par deux cas concrets

INTRODUCTION	.. p. 9
I. Les apports théoriques :	.. p. 14
1. Les différentes valeurs de l'œuvre d'art.	.. p. 14
a. La valeur historique	.. p. 17
b. La valeur d'ancienneté	.. p. 19
c. Rapport entre valeur historique et valeur d'ancienneté	.. p. 20
d. La valeur de remémoration intentionnelle	.. p. 22
e. La valeur documentaire	.. p. 22
f. La valeur fonctionnelle ou d'usage	.. p. 22
g. La valeur culturelle	.. p. 27
h. Rapport entre valeur culturelle et valeur d'usage	.. p. 29
i. Les valeurs d'art	.. p. 31
i.1. La valeur d'art élémentaire ou valeur de nouveauté	.. p. 31
i.2. La valeur d'art élémentaire ou valeur artistique	.. p. 32
j. La valeur sentimentale	.. p. 35
2. La notion d'authenticité.	.. p. 35
a. Définition de la notion	.. p. 35
b. Confusion entre intégrité et authenticité	.. p. 37
c. L'authentique et l'inauthentique	.. p. 41



d. Les limites de la notion d'authenticité dans la restauration	.. p.42
3. Les notions de patine et de nettoyage.	.. p. 44
a. La notion de patine	.. p. 44
b. Le problème du nettoyage	.. p. 46
c. La patine et la valeur d'usage de l'œuvre	.. p. 48
4. La notion de réversibilité.	.. p. 51
a. Définition de la notion	.. p. 51
b. Les dangers	.. p. 51
II. L'influence des contingences extérieures sur les pratiques de la restauration :	.. p. 55
1. Les différentes perceptions des œuvres au cours des temps.	.. p. 55
a. La querelle entre « arts majeurs » et « arts mineurs »	.. p. 56
a.1. Au Moyen Âge	.. p. 57
a.2. La grisaille	.. p. 58
a.3. La Renaissance	.. p. 60
a.4. La Modernité	.. p. 60
b. L'importance de la polychromie	.. p. 63
b.1. L'art de la couleur	.. p. 63
b.2. La polychromie des sculptures antiques	.. p. 65
b.3. La polychromie au Moyen Âge	.. p. 66
b.4. La Renaissance	.. p. 68
b.5. La Modernité	.. p. 69
c. La conservation-restauration des sculptures polychromes	.. p. 71

a. Les différents contextes d'exposition du bien culturel	.. p. 74
b. Notion de statut et pratiques de restauration	.. p. 75
c. La valeur « marchande » des œuvres	.. p. 77
c.1. Les politiques muséales	.. p. 78
c.2. L'œuvre d'art comme bien de consommation	.. p. 80
c.3. L'intégration des œuvres anciennes dans une modernité	.. p. 82
III. Exemples de restauration de peintures et de sculptures :	.. p. 86
1. Exemple de retouche colorée illusionniste.	.. p. 87
a. Peinture : <i>La Pentecôte</i> , anonyme.	.. p. 87
b. Pas de sculpture.	.. p. 88
2. Exemples de retouche colorée différenciée.	.. p. 89
a. Peinture : <i>Crucifix</i> , Lorenzo di Bicci.	.. p. 89
b. Peinture : <i>La légende de saint Isidore</i> , anonyme.	.. p. 91
c. Sculpture : <i>Sainte Marie-Madelaine</i> , Gregor Erhart.	.. p. 93
3. Exemples de retouche colorée visible.	.. p. 95
a. Peinture : <i>Prédelle (détail)</i> , Le Pérugin.	.. p. 95
b. Peinture : <i>Hercule et Omphale</i> , Pierre-Paul Rubens.	.. p. 97
c. Sculpture : <i>Vierge à l'Enfant d'Eu</i> , anonyme.	.. p. 99
4. Exemple de retouche illusionniste dont la structure de la matière reste marquée.	.. p. 100

a. Peinture : <i>Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon</i> , Domenico Ghirlandaio.	.. p. 100
b. Pas de sculpture.	.. p. 100
5. Exemples d'œuvres non retouchées.	.. p. 101
a. Peintures : <i>Ange en adoration</i> , Atelier de Fra Angelico et <i>La Vierge et l'Enfant</i> , Paolo Veneziano.	.. p. 101
b. Sculpture : <i>Vierge de l'Assomption</i> , anonyme.	.. p. 103
6. Exemples d'œuvres « complètes ».	.. p. 104
a. Peinture : <i>Charité</i> , Andrea Del Sarto.	.. p. 104
b. Sculpture : <i>Vierge à l'Enfant</i> , Jacopo della Quercia.	.. p. 105
7. Exemples d'élimination de repeint ou de surpeint, pour retrouver l'original.	.. p. 107
a. Peinture : <i>Les Noces de Cana</i> , Véronèse.	.. p. 107
b. Peinture : <i>Portrait de Virgile</i> , Juste de Gand et Pedro Berruguete.	.. p. 110
c. Sculpture : <i>Vierge à l'Enfant</i> de Jupilles, anonyme.	.. p. 111
8. Exemples de dégagement différencié.	.. p. 113
a. Peinture : <i>Triptyque de saint Laurent</i> , Atelier de Lorenzo Monaco.	.. p. 113
b. Sculpture : <i>Vierge à l'Enfant</i> de Saint-Trond, anonyme.	.. p. 115
c. Sculpture : <i>Vierge à l'Enfant en Majesté</i> , anonyme.	.. p. 117
9. Exemples d'œuvres non « épurée ».	.. p. 118
a. Peinture : <i>Saint Augustin</i> , Giovanni di Paolo.	.. p. 118
b. Peinture : <i>Charité</i> , École de Fontainebleau.	.. p. 119

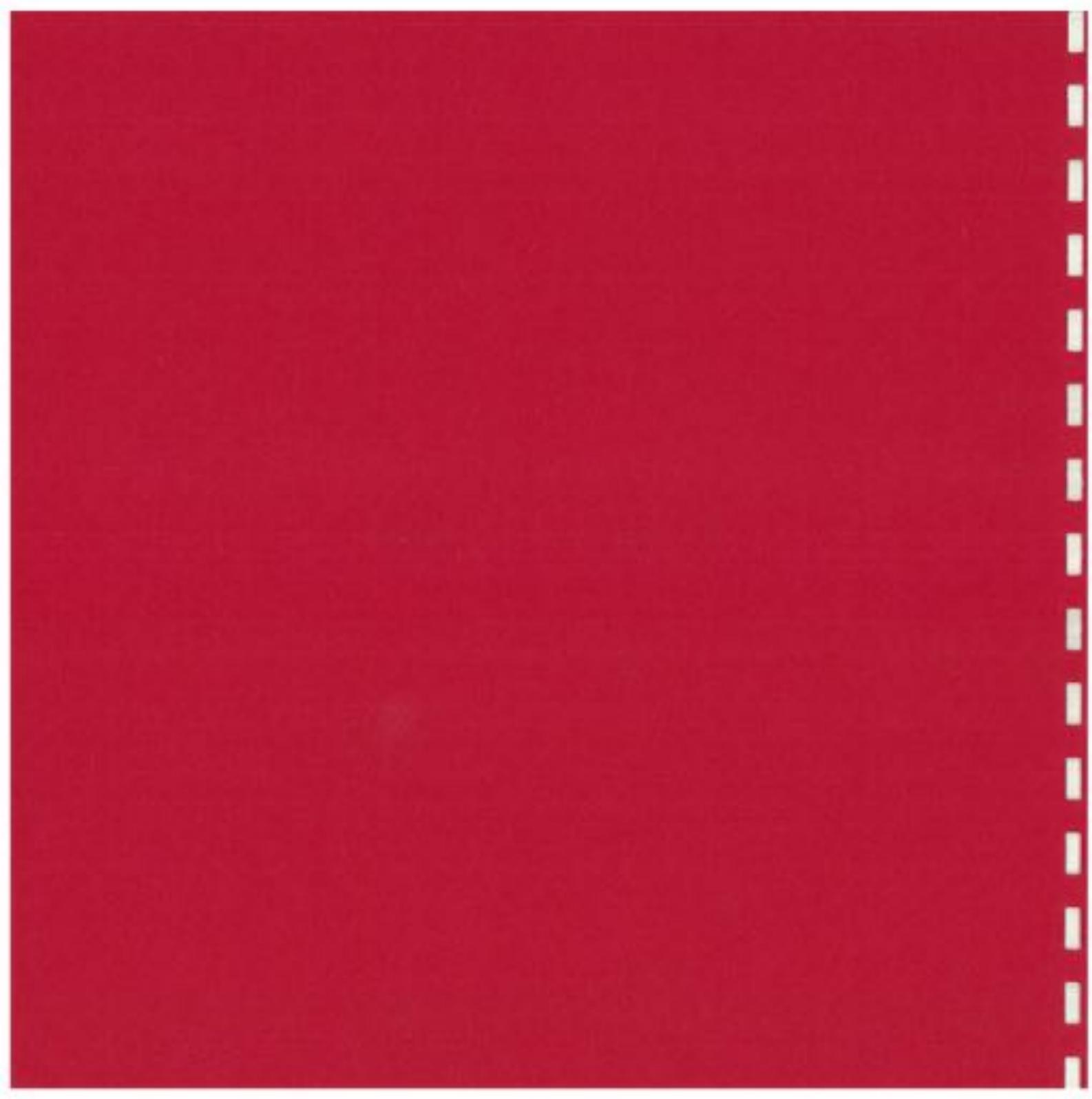
c. Sculpture : <i>Notre-Dame de Spermalie</i> , anonyme.	.. p. 120
10. Exemples de conservation d'éléments formels apocryphes.	.. p. 121
a. Peinture : <i>Sainte Famille</i> , Andrea del Sarto.	.. p. 121
b. Sculpture : <i>Sedes Sapientiae de Vivegnis</i> , Atelier mosan.	.. p. 122
11. Exemples de retrait d'éléments formels apocryphes.	.. p. 123
a. Peinture : <i>Portrait de Solon</i> , Juste de Gand et Pedro Berruguete.	.. p. 123
b. Sculpture : <i>Le Laocoon</i> , anonyme.	.. p. 124
c. Sculpture : <i>Les Frontons archaïques du Temple d'Égine</i> , anonyme.	.. p. 126
12. Exemples de reconstitutions formelles.	.. p. 129
a. Peinture : <i>Contrition</i> , anonyme.	.. p. 129
b. Sculpture : <i>Christ en Croix</i> du Frenay, anonyme.	.. p. 130
c. Sculpture : <i>Saint Guirec</i> , anonyme.	.. p. 131
13. Exemple d'œuvres non reconstituées du point de vue formel.	.. p. 133
a. Peinture : <i>La Vierge à l'Enfant et le Christ aux outrages</i> , Thommaso da Modena.	.. p. 133
b. Sculpture : <i>Sainte trônante</i> , anonyme.	.. p. 134
14. Exemple de copie de substitution.	.. p. 135
a. Pas de peinture.	.. p. 135
b. Sculpture : <i>Sedes Sapientiae de Paderborn</i> , anonyme.	.. p. 135

IV. Différentes restaurations possibles pour deux cas précis : un <i>Ex-Voto</i> de 1872 (huile/toile) et une <i>Vierge à l'Enfant en Majesté</i> du début du XIV^e siècle (sculpture polychrome) :	.. p. 139
1. Présentation des œuvres à leur arrivée dans l'atelier.	.. p. 140
a. <i>Ex-Voto</i>	.. p. 140
a.1. Présentation générale	.. p. 140
a.2. État de conservation	.. p. 145
b. <i>Vierge à l'Enfant en Majesté</i>	.. p. 147
b.1. Présentation générale	.. p. 147
b.2. État de conservation	.. p. 150
2. Propositions de traitement de restauration.	.. p. 155
2.1. Présentations de type archéologique.	.. p. 157
a. <i>Ex-Voto</i>	.. p. 157
b. <i>Vierge à l'Enfant en Majesté</i>	.. p. 158
b.1. Pas de restauration	.. p. 158
b.2. Pas de restauration mais ajout des manques formels	.. p. 158
2.2. Propositions avec pose de mastic ou d'apprêt.	.. p. 160
a. <i>Ex-Voto</i>	.. p. 160
b. <i>Vierge à l'Enfant en Majesté</i>	.. p. 162
b.1. Bouchage des zones où le bois est visible	.. p. 162
b.2. Reconstitution du volume au niveau de la première polychromie	.. p. 163
b.3. Reconstitution du volume au niveau de la dernière polychromie	.. p. 165

2.3. Dégagement anachronique sans restauration.	.. p. 166
a. <i>Ex-Voto</i>	.. p. 166
b. <i>Vierge à l'Enfant en Majesté</i>	.. p. 166
2.4. Reconstitution de type « muséal ».	.. p. 167
a. <i>Ex-Voto</i>	.. p. 168
a.1. Coloration des mastics par un « ton neutre »	.. p. 168
a.2. Coloration des mastics part des tons de fond	.. p. 170
b. <i>Vierge à l'Enfant en Majesté</i>	.. p. 171
b.1. Coloration de l'apprêt par un « ton neutre »	.. p. 171
b.2. Coloration de l'apprêt par des tons de fond	.. p. 172
2.5. Restitutions colorées.	.. p. 173
a. <i>Ex-Voto</i>	.. p. 173
a.1. Restitution visible	.. p. 173
a.2. Restitution colorée illusionniste	.. p. 175
b. <i>Vierge à l'Enfant en Majesté</i>	.. p. 176
b.1. Restitution colorée visible	.. p. 176
b.2. « Restitution » colorée visible, sans reprise des motifs	.. p. 177
b.3. Restitution colorée visible sans mise à niveau	.. p. 178
2.6. La réalisation d'une copie.	.. p. 179
CONCLUSION	.. p. 183
Tableau récapitulatif des différentes polychromies	.. p. 187
BIBLIOGRAPHIE	.. p. 190
TABLE DES ILLUSTRATIONS	.. p. 201



INTRODUCTION



INTRODUCTION

Le sujet de cette étude m'est apparu comme une évidence, au moment où l'on m'a chargé de la restauration d'une sculpture polychrome : *Vierge à l'Enfant en Majesté*.

Du fait que cette œuvre est particulièrement lacunaire, mon premier sentiment a été : « On ne peut rien faire ». Mais sa grande qualité esthétique fait que je l'ai très vite imaginée « belle et complète ». Entre ces deux sentiments contradictoires, entre le désir et l'« obligation », il ne m'était pas possible de choisir.

La première question qui s'est alors posée a été : « Quelle présentation dois-je redonner à cette sculpture lacunaire ? »

Plusieurs solutions s'offraient à moi, et en même temps, de nombreuses questions :

- Quel était le statut de cette sculpture avant son entrée dans l'atelier ?

- Qui en est le propriétaire, et quelle est la finalité de la restauration pour lui ?
- L'œuvre va-t-elle avoir un nouveau rôle à jouer après sa restauration ou va-t-elle retrouver son statut premier ?
- Quels sont les traitements que l'on ne peut pas faire sur cet objet au regard de la déontologie, et d'un point de vue technique ?
- La déontologie est-elle en accord avec la volonté du propriétaire ?
- Si tel n'est pas le cas, faut-il respecter le goût du client ou l'authenticité de l'œuvre ?
- Peut-on vraiment respecter les règles déontologiques quand la valeur marchande de l'œuvre ou de l'acte du professionnel entrent en compte ?
- Est-ce que notre interprétation subjective de ces règles permet de les respecter en notre âme et conscience ?
- Que doit-on faire par rapport à l'histoire particulière de l'œuvre ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il m'a paru nécessaire de me pencher sur les différents types de restauration qui se pratiquent aujourd'hui. D'après mes recherches dans des ouvrages généraux ou plus

spécifiques à la conservation-restauration, et au cours de mes visites dans les musées, j'ai constaté qu'il y avait des différences importantes de rendu esthétique entre les sculptures polychromes et les peintures de chevalet.

En effet, dans une majorité de cas, les peintures sont « complètes », alors que les sculptures restent lacunaires.

Cette grande diversité de traitements de restauration n'a pas facilité mon travail, dans le sens où je me suis rendu compte que l'on ne pouvait donner une seule réponse.

De plus, la formation m'a amené à m'intéresser plus particulièrement aux peintures de chevalet. Avec la sculpture polychrome, je découvre que les mêmes conceptions de traitement donnent des présentations différentes pour chaque domaine.

Il nous a donc paru intéressant d'étudier deux œuvres différentes : un *Ex-Voto* (peinture de chevalet) et la *Vierge à l'Enfant en Majesté* (sculpture polychrome).

Ces œuvres ont la particularité d'être toutes deux des objets liés au culte de la Vierge Marie. De même, leur image

lacunaire pose des problèmes de lecture. Dans le cas de l'*Ex-Voto*, deux scènes sont manquantes, alors que pour la sculpture, c'est la couleur qui est très altérée.

L'enquête menée autour de ces deux œuvres a permis d'établir plusieurs propositions de traitement. Cette recherche ne s'est pas faite seulement autour de la matérialité des objets, mais en s'intéressant également aux théories de la restauration.

En effet, un regard sur l'histoire des arts, et surtout sur les conceptions de la conservation-restauration au cours des temps, m'a permis de comprendre la situation socioculturelle actuelle.

La première partie de cette étude va porter sur les différentes valeurs que l'on attribue aux biens culturels.

Dans la seconde partie, nous nous intéresserons aux différentes perceptions que l'on a des œuvres, en fonction de paramètres qui sont tantôt liés à la nature même de l'œuvre, tantôt à une « hiérarchie » de genres, de valeurs ou d'institutions.

En effet, le regard que l'on porte sur les œuvres influe considérablement sur leur restauration.

Au cours de l'histoire, les conceptions de la conservation-restauration ont considérablement évolué. Au départ, les artistes-restaurateurs remettaient l'œuvre au goût du jour. Cette attitude jugée excessive à un moment donné a entraîné une réaction inverse, qui visait alors à rétablir l'état original de l'œuvre.

Ainsi, avec Viollet-Le-Duc et ses suivants, on a vu des sculptures et des architectures débarrassées de leurs polychromies, comme si la couleur ne faisait pas partie de l'histoire originelle de l'œuvre.

De pratiques extrémistes en pratiques extrémistes, les conservateurs-restaurateurs ont alors fixé des limites, qui se manifestent notamment dans les traitements dits « archéologiques ».

Aujourd'hui, on constate que tous les cas de figures sont de nouveau réunis : on décape, on conserve, on repeint, on retouche, on recompose...

Les exemples qui suivront, dans la troisième partie, permettront

d'illustrer les différentes valeurs exposées précédemment, et de comparer les traitements de restauration pour les peintures et les sculptures.

Ces quelques exemples m'ont permis de rendre compte de la difficulté de choix en matière de restauration. Le choix est d'autant plus difficile qu'il faut tenir compte de l'aspect sensible des choses, en plus des aspects techniques et théoriques.

Sensibilité face à un symbole, une histoire, une image ... Sensibilité face à la matérialité d'une forme, d'une couleur ... Ainsi, je me suis demandée quelle émotion je pouvais ressentir face à une sculpture où subsistent trois fragments reliés entre eux par des tiges métalliques¹. L'émotion aurait-elle été la même si la forme avait été complète ?

Cette étude s'achèvera sur les diverses propositions de restauration qu'il a été possible d'établir pour les deux œuvres sus-citées : la *Vierge à l'Enfant en Majesté* et l'*Ex-Voto*.

Ces propositions, sous forme d'images virtuelles, permettent de montrer que le

¹ Voir l'exemple de la restauration du Fronton du Temple d'Égine, p. 126-128.

devoir du restaurateur est de proposer toutes les restaurations possibles aux donneurs d'ordres, car ce sont eux qui décident du traitement à effectuer.

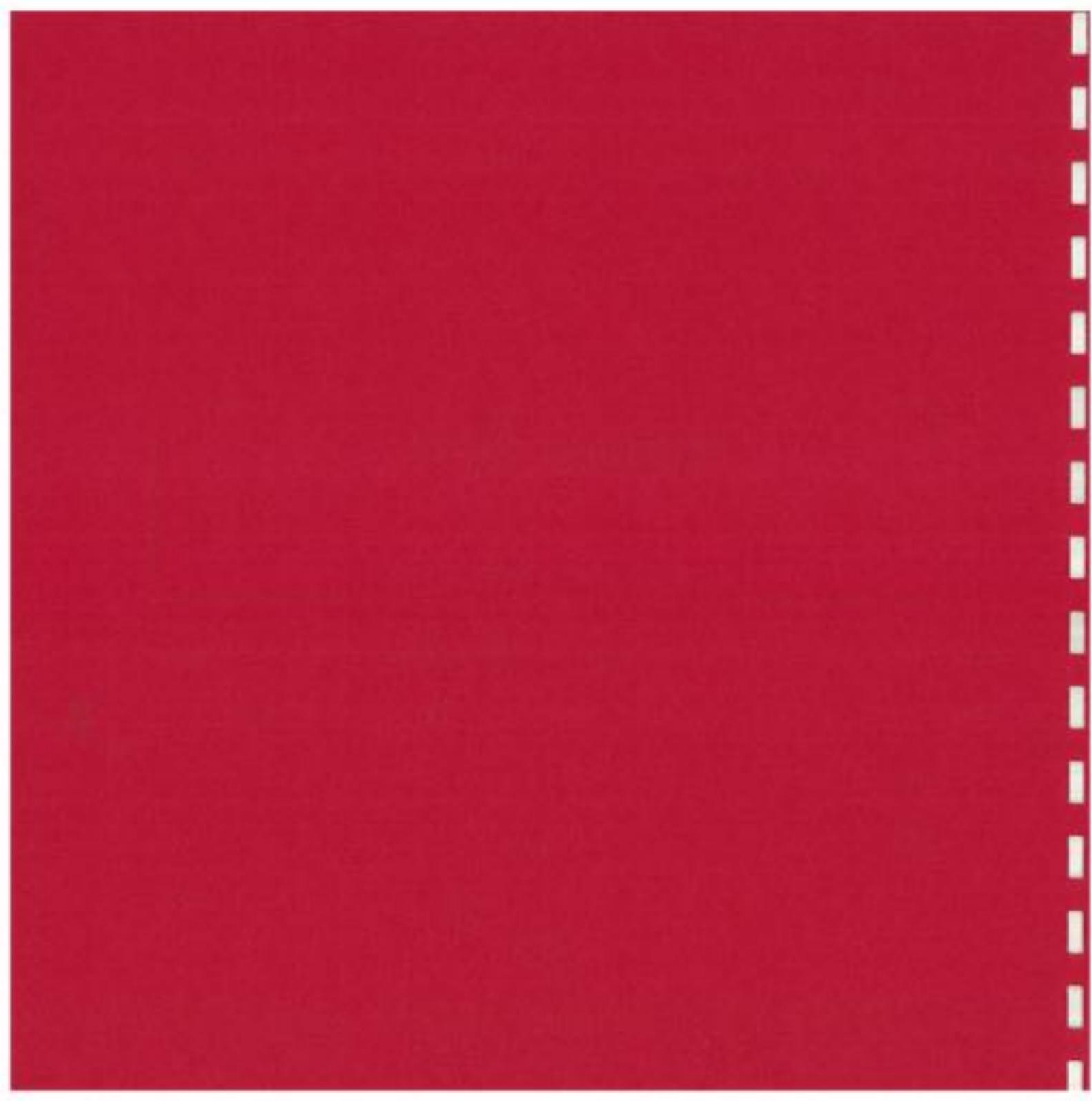
Le but de ce mémoire n'est pas de proposer toutes les techniques permettant de faire une restauration « déontologiquement correcte ». Il s'agit en fait de s'interroger à travers des exemples, sur la (ou les) finalité de la restauration moderne.

La difficulté de choisir un traitement concerne chacun des deux protagonistes : le restaurateur et le donneur d'ordre.

Le recours aux reconstitutions virtuelles peut apparaître comme nécessaire, pour appréhender le traitement de restauration à venir. L'aspect final semble alors moins « abstrait » pour le propriétaire, ce qui peut aider à obtenir un consensus plus rapidement. Car il ne faut pas oublier qu'un accord entre les parties est indispensable à tout acte de restauration.

PREMIÈRE PARTIE :

Les apports théoriques



I. Les apports théoriques

1. Les différentes valeurs attribuées aux biens culturels.

La compréhension de l'œuvre à restaurer passe nécessairement par son étude matérielle. Le ou les contextes dans lesquels l'œuvre a évolué au cours du temps modifient parfois le regard que nous lui portons. En effet, tout ce qui a été dit sur elle, a déterminé les conditions dans lesquelles nous l'examinons aujourd'hui.

Diverses valeurs sont attribuées aux biens culturels. Certaines le sont dès la conception de l'œuvre, d'autres peuvent apparaître ensuite, suivant l'évolution de son histoire, et de l'histoire générale (des arts, du goût, de la société, etc.). Nous verrons que d'autres valeurs, spécifiques au temps de réception de l'œuvre, sont attribuées par le public et par le restaurateur. Avant de donner les définitions des différentes valeurs, il convient de rappeler à quelles catégories d'objets elles s'adressent.

L'historien d'art viennois Aloïs Riegl¹ a été le premier à faire l'inventaire des valeurs qui sous-tendent le concept de *monument historique*. Dans la préface du livre de Riegl, Françoise Choay rappelle dans quel contexte philosophique il a défini les différentes valeurs des *monuments historiques*. L'évolution générale dans la compréhension des hommes est passée, au début du XX^{ème} siècle, par le concept de *Gestaltpsychologie*, qui prend en compte l'homme au travers de son environnement. Ainsi, l'évolution globale des arts s'est faite grâce à une vision de plus en plus objective de l'homme et de ses productions. Les méthodes d'approche de Riegl rejettent d'ailleurs toute interprétation subjective qui n'est pas étayée par des données formelles empiriques. Pour lui, l'œuvre d'art est

¹ Aloïs RIEGL (1858-1905), historien d'art viennois. Directeur du département des tissus au Musée autrichien des arts décoratifs pendant 10 ans. Président de la Commission des Monuments Historiques dès 1902. Il a lancé l'inventaire des monuments autrichiens et esquissé les contours d'une nouvelle législation de la conservation du patrimoine. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, 1984 (cf. Bibliographie p. 190-199)

un document historique, qui doit, de ce fait, être analysé comme tel.

La notion de *monument historique* est une invention spécifiquement occidentale récente. Pourtant, dès le XVIII^{ème} siècle, on considère que les « *monuments historiques* » peuvent être trouvés dans toutes les cultures et à toutes les époques.

En effet, Riegl définit ainsi le monument : « *est œuvre d'art toute œuvre humaine tangible et visible, ou bien audible, présentant une valeur artistique. Et on appelle monument historique toute œuvre analogue qui possède une valeur historique.* »²

Les *monuments historiques* dont parle Riegl sont non-intentionnels, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas été faits pour le futur, contrairement à ce qu'il définit par le terme *monument*³. Quand Riegl parle de protection moderne des monuments,

il parle des « monuments artistiques et historiques ».

Pour désigner le même objet, Riegl emploie les termes « monument », « document » ou « œuvre d'art » selon la valeur considérée : historique, documentaire ou artistique. Riegl nie d'ailleurs toute prééminence d'une production d'art appliqué ou d'art supérieur, car le moindre artefact présente une valeur d'art.

Toutes les définitions des valeurs qui vont suivre se rapportent aux œuvres des arts plastiques, au sens le plus large du terme, qui permet de regrouper toutes les créations de la main de l'homme, soit tous les artefacts⁴.

L'objectivité et la relative neutralité de Riegl lui ont permis de montrer qu'en théorie, comme dans la pratique, le dilemme « destruction-conservation » ne peut être résolu dans l'absolu. La conservation-restauration apparaît alors comme une infinité de solutions alternatives, et d'une « pertinence relative ».

² Alois RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*, p. 36.

³ Le *monument* (étymologiquement *artefact*), fait partie des « arts de la mémoire universelle », dans le sens où il nous interpelle pour nous faire nous « ressouvenir ».

⁴ *Artefact* : n. m. du latin *artis facta*, effet de l'art. Phénomène d'origine artificielle ou accidentelle, rencontré au cours d'une observation ou d'une expérience.

Plus tard, Cesare Brandi⁵ a repris quelques-unes des valeurs définies par Riegl, en les appliquant uniquement aux œuvres d'art. En schématisant quelque peu la théorie de Brandi, nous pouvons considérer qu'il recommande de privilégier la *valeur artistique* de l'œuvre quand celle-ci s'oppose aux *valeurs historiques*.

Quelques polémiques éclatent parfois dans le domaine de la conservation-restauration. Elles viennent peut-être du fait que l'équilibre établi entre les différentes valeurs est bien fragile et souvent contestable. En effet, entre « ne rien

faire » pour respecter la *valeur d'ancienneté* ou rétablir un état « initial hypothétique » pour respecter la *valeur artistique*, il y a une infinité de positions possibles.

De plus, les différentes notions et définitions ne sont pas toujours comprises par tous, car elles changent souvent en fonction des différentes catégories de biens (peinture, sculpture, mobilier, etc.).

Nous allons donc nous pencher sur ces nombreuses valeurs qui caractérisent une œuvre d'une façon quasi innée ou au contraire, que l'histoire de l'art et l'histoire du goût lui ont attribuées.

Sachons qu'aujourd'hui, les œuvres qui ont échappé à une quelconque intervention sont rarissimes. Ainsi, il ne faut pas croire que l'immortalité des œuvres, la pérennité de leur éclat et de leurs valeurs aillent de soit, puisque l'acte de conservation-restauration et le regard qu'on leur porte peuvent modifier cet ensemble.

⁵ Cesare BRANDI (1906-1988), directeur de l'Istituto Centrale del Restauro de Rome qu'il a créé et dirigé, de 1939 à 1961.

Théorie et histoire de la restauration, 1950, Plusieurs articles édités jusqu'en 1960, dans le *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*. Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963. Cet ouvrage publié par ses élèves, dont Licia Vlad Borelli est un recueil des textes les plus importants que Brandi a écrits. Cet ouvrage a été repris par Michele Cordaro (éd.), Cesare Brandi. *Il restauro. Teoria e pratica*, Roma, Editori riuniti, 1994.

La théorie vient d'être traduite en français : Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration* (cf. Bibliographie p. 190-199).

a. La valeur historique[®] :

La *valeur historique* définie par Riegl est une des *valeurs de remémoration*⁶.

Cette valeur est la plus étendue, tant dans le domaine des *monuments* que des *monuments historiques*, car elle concerne « tout ce qui a été, et n'est plus aujourd'hui »⁷. Autrement dit, chaque événement qui a eu lieu à un instant donné ne pourra plus jamais se reproduire.

Ainsi, tous les témoignages d'une activité humaine artistique, qui ne sont pas créés dans l'instant présent ont une valeur historique. Tout monument de l'art est simultanément un *monument historique* dans la mesure où il représente un moment de l'évolution des arts plastiques. Tout *monument historique* est aussi considéré comme un *monument artistique*, car sa forme et sa configuration lui sont particulières.

[®] Les valeurs suivies de ce symbole sont celles qui ont été définies par Alois Riegl.

⁶ Les valeurs de remémoration sont au nombre de trois : valeur historique, valeur d'ancienneté et valeur de remémoration intentionnelle.

⁷ Alois RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*. p. 37.

Selon ces définitions, la reconnaissance de l'âge d'un objet interdit de fixer des limites à la conservation-restauration. Ainsi, tout objet d'usage courant dans le passé peut devenir un bien culturel reconnu, que l'on cherche à sauvegarder, même si sa *valeur esthétique* est infime.

C'est l'état initial de l'œuvre qui est important au regard de la *valeur historique*. Ainsi, plus l'œuvre se présente à nos yeux telle qu'elle était lors de sa création, plus elle a de *valeur historique*. Les altérations jouant un rôle perturbateur, il convient donc de les éliminer, contrairement à ce qui est réclamé par la *valeur d'ancienneté*.

Dans l'idéal, une œuvre très ancienne qui nous est parvenue sans altération a une grande *valeur historique* du fait de son appartenance à une époque et un style. Mais paradoxalement, par son aspect « pur » et intègre, elle semble appartenir à notre présent. Nous verrons plus loin que la *valeur historique* entre souvent en conflit avec les autres *valeurs de contemporanéité*⁸.

⁸ D'après Riegl, les valeurs de contemporanéité sont au nombre de quatre :

La *valeur historique* telle que l'a définie Riegl, est donc conservatrice, car elle exige de stopper les dégradations actuelles, d'empêcher les dégradations futures, et interdit toutefois de réintégrer les dégradations anciennes.

En effet, la nécessité de conserver l'état le plus pur est incompatible avec la restauration qui, même si elle consiste en un retrait d'éléments apocryphes, est un acte supplémentaire qui amoindrit de plus en plus l'intégrité originelle de l'œuvre.

Le concept d'unité de style apparu au XIX^{ème} siècle, réclame que les éléments apocryphes ajoutés à l'objet soient adaptés au style originel. Signalons d'ailleurs que cette attitude satisfait plus la *valeur de nouveauté* que la *valeur historique*, car si le style et la conception générale sont respectés dans cette volonté d'unité stylistique, l'originalité (la *valeur historique*) n'est pas respectée.

La *valeur historique* accepte parfois que l'on supprime les modifications stylistiques. A ce propos, Riegl recommande que le traitement

valeur d'usage, de contemporanéité, valeur d'art élémentaire et valeur d'art relative.

qui vise à « purifier » le monument ne se fasse en aucun cas sur le monument lui-même. Il doit être pratiqué sur une copie, ou être certifié par une reconstitution écrite. Ainsi, les recherches des historiens pourront se poursuivre, et les générations futures pourront vérifier nos reconstitutions et modifications avec des moyens plus performants.

Signalons d'ailleurs que les codes de déontologie exigent, depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, qu'une documentation soit constituée pour chaque œuvre, dans laquelle seront consignés tous les traitements de conservation-restauration.

Riegl estime qu'une copie de l'œuvre originelle satisfait plus à la *valeur historique* (même si celle-ci est limitée) que l'œuvre originelle avec des ajouts de style. Il faut toutefois prendre garde à présenter la copie comme telle, et non pas comme un équivalent de l'original, pour éviter le conflit avec la *valeur d'ancienneté*.

Quand la *valeur historique* d'une œuvre est prépondérante par rapport aux autres valeurs, on a tendance à voir cette œuvre comme un

simple document, un témoignage du passé.

Dans ce cas, les caractéristiques de son époque et de son lieu de création – auxquelles s'ajoutent les traces d'âge – constituent la preuve de son authenticité.

Si l'on considère que seule la *valeur historique* compte, toutes les œuvres du passé devraient être vues et traitées de la même façon. La seule hiérarchie possible serait établie en fonction de la rareté ou l'ancienneté de l'œuvre.

C'est en constatant que les œuvres les plus anciennes n'étaient pas forcément les plus appréciées que Riegl a défini les *valeurs artistiques*.

Progressivement, la *valeur historique* s'est transformée, passant de la caractérisation du fait individuel inscrit à un instant *t*, à la prise de conscience de l'évolution de ce fait individuel dans l'histoire.

C'est ainsi que la *valeur d'ancienneté* a été définie.

b. La valeur d'ancienneté[®] :

La *valeur d'ancienneté*, apparue au XX^{ème} siècle, est le produit

logique de la *valeur historique*. Elle est liée à l'effet subjectif ou affectif que nous ressentons face à l'objet artistique, qui se présente avec ses accidents, sa patine et ses remaniements.

Suivant cette définition, on peut considérer que cette valeur caractérise un grand nombre de biens culturels. Elle est universelle et accessible à tous, car elle se manifeste de façon instinctive par la perception visuelle.

Ainsi, les « consommateurs » de l'œuvre perçoivent au premier regard son aspect non moderne, sans avoir recours à une réflexion scientifique (contrairement à la *valeur historique*).

Toutes les œuvres humaines sont perçues comme un organisme naturel et vivant, qui évolue au cours du temps. De ce fait, la valeur d'ancienneté exige que les traces de dégradations soient visibles sur toute production, sans que la main de l'homme ne vienne les modifier. Selon Riegl : « il ne faut ni ajouter ni retrancher, ni remplacer ce qui est altéré au fil des ans sous l'action des forces naturelles, pas plus qu'il ne faut

supprimer les ajouts qui altèrent la forme originale.⁹

Selon Riegl, toute conservation ou restauration est donc condamnée par la *valeur d'ancienneté*.

L'étendue de la *valeur d'ancienneté* diminue au fur et à mesure que la destruction progresse, mais la force de cette valeur augmente. Toutefois, Riegl considère que lorsqu'il n'y a plus de traces distinctes de la forme originelle, la *valeur d'ancienneté* n'est plus perceptible. Cette conception, énoncée au début du XX^{ème} siècle, nous semble aujourd'hui excessive, car même si l'on considère que l'œuvre est un organisme vivant, il n'est pas concevable de la laisser se dégrader. De ce fait, la *valeur historique* et la *valeur d'ancienneté* sont bien souvent confondues.

Cependant, lorsqu'il s'agit d'un monument menacé par des dégradations anormalement rapides, celui-ci doit subir un traitement. Parfois c'est l'environnement qui est adapté pour ralentir cette dégradation prématurée. Les pratiques de conservation préventive semblent dans ce cas convenir aussi bien aux

⁹ Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*, p. 68.

exigences de la *valeur d'ancienneté* que de la *valeur historique*.

Selon Riegl, respecter la *valeur d'ancienneté*, c'est s'opposer au déplacement des œuvres dans le contexte « stérile » du musée, même si l'on considère que c'est le moyen le plus sûr de les préserver de la dégradation.

Aujourd'hui, la restauration se doit de respecter la *valeur d'ancienneté*, tout en validant quelques-unes des autres valeurs. Il est toutefois assez difficile, voire impossible de faire cohabiter la *valeur d'ancienneté* avec d'autres car, selon Riegl, c'est celle qui s'impose le plus souvent dans la réalité.

Elle s'oppose assez radicalement aux *valeurs de contemporanéité*, dans le sens où celles-ci caractérisent les œuvres achevées et entières, sans défaut d'aspect.

c. Rapports entre valeur historique et valeur d'ancienneté :

Même si ces deux valeurs caractérisent le monument original comme une totalité achevée et

intouchable, elles s'opposent dans le fait que les dégradations qui vont se produire dans le futur nuisent à la *valeur historique*, alors qu'elles renforcent la *valeur d'ancienneté*.

La difficulté de donner la prééminence de l'une sur l'autre vient du fait que le plaisir esthétique que l'on éprouve face à l'œuvre provient autant de la *valeur historique* que de la *valeur d'ancienneté*. L'intérêt porté à l'art par le public – qui possède même d'infimes connaissances en histoire de l'art – prouve qu'il n'est pas possible de séparer ces deux valeurs, même si la *valeur d'ancienneté* est plus accessible que la *valeur historique*.

Les conflits entre ces deux valeurs sont pourtant moins nombreux qu'on l'imagine, car on constate en réalité que la *valeur d'ancienneté* est inversement proportionnelle à la *valeur historique*. En effet, « plus la *valeur historique* est grande, plus la *valeur d'ancienneté* est faible. »¹⁰
Le traitement de conservation-restauration devra donc répondre aux exigences de la valeur la plus grande.

¹⁰ Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*. p. 79.

On doit alors arrêter le processus de dégradation de l'œuvre pour respecter la *valeur historique*, alors qu'il suffit de le ralentir pour répondre à la *valeur d'ancienneté*.

L'exemple que nous donne Aloïs Riegl dans son ouvrage nous montre que la définition des valeurs au cas par cas est assez complexe : Quelques pierres d'une vieille tour ont été remplacées par des pierres neuves. La *valeur historique* n'est pas réduite, car la structure originelle reste la même. La quantité d'éléments anciens semble suffire pour juger de la qualité de l'ensemble. Pourtant, les pierres neuves n'ont pas la même couleur que les pierres originales. Ces adjonctions amoindrissent la *valeur d'ancienneté*, car leur aspect « neuf » crée une gêne dans la lecture que l'on a de l'œuvre.

Riegl évoque souvent la possibilité de reproduire les objets, et pense qu'avec les progrès techniques constants, on peut imaginer que l'on pourra bientôt proposer des équivalents parfaits de documents originaux. Ainsi, la *valeur d'ancienneté* pourra être conservée sur l'original, sans créer un conflit avec la *valeur historique*.

d. La valeur de remémoration intentionnelle¹¹ :

Cette valeur constitue une transition vers les *valeurs de contemporanéité*, pour les *monuments intentionnels*¹¹.

La *valeur de remémoration intentionnelle* revendique le caractère immortel de l'objet et la pérennité de son état originel. Ainsi, toutes les actions destructrices doivent être combattues (conservation) et réparées (restauration). Le monument est alors présenté dans une *valeur de contemporanéité* importante, par son aspect « neuf ». La *valeur de remémoration intentionnelle* est donc à l'opposé de la *valeur d'ancienneté*.

Cette valeur définie par Riegl pour les *monuments* peut-elle s'appliquer aux *monuments historiques* non intentionnels, c'est-à-dire aux œuvres d'arts ?

¹¹ Le monument intentionnel est « une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou de telle destinée. » Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*, p. 35.

e. La valeur documentaire :

Cette valeur s'applique à toute création humaine, perçue comme un témoignage.

La *valeur documentaire* peut être liée autant au caractère historique, artistique, symbolique ou simplement technique de l'objet considéré. Ainsi, une œuvre réalisée dans un matériau particulièrement rare peut acquérir à nos yeux, une *valeur documentaire* importante.

f. La valeur fonctionnelle ou d'usage¹² :

Cette valeur, telle que la définit Riegl, s'applique principalement aux monuments architecturaux.

Aujourd'hui, nous considérons qu'elle peut s'appliquer à toutes les catégories de biens. Riegl intègre cette valeur aux *valeurs de contemporanéité*, car elle se rapporte à un usage et à la vie physique du monument, contemporains du restaurateur et du public qui reçoivent l'œuvre.

Car l'utilisation sécurisée d'un lieu n'est pas compatible avec sa dégradation (*valeur d'ancienneté*). Il faut également reconnaître que si le

monument est encore utilisable, nous ne pouvons résister au plaisir de le voir « entier », répondant ainsi à la *valeur de contemporanéité* qui nous est familière.

Dans le cas de vestiges par contre, les *valeurs d'usage* et *d'ancienneté* ne sont plus en conflit, car la non utilisation du lieu fait passer la *valeur d'ancienneté* au premier plan. Riegl propose d'ailleurs de remplacer les bâtiments originaux trop dégradés par des copies modernes. Selon lui, la *valeur historique* pourrait s'exprimer dans le respect de la conception (par l'architecte) du monument ancien, et la *valeur d'usage* pourrait être la même que pour le bâtiment dégradé.

La fonction d'un bien culturel est tantôt reliée à des exigences physiques (architecture, mobilier, etc.), tantôt à des aspects culturels plus ou moins importants, comme c'est le cas des statues portées en procession ou de celles qui reçoivent quotidiennement des offrandes.

Dans les deux cas la *valeur d'usage* prime sur la *valeur d'ancienneté*. Il appartient donc aux responsables de ces œuvres, de préserver ces valeurs

intrinsèques, sans y apporter de modifications.

La *valeur d'usage* s'applique plus particulièrement aux œuvres religieuses : supports de dévotion et/ou objets liturgiques. Cela concerne donc autant les peintures que les sculptures. On considère toutefois que la *valeur d'usage* est liée à un contact physique entre le fidèle et l'œuvre, ce qui n'est pas le cas pour la *valeur culturelle*. Cette valeur se rencontre donc plus souvent pour les sculptures polychromes ou les bannières, car elles sont plus souvent utilisées en procession que les peintures de chevalet.

La *valeur fonctionnelle* ou *d'usage* est généralement attribuée par le créateur et le donateur, au moment de la conception de l'œuvre.

Pourtant, cette *valeur d'usage* peut également avoir été attribuée à l'œuvre originale suivant les vicissitudes de son histoire. En effet, à la suite d'événements inattendus, une « simple » peinture peut devenir l'objet d'une dévotion exceptionnelle, prenant ainsi un tout autre statut que celui d'objet esthétique ou culturel. C'est le cas d'une œuvre provenant de Saint-

Saturnin (Vaucluse), et qui après avoir « saignée », a fait l'objet d'un culte particulier¹².

Pour le restaurateur, la *valeur d'usage* de l'œuvre est généralement révélée par son contexte, surtout lorsqu'il n'a pas été modifié.

Lorsque l'œuvre est toujours dans l'environnement pour lequel elle était destinée, la compréhension des altérations liées à son utilisation par les hommes est plus aisée. J'ai cependant, constaté que les œuvres conservées dans les monuments historiques, ont souvent été déplacées : du chœur à la chapelle, de la crypte à la nef ou d'une église à une autre. Ainsi, même si elles sont dans un environnement religieux, ce n'est pas forcément celui d'origine.

Les modifications apportées à l'environnement de l'œuvre influent considérablement sur sa nature.

Il convient donc d'être le plus attentif et le plus respectueux possible face à tous ces paramètres, rejoignant en cela le concept de *Gestaltpsychologie*, que nous avons déjà évoqué.

La fonction de l'objet peut être également révélée par son aspect esthétique et structurel. En effet, certaines structures formelles sont caractéristiques de l'usage de l'objet. C'est le cas par exemple des bustes-reliquaires, et des figures sculptées ou peintes, qui comportent des cabochons de verre pour mettre en valeur (par effet de loupe) les reliques disposées en-dessous. La présence de ces reliques conférerait nécessairement une *valeur culturelle* importante (cf. figure 1, page suivante).

Quand on a conscience de cette *valeur culturelle* on peut en déduire la *valeur d'usage* en recherchant les traces de dégradation.

Les opérations de conservation-restauration posent la question du statut final des œuvres. Faut-il les voir uniquement comme des témoins visuels du passé ? Exercent-elles une fonction dans la vie contemporaine ? Qu'elle est la *valeur de contemporanéité* qui va leur permettre d'être lisibles et crédibles, en un mot de « s'intégrer » à notre société ?

¹² Cette œuvre représentant une *Pietà* a fait l'objet d'un mémoire à l'École d'Art d'Avignon, en 2001.

Figure 1 : *Saint Luc*, Maître Theodoric. Chapelle Sainte-Croix, château De Karlštejn, (République Tchéque). La cavité creusée dans le bois du cadre stauqué permettait de recevoir des reliques.



La volonté d'intégration ne doit pas nous faire oublier que, même si l'objet de musée n'exerce plus sa fonction d'origine, ses aspects structurel, formel et/ou esthétique devraient permettre la reconnaissance de sa fonction première. Comme nous l'avons vu précédemment, l'aspect formel n'étant pas toujours caractéristique de la fonction, il peut

être nécessaire de recourir à des moyens didactiques pour assurer la compréhension de la nature profonde de l'œuvre : le cartel – que l'on trouve à côté des œuvres dans les musées – est un des moyens les plus simples, et même s'il n'est pas suffisant, il a le mérite d'exister.

Selon Riegl, l'état de conservation de l'œuvre, qui présente une *valeur d'usage* importante, doit toujours garantir la pérennité de cet usage.

C'est-à-dire qu'il faut que les traitements se fassent pour permettre l'utilisation de l'objet le plus longtemps possible. L'objet doit donc se présenter dans une certaine intégrité.

Ainsi, nous pouvons considérer que la *valeur d'usage* (tout comme la *valeur de nouveauté*), nécessite une restauration complète. La *valeur d'ancienneté* est donc souvent en conflit avec la *valeur d'usage*.

Un équilibre peut toutefois être trouvé entre la manifestation de ces deux valeurs.

Contrairement à ce que Riegl préconise, nous considérons aujourd'hui que, dans le cas d'une

œuvre d'art dont la valeur d'usage est attestée par son état, il paraît inconcevable de réduire à néant ces traces. Ceci est d'autant plus vrai dans le cadre du musée, où l'on présente des œuvres dans le but d'informer et d'éduquer (grâce au *document historique*), sans forcément rechercher les œuvres qui ont la plus grande valeur esthétique. C'est du moins dans cette optique que les musées ont été conçus, même s'il y avait (et qu'il y a toujours) une volonté d'exposition ostentatoire de certaines richesses, en arrière pensé. Les œuvres qui n'ont pas d'usage pratique actuel doivent être considérées seulement du point de vue de la *valeur d'ancienneté*¹³.

On peut alors comprendre que des conflits se produisent entre ces deux valeurs, surtout quand il n'est pas clairement défini que le monument est utilisable ou non. De plus, le changement de statut que l'on inflige à l'œuvre religieuse quand on la place dans un musée, ne fait qu'ajouter à la confusion.

En peinture – et dans une moindre mesure en sculpture – les *valeurs artistiques, historiques et d'ancienneté*

¹³ Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*. p. 92.

tendent à surpasser la *valeur d'usage*, qui n'est qu'occasionnellement prise en compte, selon Ségolène Bergeon¹⁴.

Si la fonction de l'œuvre est essentielle, sa conservation-restauration peut donner deux réponses conjointes : une copie de l'œuvre permettra de continuer à assumer la fonction, alors que l'œuvre originale sera strictement conservée, afin de respecter ses *valeurs historiques et esthétiques*. Cette solution pourrait être idéale pour la sauvegarde de l'œuvre car elle évite ainsi de la transformer en objet figé ou au contraire, de la laisser se dégrader au rythme des utilisations.

Pourtant, la réalisation de copies pose d'autres problèmes.

Techniquement tout d'abord, notamment pour les œuvres copiées par moulage. En effet, les sculptures polychromes souffrent beaucoup de la prise d'empreintes. D'autres moyens sont toutefois disponibles (cf. p.180-181). Du point de vue éthique ensuite, car il faut alors définir le statut précis que devra assumer cette copie. Avec le temps, on sera confronté à la nécessité

¹⁴ Ségolène BERGEON, *Ethique et conservation-restauration : la valeur d'usage du bien culturel*. p. 16-22.

de conserver ou de renouveler ces copies.

Si l'œuvre a perdu sa fonction, l'intervention se traduit par la conservation des traces d'usage, que l'on appelle aussi « patine d'utilisation. » On peut ainsi conserver les pieds usés des statues touchées par les fidèles ou encore les éléments étrangers apposés lors de rituels, sans renoncer à la réintégration des parties naturellement dégradées.

Le cas de la statue de *Saint Gulrec* illustre ce compromis entre la *valeur d'usage* et la *valeur d'ancienneté* (cf. exemple p. 131-132).

Deux exigences contradictoires coexistent alors : l'honnêteté historique et le plaisir esthétique. Parmi ces différentes propositions, le restaurateur devra trouver le juste équilibre entre une conservation stricte sans la moindre retouche, et une restauration dans laquelle les reconstitutions formelles et colorées redonneront une lisibilité à l'œuvre.

C'est grâce à la collaboration entre historiens, scientifiques, historiens d'art et « utilisateurs » que toutes les données seront réunies pour trouver cet équilibre.

Théoriquement, la connaissance que l'on a de la fonction religieuse et de l'usage rituel de tel objet ne doit pas modifier le jugement esthétique que l'on porte sur l'œuvre. C'est-à-dire que nous devons faire abstraction des dégradations relatives à l'usage de l'œuvre, afin d'apprécier ses qualités esthétiques.

g. La valeur culturelle :

Cette valeur s'applique exclusivement aux œuvres religieuses qui ont été créées dans le but de constituer, par leurs valeurs symboliques, des supports de prières mystiques. La *valeur culturelle* est donc intrinsèque à l'œuvre.

Si nous l'assimilons à la *valeur de remémoration intentionnelle* définie par Riegl, nous devons considérer que pour satisfaire ses exigences, l'œuvre doit être restaurée pour lui redonner une intégrité.

La *valeur culturelle* se reconnaît surtout par l'iconographie des œuvres. Ainsi, on considère que toutes les représentations de saints ou de dieux ont une *valeur culturelle*, dans une culture donnée.

Cette valeur étant intrinsèque à l'œuvre, elle ne devrait pas disparaître.

Pourtant, si on l'œuvre change de contexte – de l'édifice religieux au musée par exemple – elle perd sa *valeur d'usage*, et elle peut perdre sa *valeur culturelle*, comme nous l'explique Jean-Pierre Mohen¹⁵. Ce phénomène se produit quand l'œuvre passe du statut d'*icône* à celui d'*imago*. La fonction d'*imago* (image) ou de témoignage est celle que l'on privilégie dans notre « vision-spectacle » du patrimoine, et qui caractérise les œuvres des musées.

La seconde fonction est celle d'*icône* (image pieuse) qui implique une méditation religieuse, ainsi qu'une considération culturelle particulière. Rappelons en effet que les images pieuses servaient d'enseignement des Saintes Écritures pour les fidèles illettrés.

Jean-Pierre Mohen donne toutefois l'exemple d'une cathédrale gothique, que l'on visite en dehors des moments de cultes, prouvant ainsi que l'on peut parfois passer d'une catégorie à l'autre,

sans modifier fondamentalement l'objet artistique¹⁶.

Au contraire, selon André Malraux, l'art religieux comme art du culte et pour le culte, est vu comme un « art pour l'art » du moment où il quitte son univers pour se retrouver dans un musée¹⁷. La *valeur culturelle* peut donc être niée dans certains cas.

Le restaurateur Jukka Jokilehto s'élève contre le fait que la restauration tue les traditions, transformant ainsi les œuvres religieuses en « reliques culturelles » quand on les transpose dans le contexte du musée. Au contraire, en prolongeant leur vie, on devrait les introduire de nouveau comme une « partie vivante de la société »¹⁸.

L'objet doit toujours pouvoir témoigner de son identité culturelle d'hier et de son identité culturelle d'aujourd'hui.

¹⁵ Jean-Pierre MOHEN, *Les Sciences du Patrimoine. Identifier, Conserver, Restaurer*, p. 175-176.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ André MALRAUX, *Le musée de l'Imaginaire*.

¹⁸ Jukka JOKILEHTO, *Les fondements des principes modernes en conservation*, p. 29.

C'est par l'*interprétation critique*¹⁹, que le restaurateur et les responsables du bien peuvent réactualiser les œuvres et les proposer à la société.

De même, le restaurateur Egon Albisser critique la façon dont on a traité les œuvres d'art, dans les années 1990. Selon lui, l'œuvre d'art est traitée comme un matériau *sacré* et une matière *morte*. Le caractère sacré vient du fait que ces œuvres sont *a priori* inattaquables. Mais elles sont mortes car la personne qui les « touche » n'entretient pas de rapport profond avec leur contenu²⁰. Ainsi, il considère que les objets religieux sont vidés de leur sens dans notre culture parce que les fidèles sont moins nombreux qu'au moment où l'œuvre a été créée. Pourtant, il ne semble pas nécessaire d'être croyant pour restaurer une œuvre religieuse de façon respectueuse.

¹⁹ Le concept d'*interprétation critique* a été introduit par l'école italienne (Argan, Pane, Brandi) dans les années 1930, pour parler de l'analyse critique indispensable au restaurateur quand il aborde un nouvel objet.

²⁰ Egon ALBISSER, *Restauration : le psychanalyste du restaurateur*, p. 106.

L'attitude dénoncée par Albisser pourrait être perçue comme l'évolution inconsciente de ce qui s'est passé sous la Réforme catholique. Sous couvert de destructions de statues « vermoulues », « difformes », « mal faites et répugnantes à la vérité de l'histoire », l'élimination visait en réalité l'« épuration idéologique » des œuvres dont la puissance dévotionnelle était « trop » importante²¹.

h. Rapports entre valeur culturelle et valeur d'usage :

Dans le cadre religieux, on peut considérer que toutes les œuvres qui ont une *valeur d'usage* ont une *valeur culturelle*. Mais toutes les œuvres ayant une *valeur culturelle* n'ont pas nécessairement une *valeur d'usage*, car il n'y a pas le contact physique entre le fidèle et l'œuvre.

Un regard porté sur l'histoire nous permet de comprendre que la *valeur d'usage* des statues est intimement liée à sa *valeur culturelle*.

²¹ *L'Art et la Matière. Restauration des sculptures polychromes en Bretagne*, Alain CROIX, p. 24.

La statue d'un saint est un partenaire dans un contrat moral, où chaque protagoniste doit assumer sa part²². Le fidèle par ses prières et ses dons, la statue par la protection ou la guérison. Des rites précis son inscrits dans ce contrat. Parfois, des événements particuliers se produisent parce que le contrat n'a pas été respecté. C'est par exemple le cas des femmes en Cornouailles au début du XVII^{ème} siècle, qui fouettaient les images de saint ou les jetaient dans une fontaine si elles n'obtenaient pas la réalisation de leur vœu²³.

Cet exemple, qui peut nous paraître amusant aujourd'hui, permet d'insister sur l'importance de la relation profondément spirituelle et humaine que les hommes ont toujours entretenu avec les objets culturels. Afin de garder en mémoire cette profonde relation, il paraît fondamental de conserver les traces d'usage.

Pourtant, au regard des pratiques de conservation-restauration, nous sommes là devant un cas complexe.

D'un côté, les traces d'utilisation doivent être conservées pour témoigner de l'histoire de l'œuvre. Nous nous trouvons alors face à une œuvre usée ou lacunaire. L'origine des dégradations doit d'ailleurs être expliquée aux spectateurs, pour qu'ils comprennent que l'objet est particulier, et que son utilisation s'inscrit dans une histoire religieuse, sociale et culturelle spécifique²⁴. Ainsi, le risque de prendre les dégradations d'utilisation pour un vieillissement naturel est évité.

D'un autre côté, la relation émotionnelle forte, liée à la pratique religieuse doit pouvoir se poursuivre (si le culte est toujours vivant), ou du moins être transmise à la mémoire collective. Ainsi, l'œuvre est complétée pour garantir la poursuite des pratiques. Au cas où les pratiques culturelles n'existeraient plus, la *valeur d'ancienneté* de l'objet est prédominante, et l'on se retrouve face à une statue par exemple, qui n'est parfois qu'un morceau de bois dégradé.

²² Cette attitude est analogue au rôle que joue le fétiche dans les sociétés animistes.

²³ Témoignage du jésuite VERJUS, rapporté par Alain CROIX. cf. note ²¹

²⁴ L'explication doit être donnée par le restaurateur qui travaille sur l'objet, et peut être complétée par un historien d'art.

Peut-on prendre pleinement conscience de la puissance « destructrice » de la foi en pareil cas²⁵ ?

Cette question en appelle d'ailleurs une autre : Peut-on réellement ressentir les *valeurs symboliques et spirituelles* d'une œuvre anciennement liée à un culte, quand celle-ci nous est présentée dans un état de dégradation avancé ?

Les exemples de restauration donnés dans la troisième partie permettront peut-être de fournir quelques réponses.

i. Les valeurs d'art[®] :

En constatant que les œuvres les plus anciennes n'étaient pas forcément les plus admirées, Riegl a découvert qu'il existait une *valeur artistique*.

Riegl a regroupé sous cette dénomination de *valeur d'art*, deux notions qui s'expriment lorsque l'œuvre satisfait notre esprit, ou plutôt ce qu'il a appelé le *vouloir artistique moderne*.

²⁵ Cette idée de « destruction » causée par la foi concerne ici uniquement l'usure physique d'un objet liée à une pratique culturelle. Il ne faut y voir aucun jugement de valeur sur la religion elle-même.

Qu'elle soit religieuse ou profane, l'œuvre doit se présenter dans une modernité : c'est-à-dire intègre. Les *valeurs d'art* sont en ce sens des *valeurs de contemporanéité*.

i.1. La valeur d'art élémentaire ou valeur de nouveauté :

Chaque œuvre possède cette valeur dès sa conception par l'artiste. Elle réside dans l'agencement des formes, des couleurs et s'exprime dans le caractère « neuf » de l'œuvre qui vient d'être achevée.

Cette valeur est donc marquée par une époque, un style, et surtout par un état complet, que tout un chacun peut reconnaître et assimiler sans connaissances particulières. Riegl l'a d'ailleurs décrit comme « *la valeur artistique du public peu cultivé* »²⁶. On sait que de tout temps, le public a considéré que l'œuvre neuve et intacte est belle et supérieure. Car elle est perçue comme une création humaine capable de résister à l'action destructrice de la nature.

Il est aujourd'hui parfaitement admis que la *valeur de nouveauté* est

²⁶ Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*, p. 96.

impossible à retrouver, car certaines traces de vieillissement sont indélébiles. Cette attitude a pourtant dominé tout le XIX^{ème} siècle avant que l'on prenne conscience que l'évolution qui caractérise l'œuvre est irréversible.

Cependant, pour que l'œuvre plaise et soit acceptée par notre société, il faut la débarrasser de ses stigmates. C'est ce qu'exige également la *valeur de remémoration intentionnelle*. En ce sens, elles sont toutes les deux opposées à la *valeur d'ancienneté*. Selon Riegl, les conflits peuvent se régler en essayant de trouver des raisons pratiques (en rapport à la *valeur d'usage*) ou des raisons artistiques à tel ou tel traitement.

Dans le domaine religieux, il semble que la *valeur de nouveauté* soit prédominante, car cela correspond aux attitudes de l'Église, comme nous avons pu le voir avec les *valeurs culturelle et d'usage*.

1.2. La valeur d'art relative ou valeur artistique :

Alors que la *valeur d'art élémentaire* peut être perçue comme objective, la *valeur artistique relative* n'est ni objective ni durable. Elle résulte en fait de la confrontation des expressions artistiques modernes (la *valeur artistique élémentaire*) avec le *vouloir artistique moderne*.

Contrairement à la *valeur de nouveauté*, la *valeur artistique relative* n'est appréciée que par ceux qui possèdent une culture esthétique suffisante.

Cette valeur est indépendante de la place que l'œuvre occupe dans l'histoire, mais se trouve soumise à un changement continu. De ce fait, elle nie l'existence d'un canon artistique universel. Cette valeur fluctuante s'est opposée à la *valeur historique* du monument à la Renaissance.

De surcroît, elle ne constitue qu'une part minime de l'identité du monument historique.

Même si la *valeur artistique* est liée à l'histoire, elle fait partie des *valeurs de contemporanéité* car c'est le

regard que l'on pose sur l'œuvre au moment présent qui la redéfinit.

Cette valeur a parfois été donnée objectivement, pour l'art antique, par exemple. Mais les canons artistiques antiques ont été perçus d'une façon particulière à la Renaissance, puis, ils ont changé avec le temps et l'histoire : Après le XIX^{ème} siècle, on reconnaît que toutes les périodes artistiques ont leurs spécificités, même si l'on croit encore à un art idéal. C'est au début du XX^{ème} siècle que l'on considère que les canons antiques ne sont plus les seuls valables dans la production artistique.

L'expérience montre que certaines œuvres niées en leur temps, sont aujourd'hui placées au-dessus des créations modernes. Cela s'explique par le fait qu'on leur reconnaît une qualité esthétique intemporelle. Cette reconnaissance influence généralement le traitement de conservation-restauration.

En effet, si la *valeur d'art relative* est positive (c'est-à-dire que le monument satisfait notre *vouloir artistique moderne*), il ne faut pas laisser l'œuvre se dégrader et les traces

de vieillissement doivent être éliminées.

La *valeur d'art relative* positive entraîne donc souvent une « restauration intégrale », ce qui la met en conflit avec la *valeur d'ancienneté*.

Riegl nous donne un exemple pour mieux comprendre la confrontation entre les différentes valeurs sur une même œuvre : Des retouches réalisées à l'époque baroque ont été effectuées sur une œuvre de Botticelli. Ces modifications possèdent une *valeur d'ancienneté* dans le sens où elles représentent des « dégradations » de l'œuvre originelle, et possèdent une *valeur historique* par le fait qu'elles sont de l'époque baroque. Pourtant, il est décidé de dégager l'original.

Cette décision répond à un intérêt historique dans le sens où elle permet une meilleure connaissance de l'œuvre. Elle répond également à un intérêt artistique, dans le sens où le dessin de Botticelli, dégradé mais authentique, correspond plus à notre vouloir artistique moderne.

Si la *valeur d'art relative* est négative, c'est-à-dire que l'œuvre ne correspond pas à nos attentes, le conflit

avec la *valeur d'ancienneté* est moins important, et on cherche alors à privilégier cette dernière.

Riegl considère que si le monument ne possède pas une grande *valeur artistique* et qu'il apparaît comme « choquant stylistiquement » on peut décider de le détruire. Il semble pourtant que cette attitude extrémiste ne soit pas légitime, car même si l'œuvre n'a pas de *valeur artistique*, d'autres valeurs peuvent lui être attribuées, légitimant ainsi sa conservation. De plus, le regard va encore changer avec le temps ; l'œuvre retrouvera peut-être la grâce des générations futures.

Il semble que dans les musées, les peintures jugées très « belles » sont plus souvent traitées de façon intégrative, que les œuvres de qualité « médiocre ». Comme si une belle œuvre devait le rester, et une œuvre médiocre devait venir simplement compléter la base de données du souvenir.

Rappelons que si le *beau* et la *beauté* ont été théorisés pendant des siècles, le jugement esthétique est subjectif. Ce jugement est d'ailleurs conditionné plus ou moins fortement par notre

environnement et notre culture. Il ne doit donc pas légitimer un traitement de restauration.

En ce qui concerne l'art religieux, on considère que son caractère conservateur devrait favoriser les *valeurs de remémoration*, plutôt que celles de contemporanéité.

Pourtant, nous devons reconnaître aujourd'hui que les événements temporels intéressent moins l'Église. Celle-ci privilégie plus souvent la *valeur de nouveauté* et préfère « des œuvres entièrement neuves, mais qui utilisent des formules stylistiques anciennes. »²⁷ D'où la prééminence des styles « néo », ou des styles médiévaux, qui ont en effet la faveur des restaurations.

Le conflit entre *valeur de nouveauté* et *valeur d'ancienneté* est sans issue, et l'on remarque que la *valeur de nouveauté* dépasse largement celle d'ancienneté. En effet, le public lui reconnaît généralement une « *validité absolue et éternelle* »²⁸. D'après la définition donnée par Riegl,

²⁷ Alois RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*. p. 117.

²⁸ *Ibid.* p. 99.

toutes les œuvres qui ont une *valeur artistique* importante réclament une « restauration intégrale », qu'elles soient religieuses ou profanes.

j. La valeur sentimentale :

Nous pourrions en effet ajouter cette valeur à notre liste, mais sa définition en serait trop générale. Cette valeur parfaitement subjective est très importante dans la relation qui unit le restaurateur et le propriétaire privé de l'œuvre. Car c'est ce dernier qui prend la décision finale de la restauration, sur les conseils du restaurateur. Il peut arriver qu'un traitement soit refusé, parce que le propriétaire ne peut modifier son habitude de voir l'œuvre dans un certain état.

Dans les musées publics, cette valeur ne devrait pas entrer en ligne de compte dans le choix du traitement, car le propriétaire des œuvres est la nation tout entière et non pas le seul conservateur.

2. La notion d'*authenticité*.

La valeur d'*authenticité* mérite également d'être évoquée dans cette étude. Sa définition étant assez complexe, il nous a semblé préférable de lui réserver un chapitre particulier.

Depuis le deuxième tiers du XX^{ème} siècle, les conceptions de la restauration ont beaucoup évolué. On ne cherche plus nécessairement à donner l'impression que les œuvres sont « neuves », bien que cette notion soit toute relative... Aujourd'hui, le mot d'ordre est : « *authenticité de l'œuvre* ». Cette notion se veut garante de la restauration la plus respectueuse possible de la conception de l'artiste. Cette précaution est louable, mais qu'entend-on réellement par *authenticité* ?

a. Définition de la notion :

C'est avec l'écrivain Bossuet qu'apparaît pour la première fois le mot *authenticité* dans le domaine des arts. Nous sommes au XVII^{ème} siècle, mais la définition correspond à celle que l'on trouvait déjà dans le mot grec *authentia*, qui exprime l'évidence

absolue de ce « qui fait autorité ». Le mot *authentés* précise que celui qui accomplit un acte de vérité le fait de sa propre main, ou plus généralement, selon sa propre technique et intention. C'est ce double sens de « vérité » et de « sa propre main » qui perdure encore aujourd'hui sous ce vocable. Par extension aux domaines artistiques, la définition s'est développée et s'applique « à la véracité de tout écrit et de toute œuvre produits réellement par l'auteur auquel on l'attribue »²⁹. Quand les œuvres sont anonymes, on se réfère à une période ou à un lieu de production avérés pour certifier l'*authenticité*.

Le mot *authenticité* est utilisé dans la Charte de Venise en 1964, pour mettre en avant notre devoir de transmettre aux générations futures, des biens culturels « dans toute la richesse de leur *authenticité*. » Le texte de l'ICOM³⁰ sur la profession du conservateur-restaurateur, qui indique que la valeur des objets réside

dans leur *authenticité*, se réfère uniquement aux œuvres d'art, puisqu'il parle « d'*originaux uniques et irremplaçables* »³¹.

L'*authenticité* est donc perçue comme une valeur dans le système patrimonial, et c'est devenu un critère essentiel dans le marché de l'art. Autrement dit, il semble aujourd'hui indispensable de prouver l'*authenticité* d'une pièce pour pouvoir l'apprécier à sa « juste valeur » ! L'authentification ou l'expertise doit tenir compte de l'état physique et esthétique de l'œuvre, par rapport aux caractéristiques historiques et culturelles qui l'ont entourée à sa création. Les examens critiques et les analyses de matériaux, nécessaires à l'authentification, peuvent se faire lors d'une étude historique ou d'une restauration. Le restaurateur n'est pas reconnu apte à pratiquer des expertises, mais il peut apporter sa collaboration

²⁹ Jean-Pierre MOHEN, *Les Sciences du Patrimoine. Identifier, Conserver, Restaurer*, p. 235.

³⁰ I.C.O.M. : International Council On Museum. Création en novembre 1946.

³¹ *Le conservateur-restaurateur : une définition de la profession*. Conseil international des musées, Comité pour la conservation, Groupe de travail pour la formation en conservation-restauration. 1983-1984. FFCR, Textes de référence.

technique, grâce à la relation privilégiée qu'il a avec l'œuvre.

L'*authenticité* a de nombreux visages et aucun critère objectif et rigoureux ne permet de certifier l'*authenticité* d'une surface, d'une couleur, d'un aspect.

Le conservateur-restaurateur doit généralement faire l'addition de ses connaissances, de ses impressions subjectives, et des résultats scientifiques pour attribuer l'*authenticité* d'un des éléments matériels de l'œuvre.

Les qualités de vérité, de sincérité et d'honnêteté qui constituent le concept d'*authenticité* ont parfois été soulignées. Dans ce sens, l'*authenticité* doit s'appliquer à la démarche de ceux qui assurent la sauvegarde du Patrimoine : « La rigueur intellectuelle et l'exigence éthique touchent ainsi le cœur du concept d'*authenticité*, dont un synonyme est l'*intégrité*, avec la connotation morale du mot »³².

b. Confusion entre *intégrité* et *authenticité*:

Comme nous l'avons vu dans la définition, l'authentification d'une œuvre se fait en prenant en compte son état physique et esthétique ; c'est ce que nous appelons son *intégrité*. Au départ, la confusion a été très grande entre *intégrité* et *authenticité*.

La conservation-restauration est basée sur la notion d'*intégrité* de la matière originale.

D'après le dictionnaire, l'*intégrité* est « l'état d'une chose qui a toutes ses parties, qui n'a pas subi d'altération »³³. On peut alors se demander ce qu'est l'*intégrité* historique. On sait que la *valeur historique* est indépendante de l'*intégrité* physique parce qu'un objet peut être altéré sans que cela ne remette fondamentalement en cause sa *valeur historique*. Par contre, l'*intégrité* esthétique et l'*intégrité* historique sont liées entre elles quand on parle d'œuvre d'art.

Comment peut-on alors prétendre avoir réalisé une restauration en « respectant

³² Jean-Louis LUXEN, *Conférence de Nara sur l'Authenticité*, p. 371-372.

³³ Le Petit Larousse illustré, Édition 2001.

l'intégrité de l'œuvre », sans préciser clairement de quelle *intégrité* on parle ?

Dès les années 1970, on voit que l'UNESCO choisit *authenticité* plutôt qu'*intégrité*, car ce dernier terme se rapporte trop à la matérialité de l'œuvre ou du monument.

Cette distinction a été nécessaire, car depuis un demi-siècle, les acteurs de la sauvegarde du patrimoine prennent conscience que l'*authenticité* s'applique également au contexte culturel de l'œuvre, et pas seulement à ses matériaux constitutifs. C'est officiellement au début des années 1990, que l'ICOMOS³⁴ décide d'impliquer l'environnement culturel de l'œuvre dans la recherche de son *authenticité*. Depuis, de nombreuses réunions organisées par l'ICOMOS, se sont déroulées à travers le monde, pour débattre de cette question³⁵. Elles avaient toutes pour but d'ajouter à la

Charte de Venise (1964), une réflexion sur l'*authenticité* dans le contexte du patrimoine culturel mondial.

Cette prise de conscience de l'environnement a été un formidable moteur pour l'évolution de la profession, notamment pour les œuvres architecturales ou ethnographiques par exemple. Et dans des domaines plus proches de nous comme la peinture ou la sculpture, notre regard et notre conscience en ont été modifiés.

Le débat sur l'*authenticité* a été lancé au moment de l'adhésion du Japon (1992) à la Convention du Patrimoine Mondial de l'Unesco. Ainsi, les certitudes à peine installées ont été rapidement ébranlées lors de la Conférence de l'ICOMOS, organisée à Nara (Japon) en 1994.

Cette réunion fait date, car les divergences d'opinions ont enlevé toute valeur *universelle* à cette notion. On peut d'ailleurs se demander pourquoi l'universalité avait été recherchée. En effet, il serait plus judicieux de définir plusieurs *authenticités*, selon les cultures et le type de monument.

³⁴ I.C.O.M.O.S. : International Council of Monuments and Sites. Organisation non gouvernementale créée en 1965 à Varsovie, sous l'égide de l'UNESCO.

³⁵ En 1994 à Bergen, Nara, Naples, au Canada, en 1995 en République Tchèque, en Finlande, et en Pologne, et en 1996 en Australie.

Les quatre critères auxquels le monument doit répondre pour être certifié authentique concernent sa conception, ses matériaux, son exécution et son environnement. Ces critères entrent dans l'évaluation du caractère authentique du monument que l'on veut inscrire sur la liste du Patrimoine mondial³⁶. L'authenticité de la fonction est, selon Ségolène Bergeon, le cinquième critère dont il faut tenir compte.

Pour lui-même, chacun de ces critères peut être reconnu universellement. Pourtant, dans la globalité, l'authenticité dépend de chaque culture, de chaque catégorie de biens, et de chaque tradition religieuse, technique et artisanale, sans pouvoir être assimilée à une autre.

Le document de Nara propose la distinction et la reconnaissance des critères d'authenticité spécifiques à chaque culture et à chaque objet porteur de cette culture :

« Art. 11. Tant les jugements sur les valeurs reconnues au patrimoine que sur les valeurs de crédibilité des sources

d'information peuvent différer de culture à culture, et même au sein d'une même culture. Il est donc exclu que les jugements de valeur et d'authenticité qui se rapportent à celles-ci se basent sur des critères uniques. Au contraire le respect dû à ces cultures exige que chaque œuvre soit considérée et jugée par rapport aux critères qui caractérisent le contexte culturel auquel elle appartient »³⁷.

Pour en revenir aux conceptions patrimoniales du Japon, il est vrai qu'elles déconcertent parfois les occidentaux. Les traditions artistiques sont toujours très présentes au Japon. Comme elles sont mises en relation étroite avec les conceptions religieuses, il est normal pour les Japonais de reconstruire à l'identique des monuments, endommagés ou non. Cette pratique nécessite le maintien des techniques artisanales dans une société qui tend à s'industrialiser fortement.

Paul Philippot s'est penché sur la particularité nipponne, et donne l'exemple du temple d'Isé qui, depuis

³⁶ Ségolène BERGEON, *Ethique et conservation-restauration : la valeur d'usage du bien culturel*, p.21.

³⁷ *Document de Nara, Conférence de Nara sur l'authenticité, 1-5 novembre 1994. Cité dans AFCOREP, Rapport de recherche : La restauration de l'Art Contemporain*, p. 23-24.

685, est reconstruit tous les vingt ans, en changeant chaque fois de place. De la même façon, les peintures sur rouleaux³⁸ sont souvent démontées et remontées, pour en assurer leur conservation. Cette opération se fait selon les règles traditionnelles inscrites dans la culture des artisans monteurs, même si les textiles utilisés ne sont pas originaux.

Pour Philippot, l'*authenticité* est, dans ce cas, exprimée par « *le travail artisanal en tant qu'il resterait porteur d'une expression vécue de la tradition* », plutôt que dans le lien qui unit la forme et la matière originale³⁹.

Au vu de ces exemples, on reconnaît aisément que l'*authenticité* dépend de critères propres à chaque culture, et qu'elle est aussi liée au respect des procédés traditionnels.

Selon Paul Philippot, la falsification de l'œuvre d'art est inévitable dans les sociétés qui se modernisent, mais qui tentent de conserver l'artisanat

traditionnel privé de son contexte social originel.

En effet, les techniques perdent de leur *authenticité* et de leur spontanéité, et glissent, selon Philippot, « *vers un kitsch pour touristes* »⁴⁰. Selon lui, le seul moyen d'éviter cette dérive serait d'utiliser ces techniques artisanales au service de la restauration moderne.

Si l'on admet que les procédés traditionnels, autrement dit l'artisanat, garantissent l'*authenticité* de l'œuvre, nous sommes obligés d'en déduire que la restauration bafoue l'*authenticité*, en particulier dans les pays industrialisés, où l'artisanat n'est plus qu'un fantôme. Comme cette vérité est inadmissible, on peut se réfugier derrière « l'exception culturelle », en expliquant que l'on ne peut pas appliquer la même définition de l'*authenticité* à l'ensemble des biens culturels...

³⁸ Les *Kakemonos* sont des peintures ou des calligraphies japonaises, sur soie ou sur papier, qui se déroulent verticalement.

³⁹ Paul PHILIPPOT, *Histoire et actualité de la restauration*, p. 10.

⁴⁰ Paul PHILIPPOT, *L'œuvre d'art, le temps et la restauration*, p. 8.

c. *L'authentique* et *l'inauthentique* :

Dans la pratique, on aborde souvent la notion d'*authenticité* par son contraire. C'est-à-dire que l'on parle plus souvent d'*inauthenticité*, de faux, de falsifié, d'erroné, de supposé ou d'apocryphe que d'*authenticité*. Et cela parce que les critères du faux sont souvent plus reconnaissables que ceux du vrai, même avec des examens critiques et scientifiques.

Jean-Pierre Mohen s'est penché sur cette notion, et en a déduit que le faux est une constituante de notre monde. Il justifie ses propos en nous remettant en mémoire la situation fautive de chaque objet de musée, par le fait qu'il est isolé de son contexte original.

De la même façon, les vestiges lacunaires de nos monuments historiques sont en partie falsifiés, dans le sens où ils ne représentent plus ce qu'ils étaient au départ⁴¹.

⁴¹ Jean-Pierre MOHEN, *Les Sciences du Patrimoine. Identifier, Conserver, Restaurer*, p. 252.

Il est délicat de savoir où s'arrête le faux et où réside le vrai dans un objet ancien, et en particulier une œuvre d'art – qui est un élément complexe. Il serait donc préférable de n'utiliser le terme *authenticité* que pour des éléments matériels concrets, et non pas en parlant de l'œuvre d'une façon générale.

Les considérations esthétiques, historiques, philosophiques et matérielles relatives aux œuvres conduisent souvent les conservateurs-restaurateurs à des conclusions indécises. L'un des auteurs de la Conférence de Nara (1994) demande à la communauté scientifique de mieux concrétiser les recommandations qu'elle préconise dans les chartes, et de mieux distinguer les problématiques en cause. Et il ajoute : « *Ne perdons pas de vue les difficultés concrètes que doivent affronter les professionnels de terrain, bien en peine de se confronter à des préceptes théoriques abstraits* »⁴².

Françoise Choay reconnaît également que la notion d'*authenticité* est aujourd'hui source d'erreurs et de confusions. Elle propose de remplacer « *le faux concept d'authenticité par*

⁴² Jean-Louis LUXEN, *Conférence de Nara sur l'Authenticité*, p. 371-372.

d'autres opérateurs (date, généalogie, forme, style, matière, contexte...) à croiser avec des états (intégrité, usure, patine...) » afin d'explicitier de manière plus précise les valeurs relatives aux biens culturels⁴³.

d. Les limites de la notion d'*authenticité* dans la restauration :

Le problème de l'*authenticité* de l'œuvre au moment où nous la considérons est extrêmement complexe, d'autant plus que la déontologie nous défend de toucher à cette *authenticité*.

D'après la définition donnée par le dictionnaire⁴⁴ : « *Authentique* : qui ne peut être contesté ; véridique, exact », on considère que tous les éléments présents sur l'œuvre sont authentiques. En effet, on ne peut nier qu'une polychromie du XVII^{ème} siècle sur une œuvre du XIV^{ème} siècle n'est pas une polychromie originale, mais on ne peut pas dire qu'elle est inauthentique puisqu'elle existe et subsiste encore.

⁴³ Françoise CHOAY, Sept propositions sur le concept d'*authenticité*, p. 295.

⁴⁴ Le Petit Larousse illustré, Édition 2001.

La confusion que nous avons déjà évoquée entre *authenticité* et *intégrité* se rappelle à nous avec force, lorsqu'on évoque les traitements de conservation-restauration.

Nous sommes d'accord sur le fait que l'*authenticité* inclut l'*intégrité* dans sa définition, puisqu'elle prend en compte la conception, les matériaux, l'exécution et l'environnement de l'œuvre.

Considérons une œuvre, qui est parvenue jusqu'à nous sans intervention antérieure, et qui se présente dans une certaine *authenticité* et une certaine *intégrité*.

Par le seul acte de conservation, tel qu'une consolidation, nous modifions son *intégrité* physique, dans le sens où nous modifions son agencement matériel.

Cette dernière remarque nous force à admettre que quoi que nous fassions sur l'œuvre, nous entamons une certaine *authenticité* et une certaine *intégrité*. Le tout est de savoir si l'on parle des notions relatives à l'objet original ou à l'objet dans sa contemporanéité.

Doit-on considérer que, par l'adjonction d'une résine synthétique,

nous avons modifié l'authenticité de l'œuvre ?

Si l'on tient compte de la définition de Philippot à propos de l'*authenticité* et de l'artisanat (cf. p. 40), on peut se demander : Aurions nous respecté l'*authenticité* de l'œuvre si nous avons utilisé un produit déjà contenu dans les matériaux originaux ?

N'y a-t-il pas là quelques notions contradictoires ? Comment le restaurateur peut-il avoir le sentiment de faire une intervention « juste » face à une telle complexité ?

Mais passons sur cet acte de conservation, qui somme toute, a été fait pour la pérennité physique de l'œuvre, et venons-en au traitement de restauration.

Reprenons alors notre œuvre dont l'*authenticité* est certifiée, mais dont l'*intégrité* physique et l'*intégrité* esthétique ont été mises à mal par le temps.

Dès l'instant où nous allons entreprendre l'intégration des lacunes, nous allons tenter à l'*intégrité* et à l'*authenticité* de l'œuvre.

En effet, comme l'avait souligné Brandi, les matériaux et les matières de la peinture sont liés entre eux pour

exprimer matériellement l'intention de l'artiste. Si la matière est modifiée, l'œuvre entière se trouve remise en question. D'un autre côté, la moindre lacune va troubler la vision que l'on a de l'œuvre, en tant que produit quasi miraculeux de la *matière* et de l'*intention*.

Le restaurateur sera « dans l'obligation » d'intégrer cette lacune le plus finement possible pour faire disparaître le traumatisme...tout en laissant la trace de son passage, par respect pour l'*authenticité* et sans vouloir produire de faux.

Toute la subtilité est alors de passer outre cette perte d'*intégrité*, en se réfugiant sous le concept d'*authenticité*. Car la valeur d'*authenticité* donne du crédit à la restauration, puisqu'elle reconnaît que l'on peut ajouter des éléments à une œuvre, ou que l'on peut l'interpréter, dans la mesure où l'on peut reconnaître les éléments modernes des anciens. Nous voilà donc sauvés !

Que doit-on alors penser de l'immense majorité des restaurateurs qui procèdent à des restaurations illusionnistes ?

Face à une telle complexité, le devoir du restaurateur est de proposer tous les traitements possibles, du moment qu'ils respectent cette *authenticité* et quelques-unes des valeurs évoquées précédemment. Aucune réponse claire ne peut être fournie dans l'absolu, car tout est à étudier au cas par cas.

Toutefois, s'il m'est permis de rêver, je souhaiterais que les restaurations difficilement justifiables – car il y en a et il y en aura toujours – ne se cachent pas derrière les notions complexes et parfois floues d'*authenticité* et d'*intégrité*. Et ceci pour deux raisons :

- * Nous ne savons pas toujours de quoi nous parlons au niveau du vocabulaire.
- * Se réfugier derrière des termes empruntés aux codes déontologiques, sans que cela ne soit toujours justifié, me paraît être préjudiciable à l'image de la profession. Cette démarche ambiguë ne permet pas au public de comprendre les œuvres, alors que nous sommes censés les servir par notre travail.

3. Les notions de *patine* et de *nettoyage*.

Il nous a paru important d'évoquer le problème de la *patine* dans cette étude, car cette notion est fondamentale dans les pratiques de la restauration moderne.

Les nombreux débats que cette notion a provoqués méritent d'être rappelés, comme pour montrer que la théorie a des limites... limites humaines donc subjectives.

a. La notion de *patine* :

La notion de *patine* est ancienne : une première définition avait déjà été donnée en 1681 par l'artiste Baldinucci, qui parlait alors d'un obscurcissement épidermique, qui se voyait notamment sur les peintures⁴⁵.

La *patine* n'est pas un concept physique ou chimique, mais un concept critique qui réunit l'ensemble des altérations « normales » affectant l'aspect de l'œuvre, sans la défigurer. Les modifications naturelles que le

⁴⁵ BALDINUCCI, *Dictionnaire toscan de l'art du dessin*. Cité par C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, p. 118.

temps fait subir à l'œuvre sont généralement considérées comme irréversibles.

Cette notion de *patine* a toujours été sujette à polémiques, en particulier au XX^{ème} siècle. Cela vient peut-être du fait que les restaurateurs ont toujours éprouvé des difficultés, dans la pratique, à respecter cette strate particulière.

Avec la « Querelle des vernis », au lendemain de la seconde guerre mondiale, les partisans du nettoyage « totalitaire » se basent sur une conception romantique du XIX^{ème} siècle, et redéfinissent la notion de patine. Selon eux, il s'agit de saletés ou de vernis anciens accumulés au cours des temps. De l'autre côté, certains restaurateurs et scientifiques prouvent que ce que nous appelons *patine* peut être le plus souvent expliqué par des superpositions de glacis et/ou de vernis colorés.

Cesare Brandi s'est refusé à donner une définition matérielle de la *patine*. Il l'envisage plutôt du point de vue phénoménologique : « ce sont toutes les transformations de la matière qui ont pour conséquence d'en modifier

*l'aspect, volontaires ou involontaires, attendues ou fortuites. »*⁴⁶

D'après cette définition, la distinction entre les modifications naturelles (la *patine*) et les modifications humaines (la restauration), est encore plus difficile à établir.

Quoi qu'il en soit, l'obscurcissement particulier de la matière au cours de son histoire est un témoignage de l'écoulement du temps.

D'un point de vue historique, la conservation de ce témoignage est formellement demandée (cf. la *valeur d'ancienneté* p. 19-20).

Par contre, pour ce qui concerne l'« instance esthétique », la conservation de la *patine* n'est pas légitime. La seule exception à cette règle concerne le cas précis, et très rare, où l'atténuation de la vivacité des couleurs, sous le voile du temps, a été prévue de manière explicite par l'auteur. Mais ce serait une grave erreur de limiter la conservation de la *patine* à ces cas trop difficiles à vérifier.

Nous constatons d'ores et déjà qu'il n'existe pas une seule définition

⁴⁶ Georges BRUNEL, préface de C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, p. 19.

de la *patine*. Cela complique donc les choses dans la pratique, car il ne peut y avoir une seule règle à suivre.

b. Le problème du nettoyage⁴⁷:

La polémique soulevée en 1947 suite à l'exposition, à la National Gallery de Londres, de 70 tableaux dévernés, nous a fait prendre conscience de l'importance de chaque élément constitutif de l'œuvre. En effet, les différentes altérations d'une œuvre doivent être étudiées dans les rapports entre la structure matérielle et ses effets optiques.

Du point de vue déontologique, le retrait de la couche de *patine* ou de vernis porte atteinte à l'intégrité esthétique et physique de l'œuvre. Il touche aussi son intégrité historique et par-là, son authenticité.

Cesare Brandi et René Huyghe⁴⁸ ont tenté de nuancer les

⁴⁷ Le terme *nettoyage* cache souvent d'autres actions. En effet, par crainte des polémiques certains restaurateurs partisans du dévernissage préfèrent parler d'« allègement » ou de « nettoyage ».

propos, en établissant objectivement quelques points relatifs au dévernissage. Il est d'ailleurs intéressant que le technicien et le « connaisseur » confrontent leur argumentation. Pour le premier, elle est d'ordre matériel et quantitatif, alors que pour le second elle est et spirituelle qualitative.

Tout d'abord, le point essentiel est de comprendre que sur le plan esthétique, le retrait du vernis jauni ou de la *patine*, ne permet pas de retrouver l'état original de l'œuvre, car les couleurs et les valeurs se sont forcément modifiées avec le temps. Au contraire, on peut même considérer que la *patine* agit comme un voile unificateur, qui rétablit l'harmonie ainsi mise à mal par le temps⁴⁹.

Rappelons que le nettoyage est incompatible avec le principe de réversibilité inscrit dans les codes de déontologie.

⁴⁸ René HUYGHE (Arras 1906-Paris 1997), historien de l'art et esthéticien français. Conservateur au Louvre, puis professeur en psychologie de l'art au Collège de France.

⁴⁹ Gilberte ÉMILE-MÂLE, Histoire de la restauration des peintures du Louvre. 2^{ème} partie : De la Révolution à la fin des années 1980. p. 42-43.

Le nettoyage est une opération particulièrement délicate à effectuer. Car même si le restaurateur a une parfaite connaissance de la nature des différents éléments sur lesquels il travaille, et de leur agencement, le degré de « propreté » à atteindre est déterminé par son seul jugement.

La meilleure connaissance des techniques de polychromie permet de rendre le restaurateur attentif aux différents aspects de surface de l'œuvre. Chaque type de surface est sensible à des produits différents, et un nettoyage équilibré ne sera obtenu qu'en respectant les patines originales ou plus récentes. Dans le cas des sculptures, il est également important de tenir compte du volume, car un nettoyage trop poussé dans les zones très encrassées, telles que les creux des plis, peut provoquer une inversion des effets de profondeur, ou un « écrasement » du volume.

Les études scientifiques sont un appui indispensable, un acte préalable à toute démarche de ce type. Pourtant lors de l'opération, le restaurateur est seul et toute la réussite de l'opération repose autant sur la légèreté de sa main que l'acuité de son regard. Son geste

ne doit pas déséquilibrer l'harmonie du tableau, car toute erreur est irréversible.

Notons que les conditions d'éclairage et de présentations actuelles jouent considérablement sur la perception que nous avons des œuvres, et de ce fait, sur les nettoyages. Ils sont bien souvent poussés à l'extrême, contrariant ainsi l'ambiance lumineuse et les rapports de nuances de l'œuvre, qui ressemble encore plus à sa reproduction sur papier glacé.

Signalons également que des limites techniques – qui n'incombent pas au restaurateur – renforcent la difficulté du nettoyage : les solvants utilisés ne sont pas suffisamment spécifiques et inoffensifs pour dissoudre seulement les éléments à retirer, et attaquent parfois la couche picturale. L'utilisation d'enzymes, qui ciblent plus le matériau à dégrader, pourrait simplifier le problème... faisant ainsi taire les polémiques, bien qu'il faille ajouter l'incompatibilité avec le principe de réversibilité, qui restera toujours un problème.

Pour conclure cette partie, souvenons-nous de la phrase de Brandi : « Entre deux maux, l'assombrissement et la suppression radicale des plus subtils effets voulus par le peintre, le pire pour l'histoire comme pour l'esthétique, c'est le second »⁵⁰.

Cette remarque nous amène une nouvelle fois à un problème de distinction entre la *patine* et le vernis. Il est déjà difficile de définir ces notions en théorie. Mais il est quasiment impossible de les différencier dans la pratique. De ce fait, toutes les règles énoncées sont laissées à l'appréciation des restaurateurs et des responsables de l'œuvre.

c. La *patine* et la *valeur d'usage* de l'œuvre :

D'un point de vue déontologique, on pourrait s'interroger sur la nécessité de retirer la *patine*, par rapport à la *valeur d'usage* des œuvres.

En effet, il faut distinguer la *patine* naturelle due au vieillissement des matériaux, de la *patine* qui témoigne de l'usage de l'objet. De la même façon que les altérations accidentelles sont à considérer différemment des altérations « normales » dues au vieillissement.

Si la *valeur d'usage* est importante, la *patine* peut être perçue comme « normale » puisqu'elle correspond au statut de l'œuvre. Pourtant, on la perçoit de la même façon que les traces d'usage, qui nécessitent alors un traitement spécifique. Comme nous avons pu le voir un peu plus tôt (cf. p. 30), le problème des traces d'usage est perçu différemment selon que l'objet artistique est encore en « service » ou non.

Si un objet artistique, qui n'est pas destiné à la dévotion, présente une *patine d'usage*, on la considère souvent comme une altération accidentelle.

Le nettoyage a souvent pour but de rendre une œuvre plus lisible, de révéler certains détails que le temps avait masqués.

Pour les objets archéologiques, le problème est le même car les

⁵⁰ Cesare Brandi cité par James BLUEDÉ, Du mauvais sang de quelques-uns, de la mauvaise conscience de quelques autres, p. 3.

concrétions ou l'oxydation empêchent souvent de connaître l'aspect de surface originale. Si l'on décide, par exemple, de redonner à une vaisselle d'argent sa surface noble et fonctionnelle, c'est avant tout pour permettre aux historiens ou aux archéologues de l'étudier.

Rappelons que les codes de déontologie demandent que la surface d'un objet ne soit pas modifiée.

Pourquoi procède-t-on alors à autant de nettoyages systématiques des biens culturels qui passent entre nos mains ?

La question est d'autant plus importante que l'on oublie parfois que la *patine* que l'on souhaite éliminer, fait partie intégrante de l'œuvre, non pas dans sa conception première, mais dans l'usage qu'on en a fait.

Jean-Pierre Mohen prend l'exemple des icônes pour nous faire comprendre l'importance de la *valeur d'usage* dans le retrait de la *patine*.

En effet, on peut se demander si le retrait de la couche de cire qui couvre parfois l'icône se justifie dans le cadre d'une restauration. Cette cire, tout comme la fumée grasse et sombre, provient des cierges offerts à l'image

religieuse. Elle fait donc partie des actes de dévotions.

Peut-on se permettre de réduire à un seul témoignage photographique, l'état particulier et caractéristique d'une œuvre de ce type, avant de lui redonner sa « lisibilité originale » ?

L'acte de « nettoyage » se justifie pourtant dans le cas où l'objet de dévotion est encore en usage. En effet, lui rendre une lisibilité peut accentuer son pouvoir religieux, et séduire encore plus le fidèle.

Prenons un autre exemple : le cas d'une sculpture bouddhique que les fidèles recouvrent de feuilles d'or à chaque acte de dévotion.

L'épaisseur de l'or est parfois très importante, à tel point que l'objet qui sert de support n'est plus visible ; du moins ses particularités physiques et esthétiques ne sont plus perceptibles. La fumée grasse des encens, les pétales de fleurs, les fruits et le riz que les fidèles donnent en offrandes à ces statues laissent des résidus, qui forment la *patine* dont on parle en Europe.

Pouvons-nous imaginer un instant l'effacement de cette patine et de ces actes de foi, pour retrouver la lisibilité d'une œuvre ? Il semble que la force

d'appropriation d'une effigie à la vie quotidienne des fidèles est trop grande, pour prendre le risque de briser la « magie » par un grand nettoyage.

L'acte de « nettoyage » ne se justifie donc pas nécessairement quand l'œuvre est encore en usage, contrairement à ce que Riegl recommandait dans la définition des différentes valeurs⁵¹.

Dans le cas où l'œuvre n'est plus usitée et qu'elle se trouve présentée dans un musée en tant qu'ancien objet liturgique, le « nettoyage » qui fait disparaître le témoignage d'un usage ne devrait pas être effectué. Même si pour Cesare Brandi, tout nettoyage se justifie par le fait qu'il est « un acte d'interprétation critique », il ne doit pas être systématique⁵².

Pourtant, aujourd'hui, le public et les spécialistes se sont habitués à voir les biens culturels dans un état actualisé. C'est-à-dire qu'en nettoyant l'objet, on lui donne une valeur de

contemporanéité, on le fait accepter et admirer par nos contemporains, comme si le temps n'avait pas eu de prise sur lui et qu'il était toujours prêt à un certain usage⁵³.

En effet, la pratique du « nettoyage radical » a repris, même dans les plus grands musées du monde. Selon Catheline Périer-D'Ieteren, cela s'explique par le fait que les expositions rétrospectives se multiplient « offrant les conditions idéales pour des interventions hâtives, qui répondent à l'attente d'un public mal informé. »⁵⁴

Cela prouve que le débat sur la *patine* qui s'est ouvert au lendemain de la seconde guerre mondiale n'a pas encore pris fin. Même si, dans la théorie, on a pris conscience du lien entre structure matérielle et apparence visuelle, dans la pratique, on ne fait pas toujours preuve d'un grand discernement.

⁵¹ Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*.

⁵² Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*.

⁵³ Jean-Pierre MOHEN, *Les Sciences du Patrimoine. Identifier, Conserver, Restaurer*, p. 187.

⁵⁴ Catheline PÉRIER-D'IETEREN, *La Restauration en Belgique de 1830 à nos jours*, p. 86-87.

4. La notion de *réversibilité*.

a. Définition de la notion :

La *réversibilité* est une notion importante de l'éthique de la conservation-restauration.

Actuellement, ce terme tient lieu de garantie à des restaurations fidèles et « scientifiques ». C'est-à-dire que l'on considère que chaque traitement peut être éliminé sans dommage supplémentaire pour l'œuvre. Toutefois, c'est une attitude malhonnête que de prétendre cela.

En effet, les opérations de conservation telles que les refixages ou les consolidations ne sont pas physiquement réversibles, par leur mise en œuvre.

Pour ce qui est des traitements de restauration, toute élimination d'un matériau (tel que le vernis) est un acte irréversible.

Par contre, les opérations de restitution de formes ou de couleurs sont considérées comme réversibles, dans la mesure où la mise en œuvre le permet.

En effet, il ne suffit pas d'utiliser des matériaux réversibles pour garantir la réversibilité du traitement.

b. Les dangers :

Comme nous venons de le voir, le concept de *réversibilité* est une des bases de la conservation-restauration dans toutes les catégories de biens culturels.

Il se trouve pourtant plus souvent au cœur des polémiques ou des débats en peinture de chevalet qu'en sculpture polychrome. Est-il possible que cette différence vienne du nombre moins important d'opérations de restauration en sculpture qu'en peinture, à l'heure actuelle ?

Dans le domaine de la restauration de peintures, les problèmes soulevés par des interventions discutables trouvent souvent une réponse dans cette notion de *réversibilité*, qui est, admettons-le, relative, si ce n'est illusoire.

Il faut donc éviter les traitements trop « interventionnistes », légitimés par leur *réversibilité*. Car un dommage, même infime, causé à l'œuvre n'est jamais réversible. Si les

restaurations étaient plus « justes », la notion de *réversibilité* n'aurait sans doute pas lieu d'être.

Il faut cependant rappeler que la *réversibilité* des opérations ne sert pas seulement à remplacer une restitution hypothétique par une autre. Il est nécessaire de considérer les éléments ajoutés du point de vue de leur vieillissement. En effet, une retouche dont la couleur se modifie doit pouvoir être retirée aisément pour la remplacer par une autre, plus en harmonie avec l'œuvre.

Il nous a paru important de soulever la question de l'*habitude* dans le cadre de cette étude. Car même si la *réversibilité* est un concept théorique incontournable, elle a quelque peu modifié les opérations techniques dans la pratique.

Il faut prendre garde à ce que, sous couvert de la notion de *réversibilité*, les restaurations se soient pas plus nombreuses et plus interventionnistes.

L'apparence esthétique d'une peinture, d'une fresque ou d'une sculpture, est ce qui marque le plus la mémoire collective. En effet, la critique artistique moderne s'attache

presque exclusivement à l'image reçue par le spectateur. Et ce dernier est fortement conditionné par ce qu'il voit, dans la compréhension des choses de l'art.

Les opérations de nettoyage par exemple, perturbent nos habitudes et bouleversent nos « musées imaginaires ». Dans ce sens, l'habitude est en contradiction avec la *réversibilité*.

L'habitude de voir la *Chapelle Sixtine* sous sa couche noircie de patine n'a fait qu'accentuer la polémique qui s'est engagée, au moment de sa restauration. Même si le grand public n'était pas à même de donner un avis éclairé sur l'honnêteté de la restauration, il a exprimé son désarroi en constatant que « ce n'est plus comme avant », avec la certitude qu'on ne pourra jamais revenir à l'état antérieur.

Mais avec le temps et la diffusion d'images du « vrai » Michel-Ange, le souvenir de l'avant-restauration deviendra flou, et l'on prendra en compte seulement la « nouvelle version réversible ».

Combien de temps va-t-on pouvoir considérer cette version

comme celle conforme à l'originale ? La prochaine restauration réversible devra à son tour être considérée comme une vérité.

Cependant, on peut supposer que de restauration en restauration l'œuvre aura perdu toute son authenticité esthétique, physique et historique. Elle ne sera plus que le fantôme d'elle-même dans la mémoire collective, même si l'on tente encore de nous la faire passer pour « vraie ».

Notons que cette notion de *réversibilité* a entraîné la pratique intensive de la dé-restauration à la fin du XX^{ème} siècle.

Pour conclure sur cette notion de *réversibilité*, ajoutons qu'elle est essentielle aujourd'hui, même si dans la pratique elle est aussi difficile à manipuler que la notion de *patine*.

En effet, ces considérations – parfois contradictoires – s'accrochent assez mal avec certaines valeurs attribuées à l'œuvre.

Si l'on considère que le principe de *réversibilité* permet une plus grande « liberté d'intervention » – dans les restitutions notamment – cela satisfait les *valeurs de contemporanéité* et le goût de chacun.

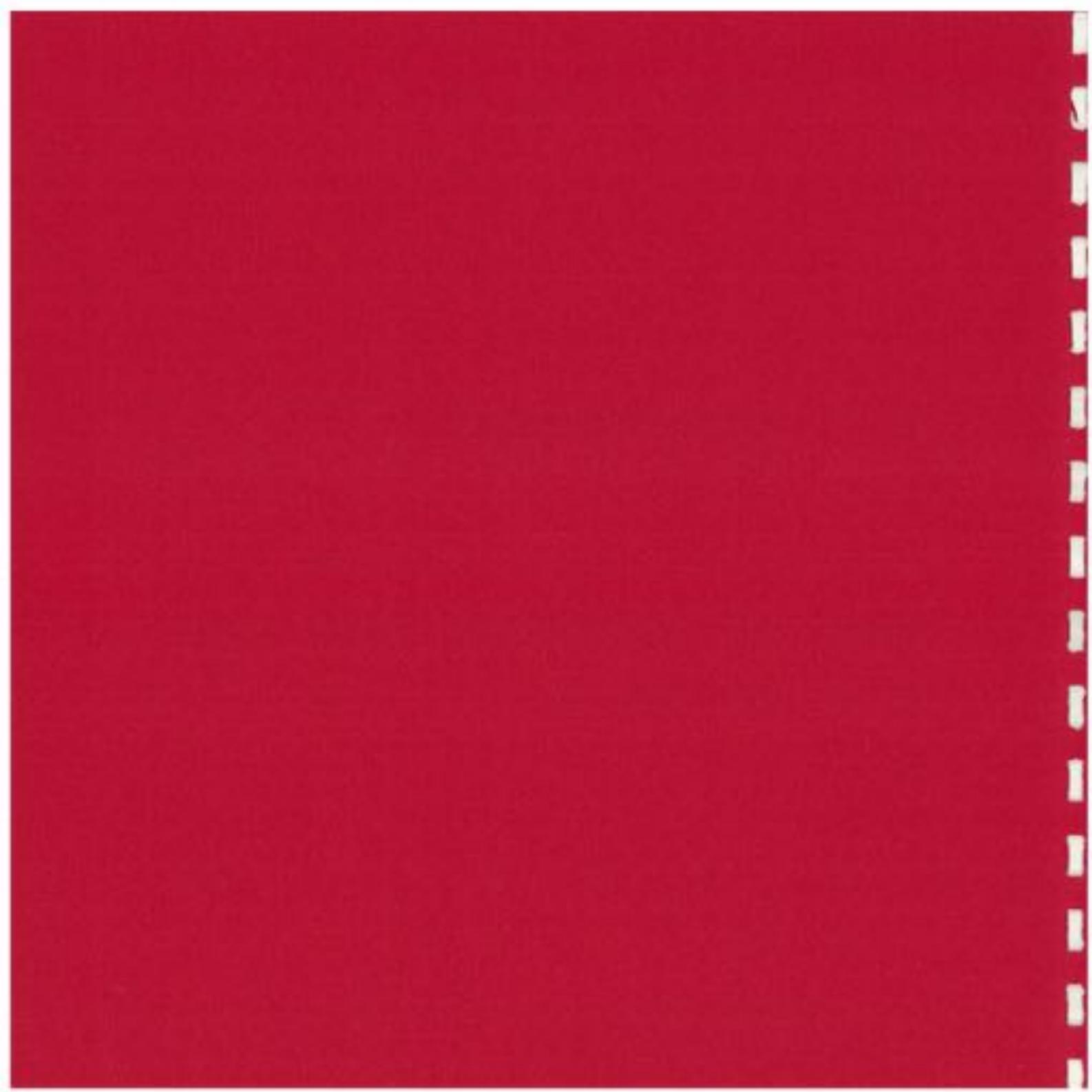
Au regard des *valeurs historiques*, cette « liberté d'intervention » diminue de plus en plus l'*intégrité* de l'œuvre, même si cela n'est pas toujours perceptible.

Dans le cas de la *Vierge à l'Enfant en Majesté* qui m'a été confiée, j'ai en effet le sentiment que toutes les restitutions esthétiques pourraient être proposées, simplement pour satisfaire le « vouloir esthétique », du moment que la réversibilité des opérations est garantie.

Le restaurateur doit donc être d'autant plus vigilant dans ses propositions, qu'il doit garantir le respect d'un maximum de valeurs.

DEUXIÈME PARTIE :

**L'influence des contingences extérieures sur les
pratiques de la restauration**



II. L'influence des contingences extérieures sur les pratiques de la restauration.

1. Les différentes perceptions des œuvres au cours des temps :

L'acte de restauration, en tant qu'*acte d'interprétation critique*, s'inscrit dans l'histoire de l'art et du goût. Et même si le respect des théories et des déontologies constitue une sorte de garde-fou, il faut garder présent à l'esprit que le choix de l'intervention dépend des critères propres à une époque et à un lieu, et qu'il est en cela relatif.

La restauration est également subjective dans le sens où la perception que l'on a des œuvres conditionne, souvent à notre insu, le choix d'un traitement.

Cette perception a évolué au cours des siècles, en même temps que la société. Ainsi, un concept jugé scandaleux il y a quelque temps, une image ne correspondant pas aux canons de

beauté, peuvent être aujourd'hui parfaitement acceptés.

Après avoir considéré quelques-uns des nombreux aspects théoriques de la restauration, il convient de tenir compte du contexte dans lequel les restaurateurs et les œuvres évoluent.

Comme nous l'avons vu précédemment, la finalité de la restauration se définit différemment pour chaque objet, suivant les considérations techniques, historiques, esthétiques ou éthiques.

L'étude critique réalisée sur l'œuvre est donc fondamentale, puisqu'elle permet de prendre conscience des différents paramètres et valeurs caractérisant l'objet à restaurer.

Une des questions qui se posent le plus en conservation-restauration aujourd'hui, est celle de la définition des limites d'action. En effet, pour chaque cas, les décisions peuvent être différentes, bien que la même théorie s'applique à tous. C'est pourquoi la théorie doit toujours être présente, pour servir de base aux décisions techniques. Elle permet également de garantir que les valeurs pour lesquelles

ces biens sont protégés, ne seront pas négligées, ni perdues lors des traitements.

Les questions que le restaurateur se pose sur l'objet à restaurer, dépendent des ses propres connaissances et de son environnement culturel.

En effet, le restaurateur, comme l'historien d'art, se sert d'objets de référence pour trouver certaines réponses. Il est évidemment préférable que ces référents soient « intacts », c'est-à-dire le plus proche possible de leur état original, pour pouvoir établir des comparaisons relativement objectives.

Il semble que de tout temps, l'étude, et par-là, la perception que l'on a des œuvres s'est faite de façon comparative, par rapport à des catégories de biens définies par les historiens d'art, les philosophes ou les esthéticiens.

Ce classement plus ou moins hiérarchisé conditionne donc notre jugement, face à un objet artistique.

En effet, restaurer une œuvre architecturale n'est pas la même chose que restaurer une œuvre d'art aux

dimensions d'un tableau ou d'une sculpture. De même, ces deux types de production ne se restaurent pas de la même façon. Pourtant les règles fondamentales ne changent pas. Ce sont seulement les références qui sont différentes.

Signalons d'ailleurs que la grande diversité de types d'objets – dans des conditions physiques, historiques et sociales différentes – rend encore plus difficile leur appréhension, et par-là, les politiques de conservation-restauration.

Afin d'évoquer le problème de la perception des œuvres, il convient d'abord de s'intéresser aux deux domaines considérés dans le cadre de ce mémoire : la peinture de chevalet et la sculpture polychrome.

a. La querelle entre « arts majeurs » et « arts mineurs » :

Dans l'histoire de l'art, les liens stylistiques ont souvent été relevés entre ces deux domaines artistiques. Pourtant, ils ont été le plus souvent interprétés dans le sens d'une suprématie manifeste de la peinture sur la sculpture.

En réalité, on devrait plutôt parler de collaborations et d'influences réciproques entre peintres et sculpteurs, comme cela a été le cas au Moyen Âge.

Les conceptions médiévales en matière de production artistique ne privilégiaient pas le statut du peintre par rapport à celui du sculpteur, même si les deux corps de métiers étaient bien séparés, avec des réglementations particulières. Certains peintres étaient aussi sculpteurs, et inversement. La sculpture polychrome est un domaine où les deux professionnels unissaient leur savoir-faire pour donner naissance à l'œuvre.

Louis Courajod apporte d'ailleurs quelques précisions, qui prouvent que les peintres polychromes et les sculpteurs travaillaient sur un même pied d'égalité, sans réelle hiérarchie.

Dans le cas de la *Statue de la Vierge* présentée en 1442 à l'église par le magistrat de Louvain, « *Maitre Claes de Bruyn sculpta l'image en fournissant le bois et reçut comme prix une somme de 20 saluts. Rodolphe van Velx dora la Vierge et l'enlumina en*

fournissant les couleurs et il toucha la même somme. »¹

a.1. Au Moyen Âge :

Au Moyen Âge, on considère que s'il y a une certaine prééminence d'un domaine sur l'autre, celle-ci est basée sur les critères spirituels ou esthétiques offerts par ces productions artistiques, et non pas sur les modes de production eux-mêmes.

Il est vrai que la sculpture, par exemple, manifeste une présence proche de « l'homme biologique »², surtout dans les églises. C'est-à-dire que la pièce en trois dimensions, faite d'un matériau inanimé, est assimilée à la personne même du saint représenté. Ainsi, la sculpture fonctionne comme image de dévotion, et sollicite le fidèle grâce à son côté naturaliste et sa proximité physique.

¹ Louis COURAJOD, *La polychromie dans la statuaire du Moyen-Âge et de la Renaissance*, p. 20.

² William WHITNEY, maître de conférence, Université Paris-I.
Colloque international sous la direction de Sophie GUILLOT de SUDUIRAUT, *Retables brabançons des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles*, 18-19 Mai 2001, Musée du Louvre, Paris.

C'est ainsi qu'aux XI^{ème}, XII^{ème} et XIII^{ème} siècles en Europe, les sculptures polychromes en bois servent à la manifestation du drame liturgique, et certaines figures sont même articulées pour jouer dans ce « théâtre liturgique ».

Toutefois, on sait que, les théories médiévales relatives aux pratiques artistiques insistaient sur la qualité de la composition formelle plutôt que sur l'expression des sentiments.

En effet, depuis les traités byzantins des moines du Mont Athos³, jusqu'au traité de Cennino Cennini⁴, les arts figuratifs (peinture, gravure, enluminure, etc.) tentent de s'élever à un niveau mathématique, où la proportion et l'harmonie s'intellectualisent fortement, cherchant

ainsi à dépasser les arts liés à une matérialité.

Nous ne voyons alors pas de raisons particulières de placer un art au-dessus de l'autre, si ce n'est par rapport à un jugement esthétique.

Il est également remarquable qu'il n'existe pas au Moyen Âge, une théorie des Beaux-Arts telle que nous la concevons aujourd'hui. C'est-à-dire une théorie relative à une production d'œuvres, ayant pour fonction de ne susciter qu'une jouissance esthétique.

a.2. La grisaille :

Au XIV^{ème} siècle, la pratique de la grisaille⁵, comme nouveau moyen d'expression, amène la confusion dans les différentes catégories artistiques établies.

La grisaille mêle les effets de la sculpture aux techniques de la peinture, afin de donner à voir une nouvelle forme de réalité. Selon Paul Philippot⁶,

³ Voir le texte du XII^{ème} siècle écrit par le moine DENYS, traduit et annoté par P. Durand et A. N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*. Paris, 1845.

Trad. Angl. Ed. by Etherington Paul, Dealworth, Sagittarius Press Londres, 1974.

⁴ Voir l'ouvrage de Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte* (1437), paru sous le titre de *Trattato della pittura*, trad. Victor MOTTEZ en 1891. Paris, Reprint De Noble, 1982.

⁵ Les grisailles, introduites dans les pratiques artistiques par le Maître de Flémalle et Jean van Eyck, sont généralement visibles sur les panneaux extérieurs des retables.

⁶ Paul PHILIPPOT, Les grisailles et les « degrés de réalité » de l'insage dans la peinture flamande des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. In *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une*

cela permet de rapprocher le spectateur de l'image, dans le sens où il est attiré par l'ambiguïté entre plan et volume. En effet, la grisaille permet de représenter des figures ou des scènes, comme si elles étaient sculptées.

Figure 2 : Polyptyque du Jugement Dernier.

Rogier Van der Weyden. 1450-1451.

Hôtel-Dieu, Beaune.

Le souci de réalisme pousse même les peintres à représenter les éclats de pierre ou les ponts qui servent à soutenir les éléments fragiles : bras, doigts ou attributs.



C'est dans l'objectivité plastique de la figure, que les artistes expriment la réalité.

Cette idée de la réalité dans la matérialité tend à renforcer l'écart entre le peintre et le sculpteur, et

vision humaniste. Hommage en forme de florilège. p. 225-245.

contredit la conception intellectualiste médiévale, selon laquelle la notion de « bien suprême » s'exprime dans la contemplation, et non pas dans le contact avec la matière.

C'est en considérant la valeur religieuse des œuvres que nous pouvons évoquer la supériorité d'un art sur l'autre.

N'est-ce pas parce que les artisans sculpteurs parvenaient à faire naître de la matière des figures porteuses d'une grande spiritualité, que les peintres ont copié leurs productions ?

Lors d'une récente conférence William Whitney⁷ a souligné que la grisaille avait une forte valeur spirituelle, caractérisant les personnages qui sont « dans l'ombre de Dieu ». De ce fait, ils sont plus proches du divin et ils s'offrent à nous directement, sans intermédiaire, sur les panneaux extérieurs des retables.

Ces considérations ne sont valables que dans la tradition occidentale, où l'image en trois dimensions était plus proche de la

⁷ William WHITNEY, *op. cit.*, note 1

divinité que l'image plane. En effet, l'idolâtrie a toujours été plus marquée pour la sculpture que pour la peinture, en Europe occidentale.

Nous pourrions en conclure que les divisions évoquées généralement dans l'histoire de l'art, à propos du Moyen Âge, ne visent pas à départager les « arts du beau » des « arts techniques », mais plutôt les « arts du noble » des « arts manuels »⁸

a.3. La Renaissance :

C'est surtout à la Renaissance que la supériorité d'un art sur l'autre s'est affirmée, avec la naissance du *paragone*⁹.

Selon Léonard de Vinci, la peinture est un art intellectuel, qui entre dans la catégorie des *artes liberales*. Au contraire, la sculpture est un artisanat (ou art mécanique) où le praticien est fortement limité dans son expressivité, par le matériau qu'il emploie.

Alors que le sculpteur n'est pas en mesure d'exprimer toute la richesse et la diversité de la couleur, le peintre est capable de figurer l'ensemble de la réalité par l'illusion. De la même façon, la perspective suggérée par le sculpteur est factice, alors que le peintre est capable – par la couleur et le dessin – de nous emmener vers l'horizon infini.

En réaction aux critiques de Léonard de Vinci, Michel-Ange affirme que la sculpture est supérieure à la peinture en raison de son caractère tridimensionnel, alors que la peinture n'est capable de suggérer, que par l'illusion¹⁰.

a.4. La Modernité :

Jusqu'au XIX^{ème} siècle, la critique de la sculpture, comme art inférieur à la peinture, s'était faite d'une façon essentiellement théorique. Les mérites de la sculpture étaient

⁸ Selon Aristote, il s'agit des « arts libéraux » contre les « arts serviles ».

⁹ Le *paragone* est le nom d'un débat théorique qui a débuté à la Renaissance, sur la prétendue supériorité d'un art sur l'autre.

¹⁰ Rappelons d'ailleurs que la sculpture était en avance par rapport à la peinture dans sa quête du naturel. Cependant, à cause de l'emprise de l'Église sur les productions artistiques, l'art « naturaliste » sculpté n'avait pu s'épanouir.

reconnus, même s'ils étaient jugés inférieurs à ceux de la peinture.

Mais déjà au Salon de 1846, Baudelaire dénonce « l'état pitoyable » de la sculpture. Et même si en 1859, il se montre plus sensible aux œuvres sculptées, la critique de la sculpture s'est engagée sur un mode assez virulent¹¹.

Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, la plupart des écrivains, critiques d'art et philosophes¹² deviennent hostiles à la sculpture contemporaine, jugeant cet art indigent incompatible avec la modernité sociale et culturelle.

Le rejet de la sculpture se fait conjointement à l'exaltation de la nouvelle peinture. Alors que la sculpture ne parvient pas à se libérer du modèle antique, que l'absence de talent et la médiocrité caractérisent les sculpteurs contemporains, la peinture est portée aux nues : « L'essence de la peinture se confond [...] avec celle de l'art : elle exprime le contenu de la modernité dans les formes de l'éternité. »¹³

¹¹ Jacqueline LICHTENSTEIN. Pourquoi la sculpture ne pouvait pas être moderne ? p. 84.

¹² Hugo, Baudelaire, Zola, Huysmans, etc.

¹³ Jacqueline LICHTENSTEIN, *op. cit.*, p. 85.

Les critiques négatives envers la sculpture se multiplient.

Elles sont la conséquence inévitable d'une esthétique de la modernité, qui se confond avec une esthétique de la peinture.

Elles résultent également des conceptions théologiques et philosophiques de la Renaissance, selon lesquelles la hiérarchie des arts est fondée sur la hiérarchie des sens. La vue est considérée comme le plus pur de tous les sens, il est lié à « l'activité contemplative de l'âme et à la recherche de la vérité. »¹⁴

La peinture étant un art de la vue, elle est perçue logiquement comme la plus pure. En revanche, la sculpture s'adresse à la vue et au toucher, et cette réalité matérielle des formes ne s'accommode pas, selon les auteurs du XIX^{ème} siècle, à contemplation de l'âme.

Malgré cette querelle d'artistes et d'intellectuels, il ne semble pas y avoir eu de réelle prédominance d'un type de production sur l'autre dans la pratique.

¹⁴ Jacqueline LICHTENSTEIN, *op. cit.*, p. 90.

Aujourd'hui, la hiérarchie entre « arts majeurs que l'on contemple et arts mineurs dont on se sert »¹⁵ existe toujours.

Cette hiérarchie fait partie de l'histoire de l'art, et même si elle s'exprime beaucoup moins aujourd'hui, entre peinture et sculpture, elle s'inscrit dans la mémoire collective et conditionne inévitablement notre perception des œuvres.

Ainsi, on comprend pourquoi après plusieurs siècles de « lutte » entre les arts, le XIX^{ème} siècle continue à hiérarchiser les productions artistiques. Même si cela se fait de façon inconsciente, la différence s'exprime dans la conservation-restauration de ce patrimoine.

Il est vrai que traditionnellement, la peinture est le royaume du restaurateur.

C'est dans ce domaine – et dans une moindre mesure dans l'architecture – que l'on ressent l'importance du point de vue critique de l'historien d'art.

Dans les autres domaines, où l'on considère les œuvres du point de vue

des matériaux, le laboratoire et l'artisan-technicien sont, par contre, les deux « piliers » incontournables.

Cette séparation n'est pas fondée sur la nature des objets à traiter, mais sur les hiérarchies.

Cette distinction perdue aussi par le fait que le grand public n'est généralement pas à même de distinguer l'image et l'objet, excepté dans le domaine de la peinture. Tout le reste étant rapidement relégué dans la catégorie des « arts mineurs » ou des « documents », le grand public n'attend donc que de la conservation matérielle¹⁶.

En effet, nous verrons plus tard, avec quelques exemples, que les traitements de restauration sont généralement plus interventionnistes en peinture qu'en sculpture.

¹⁵ Ségolène BERGEON, *Ethique et conservation-restauration : la valeur d'usage du bien culturel*, p. 16.

¹⁶ Paul PHILIPPOT, *La restauration des sculptures polychromes. In Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, p. 471.

b. L'importance de la polychromie :

Si le débat sur la supériorité de la peinture sur la sculpture a été aussi important au XIX^{ème} siècle, c'est parce qu'il faisait intervenir de nombreuses notions : antiquité / modernité, art du toucher / art de la vue, etc.

La prééminence de la peinture sur la sculpture est une conséquence logique de la supériorité de la couleur sur le dessin dans la peinture. Le XIX^{ème} siècle n'ayant pas reconnu l'importance de la couleur dans la sculpture, il paraît logique que ce type de production ait été décrié.

C'est pourquoi il nous a paru important de rappeler le rôle fondamental de la couleur dans les œuvres sculpturales et architecturales. Car il est certain que si nous oublions ce point lors de l'étude critique de l'œuvre, notre proposition de traitement sera moins respectueuse de l'authenticité du concept artistique, et de l'intégrité physique de l'œuvre.

b.1. L'art de la couleur :

La reconnaissance de la polychromie s'est faite tardivement¹⁷. Pourtant, il faut bien se rendre à l'évidence : des parois des grottes préhistoriques jusqu'à nos immeubles contemporains, l'art de bâtir s'est accompagné de l'art de colorer les édifices (cf. Figure 3 page suivante).

L'importance de la couleur n'est pas exclusivement réservée à l'architecture.

Les arts figuratifs et non figuratifs du Moyen Âge sont sensibles aux phénomènes chromatiques dès le IX^{ème} siècle.

La couleur s'exprime de façon sensible, presque instinctive, dans la juxtaposition de teintes éclatantes, sans nuances, sur des espaces chromatiques bien délimités, et produit un effet lumineux, qui semble être inhérent à la forme. La couleur est en contradiction avec la tradition esthétique, qui tend à théoriser la beauté par la recherche mathématique de l'harmonie.

¹⁷ Ce sont les historiens d'art et les restaurateurs Taubert, Willemsen, Courajod et Philippot qui ont permis cette reconnaissance.

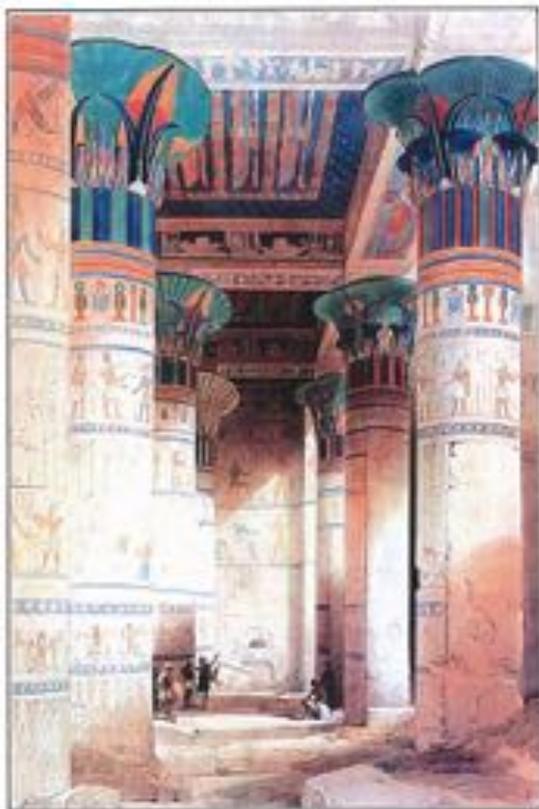


Figure 3 : Salle hypostyle du Temple d'Isis à Philae, Egypte. David ROBERTS. Aquarelle réalisée par David Roberts, entre 1838 et 1839.

Le choix et les combinaisons de couleurs se faisaient suivant les recommandations mentionnées dans certains ouvrages¹⁸.

¹⁸ Le *Blason des couleurs*, qui recommande les combinaisons de jaune pâle et de bleu ciel,

La sensibilité à la couleur s'exprime également dans une « *considération des couleurs par couples polaires* »¹⁹. C'est le cas de l'alternance rouge et bleu, que l'on voit ci-dessous.

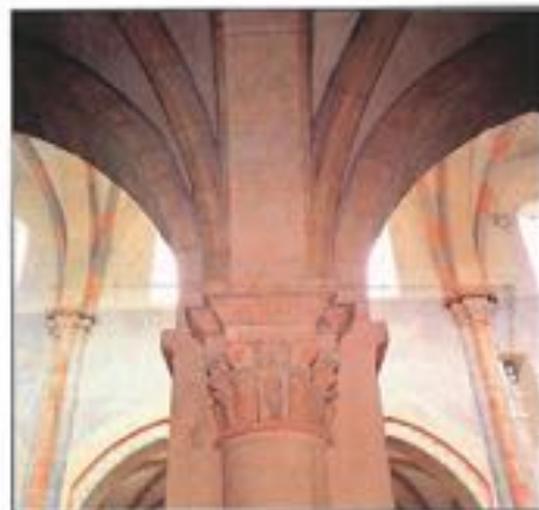


Figure 4 : Vue de l'intérieur de la nef de la Collégiale de Saint-Ursanne, (Jura Suisse), construite à la fin du XII^{ème} siècle.

d'orange soutenu et de blanc, d'orangé et de rose, de rose et de blanc, de noir et de blanc... Cité par Umberto ECO, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, p. 81.

¹⁹ Paul PHILIPPOT, *Signification de la polychromie dans les arts tridimensionnels au Moyen-Âge*, p. 17.

La symbolique des couleurs est expliquée lors d'une grande campagne d'éducation des fidèles illettrés, dès 1025. Ainsi, par le biais de la couleur, de la figuration et de l'allégorie, les Saintes Écritures sont accessibles à tous.

Honorius d'Autun,²⁰ rapporte alors que le blanc, le rouge et le vert sont des couleurs bénéfiques, alors que le jaune et le noir signifient douleur et pénitence. Le blanc est lui considéré comme symbole de lumière et d'éternité, de pureté et de virginité.

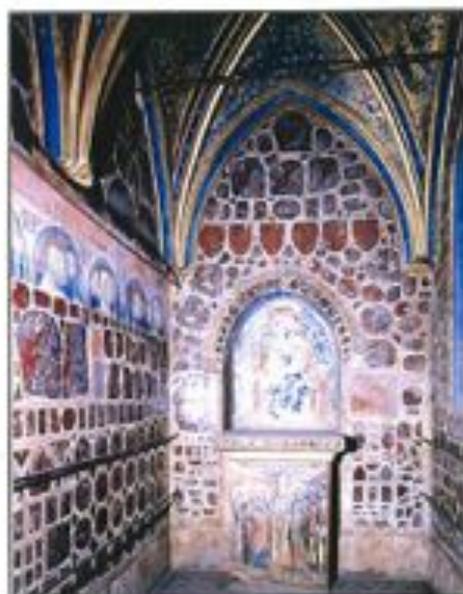


Figure 5 : Vue intérieure de la Chapelle privée de l'empereur Charles IV, dite Chapelle Sainte-Catherine. Château de Karlštejn, République Tchèque. XIV^{ème} siècle.

Les murs sont garnis de plaques de pierre semi-précieuses, serties dans du stuc doré. Le plafond est couvert par deux travées de voûtes sur croisées d'ogives, dont les nervures sont partiellement dorées et polychromées.

La très grande richesse de tons que l'on observe sur la figure 5, illustre l'importance de la couleur, dans l'expression d'une foule de sentiments, où se mêlent joie et spiritualité, et conduisent ainsi à une pratique dévotionnelle importante.

b.2. La polychromie des sculptures antiques :

C'est grâce à l'historien de l'art Quatremère de Quincy que la polychromie de la sculpture grecque antique a été prise en considération.

Pendant très longtemps, les avis étaient partagés sur la question de la coloration des statues antiques, car la plupart des œuvres redécouvertes avaient perdu leur polychromie, après leur enfouissement dans la terre.

²⁰ Honorius d'Autun, cité par Umberto ECO, *op. cit.*, p. 94-95.



Figure 6 :
Sarcophage des époux. Détail de l'homme. Cerveteri, nécropole de la Branditaccia, VI^{ème} siècle av. J.-C. Terre cuite, Musée de Louvre, Paris.

b.3. La polychromie au Moyen

Âge :

La statuaire médiévale est essentiellement polychrome, bien qu'elle soit tout d'abord recouverte de métal et de pierreries.

La lumière joue également un rôle fondamental dans la polychromie. Elle est plus généralement symbolisée par les éléments métalliques, tels que l'or ou l'argent. Umberto Eco, cite un commentaire de saint Bonaventure : *« La lumière est l'élément naturel commun qu'on trouve en chaque corps, corps céleste ou corps terrestre... la lumière est la forme substantielle des corps, en vertu de laquelle les corps possèdent l'être d'autant plus véritablement et dignement qu'ils*

*participent d'elle à un plus haut degré »*²¹.

On peut ainsi comprendre les actes de dévotion qu'ont suscité certains objets d'orfèvrerie ou des sculptures dorées.

C'est à la fin du X^{ème} siècle que les artistes commencent à transposer le « réalisme » de l'image peinte sur la figure plastique. La couleur permet d'incarner des signes symboliques, qui donnent plus de présence à la figure.

La polychromie romane est peu expressive car elle transpose le caractère

plan de la peinture sur la sculpture, en évitant tout effet de profondeur.²²



Figure 7 :
Christ de Forsternied (détail). Anonyme, bois polychrome.

²¹ Saint Bonaventure, *Commentarius in II Librum Sententiarum*, 12, 2, 1, 4 ; 13, 2, 2. Cité par Umberto ECO, p. 96.

²² C'est ce que le théoricien Ernst Willemsen a caractérisé de *fermeture* de la polychromie.

Le modelé progressif des carnations apparaît plutôt à la fin du XII^{ème} siècle, en Italie. La fusion du modelé plastique et du modelé pictural semble maintenant suggérer une figure colorée dans la masse – ce qui est devenu une caractéristique de l'Italie. La figure devient donc de plus en plus réaliste et subjective, ce qui va parfois à l'encontre de l'objectivité liturgique.

On peut voir sur cette photographie, que la subjectivité des figures s'exprime également dans le choix des couleurs, qui dans ce cas, donnent une présence presque palpable aux personnages.

Figure 8 : Adam et Eve, scène du Pêché originel. Chapiteau sculpté et polychromé, avant 1385. Chœur de la Cathédrale Saint-Guy à Prague, République Tchéque.



Alors qu'au XIII^{ème} siècle, l'or était utilisé dans un souci d'incarnation réaliste de la figure, il réaffirme la transcendance de la figure au XIV^{ème} siècle.

L'or couvre souvent l'ensemble des figures, à l'exception des chairs, et apparaît comme une « couleur idéale », une matière signifiante, qui s'ouvre vers le monde optique des couleurs.

Figure 9 :
Virga Jesse.
Début XIV^{ème} siècle. Église
Saint-Quentin, Hasselt.
Bois, polychromie
originale.



A partir des années 1470, la couleur prend une place de plus en plus importante, ce qui entraîne un formidable développement de la pratique artisanale de la polychromie, qui atteint son apogée dans le dernier quart du XV^{ème} siècle, voir au début du XVI^{ème} siècle.

Ces techniques s'enrichissent²³, se rationalisent, et prennent une telle ampleur que l'on peut être amené à les considérer comme « industrielles », du moins dans cette période d'intense production artistique – notamment de retables.

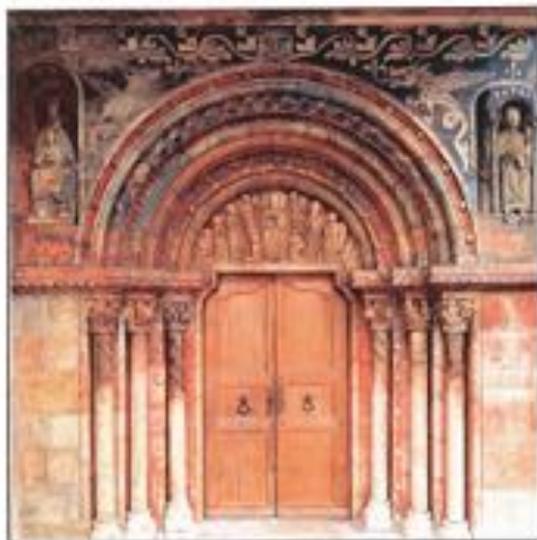


Figure 10 : Vue du Porche Sud de la Collégiale de Saint-Ursanne. Fin du XII^{ème} siècle. (Jura Suisse)

²³ On peut citer entre autres, le développement des techniques mêlant l'or ou l'argent aux couleurs : jeux de glacis, *sgraffito*, poinçon, polissage ou matage, jeux sur les tonalités grâce aux bolus colorés (ocre jaune, ocre rouge, noir, blanc), l'*estofado* et la technique de brocart appliqué à la cire (typique des Pays-Bas).

On rencontre parfois des traces de colorations appliquées à des statues fixées à l'extérieur. C'est le cas figure ci-contre.

b.4. La Renaissance :

Dès la fin du XV^{ème} siècle, et au début du XVI^{ème} siècle, l'usage de peindre les statues s'est peu à peu perdu. Cela s'explique par l'enthousiasme engendré par les découvertes incessantes de monuments antiques, dont la polychromie était en partie perdue.

Une école d'amateurs et de praticiens a alors proclamé, d'une manière générale et absolue, que les anciens avaient proscrit la peinture dans la plastique. Aussitôt, à l'instigation des grands sculpteurs annonciateurs de la seconde Renaissance italienne, les artistes ont rejeté leur passé national récent, et les traditions picturales ont été (momentanément) abandonnées. Les seuls maîtres reconnus étaient alors leurs ancêtres romains et Michel-Ange.

Mais gardons-nous de généraliser, car certains ont continué à peindre et à doré les statues au XVI^{ème}

siècle. Ces opérations se veulent cependant plus esthétiques que « spirituelles ».

b.5. La Modernité :

A la fin du XVIII^{ème} siècle, la notion de « pureté idéale de la forme plastique », introduite par le goût néo-classique – en référence aux sculptures antiques – a créé une nouvelle rupture avec la tradition de la polychromie. Les artistes ont alors pris comme point de départ l'esthétique de leur temps, et ont condamné la polychromie.

C'est seulement au milieu du XIX^{ème} siècle, grâce à la réhabilitation par les romantiques de l'art du Moyen Âge, au développement du Réalisme et du *Gothic Revival*, que l'on assiste à un retour de la couleur.

On voit alors beaucoup d'œuvres anciennes (sculptures autonomes et retables), recouvertes de polychromies néo-gothiques. Il y a aussi une profusion d'œuvres nouvelles, qui sont sculptées avec des techniques artisanales du Moyen Âge, mais qui sont inspirées du mode de représentation picturale néo-gothique.

Ce revirement s'explique également par le fait que la sculpture venait d'être violemment critiquée, parce qu'elle imitait l'antique, et ne s'intégrait pas dans la modernité sociale et artistique.

Pourtant la couleur est encore ressentie par certains comme un élément perturbateur de la perception, « comme une *dégradation barbare de la forme plastique* ». ²⁴

De cette perception est née la pratique fréquente de recouvrir les polychromies d'une couleur grise ou blanche imitant la pierre ou le marbre, ou de retirer les anciennes polychromies pour laisser apparaître le matériau nu. Cela a totalement modifié les valeurs esthétiques, symbolique et historique des statues.

C'est seulement depuis le milieu du XX^{ème} siècle, que l'on prend réellement conscience de l'importance de la polychromie des œuvres sculptées. Depuis 1960, une série d'études a permis de faire changer la perception que l'on avait de l'histoire de la sculpture et de l'architecture, qui étaient vues comme monochromes.

²⁴ Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *La Restauration en Belgique de 1830 à nos jours*. p. 107.

Malgré cette prise de conscience, deux attitudes s'opposent encore au XX^{ème} siècle, en ce qui concerne les sculptures polychromes.

* Rejet de la polychromie et élimination des anciennes couches colorées.

* Reprise des pratiques de polychromie néo-gothique.

Aujourd'hui, le sculpteur ne travaille plus pour les besoins d'une liturgie. En ce sens, l'art contemporain joue sur un mode techniquement et philosophiquement très éloigné de celui du Moyen Âge. Il s'est affranchi des traditions et se place dans la production d'un « art pour l'art ».

On constate d'ailleurs qu'il est aujourd'hui rarissime de créer une statue de culte en reprenant les techniques des XIV^{ème} ou XV^{ème} siècles²⁵. Le métier de sculpteur-polychromeur semble s'être perdu. Cela peut être une des conséquences de la nécessité de produire plus rapidement qu'auparavant.

Au travers de ces quelques considérations, nous pouvons déjà mieux comprendre pourquoi la couleur a été pendant de nombreux siècles, aussi importante dans la création artistique, que dans la vie quotidienne.

Pour conclure, si l'on fait abstraction des divergences d'opinions sur la supériorité d'un art sur l'autre, on peut considérer que la polychromie est dans une certaine mesure « la zone de convergence entre la peinture et la sculpture ».²⁶

Pourtant, il semble parfois nécessaire de revaloriser le métier de polychromeur pour se convaincre de l'importance de la couleur au Moyen Âge, qui était essentielle à la perfection de l'œuvre.

Si nous avons effectué ce rapide tour d'horizon des pratiques de polychromie, c'est parce qu'il était nécessaire de situer la sculpture qui nous occupe dans une conception artistique. Pour ma part, cette immersion dans le monde de la polychromie était

²⁵ Il est effectivement plus fréquent de voir des moulages en plâtre ou en terre cuite que des statues de bois ou de pierre.

²⁶ Bert CARDON, Aperçut sommaire de l'histoire de la sculpture dans les Pays-Bas méridionaux. In *Dorures, brocarts et glacis. S.O.S. Polychromies*, p. 26.

fondamentale. Elle m'a permis de mieux appréhender la statue de la *Vierge à l'Enfant en Majesté* qui m'a été confiée.

Il paraît indispensable de procéder à une étude archéologique et technique rigoureuse des œuvres polychromes, afin de comprendre le lien fondamental qui unit la couleur et la forme sculptée. La sensibilisation à la couleur doit se faire dans les domaines architectural et sculptural. Ainsi, le public qui, aujourd'hui, ne s'offusque pas de voir une église en pierres nues ou une sculpture « lépreuse » dont l'âme de bois est visible, prendra conscience de sa mauvaise interprétation des choses de l'art.

Les conceptions artistiques relatives à la peinture de chevalet m'ont semblées suffisamment connues, grâce à de nombreux ouvrages. Je n'ai pas jugé utile d'en faire un rappel historique.

c. La conservation-restauration des sculptures polychromes :

La restauration des sculptures au XX^{ème} siècle a bénéficié des développements importants qui avaient déjà eu lieu dans le domaine de la peinture.

Pourtant, dans la première moitié du siècle en Europe, la sculpture polychrome était encore traitée selon deux formules opposées.

Dans le premier cas, la volonté de dégager la « pure forme plastique » a entraîné de nombreux décapages partiels ou intégraux, qui ont fait disparaître les polychromies.

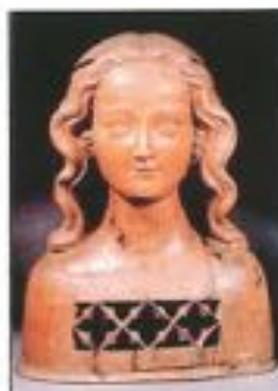


Figure 11 :
Buste-reliquaire.
Vers 1350. Kelo,
Allemagne.
Ce bois polychrome
a été entièrement
débarrassé de sa
couleur. On
aperçoit quelques
fragments qui
subsistent dans les
creux.

Dans le second cas, les œuvres étaient retouchées dans une volonté de revenir à un « état neuf », même si le respect des successions stratigraphiques et des couleurs n'était pas toujours de mise.

Le but était de donner un aspect esthétique cohérent, sans forcément respecter l'intégrité historique de l'œuvre.

Au cours du dernier demi-siècle, il y a eu des progrès dans le domaine de la restauration suivant deux axes, déjà énoncés au XIX^{ème} siècle : le développement de l'approche critique et le développement des études de laboratoire.

Ainsi, il est apparu nécessaire d'introduire la polychromie dans l'histoire de l'art, afin qu'elle soit plus « naturellement » prise en compte dans la sauvegarde de ce type d'œuvre.

Le premier développement s'est caractérisé, par l'élaboration d'une « méthode archéologique » et esthétique rigoureuse, basée sur l'étude stratigraphique des couches de couleurs. Cette méthode révèle la genèse de la sculpture et son histoire, et permet d'établir la chronologie des polychromies successives. Elle a été établie à la fin des années 1970, par le restaurateur allemand Johannes Taubert, et elle fait de la restauration un moment de la critique historique de l'œuvre.

Le second développement s'est fait plus particulièrement sur l'étude systématique des matériaux, de leur structure et de leurs altérations. Cela a

constitué une science de la conservation.

Selon Philippot,²⁷ ce progrès a une incidence variable selon les secteurs considérés, comme nous pourrions le voir plus tard au travers de différents exemples de restauration.

La difficulté a été de transposer les principes archéologiques et esthétiques des peintures, aux sculptures polychromes, car ces deux types d'œuvres sont assez différents.

En effet, les sculptures polychromes ne se ramènent pas à l'addition d'un support matériel à une peinture, avec sa préparation.

L'approche critique est donc plus complexe en sculpture qu'en peinture, car il faut saisir la nature propre de la forme colorée, qui constitue l'image. C'est la relation entre forme et couleur qui caractérise l'unité de l'œuvre, du style ou de l'époque.

La conservation des sculptures polychromes représente le nombre

²⁷ Paul PHILIPPOT, La restauration des sculptures polychromes. In *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*. p. 471.

d'interventions le plus important actuellement, dominant la restauration.

Les méthodes de conservation visent à stopper la dégradation des œuvres, et à créer ainsi un nouvel équilibre entre les différents matériaux, en tenant compte de l'environnement de l'œuvre.

En ce qui concerne la restauration des sculptures, il est important de considérer toutes les couches, d'époques et de styles différents.

Viollet-Le-Duc est le premier à avoir pris conscience de cela, mais il s'en est servi pour établir une hiérarchie de style. Cette hiérarchie de style, fondée sur le degré d'ancienneté, considérait d'ailleurs que le roman primait sur le gothique, et que l'époque médiévale « dépassait » les siècles classiques, jugés secondaires ou sans intérêt.

L'erreur souvent commise et qui semble se répéter aujourd'hui, est de partir de ces principes stylistiques et d'en déduire un état à restituer.

En effet, le restaurateur est malgré lui obligé d'établir une hiérarchie des différentes strates, afin de proposer la restitution d'une œuvre. Mais il faut éviter de le faire en fonction du style,

pour s'intéresser plutôt à la chronologie.

Si l'on souhaite une « restitution historique » de l'œuvre comme document du passé, on a tendance à privilégier la couche la plus ancienne.

Si l'on souhaite privilégier l'aspect esthétique, le restaurateur doit faire un choix subjectif entre les différentes strates pour présenter celle qui sera la plus belle, ou la plus complète.

Entre ces deux situations, qui se révèlent souvent contradictoires, on trouve toutes sortes de pratiques, qui mêlent les impératifs esthétiques aux impératifs historiques, en rajoutant quelques considérations techniques, muséales ou économiques...

C'est ce que nous verrons dans la quatrième partie, à propos de la *Vierge à l'Enfant en Majesté*.

Mais quoi qu'il en soit, *« l'intervention esthétique, tout autant que le traitement de sauvegarde doit respecter l'intégrité de l'œuvre – sa forme et son message. Elle ne doit être ni excessive, ni fantaisiste ; elle ne doit pas créer ce qui n'existe pas, ni mentir. Les ajouts et les altérations peuvent*

avoir une signification propre qu'il importe de respecter. »²⁸

Ce principe, tout louable qu'il soit, n'est pas toujours applicable dans la pratique, car de nombreux facteurs économiques ou politiques influencent les choix de restauration des œuvres.

2. Influence du statut et du contexte de l'œuvre sur la restauration :

a. Les différents contextes d'exposition du bien culturel :

Depuis le début du XX^{ème} siècle, il a été souvent reproché aux musées d'entasser des objets et des œuvres dans un lieu artificiel.

A l'opposé, les œuvres des monuments historiques restent *in situ*, dans leur environnement écologique, culturel et culturel. Même si ce contexte est amené à changer, la mise en valeur du lieu reste au cœur des préoccupations. Pourtant, le débat n'est pas aussi tranché dans la réalité, car la notion de *contexte* est relative. On peut même

affirmer que toute œuvre possède plusieurs types de contexte.

Ces différents contextes sont étroitement liés aux valeurs que l'on reconnaît aux biens culturels. Si l'on change de contexte, on modifie considérablement l'équilibre originel entre ces valeurs. Et inversement, si l'on modifie les valeurs, on perçoit différemment le contexte.

De la même façon, l'approche philosophique du monument historique nous conduit à le percevoir seulement comme un document. Cette conception traditionnelle s'oppose à l'approche sensible et esthétique, qui fait du monument une œuvre d'art. Le statut d'un même objet est donc modifié par la façon dont on le regarde.

Avant toute restauration, il paraît nécessaire de situer l'objet dans un environnement, dans une fonction qui lui est propre, pour pouvoir comprendre son statut premier, et le conserver le plus fidèlement possible.

C'est en comparant le statut originel et le statut futur de l'objet, que l'on peut adapter la restauration.

²⁸ Michel LEPAGE et Claude PAYER, La conservation aujourd'hui, p. 69-70.

Cependant, depuis quelques décennies, les musées s'interrogent à nouveau sur leurs fonctions sociales et culturelles.

Pour certains, le musée est encore un grand livre ouvert sur la mémoire. C'est également un lieu où s'exprime le rapport paradoxal entre le passé et le présent. On y voit également la confrontation entre la conscience individuelle et l'aspect collectif de la collection artistique.

Ces différents aspects ne se retrouvent pas dans les lieux où sont conservés les monuments historiques. Même si le rapport entre passé et présent existe toujours vis à vis d'un objet ancien, on ne le perçoit pas aussi nettement dans une cathédrale marquée par les siècles, que dans un musée.

b. Notion de statut et pratiques de restauration :

Les pratiques de conservation-restauration découlent donc de ces différentes perceptions, même si l'on n'en est pas toujours conscient. En effet, dans la pratique, la différence d'intervention sur les œuvres est relativement marquée selon le lieu

d'exposition et l'objectif de la restauration.

L'exposition dans un musée, qui accepte généralement une certaine dégradation des sculptures et des objets archéologiques, nécessite des reconstitutions importantes dans le domaine privilégié qu'est la peinture. L'exposition pour une paroisse nécessite souvent une restauration poussée, pour satisfaire les fidèles. L'exposition temporaire, qui se veut événement, doit également satisfaire son public, dans un souci difficilement avouable de rentabilité.

Aucune des œuvres qui quitte le contexte profondément spirituel d'une église ou le contexte plus intime, mais tout aussi passionné d'une collection privée, ne peut échapper au changement de statut.

Dans le premier cas, l'objet religieux peut être reconnu comme une œuvre d'art, si ses qualités artistiques le permettent. Dans le cas contraire, on le transforme en document historique, témoin d'un savoir-faire et de pratiques religieuses.

Si l'œuvre culturelle retourne ensuite dans son lieu habituel, là où elle a

encore un rôle à jouer, les responsables de la restauration cherchent à rendre lisibles formes et couleurs. Ainsi, le fidèle fait pénétrer son regard et ses pensées dans cet objet religieux, sans être perturbé par un aspect, qui pourrait être chaotique.

Par contre, si l'œuvre restaurée doit être exposée dans un lieu profane, il est plus rare qu'on lui redonne une intégrité esthétique.

Dans le second cas, l'objet de jouissance esthétique, déjà reconnu comme œuvre d'art, tend à devenir lui aussi un document, par le seul fait d'être accroché sur une cimaise d'un des « temples du savoir ».

L'œuvre d'art qui entre au musée est donc à la fois une œuvre d'art et le témoignage d'un passé, d'un style, d'une école, d'une technique, d'une thématique...

La valeur de témoignage reste pourtant bien inférieure à celle d'œuvre d'art, car comme nous l'avons vu précédemment, le statut d'œuvre d'art s'exprime par la suprématie de la *valeur artistique* de l'objet. Et cette valeur est celle qui est la plus communément mise en avant pour une certaine catégorie de biens culturels, conservés dans les musées.

On pourrait considérer les musées d'art sacré comme une sorte de compromis entre le lieu culturel et le musée traditionnel. Pourtant, il n'en est rien, car les œuvres perdent leur statut premier par le fait qu'elles ne sont plus utilisées, même si elles sont entourées d'objets de même nature. L'accumulation ne redonne donc pas la sacralité à l'objet culturel, qui reste unique.

Peut-être est-il préférable de traiter une œuvre religieuse en fonction de son statut premier, pour la placer ensuite dans un musée, plutôt que de traiter cette même œuvre en tant qu'œuvre de musée ou de témoignage historique.

Quelle expression paraît la plus respectueuse de l'identité de l'objet ?

* « *Œuvre religieuse exposée dans un musée* » : ce qui signifie que cette œuvre a été créée pour les besoins de la religion, et qu'elle est ensuite exposée à un public profane, sans pour autant perdre son statut premier.

* « *Œuvre de musée* » : ce qui signifie que cette œuvre a été créée pour les musées, ce qui n'est évidemment pas le cas des sculptures polychromes, ni

même de la majorité des peintures de chevalet.

Quoi qu'il en soit, le restaurateur doit se garder de modifier l'œuvre en fonction du nouveau statut qu'on lui assigne.

Il doit s'intéresser aux antécédents du « patient » comme le fait le chirurgien, et transmettre ensuite toutes les données, qui permettent au visiteur ou au fidèle de poursuivre le plus richement possible le dialogue, avec ce qui n'est pas seulement une toile peinte ... ou un morceau de bois ouvragé !

c. La valeur « marchande » des œuvres :

Il m'a paru important d'évoquer ici, non pas la valeur pécuniaire des œuvres, mais plutôt la valeur médiatique qu'on leur assigne, et qui fait accourir les spectateurs aux portes des musées.

Même si les contraintes économiques sont décisives dans la mise en valeur des biens culturels, il ne nous appartient pas d'en débattre dans cette étude.

Dans le cas des œuvres de musées – et de façon quasi exclusive pour les peintures – il suffit parfois d'évoquer le nom d'un artiste célèbre pour créer un attrait. S'agit-il seulement d'une œuvre de piètre qualité ou d'une production de jeunesse ? Qu'importe, l'attribution (certifiée ou non) à tel ou tel artiste peut suffire à attirer les touristes du monde entier.

Ce phénomène existe, dans une moindre mesure, pour les marbres antiques qui jouissent d'une bonne réputation, et pour la sculpture monochrome des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Pour ce qui est de la sculpture médiévale en bois polychrome, la majorité des œuvres étant anonyme, l'intérêt semble moins important d'un point de vue commercial.

Malgré ces quelques considérations un peu caricaturales, signalons qu'il n'est pas question ici, de porter un jugement sur le système actuel. Le but est de montrer que, les théories de la conservation-restauration ne peuvent pas toujours être appliquées, car le pouvoir décisionnaire des restaurateurs est

limité, surtout dans le cadre des collections publiques.

c.1. Les politiques muséales :

Bien que nous ayons admis que l'honnêteté de la restauration des œuvres passe, entre autres, par le respect de ses valeurs et de son intégrité, nous devons bien reconnaître qu'une partie des restaurations effectuées sur les peintures des musées n'est actuellement commandée que par souci esthétique.

On parle d'ailleurs souvent de « bichonnage » – même si la définition de ce terme est parfois floue. Certains verront peut être en cela de la conservation préventive.

Il s'agit plus probablement d'interventions techniques de tous ordres, permettant tantôt de couvrir de plus grandes surfaces d'exposition, tantôt de préparer les œuvres à de nombreuses expositions, ou encore de réparer les détériorations causées par les voyages et les manipulations diverses. On peut également regretter que ces travaux de « restauration » soient parfois effectués dans la hâte, ou dans de mauvaises conditions.

Ce ne sont donc pas des problèmes de conservation de la matière qui dictent les nombreux nettoyages, dégagelements de repeints et autres intégrations illusionnistes.

Il suffit de regarder la régularité des campagnes de restaurations prestigieuses d'œuvres non-moins prestigieuses, pour admettre que depuis plusieurs décennies, cette valeur particulière que l'on assigne à l'œuvre met son poids dans la balance, la faisant parfois pencher en faveur d'interventions, qui ne sont pas fondamentales à la survie de l'œuvre, ou qui pourraient être retardées.

Déjà à la fin du XVII^{ème} siècle, les pratiques de conservation s'appliquaient de façon systématique aux œuvres. Dans le cas du rentoilage par exemple, la première mention de ce traitement en France date de 1688. Dix ans plus tard, l'inventaire des tableaux du Roi mentionne 22 tableaux rentoilés et remis sur châssis. De même, en une douzaine d'années, 418 ordres de modifications de formats ont été donnés sur les œuvres de cette même collection²⁹.

²⁹ Georges VINDRY, *Restauration et modification des peintures dans les collections*

Aujourd'hui, la systématisation s'est étendue, par la force des choses, à la restauration. Dès que le conservateur sélectionne les pièces qu'il souhaite montrer lors d'une exposition, des interventions de restauration apparaissent comme nécessaires.

Dans le cas d'une exposition thématique, le restaurateur devra mettre en valeur les caractères propres à telle ou telle catégories (de biens, de thèmes, de formes...). Dans les cas extrêmes, il lui faudra recréer certaines parties manquantes, pour que le discours sous-tendu par la thématique ne soit pas contredit par les objets exposés.

Dans le cas de la réorganisation d'une salle ou d'un département, le conservateur demandera au restaurateur un rendu esthétique homogène pour l'ensemble des œuvres. En effet, une discordance trop importante entre deux œuvres attirerait aussitôt les soupçons vers une « restauration abusive ».

royales françaises du XV^{ème} siècle à la fin du XVIII^{ème} siècle. Mémoire de l'École du Louvre (inédit), 1969, Paris. Cité par Gilberte ÉMILE-MÂLE dans Survol sur l'histoire de la restauration des peintures du Louvre, p. 53.

En 1990, Ségolène Bergeon préconisait d'ailleurs d'« éviter absolument de restaurer un tableau et de l'accrocher entouré de tableaux non restaurés : même si l'allègement des vernis est en réalité modéré, le jeu des contrastes le fera paraître plus prononcé qu'il n'est et peut entraîner une polémique que l'on aurait pu éviter grâce à un meilleur sens de l'organisation. »³⁰

Comment se fait-il que ce genre de pratique ait lieu alors que la restauration a acquis ses lettres de noblesse par le fait que c'est une discipline scientifique rigoureuse, où chaque œuvre est traitée comme un cas particulier ? Peut-on considérer que ces pratiques ne concernent que les peintures de chevalet, puisqu'elles sont beaucoup plus médiatisées que les autres catégories ? Faut-il s'en offusquer ?

Au contraire, il peut paraître intéressant que ces opérations aient lieu régulièrement, ne serait-ce que pour le suivi des œuvres. Cependant, il ne faut pas que ces interventions soient cause de dégradations ou d'usure de la

³⁰ Ségolène BERGEON, « Science et patience » ou la restauration des peintures, p. 30.

matière, au risque de voir les œuvres disparaître très rapidement.

Le fait que la restauration soit un acte d'interprétation critique marqué par la personnalité de son auteur est aujourd'hui admis. On peut toutefois se demander sur quels critères l'hypothèse de l'un prévaut sur celle de l'autre quand plusieurs restaurateurs travaillent sur une même œuvre, ce qui est le cas pour les opérations, d'envergure.

Force est de constater que cette conception se trouve plus souvent mise en application dans le domaine de la peinture de chevalet que pour la sculpture. Même si la restauration des œuvres en marbre est souvent médiatisée, il semble en effet que les œuvres en bois polychrome échappent à ces pratiques³¹.

³¹ Signalons toutefois la grande exposition qui a eu lieu au Louvre il y a quelques années : Sophie GUILLOT de SUDIRAUT, *Sculptures allemandes de la fin du Moyen-Âge dans les collections publiques françaises, 1400-1530*.

Sophie GUILLOT de SUDIRAUT (sous la direction de), *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration*.

Faut-il voir dans ce décalage une différence de valeur « marchande » entre ces deux catégories d'œuvres ?

A moins qu'il ne s'agisse d'une mauvaise diffusion de l'information... Signalons à ce propos, que des publications régulières de rapports de restauration dans le département des sculptures vont bientôt voir le jour³².

c.2. L'œuvre d'art comme bien de consommation :

Le mécénat culturel et industriel est extrêmement important dans le domaine de la conservation-restauration, depuis que l'on a reconnu le caractère « scientifique » de la profession.

Ne méjugeons pas cette pratique qui, outre son caractère publicitaire parfois outrancier, constitue une chance d'attirer l'attention sur notre profession mal reconnue, et d'apporter également des moyens financiers non négligeables.

Il est toutefois dommage que les sommes considérables engagées ne

³² Information donnée par Catherine Chevillot, responsable du département sculptures au Service de Restauration des Musées de France à Versailles.

soient destinées qu'à une seule œuvre prestigieuse, alors que des dizaines d'autres moins célèbres auraient pu être convenablement sauvegardées.

Les biens culturels, les objets du passé sont donc devenus des biens de consommation et font partie de notre quotidien. A l'heure où dans notre société, le « paraître » est plus important que l'« être », il est inévitable que cet état de fait se répercute sur la sauvegarde du patrimoine.

Déjà en 1965, André Malraux mettait en garde les personnes concernées par la sauvegarde du patrimoine contre les dangers de la reproduction des œuvres³³. Walter Benjamin a également souvent débattu de cette question³⁴.

En effet, la reproduction des œuvres sur papier glacé que l'on voit dans les catalogues d'exposition – les peintures surtout – et leur grande proximité, risquait de nous faire perdre l'envie

d'avoir une rencontre émotionnelle avec elles.

Que dire aujourd'hui de l'utilisation intempestive des référents culturels, et en particuliers les peintures de maîtres, dans des publicités télévisuelles ou journalistiques ? L'image est là, transformée dans tous ses paramètres : formes, couleurs, textures, dimensions, etc., et n'est plus que le support d'un discours qui ne la concerne pas.

Comment ne pas être alors tenté d'organiser de grandes expositions, où les œuvres auraient été nettoyées pour l'occasion ? Celles-ci correspondraient ainsi plus aux coloris et à la luminosité que l'on observe dans les catalogues ou sur notre écran de télévision et d'ordinateur.

Il y a quelques années, j'ai d'ailleurs éprouvé une sensation de déception face aux *Tournesols* de Van Gogh (National Gallery de Londres), qui me semblaient tellement « ternes » par rapport aux nombreuses reproductions que j'avais vues auparavant – tant dans des ouvrages prestigieux que sur des tee-shirts ou des ronds de serviettes...

Malgré son importance, il ne semble pas que ce problème soit

³³ André MALRAUX, *Le Musée de l'Imaginaire*.

³⁴ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*.

abordé dans les théories récentes ou dans les codes de déontologie. Que doit-on en penser du point de vue éthique ?

Jusqu'où faut-il « s'appropriier » les œuvres pour avoir le sentiment de les avoir comprises ?

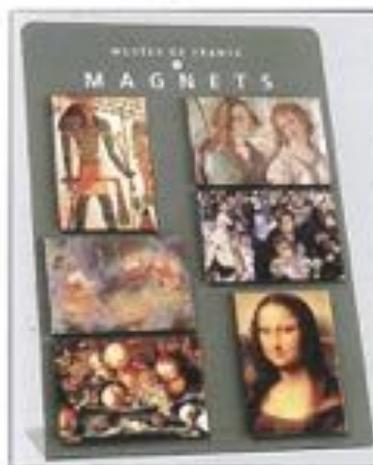


Figure 12 :
« Magnets »
représentant
des détails de
peintures
célèbres.

c.3. L'intégration des œuvres anciennes dans une modernité :

On lit parfois que le travail du restaurateur et de « re-penser, d'imaginer, de représenter l'objet, c'est-à-dire le charger symboliquement, pour l'exposer, le rendre ensuite au regard du public. »³⁵

³⁵ Anna KIDACKA, Pourquoi restaurer ? p. 123.

Comment doit-on comprendre cela ? La charge symbolique dont on parle concerne-t-elle la force esthétique et/ou spirituelle dont l'artiste avait chargé son œuvre ? Doit-on comprendre, au risque de prendre peur, que cela se passe dans le phénomène d'appropriation d'une œuvre par une société, et que cela soit par le fait inévitable ?

Au début du XX^{ème} siècle, Aloïs Riegl évoquait les *valeurs de contemporanéité* de l'œuvre (cf. p. 22 et suiv.).

Selon lui ces valeurs sont souvent exigées par le public et le politique qui, au lieu de considérer le monument en tant que tel, avec ses différentes valeurs historiques, cherche à le mettre sur le même pied d'égalité qu'une création moderne récente. En faisant cela, le monument ancien présente l'aspect d'une création humaine qui donne l'impression d'une parfaite intégrité, que le temps et l'action destructrice de la nature auraient épargnés.

N'y a-t-il pas aujourd'hui la mise en pratique de ce que Riegl énonçait ?

En 1992, le restaurateur Leonid Lelekov³⁶ mettait en avant le fait que les « muséologues » et le grand public sous-estimaient le rôle de la restauration, et ses incidences sur la destinée des œuvres d'art, ainsi que sur leur interprétation historique et culturelle.

Si nous regardons la situation à l'aube du XXI^{ème} siècle, nous avons le sentiment que cette remarque est toujours d'actualité.

Malheureusement nous pouvons y ajouter une assertion complémentaire : Les « muséologues », les publicitaires et autres attachés de communication, ainsi que le public, n'ont pas conscience que leurs attitudes ont une incidence sur la perception des œuvres, et de ce fait sur les conceptions et les pratiques de la conservation-restauration.

Car n'oublions pas que les restaurateurs se réfèrent aux conceptions que l'on se fait aujourd'hui des écoles ou des œuvres. Si le regard évolue, la restauration en sera également modifiée. La diffusion d'images « erronées » peut devenir

rapidement représentative d'une école ou d'un style.

Et si pour Leonid Lelekov, la cohérence d'un ensemble doit être préservée pour le bien-être du spectateur, quitte à procéder à des « reconstructions avouées », il ne faut pas oublier qu'il y a une réelle interaction entre les deux « protagonistes ». Ainsi, c'est parce que le public est conditionné par la diffusion « d'images de l'image de l'œuvre », qu'il réclame des œuvres brillantes, belles et complètes, dans un espace qui ne lui est pas inconnu – et qui pourrait ressembler par certains côtés aux rayons d'une grande surface en fin de semaine.

Ce qui est étonnant, et presque salubre dans ce contexte, c'est que toute cette effervescence concerne presque exclusivement le domaine des peintures de chevalet et les statues de marbre ou de pierre.

La sculpture en bois polychrome semble échapper à ce raz-de-marée « médiatico-économique ». Elle est toujours reconnue pour l'ensemble de ses valeurs, ce qui n'est déjà plus le cas pour la peinture de chevalet, qui n'est

³⁶ Leonid LELEKOV, Restauration et présentation : une affaire d'interprétation, p. 107.

souvent reconnue que pour sa valeur esthétique.

Cette évolution médiatique et financière modifie quelque peu les politiques de sauvegarde du patrimoine. Le regard que l'on porte sur les œuvres s'en trouve changé. Pourtant, cette évolution ne doit pas être condamnée, car elle a permis un accès à la culture à un plus grand nombre.

L'important est maintenant de fixer des limites, afin que ces conceptions et ces pratiques ne portent pas préjudice à la survie des biens culturels.

Au travers des quelques notions évoquées dans cette partie, il est apparu que les problèmes posés par la restauration des deux œuvres, qui m'ont été confiées, ne pouvaient pas se résoudre simplement.

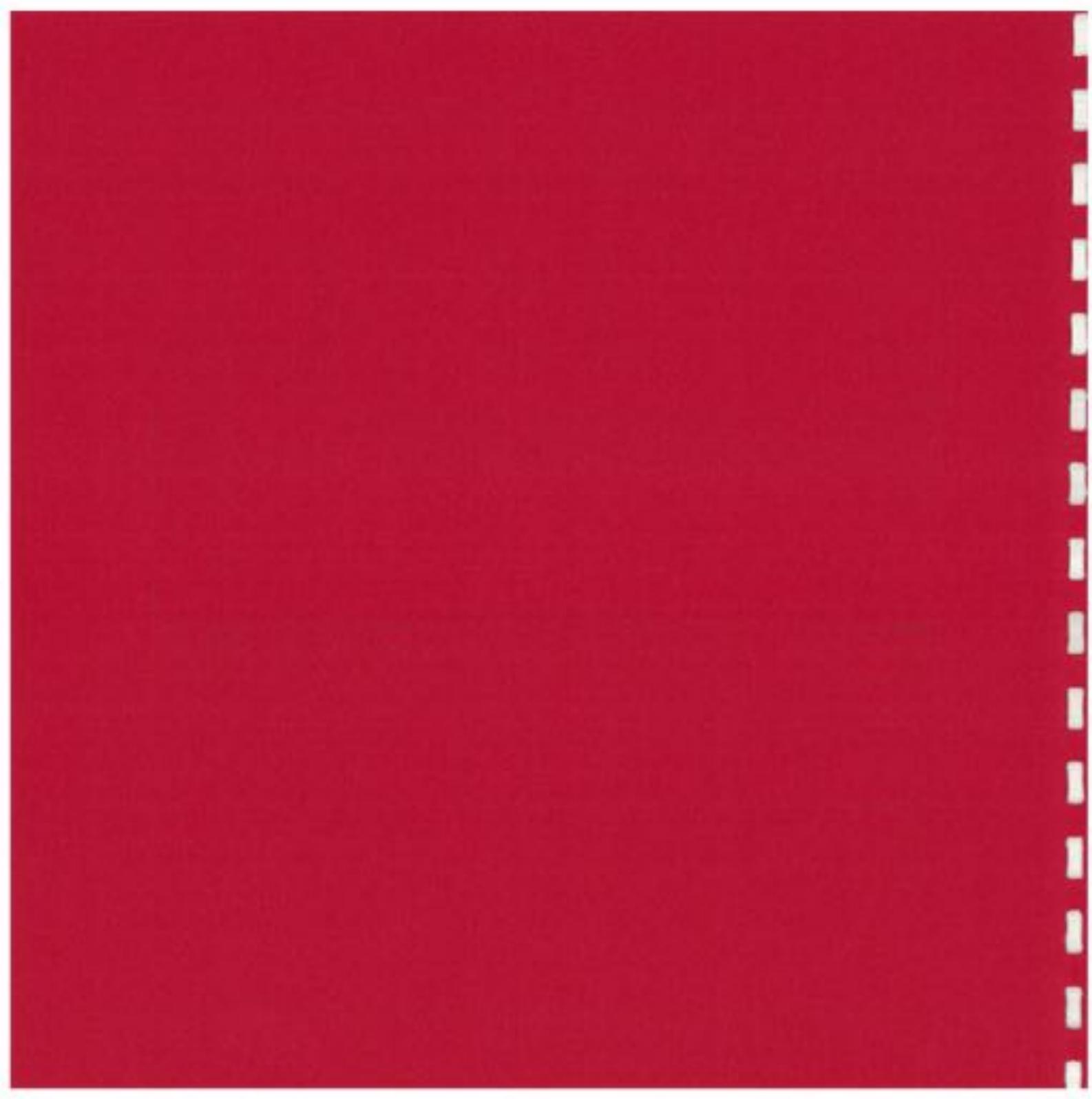
En effet, aux limites techniques – qui rendent certaines théories peu applicables dans nos cas – il faut ajouter les contingences médiatiques, économiques, les désirs des propriétaires, etc.

Cela m'a surtout fait prendre conscience de la nécessité de se débarrasser de tous les *a priori*, et de remonter dans l'histoire de la conservation-restauration, afin de

comprendre de quelle manière notre regard et nos pratiques sont conditionnés. Ainsi, même si le choix du traitement reste liée à une époque et un contexte par les contingences extérieures au restaurateur, celui-ci pourra être beaucoup plus objectif dans ses propositions.

TROISIÈME PARTIE :

**Exemples de restauration de peintures et de
sculptures**



III. Exemples de restaurations de peintures et de sculptures

Les différences de traitement, entre peintures de chevalet et sculptures polychromes, nous sont apparues dans la partie précédente. Et ceci, notamment par rapport au regard que l'on porte à ces différents types d'œuvres. Nous allons maintenant voir, à travers ces exemples, que les différences sont encore plus perceptibles.

Les exemples présentés ici concernent des restaurations d'œuvres peintes et sculptées. Ils ont été pris dans des musées, et dans quelques ateliers privés. Le nombre restreint d'exemples ne permettra pas de tirer des conclusions générales sur les pratiques de restauration. Ils permettront néanmoins de soulever quelques questions particulières plus pertinentes, pour nous aider dans le choix des restaurations des deux œuvres qui m'ont été confiées : *l'Ex-Voto* et la *Vierge à l'Enfant en Majesté*.

Pour chaque type d'intervention répertoriée, et dans la mesure du possible, une peinture et une sculpture sont mises en parallèle.

Chaque cas est alors considéré en fonction des différentes valeurs, qui sont tantôt niées, tantôt mises en avant. Les valeurs qui ont été définies dans la première partie sont un peu schématisées dans ces comparaisons, pour simplifier le débat.

Les divers cas présentés ne sont pas forcément révélateurs de pratiques courantes. En effet, certains traitements sont effectués de façon quasi-systématique, alors que d'autres sont tout à fait exceptionnels.

Le but de ces confrontations n'est pas de faire un « procès » aux restaurateurs ou aux instances décisionnaires. Elles permettront simplement de dégager quelques idées sur les pratiques de restauration, durant les trente ou quarante dernières années. Nous verrons alors, que la difficulté du travail de restaurateur est de rester dans les limites établies par l'éthique et la déontologie, tout en remettant en question ces paramètres pour chaque nouvel objet à traiter.

1. Exemples de retouche colorée illusionniste :

a. *La Pentecôte.*

Anonyme, École française, milieu du XVII^{ème} siècle. Huile sur toile, 265 x 215 cm hors cadre. Église paroissiale de Châteauneuf de Galaure, Drôme.

Conservation-restauration effectuée par l'Atelier Amoroso-Waldeis (Avignon), entre juin 1996 et juillet 1997. Inspecteur des Monuments Historiques responsable : M. Hugues.

L'œuvre traitée présentait des pertes de couche picturale, sur environ 20% de sa surface, qui avait entraîné une perte importante du dessin. Plusieurs pièces avaient été incrustées au niveau des parties où le support avait été découpé pour faciliter l'installation d'un tabernacle.

L'opération de réintégration des manques s'est faite de façon illusionniste.

Dans ce cas, c'est la *valeur culturelle* qui a réclamé la restauration intégrative. En effet, l'image se devait d'être complète pour les besoins du culte.

Vues de l'œuvre avant et après restauration

La *valeur d'art* a été prise en compte puisque l'œuvre se présente dans une intégrité esthétique et physique qui correspond à nos attentes actuelles.



Vues de l'œuvre avant et après restauration



Dans le cas de cette œuvre, la reconstitution de la partie manquante (au niveau de la pièce) a été possible grâce à une comparaison avec un autre tableau (Largentière, Ardèche), où l'on voyait le même personnage. Si l'on considère que la composition est maintenant plus proche de son état original, on peut admettre que la *valeur historique* de l'œuvre a été renforcée. Pourtant, cette valeur refuse toute restauration. Nous sommes là face à une solution de compromis.

Par contre, les *valeurs d'ancienneté et d'authenticité* ont été niées par le fait que cette réintégration est illusionniste, et que l'œuvre se présente avec des *valeurs de contemporanéité* importantes. Les différentes étapes de l'intervention sont toutefois consignées dans le dossier documentaire.

Cette restauration s'oppose assez radicalement aux pratiques de la restauration des sculptures polychromes. En effet, il ne paraît pas concevable, aujourd'hui, de restaurer de façon illusionniste une sculpture lacunaire quelle qu'elle soit, et encore moins si elle présente 20% de pertes. Est-il normal que ce décalage existe ? Pourrait-on réaliser ce type d'intervention sur une sculpture au nom du respect des *valeurs de contemporanéité* ?

Le poids des traditions et des habitudes nous empêcherait-il d'agir ?

b. Pas de sculpture.

Il n'a pas été possible, au cours de mes recherches, de trouver une sculpture dégradée qui aurait été restaurée de façon illusionniste. Par contre, il est possible de trouver de nombreuses statues repeintes par des « artistes » locaux. Ces œuvres représentent des « restitutions » totales, mais elles ne correspondent à la déontologie de la restauration.

2. Exemples de retouche colorée différenciée :

a. *Crucifix*, Lorenzo di Bicci.

XIV^{ème} siècle. Tempéra sur panneau de bois.
Musée du Petit Palais, Avignon.
Restaurations antérieures entre 1966 et 1976¹.

Au XIX^{ème} siècle, les bras originaux ont été remplacés par des nouveaux. Dans le respect des *valeurs religieuses* de l'œuvre, les anciens bras usés ont été enchâssés le long du corps du Christ pour ne pas être détruits. Les pieds usés par les attouchements dévotionnels des fidèles n'ont pas été réintégrés. Les grandes zones lacunaires ont été retouchées à *tratteggio*, et les accidents minimes ont été retouchés de façon illusionniste.

Cette œuvre aujourd'hui présentée dans un musée, a perdu sa *valeur d'usage*. Au regard de la *valeur fonctionnelle*, telle que Riegl l'avait définie, les traces d'usage ont été conservées parce que l'œuvre n'a plus de fonction. Dans le cas contraire, les traces auraient dû être entièrement réintégrées, pour garantir la pérennité de l'usage.

¹ Voir à ce propos S. BERGEON et E. MOGNETTI, *La revue du Louvre et des Musées de France*, n°4, 1977. Tirage à part (extrait).

Comme le rappellent les auteurs de l'article sus-cité, les tableaux primitifs italiens sont des œuvres religieuses au même titre que les icônes. Leurs *valeurs culturelle* et *spirituelle* doivent donc rester apparentes ; c'est pourquoi les anciens bras sont demeurés visibles.

Il arrivait parfois que des objets dégradés, dont la fonction religieuse était importante, soient enterrés pour ne pas perdre cette valeur. L'enfouissement peut également être considéré comme garant d'une certaine forme d'éternité (objet caché et souvenir conservé). Faut-il voir dans ces pratiques une translation de la sacralité de la personne (représentée ou adorée) dans l'objet ?

La *valeur d'ancienneté* semble avoir été prédominante puisque les modifications et les traces d'usure n'ont pas été camouflées.

En ce qui concerne la *valeur artistique*, on sait qu'elle a été considérée car la réintégration colorée a été effectuée. L'aspect esthétique est pourtant particulier car il s'échelonne sur quatre niveaux : le bois du panneau mis à nu à la périphérie de l'œuvre, les parties usées par les actes de dévotion non réintégrés, les grandes lacunes (le *périxonium*) retouchées à *tratteggio*, et

des retouches illusionnistes pour les accidents minimes. On pourrait penser théoriquement que cette lecture à quatre niveaux paraît gênante *a priori*, mais ce n'est pas le cas quand on se trouve devant l'œuvre.



Est-ce que ce type de restauration pourrait se faire en sculpture polychrome ? Les lacunes peuvent causer des perturbations importantes à cause des successions de polychromies. Aussi, la restitution colorée devra-t-elle être homogène et relativement « cloisonnée » pour éviter la confusion entre les différentes couches et couleurs.

b. La légende de saint Isidore.

Anonyme, École sud-américaine, XVIII^{ème} siècle. Huile sur toile, 81 x 63 cm. Collection particulière.

Restauration à l'École d'Art d'Avignon en 1998-1999.

Ce tableau représente saint Isidore laboureur, patron de Madrid. La figure du saint se détache d'un fond paysagé, où des scènes illustrant sa vie et ses miracles sont juxtaposées en registres.

Une restauration ancienne a provoqué des dommages importants sur la couche picturale. Les pertes de matière représentent 30 à 40% de la surface totale. Ces pertes se répartissent sur l'ensemble de l'œuvre, sous forme de petits îlots. Les manques les plus importants se trouvent sur les pourtours de l'œuvre.

L'opération de réintégration s'est faite à différents niveaux, afin de respecter autant les *valeurs historiques* que les *valeurs esthétiques* de l'œuvre. La fonction primitive de l'œuvre était à la fois didactique et culturelle : illustration de la légende du saint. En changeant de continent et en intégrant une collection particulière, cette œuvre a changé de fonction.



Vues du quart supérieur gauche avant et après restauration



Son caractère documentaire au regard de l'histoire tend à prédominer sur les autres valeurs. Pourtant, la *valeur esthétique* de cette représentation est indéniable, et il convient de la respecter.

Afin de réintégrer l'image le plus honnêtement possible, il a été décidé de distinguer deux catégories de lacunes :

- * Les lacunes nettement limitées, qui se laissent compléter sans invention de formes ont été réintégrées.
- * Les lacunes qui interrompent l'image de façon importante et qui nécessitent une part trop grande d'invention n'ont pas été retouchées.

La restauration de l'œuvre dans son état fragmentaire lui a redonné une certaine unité. C'est une sorte de compromis entre la non-intervention et la reconstitution complète. Dans ce cas, la réintégration des zones pouvant être complétées s'est faite de façon visible, par un système de hachures verticales (proche du *tratteggio*). La retouche visible a permis de donner une meilleure cohérence à l'ensemble.

Il est vrai que cette attitude est tout à fait exceptionnelle en comparaison avec l'attitude traditionnelle qui consiste en une intégration illusionniste des manques.

Ce qui a été réalisé dans le cadre de cette restauration se retrouve parfois dans le cas des sculptures polychromes. Il serait intéressant de pratiquer ce type d'intervention plus souvent, car elle établit un équilibre entre la *valeur de remémoration intentionnelle* et la *valeur de contemporanéité*.

Dans ce cas, la *valeur documentaire* a été respectée dans le sens où certaines dégradations ont été conservées. Nous sommes dans un compromis entre la *valeur d'ancienneté* qui refuse toute restauration, et la *valeur d'art relative* qui commande une réintégration.

Aucune valeur n'a donc dominé l'autre, et l'équilibre trouvé donne un résultat tout à fait satisfaisant.



Vue générale de l'œuvre après restauration

**c. Sainte Marie-Madeleine,
Gregor Erhart.**

Vers 1510. Tilleul, ronde-bosse visible de tous les côtés. Musée du Louvre, Paris.

Restauration par le Service des Musées de France en 1990.

On sait que plusieurs éléments de bois ont été rapportés dès l'origine sur les parties défectueuses du bois.

D'autres pièces ont été rajoutées lors d'une intervention au XIX^{ème} siècle. C'est sans doute à ce moment que l'œuvre a été présentée de façon plus conventionnelle : debout au sol alors qu'elle était auparavant suspendue, entourée d'anges, ce qui correspondait mieux au thème.

La polychromie a été modifiée par deux fois sur l'ensemble de l'œuvre, et deux autres fois de façon localisée. La polychromie originale est la mieux conservée, même si elle est lacunaire sur le torse et le haut des cuisses.

La restauration de 1990 a consisté en une mise à jour de la polychromie originale sur l'ensemble de la pièce.

La retouche s'est faite à différents niveaux : à l'aquarelle sur la préparation originale grise et sur le bois à nu au niveau des cheveux (panneau qui bouche

la cavité au revers). Par contre, le bois à nu des pieds et des chevilles n'a pas été retouché, mais éclairci (chimiquement ?).



*Vues générales de la sculpture après
restauration : face et dos.*

Il est difficile de déterminer, dans le cas de cette restauration, qu'elle est la valeur qui a été privilégiée.

La *valeur historique* a été considérée, dans le sens où les restaurateurs ont cherché à retrouver la polychromie originale.

Toutefois, la *valeur d'ancienneté* s'exprime également par le fait que certaines modifications et dégradations sont restées visibles.

D'après les définitions que Riegl a faites de ces différentes valeurs, on sait que les *valeurs historique* et *d'ancienneté* sont contradictoires. Le parti pris a-t-il été d'établir un équilibre entre ces deux valeurs ?

La *valeur d'authenticité* réside dans le fait que les éléments rapportés sont restés visibles. Pourtant, le panneau au revers qui referme la cavité (creusée dans l'épaisseur de la pièce), a été parfaitement intégré à l'ensemble de la chevelure, alors que d'autres pièces rapportées au même moment sont toujours visibles (auriculaire, pieds, terrasse...). Y a-t-il une explication à cela ? Réside-t-elle dans la *valeur esthétique* d'une pièce par rapport à une autre ?

La *valeur artistique* a été également considérée, car la retouche a permis de redonner une lisibilité à cette œuvre.

Actuellement, l'œuvre ainsi présentée (dans une vitrine climatisée), se situe entre le document historique et l'œuvre d'art.

Dans le domaine de la peinture de chevalet, connaissons-nous, en dehors des panneaux des primitifs flamands ou italiens, des œuvres où les apports ultérieurs à la création sont tantôt laissés visibles, tantôt intégrés à l'ensemble coloré ?

Pourtant, le bois nu de la sculpture, tout comme la toile visible dans une peinture, sont porteurs de troubles au niveau de la perception que l'on peut avoir de l'ensemble. Doit-on toujours considérer qu'il y a, *a priori* des différences de perception entre la peinture et la sculpture ?

Cet exemple nous prouve que le choix d'un traitement est difficile, car même si les interventions antérieures sont connues et référencées, l'équilibre est difficile à trouver entre les différentes valeurs.

3. Exemples de retouche colorée visible :

a. *Prédelle (détail), La Résurrection d'un évêque par saint Jérôme, Pietro Vannucci, dit le Pérugin.*

Fin XV^{ème}, début XVI^{ème} siècle. Tempéra sur panneau de peuplier, 30 x 30 cm. Musée du Louvre, Paris.

Restauration par le Service des Musées de France, entre juillet et décembre 1979.

Cette prédelle est constituée de trois fragments. La réintégration a posé des problèmes seulement pour la scène de la Résurrection. Plusieurs tentatives ont été effectuées pour trouver une technique qui permettrait de redonner une unité à l'œuvre, sans perturber le style du Pérugin. La reconstitution illusionniste aurait été trop importante, et la réintégration des formes à *tratteggio* aurait créé des zones de flou trop importantes. La décision a donc été prise de réaliser un ton de fond gris, à *tratteggio* pour le rendre plus « vivant ».

Nous constatons que dans ce cas, c'est la *valeur d'ancienneté* qui a prévalu, car les traces du passage du temps ont été conservées.



Vues de la scène de La Résurrection avant épuración des anciens repeints du XIX^{ème} siècle, et après retouche.



Par respect de la *valeur artistique*, un certain type de réintégration a été nécessaire car les lacunes auraient perturbé trop gravement la perception de l'œuvre.

Ce type de restauration est une solution de compromis, que l'on prend presque exclusivement pour les œuvres des peintres primitifs, plutôt que pour les tableaux plus « classiques ».

Y a-t-il des raisons particulières (historiques ou stylistiques) pour que ce type de retouche s'applique rarement aux peintures sur toile ?

Je n'ai pas trouvé, au cours de mes recherches, d'œuvres sculptées sur laquelle ce type de retouche a été réalisé. Ce qui est étrange car la restauration des sculptures polychromes est souvent mise en parallèle avec celle des peintures de primitifs.

b. Hercule et Omphale, Pierre-Paul Rubens.

Huile sur toile, 278 x 215 cm. Musée du Louvre, Paris.

Restauration au Service des Musées de France, entre mars 1979 et mars 1983.

Cette œuvre, longtemps conservée dans les réserves du musée était à l'état de ruine quand une première intervention de conservation eut lieu en 1973.

La composition était illisible à cause de pertes importantes de matière peinte. L'usure au niveau des entrecroisements de fils était généralisée. C'est ce qui a donné l'idée de réintégrer les lacunes avec une méthode visible : le pointillisme. La retouche visible était indispensable, vu l'ampleur des pertes. Le pointillisme a été réalisé de façon assez grossière étant donné la taille monumentale de l'œuvre, et la distance à laquelle on est amené à la regarder.

Cette restauration a privilégié la *valeur artistique* plus que toute autre, car les lacunes qui perturbaient la lecture de l'œuvre ont été réintégrées.

Le choix d'une méthode de retouche visible signifie que la *valeur d'authenticité* est considérée, car la distinction avec l'original est une des

conditions du respect de cette authenticité.



Vue du quart supérieur droit, avant restitution colorée.



Détail de la retouche pointilliste au niveau de la chevelure d'Omphale.

On peut considérer que la *valeur historique* a été partiellement satisfaite, dans le sens où l'image ainsi recomposée se rapproche plus de l'image d'origine qu'une image lacunaire.

La *valeur d'ancienneté*, qui condamne toute intervention, est niée, même si quelques traces de vieillissement sont encore visibles.

Cette restauration semble atteindre un point d'équilibre qui satisfait les principales valeurs.

Est-il possible de déterminer ce point d'équilibre entre les différentes valeurs d'une sculpture polychrome ? La *valeur*

d'usage ne prend-elle pas forcément le pas sur les autres valeurs ?

Il n'est pas certain qu'entre une sculpture qui a une fonction religieuse et cette prédelle, la différence de statut soit telle qu'elle engendre des problématiques différentes dans le traitement de restauration. S'il n'y a effectivement pas de différence de statut, comment expliquer certaines différences de traitement ?

c. *Vierge à l'Enfant d'Eu.*

XIII^{ème} – XIV^{ème} siècle. Cerdagne, (Catalogne).
Sculpture polychrome.
Restauration effectuée par le Centre départemental de Conservation-Restauration d'Œuvres d'Art (Perpignan), en 2000-2001.

Cette œuvre, généralement présentée vêtue, est utilisée encore aujourd'hui dans des processions. La restauration a consisté en une retouche des seules parties visibles : visages et mains de la Vierge et de l'Enfant.

Vue générale et détail de la Vierge à l'Enfant, après restauration.



Par souci de moindre intervention, les parties cachées par le vêtement ont conservé les traces d'usures et les pertes de matières. Dans ces parties-là, la *valeur d'ancienneté* a donc été respectée, tout comme la *valeur d'authenticité*.

En revanche, les parties privilégiées par le restaurateur (les carnations) ont été retouchées de façon quasi-illusionniste : la couleur est proche de celle de la dernière polychromie.

Mais le niveau sur lequel est réalisée cette retouche est celui de la polychromie inférieure. Il y a donc une dénivellation entre les deux couches, que la couleur n'a pas comblé. D'un point de vue esthétique et historique, le résultat ne correspond à aucun état connu de la sculpture – comme toute restauration d'ailleurs.



La *valeur d'authenticité* n'est pas non plus respectée dans le traitement des carnations, alors que la non-intervention au niveau des parties cachées « garantie » l'authenticité matérielle.

Peut-on considérer que l'hétérogénéité du traitement esthétique selon les zones soit respectueux des différentes valeurs qui composent l'œuvre ? Est-il préférable de choisir entre le « tout » et le « rien », plutôt que de chercher un certain équilibre ? Est-il fréquent de pratiquer des retouches en dénivelé sur des peintures de chevalet ?

4. Exemples de retouche illusionniste dont la structure de la matière reste marquée :

a. *Portait d'un vieillard et d'un jeune garçon, Domenico Ghirlandaio.*

Vers 1490. Huile sur panneau de peuplier, 62 x 46 cm. Musée du Louvre, Paris.

Restauration au Service des Musées de France en 1994,



Vue générale après restauration, et détail des griffures avant nettoyage.



Cette œuvre était altérée par la présence de griffures accidentelles sur le front et l'œil gauche du vieillard. De la crasse s'était accumulée dans ces griffures profondes, les rendant encore plus visibles. L'intervention a consisté en un nettoyage en profondeur de ces entailles. Les griffures dégagées n'ont pas été mastiquées pour garder visibles les traces de cet accident. Mais une

retouche colorée a été effectuée afin de les accorder à l'ensemble de l'œuvre.

Cette restauration, dictée par des soucis esthétiques, a tout de même respecté la *valeur d'ancienneté* de l'œuvre. En effet, les traces de l'accident sont demeurées visibles en lumière rasante. Cette pratique semble être assez fréquente dans le domaine de la peinture de chevalet. En effet, quand la couche picturale est griffée et que cela n'atteint pas la préparation, il n'est pas acceptable de mettre à niveau ces accidents. De la même façon, on ne mastique pas sur l'original dans le cas des craquelures prématurées. Ce cas est donc différent du précédent, même si le résultat est identique au niveau de la retouche en dénivelé.

Il semble que dans ce cas, on ait trouvé un équilibre entre la *valeur historique* et la *valeur d'ancienneté*, qui sont généralement contradictoires. Pourtant, l'œuvre ainsi nettoyée se présente dans un état plus proche de celui d'origine, que lorsque les crasses étaient visibles.

b. Pas de sculpture retouchée de façon illusionniste.

5. Exemples d'œuvres non retouchées :

a. Ange en adoration, Atelier de Fra Angelico.

Première moitié du XV^{ème} siècle. Tempera sur panneau de bois, 37 x 23 cm. Musée du Louvre, Paris.

La Vierge et l'Enfant, Paolo Veneziano.

Milieu du XIV^{ème} siècle. Tempera sur panneau de bois, 44 x 39 cm. Musée du Louvre, Paris.

Ces deux œuvres sont présentées ici pour montrer que parfois, des peintures de chevalet ne sont pas retouchées. Dans les deux cas, les traces d'âge sont parfaitement visibles.



Ange en Adoration après traitement.

Dans le premier cas, les lacunes jusqu'au bois se répartissent de façon assez homogène

sur la surface peinte, ce qui ne gêne pas la lecture. Il n'est donc pas utile de réintégrer.

Il est vrai que les traces d'âge subsistent, ce qui satisfait la *valeur d'ancienneté*. Pourtant, l'intégrité physique et esthétique étant encore importante (manques surtout en périphérie), on peut considérer que la *valeur historique* a été mise en avant. En effet, les informations sont suffisantes pour juger de l'état originel de l'œuvre. Si les dégradations avaient été plus nombreuses, la *valeur d'ancienneté* aurait sans doute dépassé la *valeur historique*.



Vierge et l'Enfant après traitement

Dans le deuxième cas, le brocart du vêtement de l'Enfant a disparu avec le temps. Les traces d'incision sont encore visibles, mais il n'a pas été souhaitable, par respect pour la *valeur historique*, de procéder à une invention. Seul le fond d'or est encore visible, même s'il ne comporte plus le modelé qu'apportait sans doute le brocart.

L'œuvre a été conservée dans l'état dans lequel elle nous était parvenue.

Il est extrêmement rare de trouver des peintures de chevalet qui n'aient pas été retouchées.

Le fait que les *valeurs de contemporanéité* n'aient pas été exprimées, nous fait prendre conscience que ces peintures sont perçues comme des documents, plus que comme des œuvres d'art. Leur fonction première était culturelle. Il semble que le passage du statut d'objet culturel à celui d'œuvre d'art n'ait pas été parfaitement réussi, car si tel avait été le cas, la *valeur artistique* aurait été prééminente sur la *valeur historique*.

Ce genre d'attitude se retrouve fréquemment dans le domaine des sculptures polychromes.

b. *Vierge de l'Assomption.*

Fin du XV^{ème} siècle, Castille.
Noyer polychrome. Musée du Louvre, Paris.

Cette œuvre présentée actuellement dans une salle du musée semble comporter une (ou des) polychromie lacunaire. De nombreuses reprises colorées sont visibles sur l'ensemble de l'œuvre. Les couleurs vieillies sont particulièrement désaccordées avec l'original.

On voit, à plusieurs endroits, des lacunes laissant apparaître le bois.



Les mains sont totalement décapées.

Les parties où le bois est mis à nu perturbent la lecture, surtout dans le bleu de la robe, car le contraste coloré est important. Dans les parties dorées, il s'agit plutôt d'un contraste de matière, entre mat et brillant, car la couleur du bois s'intègre mieux.

Par contre, les mains décapées ne choquent pas le regard, car l'aspect du bois clair est parfaitement homogène.

Malgré l'étude attentive de l'œuvre derrière sa vitrine, il est difficile d'en connaître son état réel. L'état des mains pourrait s'expliquer si



elles étaient apocryphes. Le cartel ne donne aucune indication à ce sujet : Il est d'autant plus difficile de comprendre l'intention des restaurateurs.

Il semble toutefois que ce soit la *valeur d'ancienneté* qui ait été privilégiée, au détriment de la *valeur artistique*. Peut-être faut-il considérer que l'état de cette œuvre répond aux exigences de la *valeur historique*, qui rejette toute restauration...

Malgré tout, l'aspect actuel est satisfaisant de loin, même s'il ne paraît pas homogène de près avec les différents niveaux de lecture : polychromie, repeints, lacunes colorées, lacunes au bois...

6. Exemples d'œuvres
« complètes » :

a. *La Charité*, Andrea del Sarto.

1518-1519. Musée du Louvre Paris.

Restauration effectuée en 1980-1981, par le Service de restauration des Musées de France.

Cette œuvre est complète, tant dans ses formes, sa composition, son iconographie que dans ses couleurs alors que le temps lui avait infligé quelques dommages.

Il aurait été possible de montrer plusieurs centaines d'œuvres restaurées de cette façon, où rien ne laisse supposer que des accidents soient survenus.

Vues de l'œuvre avant et après restauration



De la difficulté du choix pour la restitution de polychromies très lacunaires

b. Vierge à l'Enfant, Jacopo della Quercia.

Fin XIV^{ème} - début XV^{ème} siècle. Sicile. Bois polychrome. Musée du Louvre, Paris.

L'état de conservation semble bon malgré quelques pertes de couleur (le cartel ne donne pas d'information). Quelques lacunes laissent apparaître le bois. Il ne semble pas y avoir plusieurs polychromies sur cette pièce. Un dégagement a-t-il été effectué ?

Détail des lacunes sur le manteau de la Vierge



Vue générale de l'œuvre



Bien que l'œuvre soit complète dans sa forme, les lacunes de matière colorée n'ont pas été réintégrées, qu'elles soient petites ou plus étendues.

La grande qualité (et quantité) de polychromie subsistante suffit à la jouissance de l'œuvre. En ce sens, la *valeur historique* est très importante.

Pourtant, les grandes lacunes verticales (genou droit et bras gauche) sont très présentes et gênent quelque peu la lecture. En effet, ces manques s'inscrivent comme des formes particulières, qui se détachent du manteau blanc d'autant plus nettement que le bois est sombre. Les manques au niveau des pieds et du socle sont également très présents car ils se situent à hauteur des yeux du spectateur. Dans la vue d'ensemble, cette partie n'est pourtant pas choquante car notre regard est plus attiré par la partie supérieure de l'œuvre.

Malgré la grande qualité de cette œuvre, on pourrait déplorer qu'elle ne soit considérée que comme un document historique ne nécessitant pas une intégrité esthétique. En effet, si la *valeur artistique* avait été prédominante, l'œuvre aurait été retouchée pour se présenter dans un état complet.

Est-il envisageable de procéder de la même façon pour les peintures sur toile

dont quelques éléments sont lacunaires ? Cette question mérite d'être posée, car il est rarissime de voir des œuvres dont la toile est laissée visible dans les zones lacunaires. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce type de traitement est par contre plus fréquent sur les œuvres des primitifs italiens. Est-ce que cela vient du fait que les œuvres des primitifs sont au départ des objets religieux ?

Il est intéressant de signaler que les traitements de restauration entre les peintures des primitifs et les sculptures sont très semblables. Cela s'explique peut-être par le fait que ces peintures sont sur bois, comme la plupart des sculptures polychromes. Il paraît encore plus évident que cela vient du fait que la technique de polychromie, par aplats de couleurs, se rapproche plus de la technique des primitifs que de la peinture à l'huile « classique ». Ainsi, les valeurs attribuées à ces deux types de production sont assez semblables.

7. Exemples d'élimination de repeint ou de surpeint, pour retrouver l'original :

a. *Les Noces de Cana*, Véronèse.

1563. Huile sur toile. Musée du Louvre, Paris. Restauration au Service des Musées de France entre 1990 et 1992, en étroite collaboration avec les historiens et les scientifiques. Le LRMF² a été chargé d'identifier les matériaux picturaux, de préciser les altérations et modifications effectuées après la création du tableau. Investissement important pour réaliser une radiographie complète de l'œuvre (67 m²), et des analyses stratigraphiques de la matière peinte.



Cette scène représente le premier miracle du Christ et le premier acte de sa

² L.R.M.F. Laboratoire de Recherches des Musées de France.

vie publique. En restant fidèle à l'Évangile selon saint Jean, Véronèse la transpose dans le cadre d'une fête vénitienne fastueuse.

Une des énigmes posées par le tableau concerne l'intendant du festin, debout à gauche, qui annonce aux époux le miracle de l'eau changé en vin.

Avant la récente restauration, l'intendant apparaissait dans un ample manteau rouge sombre sans manches, porté sur un vêtement vert.

« L'aspect terne et le manque de modelé du manteau rouge, sans équivalent dans le reste du tableau, distinguaient ce vêtement de tous les autres, même de ceux qui étaient peints avec un rouge de nuance comparable. »³ Lors du nettoyage le mélange de solvant utilisé pour « l'allègement des vernis jaunis »⁴ s'est révélé actif pour le rouge et pas pour les autres couleurs.

Un sondage a été réalisé pour comprendre, et un vert est apparu sous le rouge. Ce vert était

³ Jean Paul RIOUX, « Caractérisation d'un repeint de goût. Paolo Caliari dit Véronèse, *Les Noces de Cana* », p. 95-98.

⁴ *Ibid.*

insensible aux solvants.

A l'œil nu, il semble que le rouge recouvrait parfois maladroitement le vert sous-jacent. D'après la radiographie, la transformation n'est pas radicale. L'étude stratigraphique de plusieurs échantillons confirme la présence du vert sous la couche rouge. Il a donc fallu établir si ce rouge était un repentir de Véronèse ou une modification ultérieure, motivée par une considération de goût.

Une analyse de la matière peinte a été réalisée : Le vert est typique du XVI^{ème} siècle et de la technique de Véronèse. Le rouge semble être plus épais, et la composition pigmentaire est différente des autres vêtements rouges. On peut donc penser qu'il s'agit d'un ajout ultérieur à la création de Véronèse. D'après une copie réalisée 44 ans après la création du tableau, on voit l'intendant vêtu de rouge.

Les altérations constatées sur le vert caché par le rouge semble prouver qu'il s'agit d'un repaint tardif par rapport à l'achèvement du tableau.

Ne peut-on pas considérer que si Véronèse a souhaité modifier la couleur, il a préféré éliminer (en grattant ?) la première couche verte, pour lui éviter de mettre une trop grande épaisseur de

couleur dans sa reprise ? De même, le rouge pouvait lui paraître trop peu couvrant. Cela pourrait expliquer les altérations, sans donner la preuve de l'authenticité du geste de Véronèse, ni le réfuter, face à ce changement de couleur.

La datation du changement de couleur du vêtement semble se situer entre 1594 et 1607, donc après la mort de Véronèse (Copie en vert en 1594 et copie en rouge en 1607).

La raison de ce changement est toujours inexplicée mais les experts participant à la commission chargée de suivre la restauration se sont prononcés en faveur d'un repaint apocryphe. Ce repaint rouge a donc été éliminé, et « *l'intendant du festin est apparu en manteau vert tel que Véronèse l'avait conçu et comme cette étude l'avait anticipé.* »⁵

Les analyses très poussées, réalisées dans le cadre de cette restauration montrent bien l'importance de la science dans la restauration.

Cela peut toutefois nous faire oublier que l'œuvre d'art est d'abord un ensemble de *valeurs esthétiques* et

⁵ *Ibid.*

historiques, et pas seulement *matérielles*. En effet, on peut se demander pourquoi seule la *valeur d'authenticité* du repect a été prise en compte. Ne devait-on pas considérer que la modification très ancienne du vêtement rouge faisait partie de l'histoire de l'œuvre depuis 390 ans ? Dans la mesure où le repect ne gênait pas la lecture de l'œuvre (ce n'est qu'au moment du traitement que le problème matériel s'est révélé), il pouvait être conservé.

C'est pour se rapprocher de l'état original que le retrait a été décidé. Ainsi, la restauration a permis de présenter au public le « vrai » Véronèse. Pourtant, la *valeur historique* ne réclame pas le retrait des éléments apocryphes. Elle demande plutôt à ce qu'aucune intervention ne soit pratiquée, car cela amoindrirait toujours un peu plus son intégrité.

Le laps de temps très court entre la date d'achèvement de l'œuvre et sa modification ne peut pas condamner avec certitude, l'intention de Véronèse. Si l'on considère que le changement n'est pas de sa main, on peut toutefois supposer que c'est une intention de l'artiste, qu'un élève aurait réalisé à la mort de son maître ? Rien ne peut être négligé dans ce cas. Il en serait autrement si 200 ans séparaient l'œuvre de sa modification.

Il faut également retenir que pendant 390 ans, les différents

observateurs (connaisseurs ou non) ont admiré cette œuvre sans la moindre gêne. Peut-on alors revenir en arrière sans réelle certitude (puisque aucune certitude n'est possible, dans aucun cas) ? Quelle a été la motivation profonde de ce retrait de la couche rouge ? Besoin d'authenticité, de vérité ? Nécessité esthétique ? Exercice de style ? Volonté de montrer que la discipline peut être scientifique ? Il est donc difficile de déterminer quelle valeur a été privilégiée dans ce cas.

Cet exemple nous fait prendre conscience de la grande difficulté de prendre une décision en matière de restauration. Même si cette œuvre prestigieuse a bénéficié du concours des scientifiques, des historiens d'art, des restaurateurs et des conservateurs, l'opération effectuée reste toujours discutable. Elle l'est d'autant plus que le retrait d'un repect est irréversible, et condamne ainsi toute nouvelle étude. D'où la nécessité de constituer une documentation exhaustive.

b. *Portrait de Virgile*, du Studiolo d'Urbino, Juste de Gand et Pedro Berruguete.

1473-1475. Quatorze *Portraits d'hommes illustres* sur vingt-huit sont actuellement conservés au Musée du Louvre.

Restauration de 1984 à 1989, au Service de restauration des Musées de France, sous la direction de Ségolène Bergeon et Nathalie Volle.



Juste de Gand a été remplacé par l'artiste castillan P. Berruguete (v. 1450-v.1504), qui continue l'œuvre laissée inachevée pour des raisons inconnues.

Dans le cas du *Portrait de Virgile*, on sait que la robe rose, au départ, a été recouverte d'un repeint cramoisi par Berruguete⁶.

Cette reprise n'a pas été retirée lors de la restauration, alors que la main de Berruguete est certaine. Pourquoi ne pas avoir rendu son authenticité à l'œuvre ? Le problème semble être le même que pour Véronèse, mais la réponse est différente ; techniquement et

théoriquement. Quelle était la volonté de rendu esthétique et/ou historique dans les deux cas ? Est-ce la *valeur historique* qui a été privilégiée ici, rejetant toute intervention ?

Il est possible de trouver une explication à la conservation du repeint. Dans ce cas, l'histoire des reprises de Berruguete est bien connue. Cet artiste est lui-même renommé, ce qui empêche *a priori* de procéder à l'élimination du repeint. Dans le cas de Véronèse, l'application du rouge sur le manteau n'était pas référencée. Ainsi, retirer la trace qu'un anonyme a laissé sur une œuvre n'a pas le même impact culturel que de retirer une « récréation » réalisée par un artiste connu. D'autant plus que l'œuvre de Juste de Gand n'était pas achevée au moment où Berruguete est intervenu.

Signalons d'ailleurs que ce genre de problème ne se pose pas dans le domaine de la sculpture, lors de l'élimination de repeint, car les opérations réalisées sur l'œuvre sont anonymes dans la majorité des cas. Ainsi, on considère le repeint du point de vue esthétique, historique et par rapport à son état de conservation, mais jamais par rapport à la renommée de la personne qui l'a posé.

⁶ Elisabeth MARTIN, « Un chantier européen, Juste de Gand, Pedro Berruguete, *Les Portraits d'hommes illustres* du Studiolo d'Urbino », p. 104 - 105.

c. Vierge à l'Enfant de Jupilles.

Anonyme. Vers 1510. Noyer polychrome.
Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, Liège.
Restauration en 1986 à l'IRPA⁷, Bruxelles.

A l'origine, cette œuvre était suspendue à l'entrée d'un chœur d'église. Elle a subi de nombreuses modifications formelles et colorées au cours de plusieurs restaurations, et notamment au XVIII^{ème} siècle.

La Vierge présente sept polychromies successives, partielles ou totales. Même si l'élimination des polychromies s'est faite de façon progressive, afin de les documenter, le résultat final met à jour la polychromie originale. Les éléments formels (bras ?) sectionnés au XVIII^{ème} siècle ont été reconstitués.

La nouvelle présentation de l'œuvre s'inspire de sa position originale, car elle a été placée en hauteur, suspendue contre l'un des murs du musée.

Cette dé-restauration a été motivée par la qualité et l'importante quantité d'éléments polychromes originaux subsistants. Il est en effet plus discutable de pratiquer une telle épuration, dans le cas où l'œuvre présente seulement

⁷ I.R.P.A. : Institut Royal du Patrimoine Artistique.



50% d'éléments originaux. Le choix est pourtant délicat car le restaurateur ne sait jamais avec certitude l'état général de l'œuvre après retrait des surpeints.

D'après les restaurateurs, on accepte toujours aussi mal de conserver une polychromie récente sur une œuvre romane ou gothique.

En effet, dans ce cas, aucune des *valeurs de remémoration* n'a été respectée. Seules les *valeurs de contemporanéité* ont été privilégiées, en répondant à ce que Riegl a appelé notre « *vouloir artistique moderne* »⁸

Pourtant, ces valeurs exigent une « *restauration intégrale* ». Cela aurait dû se traduire par des retouches colorées, ce qui n'a pas été le cas. Cette dé-restauration a malgré tout renforcé la *valeur historique* de cette œuvre, qui se rapproche plus de son état originel. Les ajouts de matière sont pourtant d'authentiques éléments de la fin du XX^{ème} siècle...



⁸ Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse.*

8. Exemples de dégagement différencié :

a. *Triptyque de saint Laurent, Atelier de Lorenzo Monaco.*

Florence 1407. Tempéra sur panneau de peuplier. Musée du Petit Palais, Avignon.
Restauration entre 1966 et 1976⁹.

Cette œuvre de la Collection Campana a été restaurée lors de la grande campagne qui s'est déroulée à Avignon. La plupart des œuvres de cette collection étaient recouvertes de repeints abondants, cachant souvent des lacunes ou des usures.

C'est le cas de cette œuvre, où certains repeints avaient modifié l'iconographie, en transformant par exemple saint Ansano en sainte Agnès.

Quand l'œuvre a été épurée des repeints abusifs ou ayant changés de couleur, elle a été retouchée. Notons que certaines reprises anciennes à la feuille d'or (calice et fond) n'ont pas été retirées. Les parties lacunaires étaient parfois de grande taille. La restauration a donc été volontairement discernable de l'original : système de *tratteggio* assez finement réalisé.

⁹ S. BERGEON et E. MOGNETTI, *La revue du Louvre et des Musées de France*, p. 265-266.

La *valeur d'authenticité* a été prise en compte dans la réalisation d'une retouche visible.

Cette restauration a voulu établir un équilibre entre la *valeur artistique* et la *valeur historique*. Respect de la *valeur artistique* dans le sens où l'image doit se présenter entière. Respect de la *valeur historique* dans le sens où les restaurations ont cherché à se rapprocher de l'état initial.

Pourtant, l'élément apocryphe subsistant crée un trouble dans la *valeur historique*.

Nous sommes encore une fois face à un compromis qui semble réussi, même si les éléments dorés datant d'une précédente restauration ne sont pas perceptibles facilement, contrairement à ce qu'indique le catalogue.

Du fait que la restauration récente est bien visible, le spectateur se contente d'enregistrer cette donnée, sans remarquer que le reste n'est pas forcément authentique.

Le problème n'est pas alors de ré-intervenir sur l'œuvre, mais plutôt d'utiliser un support visuel annexe où seraient consignées les trois époques différentes qui composent cette œuvre. En effet, l'information du public sur l'état d'une œuvre peut permettre

d'éviter certaines interventions. La *valeur d'authenticité* serait alors respectée dans l'intention honnête de communiquer les données réelles.

Vue générale de l'œuvre après restauration



De la difficulté du choix pour la restitution de polychromies très lacunaires

b. Vierge à l'Enfant de Saint-Trond.

Anonyme. XIV^{ème} siècle, Région mosane (?).
Bois sculpté, polychromie du XV^{ème} siècle.
55 x 15 x 14 cm. Museum Vlaamse
Minderbroeders.



Cette Vierge du XIV^{ème} siècle était cachée par une succession de 13 à 14 surpeints, dont certains n'étaient que partiels. Une grossière polychromie du XX^{ème} siècle recouvrait l'ensemble. L'état de conservation était peu satisfaisant : soulèvement et lacunes.

Des éléments apocryphes ont été rajoutés : la main droite, le sceptre, les bras de l'Enfant.

Vues de l'œuvre avant dé-restauration (à gauche), et après traitement (à droite) : polychromie du XX^{ème} et du XV^{ème} siècle.

La restauration a consisté en un dégagement de la polychromie du XV^{ème} siècle, alors que la sculpture date du XIV^{ème} siècle. Le

La restauration a consisté en un dégagement de la polychromie du XV^{ème} siècle, alors que la sculpture date du XIV^{ème} siècle. Le retrait des éléments apocryphes a été décidé.

La dé-restauration effectuée sur cette sculpture présente un état de polychromie qui ne correspond pas à l'époque de création de la pièce.

C'est pourtant la *valeur historique* qui a prédominé, car même si le résultat n'est pas identique à l'original, sa polychromie s'en rapproche. Rappelons cependant que d'après la définition de Riegl, la *valeur historique* refuse les interventions de restauration. Faut-il ne voir ici que de la dé-restauration ?

Par contre, la *valeur historique* n'a pas tenu compte du fait que sa physionomie actuelle (sans bras), éloigne sans doute l'œuvre de son aspect original. Généralement, il est admis que les additions tardives qui défigurent une œuvre doivent être conservées, dans la mesure où leur retrait ne permettrait pas un retour à l'original. Ce précepte n'a semble-t-il pas été mis en application dans ce cas. Cette attitude semble satisfaire la *valeur d'ancienneté*, dans le sens où l'absence de bras témoigne des modifications apportées à l'œuvre.

La *valeur artistique* n'a pas été considérée dans le sens habituel du terme. En effet, c'est par respect pour l'authenticité de la forme originale subsistante qu'il a été décidé d'ôter les ajouts. Ceux-ci tendaient à perturber la lisibilité de l'objet à cause de leur trop mauvaise qualité.

Le fait qu'il n'y ait pas eu de nouvelle reconstitution formelle ou colorée, prouve que les *valeurs d'authenticité* et *d'ancienneté* ont été supérieures aux *valeurs artistiques*. Pourtant, on ne sait pas pourquoi c'est la polychromie du XV^{ème} siècle qui a été mise à jour. Le critère de sélection était-il « le plus vieux et le plus beau » ?

Aurait-il été possible de procéder à une nouvelle reconstitution, comme c'est presque toujours le cas pour les peintures de chevalet ?

c. *Vierge à l'Enfant en Majesté*.
Cerdagne XIII^{ème} - XIV^{ème} siècle. Bois
polychrome. Musée du Louvre, Paris.

Le cartel indique que cette œuvre est en cours de restauration. L'état actuellement présenté est très énigmatique.

La partie droite est totalement exempte de polychromie. Le bois mis à nu est très dégradé par des attaques d'insectes xylophages.

La partie gauche comporte encore plusieurs (?) polychromies extrêmement lacunaires.

Qu'en est-il des intentions de restauration ?
Peut-on présenter une œuvre aussi dégradée, que ce soit en peinture comme en sculpture, sans aucune information sur les raisons de son état ?

Rappelons une nouvelle fois qu'il est fondamental de constituer une documentation précise sur l'état de l'œuvre. Ainsi, les points importants pour la compréhension de l'œuvre devront être présentés au public, pour information.



9. Exemples d'œuvres non « épurées » :

a. *Saint Augustin*, Giovanni di Paolo.

Fin XIV^{ème}, début XV^{ème} siècle. Musée du Petit Palais, Avignon.

Restauration entre 1966 et 1976¹⁹.

Au XX^{ème} siècle, lors d'une restauration, la partie droite manquante a été rajoutée, en s'inspirant de la partie originale : un groupe d'émules de saint Augustin fait pendant au groupe d'ermîtes et de chanoines.

Lors de la campagne de restauration (1966-1976), la partie droite a été conservée.

Dans ce cas, la restauration s'est voulu exemplaire dans le sens où la *valeur artistique* et la *valeur historique* ont été préservées.

Le respect de l'aspect esthétique de l'œuvre, au moment de sa réception parmi nous, a été privilégié. On ne peut cependant pas parler d'authenticité esthétique, puisque l'œuvre est composée d'un élément reconnu apocryphe.

Il semble qu'un équilibre ait été trouvé entre la *valeur historique* et la *valeur*

d'ancienneté. Les qualités esthétiques et iconographiques de l'ajout ne nuisent pas à la *valeur historique*, et tendent même à la compléter. Le public a ainsi une meilleure idée de ce qu'était l'original.

Dans le même temps, le fait que cet ajout soit visible répond à la *valeur d'ancienneté*, qui conserve les traces d'âge et les modifications.

Cet équilibre semble être atteint, car la partie récente se détache clairement des éléments anciens, par sa teinte plus sombre (non nettoyée). Pour un œil exercé, il est flagrant que la partie originale et la partie plus récente ne sont pas de la main du même artiste.

Est-ce que ce type de restauration peut se faire sur une sculpture polychrome, dont un élément a été ajouté après sa création ? Il semble qu'il n'y ait pas de contre-indication relative à une *valeur culturelle* ou une *valeur esthétique*.



¹⁹ S. BERGEON et E. MOGNETTI, *La revue du Louvre et des Musées de France*. p. 265-266.

b. *Charité.*

XVI^{ème}, École de Fontainebleau (?). Collection particulière.

Restauration par un atelier privé en 1999.

Cette œuvre représentant une Charité se trouve peinte sur une autre composition, qui représente un portrait d'homme (?). La radiographie a permis de découvrir cette composition qui semble en très bon état. Le propriétaire n'a cependant pas souhaité dégager le portrait, préférant conserver l'image de la Charité.



Vue de l'œuvre après traitement de conservation (en bas à gauche).

Détail de la radiographie de la Charité, où la composition sous-jacente est visible (ci-contre).

La valeur esthétique semble avoir été la seule ligne directrice pour cette restauration.

La représentation de la *Charité* étant effectivement d'une grande qualité, aucun risque n'a été pris de voir disparaître à jamais cette image. Le sentiment qu'entretient le propriétaire face à cette œuvre a donc été décisif dans le choix du traitement.

De plus, le dégagement étant une opération irréversible, il est préférable de connaître exactement la qualité de l'œuvre sous-jacente, ainsi que son état de conservation.

On peut regretter que ce principe de « non-dégagement », par respect pour les valeurs esthétiques et sentimentales, ne soit pas toujours appliqué dans le domaine de la sculpture polychrome ?

c. Notre-Dame de Spermalle.

Bois polychrome.

Restauration à l'IRPA, Bruxelles.

L'état de conservation de cette sculpture était trop problématique pour permettre aux restaurateurs de procéder à un dégagement de polychromie ancienne.

La polychromie du XIX^{ème} siècle (?) a donc été conservée.

La restitution colorée s'est faite au niveau des carnations, sur la couche colorée sous-jacente. Il n'y a pas eu de retouche sur le corps car cette Vierge porte un vêtement de procession.

Cette restauration a été réalisée dans le respect de la *valeur d'ancienneté* de l'œuvre. Cela ne semble pas avoir été un choix, mais une obligation de par son état de conservation.

La *valeur historique* est donc totalement niée.

La *valeur artistique* a été respectée dans une certaine mesure, car seules les parties visibles ont été retouchées. Les parties cachées par le vêtement conservent tous les éléments apocryphes dans leur état actuel.

Il est difficile de savoir quelle aurait été la décision si l'état de

conservation des polychromies avait permis un dégagement. Aurait-on privilégié la *valeur d'ancienneté*, la *valeur artistique* ou la *valeur historique* ?



10. Exemples de conservation d'éléments formels apocryphes :

a. *Sainte Famille*, Andrea Del Sarto.

Vers 1516-1518. Huile sur bois transposée sur toile, *tondo* transformé : 106 x 87 cm. Musée du Louvre, Paris.

Restauration par le Service des Musées de France en 1979.

La forme circulaire du *tondo* est devenue ovale avant 1784, au cours de la transposition. Cet agrandissement témoigne du goût baroque ou rococo et trahissait l'œuvre de Del Sarto.

Ce changement de format n'a pas été repris lors de la dernière restauration.

Vues générales de l'œuvre avant et après restauration.



La conservation d'un élément apocryphe témoigne de l'importance accordée à la *valeur d'ancienneté*. Ainsi, le témoignage du goût d'une époque est conservé, sans nuire à la perception de l'œuvre. De plus cet agrandissement se trouve caché sous les épaisses moulures du cadre. Par respect pour la *valeur d'ancienneté*, les repeints n'ont pas été retirés sur les zones agrandies, mais ont disparu de l'original.

Cette attitude nous fait dire que les *valeurs historique* et *artistique* ont été mises en avant dans cette œuvre, mais uniquement sur la partie originale. Un compromis a donc été trouvé entre les différentes valeurs, car la structure de l'œuvre le permettait.

b. *Sedes Sapientiae* de Vivegnis.

Atelier mosan, vers 1270.

Chêne polychrome, 69 x 26,5 x 24 cm. Église Saint-Pierre de Vivegnis (Oupeye), en dépôt au Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, Liège.

Restauration à l'IRPA, en 1988-1989.

Cette œuvre traditionnelle des pays mosans comporte des éléments apocryphes, telle que la main droite de la Vierge.

La restauration a constitué en un dégagement des polychromies récentes, pour mettre à jour la polychromie originale (?). La main plus récente a été conservée, car elle correspondait parfaitement au style.

D'après la définition donnée par Riegl, la *valeur historique* recommande que les éléments apocryphes soient conservés, dans la mesure où ils présentent une unité de style avec l'ensemble, ce qui est le cas ici. L'œuvre présentée est alors complétée et se rapproche de la conception originelle.

D'un point de vue esthétique, la *valeur artistique* recommande une intégration poussée, afin de satisfaire nos attentes. Dans ce cas, la main redonne une unité formelle à l'ensemble et s'intègre par son style. Il n'y a donc aucune raison de la supprimer.

Toutefois, les lacunes jusqu'au bois n'ont pas été retouchées, ce qui ne paraît pas logique au regard de la *valeur artistique*.

La *valeur d'ancienneté* a été prise en compte par le fait que les lacunes sont visibles.

Vue générale de l'œuvre après restauration



11. Exemples de retrait d'éléments formels apocryphes :

a. *Portrait de Solon, Studiolo d'Urbino, Juste de Gand et Pedro Berruguete.*

1473-1475. Quatorze *Portraits d'hommes illustres* sur vingt-huit sont actuellement conservés au Louvre.

Restauration de 1984 à 1989, au Service de restauration des Musées de France, sous la direction de Ségolène Bergeon et Nathalie Volle. Juste de Gand a été remplacé par l'artiste castillan P. Berruguete (v. 1450-v.1504), qui continue l'œuvre laissée inachevée pour des raisons inconnues.

Quatre des quatorze tableaux du Louvre ont reçu des adjonctions latérales, que les radiographies indiquent parfaitement. Ces adjonctions semblent dater du moment où les œuvres ont été retirées de leur structure initiale (en 1631). Lors de la dernière restauration, ces bordures ont été retirées, « *par souci d'authenticité* »¹¹.

Ces parties avaient peut-être été ajoutées dans un souci de recomposer les œuvres dans leurs dimensions initiales.

¹¹ BRET et E. MARTIN, « Restauration et étude technique », p. 114 - 115.

Quoi qu'il en soit, ces éléments faisaient partie de l'histoire des tableaux.

Doit-on considérer ces parties comme « authentiques », par rapport à l'histoire de l'œuvre, ou par rapport à l'intention originelle qui peut s'exprimer par cette adjonction ? Était-il nécessaire de retirer ces éléments ?

Dans un tel cas, un compromis est-il envisageable entre le retrait des adjonctions et la conservation avec informations ?

L'authenticité de l'œuvre aurait pu être exprimée par une démarche informative. Une documentation claire et succincte de l'état constitutif de l'objet aurait peut-être permis d'éviter le démontage.

Car celui-ci crée une mutilation nouvelle, qui peut être plus nuisible à la compréhension de l'œuvre, que l'adjonction elle-même.



b. Le *Laocoon*.

Marbre hellénistique créé à Rhodes au II^{ème} siècle avant J.-C.. Musée Pio Clementino, Vatican, Italie.

Cette sculpture a été restaurée en 1534 par le sculpteur Montorsoli, qui après de nombreuses études, l'a placée dans une position qui représente plutôt l'explosion baroque que l'intensité dramatique hellénistique.

En 1905, la découverte du bras authentique par l'archéologue Pollak remet en question la première intervention.

Par souci de vérité, le bras original est remonté sur l'ensemble, les autres compléments sont retirés en 1960, par Filippo Magi.

Une copie présentant la restauration de Montorsoli a été réalisée, afin de garder une trace de ce qui a été longtemps considéré comme le « vrai » chef-d'œuvre de l'art antique.

L'authenticité du bras ayant été prouvé, rien n'interdisait de dé-restaurer l'œuvre, pour lui redonner une certaine authenticité. Le bras original ré-assemblé confère à l'œuvre une certaine *authenticité esthétique*, que contredisait la mauvaise position du bras ajouté par Montorsoli. Les exigences d'authenticité semblent

toutefois s'opposer assez radicalement à la *valeur artistique*.

La *valeur historique* s'est trouvée renforcée par cette opération, dans le sens où la forme (du bras uniquement !) se rapproche plus de l'original.

Pourtant, les autres compléments retirés n'étaient pas forcément irrespectueux de la conception originelle. Était-il nécessaire de les éliminer ?

La *valeur artistique* n'a pas été respectée car l'œuvre est aujourd'hui lacunaire. Elle a ainsi perdu de sa force et l'effet esthétique qu'elle nous procure est moins puissant qu'auparavant.

En sculpture, on enlève les éléments rapportés pour épurer la forme : c'est là une grande différence avec les restaurations pratiquées en peintures de chevalet.

En peinture, la dé-restauration conduit également à retirer les repeints (qui sont des hypothèses), pour épurer l'image. Si l'on transpose le principe appliqué pour le *Laocoon* à la peinture, les lacunes mises à jour ne devraient pas être réintégrées. Nous aurions alors des lacunes gênantes pour la visibilité et la compréhension de l'œuvre.

Mais n'en est-il pas de même pour la sculpture ? Peut-on apprécier sans aucune gêne cette figure incomplète ?

La troisième dimension n'apporte pas plus d'informations au spectateur que dans le cas d'une « image » lacunaire dont la toile est visible dans les manques.

Le vide autour des fragments est-il plus « parlant » pour le spectateur que la toile entourée de couleur ?

Le Laocoon, moule de la restauration effectuée par Montorsoli. Rome, Musée du Vatican.



Aucune réponse ne peut être donnée *a priori*, car chaque œuvre est un cas unique. La question fondamentale – que nous avons déjà évoqué dans la seconde partie – est alors de savoir s'il y a une différence de perception entre une peinture et une sculpture lacunaire.

Le Laocoon, après réintégration du bras original et retrait des éléments ajoutés par Montorsoli. Rome, Musée du Vatican.



c. *Les frontons archaïques du Temple d'Égine.*

VI^{ème} siècle avant J.-C., Glyptothèque de Munich, Allemagne.

Les pièces composant ces frontons sont retrouvées en 1811. Le sculpteur danois Bertel Thorwaldsen¹² est chargé par Louis 1^{er} roi de Bavière, de restaurer les centaines de fragments. De 1816 à 1818 à Rome, il refait des têtes, des bras, des jambes, des boucliers, des armes et des casques en marbre, afin de redonner une unité à l'ensemble. Il prend soin de réaliser ces adjonctions en marbre de Carrare, alors que les originaux sont en marbre de Paros. La totalité des deux frontons est ainsi reconstituée et présentée en 1830, ce qui fait la gloire de la Glyptothèque de Munich¹³.

Au début du XX^{ème} siècle, un archéologue propose un autre montage des frontons. Celui-ci a-t-il été réalisé ?

La dé-restauration qui a eu lieu de 1962 à 1975, par Dieter Ohly (directeur de la Glyptothèque) détruit la

¹² Bertel THORWALDSEN (ou Thorvaldsen), sculpteur danois (Copenhague 1770- id. 1844). Fixé à Rome, il fut un maître du néoclassicisme. Un musée lui est consacré à Copenhague.

¹³ Danielle DECROUEZ, *Les marbres blancs dans l'Antiquité*, p. 64.

composition de Thorwaldsen et procède à l'épuration drastique des éléments originaux, sous prétexte d'inexactitude historique et d'une démarche déontologiquement fautive de la part de Thorwaldsen.

Les fragments se retrouvent maintenant présentés comme des reliques, dans un espace et une muséographie totalement épurée qui les éloignent plus que jamais de leur contexte originel.

Un tiers du volume sculpté était constitué des ajouts de Thorwaldsen. De ce fait, il n'a pas été possible de présenter les fragments dans leur état archéologique : quelques éléments ont été à nouveau refaits par Ohly, à partir des moulages d'autres fragments originaux récemment découverts¹⁴.

Comment une telle épuration a-t-elle pu être décidée ?

Nous constatons que dans ce cas, seuls la *valeur d'authenticité* et le souci de vérité ont été pris en compte.

La *valeur historique* de l'œuvre, enrichie par les restaurations de

¹⁴ Ces fragments sont d'ailleurs conservés à Athènes, du fait des lois sur la protection du patrimoine.

Thorwaldsen devait-elle être conservée ? Cette conservation aurait du se faire, non pas au nom de la vérité, mais par respect pour l'aspect esthétique fort acceptable qui avait été présenté pendant toute la « deuxième vie » de l'œuvre, du moment de sa redécouverte 1811, jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle, soit 150 ans.

La question de l'authenticité pouvait-elle trouver une réponse dans la localisation précise des éléments ajoutés, soit par une patine artificielle, soit par des relevés clairs, présentés aux abords des frontons ?

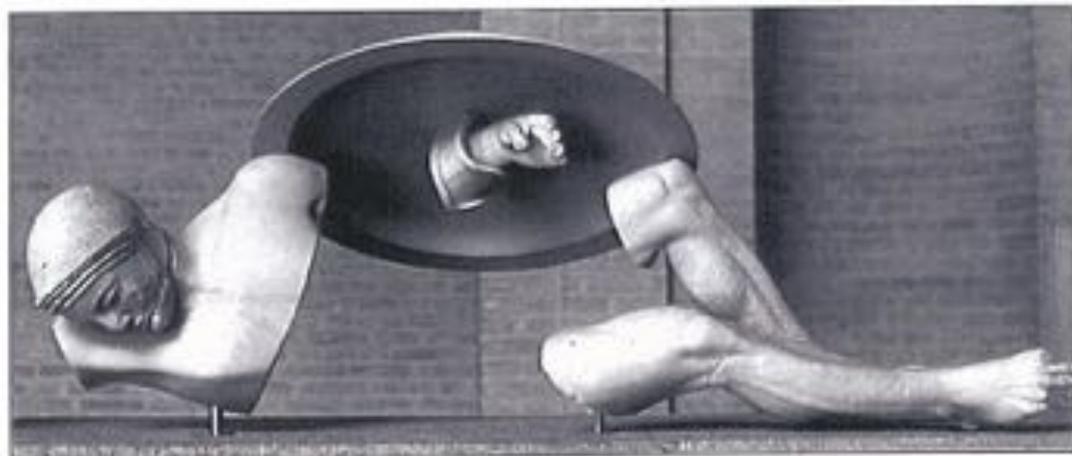
Il est assez rare que les dé-restaurations en sculpture soient suivies d'une nouvelle restauration, alors que c'est quasi systématique en peinture...

Quelle en est la raison ?

Une photographie de l'ensemble avant la dé-restauration est présentée au public, et les fragments de Thorwaldsen sont conservés en réserve. On peut cependant considérer que cette opération est irréversible, autant du point de vue matériel que par rapport à la mémoire collective populaire. Il semble que cette notion de mémoire collective n'est pas assez prise en compte dans les pratiques de restauration.

Quand l'œuvre est dans un état qui nécessite absolument une intervention, il est normal que les considérations esthétiques, historiques ou fonctionnelles passent au premier plan par rapport à la mémoire collective.

Figure de guerrier dont le bouclier, la poitrine et un genou sont des éléments modernes.



L'intervention sur les frontons d'Égine n'a pourtant pas été dictée par des impératifs de conservation.

D'après Jean-Pierre Mohen¹⁵, les fragments sont intégrés dans un contexte moderne déterminé par des responsables culturels très éloignés du monde grec antique. Cet éloignement temporel et culturel pourrait justifier une telle attitude, sans y voir une volonté de tromper le public.

Peut-on imaginer aujourd'hui qu'une peinture sur toile, lacunaire sur un tiers de sa surface et qui a été retouchée de façon illusionniste, soit dé-restaurée après 150 ans, pour ne laisser que la toile apparente dans les zones lacunaires ? Il semble que ce cas de figure soit *a priori* inadmissible par le public, autant que par les acteurs de la sauvegarde du patrimoine culturel, trop habitués à voir des œuvres « entières » accrochées aux cimaises des musées. D'où vient cette différence de perception ?

Détail des frontons d'Égine après dé-restauration et ajout d'éléments récents.



¹⁵ Jean-Pierre MOHEN, *Les Sciences du Patrimoine. Identifier, Conserver, Restaurer.*

12. Exemples de reconstitutions formelles :

a. *Contrition.*

Anonyme. Stylistique proche de celle des Arts et Traditions Populaires de Bretagne. Collection de tableaux de missions bretons, conservés aux Archives de l'Évêché de Quimper. Restauration à l'École d'arts d'Avignon, en 1998.

Au cours de mes recherches, il a été difficile de trouver un exemple d'œuvre restaurée récemment (dans les trente dernières années) qui ait nécessité un apport formel important.

La reconstitution formelle que nous évoquons ici concerne, par exemple, des opérations de re-dimensionnement des œuvres.

Dans ce cas, une pièce de fibre de verre a été ajoutée aux bords très lacunaires. Ainsi, le format d'origine a été retrouvé. A certains endroits, il manquait plus de 2 cm.

Cette opération répondait tout d'abord à une nécessité matérielle incontournable : redonner un support à cette toile dégradée. Ceci s'est fait en accord avec la *valeur historique*, pour laquelle le format d'origine a été retrouvé.

Pourquoi ce type d'opération se pratique aussi rarement dans le domaine des sculptures polychromes ?

Un bras ou une couronne manquants nuisent autant à la perception de l'œuvre qu'une toile peinte dont les contours ne sont plus circonscrits.

Vues de l'œuvre avant et après restauration.



b. Christ en croix du Frenay.

Région mosane, XIII^{ème} siècle. Chêne sculpté surpeint, 214 x 226 cm.

Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, Liège.

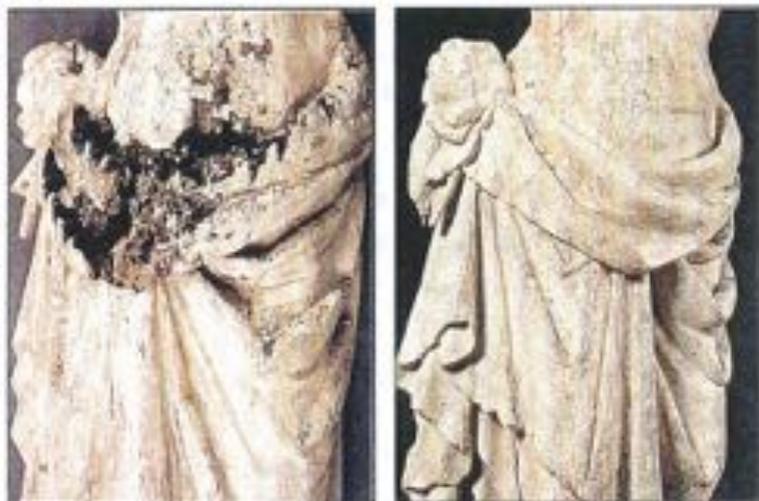
Des galeries d'insectes ont particulièrement ravagé la structure de cette pièce de bois. Une partie des formes de ce crucifix a donc disparu. Les restitutions formelles ont été réalisées par modelage des manques, puis par moulage.

Les zones lacunaires ont ensuite été retouchées, en accord avec la dernière polychromie, car un dégagement était impossible vu l'état de dégradation important de l'œuvre, où même les assemblages étaient visibles.

Il semble que dans ce cas, ce soit par souci de clarté de la forme plastique et pour satisfaire la *valeur esthétique* que le manque a été comblé. La *valeur artistique* semble en effet satisfaite par cet ajout.

tour¹⁶ avec cette œuvre, on peut considérer que la *valeur historique* n'a pas été réduite par cette adjonction. En effet, il subsiste suffisamment d'éléments originaux pour juger *de visu*, si la réintégration se distingue suffisamment de l'original, pour pouvoir parler d'un respect de l'*authenticité*.

Vues du péristonium du Christ, avant et après restauration.



Si l'on compare l'exemple donné par Riegl à propos des pierres de la vieille

¹⁶ Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*. p. 83.

c. *Saint Guirec.*

XIV^{ème} siècle (?). Bois polychrome. Chapelle Saint-Guirec, Perros-Guirec.
Restauration effectuée par l'Atelier Régional de Restauration de Kerguehennec (Rennes), vers 1996-1997.

Saint Guirec est venu d'Irlande au VI^{ème} siècle. Il est représenté en évêque, coiffé de la mitre.

Plusieurs polychromies sont superposées, excepté sur les éléments rapportés : tête, pieds et socle.

La statue du saint porte les marques d'une pratique ancienne, qui consistait à planter des épingles sur le nez du saint pour les jeunes filles qui souhaitaient se marier dans l'année. Ce culte a fait disparaître le nez, ainsi que certains plis du vêtement et une partie de l'abdomen.

La dernière restauration a conservé des traces d'usage de l'œuvre.

Si l'on s'en tient à la définition donnée par Riegl, la *valeur d'usage* recommande la restauration des éléments dégradés, afin d'assurer la poursuite du culte. Dans le cas de *saint Guirec*, même si la statue est toujours placée dans le lieu pour lequel elle a été créée, on peut considérer que les pratiques qui lui sont attachées n'existent plus aujourd'hui. De ce fait, l'œuvre n'a plus de *valeur d'usage*.

C'est pour témoigner de cet usage que le nez a été conservé dans son état dégradé, après avoir retiré les épingles. La statue a alors acquis une certaine *valeur documentaire*.

Détail du visage de saint Guirec, dont le nez est détruit.



On peut cependant se demander si on laisserait quelqu'un planter à nouveau une aiguille dans le nez du saint, si le culte renaissait.

A priori, rien n'interdirait à cette statue, qui a conservé sa *valeur culturelle*, de retrouver un usage. Cela relèguerait toutefois sa *valeur documentaire* à l'arrière plan.

La *valeur d'ancienneté* est donc parfaitement respectée, puisque les traces d'une activité et du passage du temps (trous de vers, pourriture cubique) sont toujours visibles.

Pourtant, les dégradations causées au vêtement et à l'abdomen ont été comblées et retouchées. Cela va à l'encontre de la *valeur d'ancienneté* précédemment mise en avant. Ces dégradations provenaient pourtant de la même pratique culturelle. Et même si l'emplacement des piqûres n'était pas idéal, il a été dicté par le fait que le nez était trop « encombré ». Cela prouve qu'il s'agissait d'une pratique extrêmement importante, dont toutes les traces méritent d'être conservées.

C'est sans doute la *valeur artistique* qui a commandé les bouchages et la retouche, pour ne pas troubler la lecture de l'œuvre. Ainsi, le regard est attiré par les seules dégradations qui ont une *valeur culturelle* et une *valeur d'usage*.

Cette restauration est donc un compromis entre les différentes valeurs de l'œuvre, sans forcément en privilégier une.

13. Exemples d'œuvres non reconstituées du point de vue formel :

a. *La Vierge à l'Enfant et le Christ aux outrages*. Thommaso da Modena. Diptyque, vers 1355. Château de Karlštejn, République Tchèque.

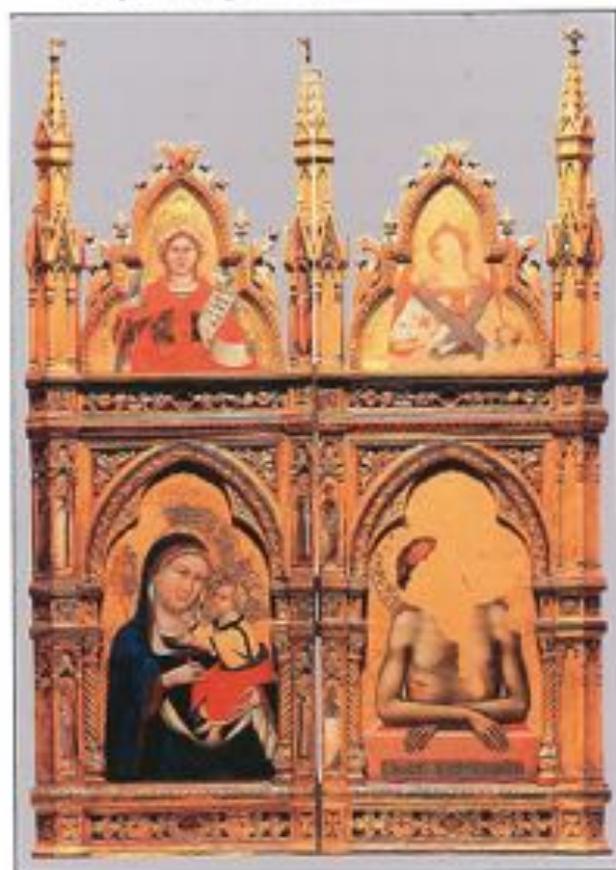
Il m'a été difficile de trouver un exemple de restauration de peinture, où la forme (image) n'aurait pas été reconstituée. Car il ne s'agit pas de présenter ici les œuvres, dont la quantité de pertes de matière condamne toute intervention. Il s'agit d'œuvres lacunaires pour lesquelles le traitement s'est limité à de la conservation.

Les scènes de ce diptyque n'ont pas été reconstituées. Les manques ont été recouvert d'un ton de fond ocre jaune, qui se marie assez bien avec l'or environnant. Dans ce cas, c'est la *valeur historique* qui a été privilégiée, car l'image est restée en l'état. Contrairement à ce qui aurait pu être fait pour répondre à la *valeur d'ancienneté*, la présence des lacunes a été atténuée par le ton de fond.

Si les *valeurs esthétiques* avaient été privilégiées, l'image aurait été reconstituée. L'auteur étant suffisamment connu et le style étant bien caractérisé, la mise en place du dessin aurait pu être réalisée.

Ceci aurait permis de recomposer ensuite, mentalement les couleurs, à défaut de ne pouvoir les restituer matériellement.

Signalons que ce type de traitement s'effectue rarement sur les peintures sur toile, est resté majoritairement réservé aux œuvres des peintres primitifs.



b. *Sainte trônante.*

Vers 1300, pays mosans ou rhénans (?), Noyer.
Polychromie originale. Musée du Louvre, Paris.

Cette œuvre est particulièrement lacunaire, tant au niveau formel que de sa polychromie. Le cartel ne donne aucune information concernant l'état de conservation ou d'éventuelles restaurations. Le bois mis à nu du visage semble avoir été décoloré.

Dans ce cas – comme dans ceux que nous avons vus précédemment en sculpture – l'œuvre est passée du statut d'objet cultuel à celui de document historique, abrité dans une vitrine de musée. Seules les *valeurs d'authenticité* et *d'ancienneté* ont été privilégiées. Nous comprenons bien que de telles dégradations ne permettent pas de reconstituer les formes et les couleurs d'origine. Il est toutefois possible de proposer des reconstitutions sur différents supports : informatique, graphique et pourquoi pas une reproduction en trois dimensions, permettant la ré-interprétation.

Un tel degré de détérioration peut également concerner une peinture, dont la toile ruinée ne supporterait que peu d'éléments peints. Dans un tel cas, les

interventions de conservation visent à stabiliser l'état du support et de la couche picturale. Elles permettent également de circonscrire l'image lacunaire dans un cadre, dont les dimensions sont bien souvent définies de façon hypothétique.

Même si l'image n'est pas recomposée ensuite, la surface est délimitée. Pourquoi n'agit-on pas de la même façon avec une œuvre en trois dimensions qui aurait perdu ses contours externes et son volume ?



14. Exemple de copie de substitution :

a. Pas de peinture.

Il ne m'a pas été possible de trouver un exemple de copie de peinture, réalisée pour remplacer l'œuvre originale dégradée. Certaines rumeurs ou polémiques font parfois état de nombreuses copies d'œuvres illustres, qui remplaceraient les originaux sur les cimaises de nos plus grands musées.

Faut-il accorder du crédit à ces propos ? Si tel était le cas, faudrait-il s'en offusquer ?

La copie peut être un compromis intéressant pour la sauvegarde des œuvres originales dans plusieurs cas : Si elles sont particulièrement dégradées, si de trop nombreuses modifications ont créé une image (ou une forme) parcellaire illisible, si les éléments originaux ne sont pas discernables des éléments apocryphes, si les décisions de traitement ne peuvent être prises parce qu'un doute subsiste. La copie peut donc avoir plusieurs fonctions : elle doit être utilisée comme support de dévotion, comme bien de jouissance, comme document informatif...

Il paraît toutefois indispensable de notifier clairement la nature et le statut de l'objet présenté, afin d'éviter toute « tromperie ».

En effet, une copie ne doit en aucun cas passer pour l'œuvre originale.

b. *Sedes Sapientiae*.

Anonyme. Vers 1051. Bois de tilleul polychrome.

Cathédrale de Paderborn, Westphalie.

Cette œuvre a subi de nombreuses modifications de polychromie et a même reçu des plaques de cuivre doré comme revêtement.

En 1917, une restauration élimine les additions formelles datant de la fin du XVIII^{ème} siècle.

En 1970, la pratique de l'épuration était encore la mode à l'époque. Une mise à jour systématique des traces de l'original se poursuit donc.

Lors de cette restauration, il a été décidé de réaliser une copie de l'œuvre, afin de la présenter lors de processions ou d'expositions comparatives.

La restauration de 1917 ne s'est basée que sur la *valeur d'authenticité*, rejetant la *valeur esthétique* de cette œuvre complète mais non authentique. La restauration de 1970 ne pouvait pas réparer les dommages causés précédemment.

La réalisation d'une copie semble être une initiative heureuse, car cela permet de proposer des reconstitutions, dont la part d'invention plus ou moins importante ne nuit pas à l'œuvre, ni dans sa conservation, ni dans son aspect esthétique.

Ainsi, l'œuvre originale est sauvegardée et l'on peut transposer les valeurs fonctionnelles de l'original sur un artefact, qui au regard de l'histoire doit être clairement énoncé comme tel.

Riegl estime d'ailleurs qu'une copie satisfait la *valeur historique* dans le sens où les formes, les couleurs et la conception sont respectées. Elle permet ainsi de conserver la *valeur d'authenticité* sur l'original. Celui-ci ne doit d'ailleurs subir aucun traitement de restauration, afin que les générations futures puissent l'apprécier à l'état « pur ».

Pourtant, il faut bien voir qu'aujourd'hui, l'œuvre religieuse est souvent perçue comme un document historique. Ce changement de statut peut s'opérer même dans le cas où l'œuvre reste dans son lieu originel. Et le fait qu'elle côtoie sa réplique exposée à la dévotion des fidèles, peut lui faire perdre une part de sa sacralité, ou au contraire la faire passer pour une « relique culturelle ».

Comment envisager cette pratique de la copie du point de vue de l'éthique ?

Le statut de la copie est-il suffisamment défini pour pouvoir l'utiliser sans qu'il y ait ambiguïté avec l'œuvre originale ?

Comment doit-on envisager l'avenir de ces copies, lorsque elles-mêmes se seront dégradées ? Faut-il les conserver ? A quel titre ?



A travers ces quelques exemples, nous avons pu nous rendre compte qu'il était difficile, dans la pratique, de répondre aux exigences de telles ou telles valeurs. Etablir un équilibre entre elles n'est pas plus aisé.

Nous pouvons constater, par exemple, que dans la majorité des cas présentés ici, la *valeur culturelle* des œuvres religieuses est passée sous silence. En effet, le changement de contexte (église/musée) fait que cette valeur n'a plus de sens, si ce n'est au regard de l'histoire.

Dans l'absolu, quand les œuvres sont restaurées, cela satisfait les exigences de la *valeur culturelle*. Mais aucune restauration d'œuvre de musée ne revendique le respect de cette valeur. Pourquoi arrive-t-on à l'oublier alors qu'elle est intrinsèque à l'œuvre ?

Ainsi, les méthodes et les traitements sont nombreux et différents pour chaque cas. De plus, ils sont plus ou moins respectueux des règles d'éthique.

Alors qu'en théorie, nous parlons d'« harmonisation » des règles au niveau européen – voire mondial – en pratique, on ne peut y parvenir ni localement

(restaurateurs privés), ni à l'échelle nationale (institutions).

Comment peut-on alors « harmoniser » les traitements quand autant de contingences guident nos choix ?

On pourrait toutefois rétorquer que chaque cas étant unique, il serait dangereux d'« harmoniser » les traitements.

Il est vrai, mais le problème réside alors entre les théories que nous sommes censés respecter, et leur application qui relève généralement de l'interprétation personnelle de règles trop généralistes et trop précises à la fois.

Quoi qu'il en soit, le restaurateur se trouve parfois bien démuni face à cette difficulté de choix.

QUATRIÈME PARTIE :

Différentes restaurations possibles pour deux cas précis : un *Ex-Voto* de 1872 (huile/toile) et une *Vierge à l'Enfant en Majesté* du début du XIV^e siècle (sculpture polychrome)



IV. Différentes restaurations possibles pour deux cas précis : un *Ex-Voto* de 1872 (huile/toile) et une *Vierge à l'Enfant en Majesté* du début du XIV^e siècle (sculpture polychrome)

En Europe, nous n'avons pas l'habitude de voir des sculptures polychromes « comme neuves », alors que cela semble presque toujours le cas pour les peintures de chevalet.

Que penserait un visiteur de musée s'il ne voyait que des tableaux conservés, mais dont la couche picturale n'aurait pas été retouchée ?

De la même façon, si on montrait une sculpture lacunaire après restauration dans une église, il est probable que les fidèles et la communauté religieuse soient déçus d'avoir dépensé de l'argent, pour avoir un objet de culte « dégradé » – parfois de façon plus importante qu'avant l'intervention du restaurateur.

On peut alors se demander s'il ne faut pas être plus interventionniste sur les sculptures polychromes et un peu moins sur les peintures...

Ce préambule nous montre la difficulté d'établir une seule proposition de traitement, car aucune n'est valable *a priori*, et chaque propriétaire de l'œuvre aura son idée sur la question. Celui-ci appuiera son choix sur les données techniques fournies par le restaurateur.

Le restaurateur doit donc proposer tous les traitements qu'il juge techniquement et déontologiquement possibles.

C'est ce que nous nous proposons de faire ici, pour deux œuvres différentes : une peinture de chevalet et une sculpture polychrome.

Nous allons présenter un rapide constat d'état des ces deux œuvres, afin de mieux appréhender les propositions de traitement qui suivront.

1. Présentation des œuvres à leur arrivée dans l'atelier.

a. *Ex-Voto* :

Cette peinture a été réalisée en 1872, par un artiste anonyme, pour être placée dans l'église Notre-Dame de Beauregard (Bouches-du-Rhône).

La présence de la Vierge en Gloire, tenant l'Enfant Jésus sur son sein gauche, est habituelle dans les ex-voto¹, puisqu'ils lui sont généralement dédiés.



¹ Un ex-voto est un tableau, une inscription ou un objet, offert par un particulier à un saint ou à la Vierge, à la suite d'un vœu, ou en remerciement d'une grâce obtenue.

a.1. Présentation générale :

Cette œuvre est une peinture sur toile, dont le liant est composé de colle de poisson et comporte quelques traces de résine triterpénique.

Dimensions : 59,5 x 73,1 cm.

La personne concernée par cet ex-voto est le garde champêtre de Mollèges², qui se nomme Firmin NAY, d'après l'inscription portée sur la vignette centrale. La date du 23 Juin 1872 est mentionnée : il semblerait que ce soit la date où un accident est survenu à cet homme.

L'œuvre est constituée de neuf scènes. Celles-ci sont numérotées de 1 à 8, excepté la dernière au centre, qui porte l'inscription. La lecture se fait en spirale, de bas en haut et de gauche à droite. Le sens de cette lecture nous échappe encore (cf. page suivante).

² Mollèges est un village situé à quelques kilomètres de l'église Notre-Dame de Beauregard.



*Vue générale de
l'œuvre après
conservation et
nettoyage.*

7-	6-	5-
8-	EX 93710 NA 178084 Cecile Champelot et Sébastien le 27 Août 1972	4-
1-	2-	3-

*Schéma de
composition de
l'œuvre.*

1- L'homme en bleu du premier plan semble fermer un sac, son outil (crochet à deux dents) est à terre. La scène se situe devant des meules de foin, vers la fin du jour. Il semble que cet homme soit un voleur. Le garde champêtre apparaît au fond, à gauche.



2- Les deux hommes nous tournent le dos. Ils marchent. Le garde champêtre, en gris, tient un fusil. C'est lui qui conduit l'homme en bleu. La scène se passe près d'un champ de maïs et d'habitations, il fait nuit et la lune est pleine.



3- Soudain, les deux hommes se battent et un coup de feu part.



4- Le voleur, en bleu, est debout. Avec une pierre, il frappe le garde qui gît déjà à terre.
Au loin, on voit le village et le clocher de l'église.



5- Le voleur se penche vers le garde champêtre dont la tête est couverte de sang.



6- Le voleur transporte le corps inanimé et raide du garde.



7- Image lacunaire : L'homme semble déposer le corps du garde sur le sol.



8- Image lacunaire : Le voleur met peut-être le corps dans un trou ? Peut-être est-il en train de reboucher le trou?



Centre - Le voleur quitte le lieu de son crime alors qu'on voit le garde champêtre reprendre vie. Il semble que de l'eau coule de sa tête et de ses bras, comme s'il avait été jeté dans l'eau, plutôt qu'enterré.

On retrouve le crochet de la première image. Pourtant l'homme ne l'avait pas avant. Le fusil est encore là.

On voit la silhouette d'une autre personne, à gauche. Dans le ciel, la



Vierge à l'Enfant apparaît dans une gloire de lumière.

Cette scénographie très réaliste raconte la mésaventure du garde champêtre.

D'après les renseignements fournis par les petits-enfants de Firmin Nay, nous savons qu'il a été sauvé, par un homme qui passait par-là, et par l'intercession de la Vierge, puisqu'il a vécu jusqu'en 1905.

a.2. État de conservation :

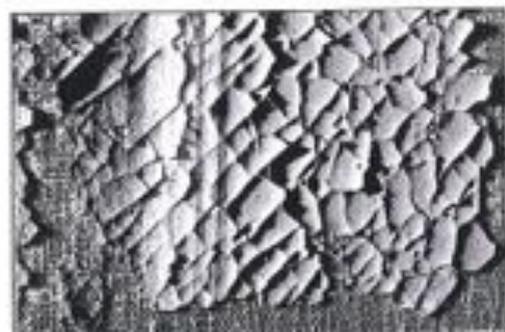
Bien que le support soit légèrement dégradé (bois du châssis attaqué par des insectes, affaissement et déchirures de la toile), c'est la couche picturale qui pose le plus de problèmes de conservation.

La préparation blanche de nature protéique a une mauvaise adhésion à la toile. De ce fait, de nombreuses écailles de couche picturale sont déjà tombées.

Le réseau généralisé de craquelures d'âge est fortement marqué par des obliques, parallèles entre elles et ascendantes.

Les pertes de couche picturale sont réparties de façon particulière, comme nous pouvons le voir sur ce relevé.

Détail des écailles en cuvette.



Relevé des pertes de couche picturale et des déchirures.



Les pertes de matière ont causé la disparition de deux scènes, dont l'une de façon partielle (cf. scènes 7 et 8).

D'un point de vue stylistique, cette œuvre semble être unique par sa composition. Elle s'inscrit dans une production riche et diversifiée d'ex-voto provençaux³.

Dans ce cas, l'artiste connaissait relativement bien son métier, et avait des talents de scénographe. L'étude du mouvement dans le paysage, avec le déplacement de la lune, est particulièrement réussie. Nous ne pouvons d'ailleurs pas nous empêcher de penser à un ancêtre de la bande dessinée en regardant cette peinture⁴.

³ Une étude a recensé 4016 tableaux votifs peints encore conservés en Provence.

⁴ Rappelons à ce propos que l'une des premières bandes dessinées est déjà signalée en 1889. Il s'agit de *La Famille Fenouillard*, imaginé par Christophe.

b. Vierge à l'Enfant en Majesté⁵ :

La sculpture, en bois polychrome, présentée dans le cadre de ce mémoire est une Vierge assise sur un trône, portant l'Enfant Jésus sur son genou gauche. Ce type de présentation porte, dès le XII^{ème} siècle le nom de *Sedes Sapientiae*, qui signifie « trône de sagesse »⁶.

b.1. Présentation générale :

Cette statue est réalisée dans un bois de peuplier.

Dimensions : H. 83 cm, l. 33,5 cm, p. 24,5 cm.

D'un point de vue stylistique, cette œuvre pourrait dater de la fin du XIII^{ème} ou du début du XIV^{ème} siècle et provenir d'Espagne.

Elle fait actuellement partie d'une collection particulière, et nous ne connaissons pas son histoire.

La Vierge est assise dans une position très raide, et ses jambes sont

disposées de façon symétrique. Son visage délicat, aux traits fins se présente dans une parfaite frontalité. Le regard semble fixé vers l'infini.

L'Enfant Jésus est assis sur le genou gauche de sa mère. Celle-ci le maintient de sa main gauche, car il a une attitude un peu déhanchée. La position de ses jambes est un peu exagérée, notamment dans la torsion du pied.

L'Enfant porte la sphère dans sa main gauche et lève la main droite dans un geste de bénédiction.

La Vierge est vêtue d'une robe et d'un manteau au col à revers. Elle porte un voile court sur la tête, sans doute surmonté d'une couronne, à l'origine.

L'Enfant Jésus est également vêtu d'une tunique et d'un manteau.

⁵ Titre attribué par l'auteur, en fonction de la typologie particulière de cette œuvre.

⁶ Cette désignation semble moins étendue durant la période gothique, car la typologie a légèrement changé.



Vues de l'œuvre avant conservation

De la difficulté du choix pour la restitution. 148
de polychromies très lacunaires

Ex-Voto et Vierge à l'Enfant en Majesté



Vues de l'œuvre avant conservation

b.2. État de conservation :

L'état de conservation de cette œuvre est plutôt mauvais, notamment au niveau de la polychromie.

En effet, bien que le bois ait été particulièrement attaqué par les insectes xylophages, son état structurel est satisfaisant.

Signalons toutefois que la partie basse (à senestre) de la pièce principale est dégradée. Ceci a sans doute nécessité l'ajout d'un trône, dont les montants, épais et moulurés, ont permis de redonner une stabilité à l'ensemble.

La terrasse aurait été ajoutée en même temps que le trône, pour solidifier et unifier les différents assemblages.

Une autre réfection du support est à noter. C'est celle qui concerne le visage de la Vierge qui a été fendu, puis consolidée par un flipot. La fente est aujourd'hui réouverte sur toute la hauteur de la tête.

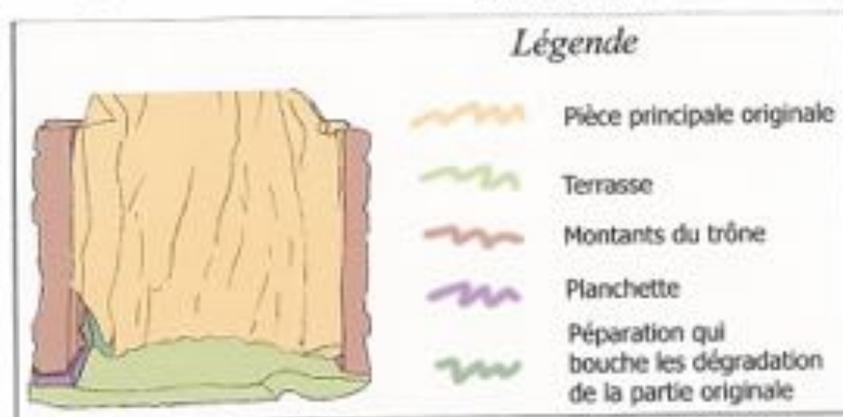
La polychromie est gravement endommagée. Les pertes sont importantes, sur les différents niveaux de polychromie.

Elles sont en partie causées par le vieillissement des matériaux et les mouvements de rétraction et de dilatation du support, qui provoquent des soulèvements et des écaillages.

Elles se situent sur l'ensemble de l'œuvre avec toutefois quelques zones plus privilégiées. Ce qui doit correspondre aux endroits où la préhension s'est faite le plus souvent lors des déplacements de l'œuvre.

Le relevé présenté ici indique par un grisé la polychromie subsistante aujourd'hui.

*Schéma des assemblages
au bas de l'œuvre.*





Relevés des restes de polychromies



Les coupes stratigraphiques réalisées sur des prélèvements et les sondages, effectués à divers endroits de l'œuvre, nous indiquent qu'il y a bien deux couches de polychromie, et que quelques fragments d'une couche plus ancienne subsistent encore (cf. tableau récapitulatif des polychromies successives en Annexes, p. 185).

* Les quelques traces anciennes ne nous ont pas permis de connaître l'état de la polychromie originale (?).

* Il semble que l'œuvre ait été décapée avant la pose du premier surpeint. Cette polychromie est très lacunaire, et les fragments subsistant sont usés.

D'après les examens visuels, on peut penser que cette polychromie était composée de décors de *sgraffito*⁷ (bleu et or ?) pour les vêtements, d'or pour les cheveux de l'Enfant, de rose pour

les carnations, et d'ocre rouge foncé pour le trône, la base et la terrasse.

Nous ne pouvons pas proposer de reconstitution de cette polychromie, car les éléments subsistants sont trop dégradés pour permettre de reconnaître les décors présents sur la dorure.

* Le second surpeint, actuellement visible, est également très lacunaire. Son usure étant moins importante que pour le premier surpeint, nous avons pu identifier les décors – uniquement dans leur globalité.

Cette troisième polychromie correspond à un décor de *sgraffito* pour le manteau et les pieds de l'Enfant, ainsi que les montants latéraux du trône.

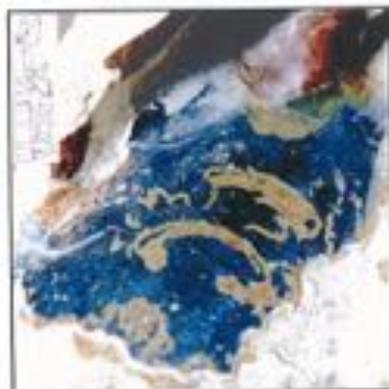
La robe de la Vierge et son manteau sont réalisés avec une technique mélangeant le *sgraffito* et les rehauts de peinture sur or, que l'on appelle *estofado*⁸. Cette polychromie composée de bleu ciel, bleu foncé, rouge, or et jaune, se retrouve également sur la tunique de l'Enfant.

⁷ La technique de *sgraffito* consiste à appliquer une couche picturale sur une surface d'or ou d'argent poli. Après séchage partiel, la couleur est gravée pour faire réapparaître la feuille métallique sous-jacente.

Les motifs à *sgraffito* sont ceux qui sont créés uniquement par la gravure, sur une couche colorée uniforme.

⁸ La technique de l'*estofado* permet de créer des décors complexes, où la couche colorée posée sur la feuille d'or est faite de *sgraffito* et de motifs peints par-dessus.

Cette technique est typique de l'Espagne et daterait du XVII^{ème} siècle, d'après les informations fournies par Madame Myriam Serck-Dewaide⁹.



⁹ Myriam SERCK-DEWAIDE, responsable de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles.

Cette reconstitution a été réalisée de façon virtuelle à partir des fragments subsistants, sur une photographie de l'œuvre avant conservation. Elle permet de se rendre compte de l'ambiance colorée de l'œuvre, même si l'exactitude de quelques éléments n'est pas certaine.

Reconstitution virtuelle de l'état supposé de la dernière polychromie.



2. Propositions de traitement de restauration :

Diverses propositions de « restitutions » esthétiques vont être présentées pour ces deux œuvres. Rappelons d'abord quelques notions, qui permettront de situer les limites de notre action.

L'étymologie du mot *restituer* est la suivante :¹⁰

1. Rendre ce qui a été pris ou ce qui est possédé indûment.
2. Rétablir, remettre en son état premier.

Nous conviendrons qu'aucune de ces définitions ne peut s'appliquer aux pratiques de la restauration. En effet, il est maintenant convenu de façon quasi unanime, que la restauration ne peut, par quelques moyens que se soit, rétablir l'état qu'une œuvre avait au moment de sa création.

Dans le domaine de la restauration du patrimoine, les termes *restituer* et *restitution* se rapportent au traitement effectué par un restaurateur, dans le but de donner à un objet ou une image, un aspect physique en rapport avec

l'histoire et la matérialité même de cet objet. La restitution, aussi respectueuse soit-elle des caractéristiques originelles de l'œuvre, est un état qui n'a jamais existé auparavant.

Les propositions de traitements qui vont suivre excluent d'emblée les techniques ne respectant pas la déontologie actuelle.

Ainsi, nous ne parlerons pas de la mise à jour de l'âme de bois pour la statue, qui est une opération heureusement bannie aujourd'hui, après un siècle de pratique¹¹.

Il est d'ailleurs inconcevable d'imaginer appliquer ce type de « décapage » à une peinture sur toile ou sur panneau, car les supports destinés à recevoir une couche de couleur (peinture ou polychromie) n'ont pas été façonnés pour être montrés « nus ». Nous admettons tous qu'aucun artiste n'a souhaité voir son œuvre finir ainsi.

De la même façon, dans le cas de la sculpture, nous souhaitons éviter tout dégageant des couches colorées anciennes, car cela détruit les couches

¹⁰ Le Petit Larousse illustré, Édition 2001.

¹¹ Le décapage des polychromies se pratique dès l'époque néo-gothique (1830) et jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle.

récentes, et modifie à tout jamais la perception de l'œuvre.

En effet, l'enlèvement des surpeints est une opération délicate et irréversible. La décision de dégageant ne peut être prise que si la polychromie que l'on souhaite mettre à jour (l'originale ou une autre), subsiste en quantité et en qualité suffisante.

De plus, la polychromie la plus ancienne visible sur cette œuvre, est trop lacunaire pour permettre de proposer des traitements de reconstitution de cette strate.

Les ajouts formels – concernant les montants latéraux du trône et la terrasse – ne seront pas retirés, car ils font partie de l'histoire de l'œuvre, et garantissent, de surcroît, sa stabilité physique.

Les œuvres que nous avons à traiter ont toutes deux une valeur culturelle indéniable. Il semble logique que l'*Ex-Voto* ait eu une valeur fonctionnelle, pourtant, nous ne remarquons pas de trace d'usage particulière. Cela s'explique par le fait que les images en deux dimensions sont beaucoup moins touchées par les fidèles, que les volumes. Dans le cas de l'*Ex-Voto*, c'est principalement

l'histoire relatée qui lui donne sa fonction, et non pas son état physique.

Dans le cas de la *Vierge à l'Enfant en Majesté*, l'usage de la statue dans un culte est attesté par la présence de clous, qui ont du servir à maintenir un vêtement lors d'une procession. Ces éléments ont un intérêt historique indéniable, et pour cette raison ils seront conservés.

Nous avons choisi de présenter les différentes propositions de traitement suivant un ordre chronologique, relatif aux différentes opérations techniques. Nous allons ainsi passer de la simple conservation à la réintégration colorée illusionniste, pour chacun des deux cas, en essayant de les mettre en parallèle suivant chaque type d'opération.

Signalons que toutes ces propositions sont *a priori* discutables, et qu'il est extrêmement difficile de choisir entre l'une ou l'autre. En effet, quand nous conservons certaines valeurs, d'autres sont niées ; l'équilibre est difficile à trouver.

De plus, l'importance que l'on accorde généralement à l'aspect esthétique influence notre choix. Enfin, rappelons que le restaurateur se doit de proposer

différentes présentations, et de conseiller le propriétaire de l'œuvre. C'est ce dernier qui prend la décision finale.

2.1. Présentations de type archéologique.

La présentation de type archéologique accorde peu de place à la restauration, et se cantonne généralement à la conservation et la consolidation des éléments constitutifs de l'œuvre.

Ce type de présentation respecte plus ou moins les valeurs historique et d'ancienneté des œuvres. Les valeurs de contemporanéité, telles que Riegl les avait définies, ne sont pas mises en avant dans les traitements qui excluent la restauration.

La valeur historique s'exprime dans le fait que l'objet artistique se présente dans un état pur, qui n'a subi aucune intervention de restauration. Ainsi, même si l'œuvre ne se présente pas dans un état proche de celui d'origine (c'est le cas de nos deux exemples), nous la conservons comme document historique, dont les éléments subsistants sont suffisants pour juger de la qualité artistique de l'ensemble.

Selon les définitions que Riegl nous donnait, il y a cent ans, la valeur d'ancienneté s'exprimait dans le refus de toute intervention de conservation comme de restauration. Même si nous concevons, comme lui, que l'œuvre est vivante, nous ne pouvons admettre aujourd'hui de la laisser se dégrader davantage pour répondre aux exigences de la valeur d'ancienneté.

a. *Ex-Voto* :

Vue après conservation et nettoyage.



Le traitement de conservation qui a été réalisée reste visible, car aucune opération de restauration n'a été réalisée dans ce cas. La toile reste donc à nu, au niveau des lacunes de couche picturale.

b. Vierge à l'Enfant en Majesté :

b.1. Pas de restauration :

La tête de l'Enfant, qui s'était désolidarisée du buste, a été replacée de façon virtuelle. Nous pouvons donc présenter cette œuvre sans qu'aucune opération de restauration n'ait été entreprise. La valeur historique est ainsi respectée.



Vue de l'œuvre avant conservation¹².

¹² Au moment de la rédaction de cette étude, les opérations de conservation n'avaient pas encore débutées. Il ne m'est donc pas possible de montrer l'œuvre nettoyée.

b.2. Pas de restauration, mais ajout des manques formels :

Cette proposition doit restituer, le plus fidèlement possible, la forme originelle. Il est donc possible de proposer la reconstitution des éléments manquants (couronne, doigts de l'Enfant et main de la Vierge) en se basant sur des œuvres ayant la même typologie (type espagnol de la fin du XIII^{ème} ou début XIV^{ème} siècle). Evidemment, ces ajouts devront être parfaitement documentés dans le dossier de traitement, ainsi que lors de l'exposition de l'œuvre. Le public doit connaître l'état exact de l'œuvre, sans être trompé sur son authenticité.

Les reconstitutions formelles sont aujourd'hui très rares. Même si le public s'étonne parfois de l'absence d'un bras ou de doigts, les restaurateurs complètent rarement les formes, sauf si le manque pose des problèmes structurels ou s'il perturbe trop la lecture de l'œuvre. Dans ce cas, l'ajout des éléments manquants ne se justifie pas d'un point de vue structurel. En effet, aucun de ces manques ne porte atteinte à la stabilité de l'ensemble.

C'est seulement du point de vue esthétique que l'on pourra justifier les restitutions formelles. Ajoutons que la restitution de ces éléments va théoriquement à l'encontre de ce que réclame la *valeur historique*. Toutefois, la quantité d'éléments originaux est suffisante pour apprécier les qualités de l'ensemble.



Reconstitution virtuelle de l'œuvre avec des ajouts formels.

L'ajout des éléments ne nie donc pas totalement la *valeur historique*, qui reste prédominante, par le fait qu'il n'y ait pas de restauration. Il peut être également intéressant de proposer la restitution de ces éléments, dans le cas où l'on considérerait cette statue comme un document historique. Cela permet de percevoir l'œuvre dans une totalité formelle, même si celle-ci est hypothétique.

Notons d'ailleurs que par respect pour la valeur historique de l'original, il est souhaitable de procéder aux restitutions sur une copie de l'œuvre.

Même si ce paragraphe ne concerne pas les opérations de restauration, nous pouvons évoquer brièvement la « retouche dite archéologique ». Ce type de retouche se pratique souvent dans le domaine de la sculpture polychrome. Elle consiste à retoucher les usures aux bords des lacunes, pour circonscrire la forme (ce qui la rend d'autant plus présente !),

tout en laissant le support de bois visible. Dans ce cas, les lacunes doivent être nettoyées et présenter une surface uniforme, comme un niveau en retrait de la polychromie.

Cette pratique nous paraît peu adaptée à l'œuvre, car celle-ci est lacunaire à tous les niveaux. Il est donc difficile de circonscrire toutes les lacunes, qui se présenteraient comme autant de formes.

De plus, tous les restes de préparation visibles s'inscrivent également comme des formes, ajoutant à l'hétérogénéité de l'œuvre.

2.2. Propositions avec pose de mastics ou d'apprêt :

Si l'on souhaite aborder la réintégration, il est possible de poser des mastics ou de l'apprêt, afin de cacher le support de la peinture. En effet, pour la peinture de chevalet comme pour la sculpture polychrome, le support (toile/bois) ne doit pas être visible.

a. *Ex-Voto* :

Vue après conservation et nettoyage de l'œuvre.



Ces mastics permettent de mettre les zones lacunaires au niveau de la couche picturale originale.

Dans ce cas, il est inutile de structurer les mastics pour obtenir un meilleur rendu esthétique.

Le but n'est effectivement pas d'intégrer ces mastics à l'ensemble de la structure. Toutefois, pour des raisons physiques et de conservation, il est important de matérialiser le réseau de craquelures sur la zone mastiquée. Cela permet de créer des joints de dilatation, qui s'ouvriront si l'œuvre subit des tensions, plutôt que d'endommager une nouvelle fois la couche picturale.

Cette opération ne nuit pas à la *valeur historique* dans le sens où les éléments originaux sont en nombre suffisant pour permettre d'apprécier l'œuvre. De plus, une fois le support caché, la peinture se rapproche plus de la conception de l'artiste qui l'a créé.

Par contre, cette opération – envisagée comme de la conservation – est contraire à ce que réclame la *valeur d'ancienneté* selon Aloïs Riegl. Mais comme nous l'avons vu dans la première partie, nous ne pouvons laisser les œuvres se dégrader pour respecter cette valeur.



Vue après la pose des mastics blancs.

b. Vierge à l'Enfant en Majesté :

b.1. Bouchage des zones où le bois est visible :

Le but de cette opération est de cacher l'âme de bois – qui n'a jamais été sculptée pour être montrée – et de redonner une homogénéité à l'ensemble. Les galeries creusées par les larves d'insectes seront bouchées. Même si les galeries sont en nombre réduit, certaines perturbent l'intégrité formelle de l'œuvre (cou de l'Enfant), ou la lisibilité (visage de la Vierge).

De ce fait, il est important de boucher les galeries aux endroits où l'on posera de l'apprêt, afin de ne pas créer d'hétérogénéité de surface.

Le nouvel apprêt ne recouvre pas les restes anciens de préparation.

Cette proposition semble cohérente avec l'authenticité de la démarche de l'artiste, car il a jamais souhaité que le bois soit visible. Pourtant, il en est de même pour la couche d'apprêt, qui n'est que le support de la polychromie, et qui n'a jamais été posée pour

être vue.

La reconstitution proposée ici nous donne simplement une idée, sur un état intermédiaire de l'œuvre lors de sa fabrication, ce qui pourrait satisfaire la *valeur documentaire* de l'œuvre.

Cette opération est donc tout à fait discutable.

Vue de l'œuvre Reconstitution virtuelle de l'œuvre après bouchage des zones où le bois était visible, avant conservation.



**b.2. Reconstitution du volume
au niveau de la première polychromie :**

En effet, si l'on souhaite pousser plus loin la restitution formelle, on peut poser une couche d'apprêt sur le bois et sur les restes de préparation de la polychromie la plus ancienne.

Le but de cette opération est de redonner à la figure, l'impression de volume qu'elle devait avoir avant sa dégradation. Tout comme la précédente, cette proposition est très discutable, par le fait qu'elle restitue un état intermédiaire de la création de l'œuvre.

*Vue de
l'œuvre avant
conservation.*



*Reconstitution
virtuelle
après la pose
d'un apprêt
qui reconstitue
le volume
initial.*

Cette restitution permet une meilleure lecture des volumes et des couleurs en supprimant la couleur du bois et des différentes préparations anciennes, qui offraient au regard un objet très contrasté, et donc peu lisible.

Pour satisfaire notre *vouloir artistique*, nous pouvons décider de rajouter les éléments formels manquants.

La réagrèage se fera jusqu'au niveau le plus ancien, laissant ainsi les deux couches de polychromie visibles, sans prendre parti pour l'une ou l'autre. L'épaisseur d'apprêt devra permettre de repositionner la tête de l'Enfant, et comblera les manques dus aux attaques d'insectes xylophages (arêtes de plis, chaussures, doigts, nez de la Vierge, etc.). Ces bouchages devront être réparés avec soin, comme cela se faisait dans la technique artisanale de polychromie.

La couleur de l'apprêt devra être légèrement différente de celle de la préparation subsistante, afin de permettre une dé-restauration plus aisée par la suite. Une couche d'isolation devra d'ailleurs séparer la préparation ancienne de l'apprêt

moderne pour une meilleure réversibilité.

b.3. Reconstitution du volume au niveau de la dernière polychromie :

La polychromie ancienne étant recouverte, on ne voit plus que la polychromie récente – la seule qui est d'ailleurs digne d'un intérêt esthétique, dans l'état de conservation actuel.

Comme dans le cas précédent, une couche d'isolation devra permettre la séparation des deux couches lors d'une dé-restauration, sans risquer d'altérer la polychromie ancienne.

De plus, le fait de recouvrir une couche colorée par une préparation permet de la conserver tout en la protégeant des facteurs de dégradation. Dans le futur, d'autres restaurateurs pourront ainsi remettre à jour la polychromie ancienne et l'étudier.

Comme la précédente, cette restitution est parfaitement discutable, car nous réinterprétons la forme pour lui donner un volume, qui n'a sans doute jamais existé.

L'aspect esthétique qui résulte de cette opération peut avoir le désavantage de donner l'impression que cette œuvre est en plâtre peint, et non pas en bois.

Toute modification apportée à l'œuvre doit donc être notifiée lisiblement dans

le dossier, ne serait-ce qu'en confrontant les vues avant et après traitement.

Reconstitution virtuelle de l'œuvre après restitution des éléments manquants et la pose de l'apprêt jusqu'à la dernière polychromie.



2.3. Dégagement anachronique sans restauration :

a. *Ex-Voto* :

Cette œuvre ne comporte pas de repeint. Aucun dégagement n'est donc possible.

b. *Vierge à l'Enfant en Majesté* :

Dans le cas de la superposition de polychromies de cette statue, on pourrait décider de conserver les éléments qui sont, soit « les plus beaux », soit « les plus nombreux » ou encore « les plus anciens ».

Cette attitude – rencontrée de nombreuse fois dans les publications étudiées – consiste à mettre à jour les polychromies de différentes époques, suivant leur qualité, leur quantité ou leur ancienneté.

Ainsi, dans le cas de cette œuvre, on pourrait considérer que les carnations les plus anciennes doivent être dégagées. Leur état semble en effet satisfaisant, et la superficie restante semble plus importante pour le premier surpeint que pour le second. Par contre, pour les vêtements, il nous paraît tout de suite impératif de

conserver la dernière polychromie, dont le décor d'*estofado* est particulièrement intéressant d'un point de vue esthétique et historique, bien qu'il soit très lacunaire.

Ce dégagement anachronique pourrait se justifier par le fait que l'ambiance colorée n'en serait pas modifiée : une carnation rose remplaçant une autre carnation rose... Dans ce sens, la *valeur historique* ne serait pas totalement niée. Par contre, l'*intégrité historique* serait considérablement modifiée en faisant cohabiter deux éléments, que plusieurs siècles séparent.

Par la force des choses, les montants latéraux du trône conserveraient leur teinte ocre-rouge, qui correspond à la polychromie la plus ancienne, alors qu'ils semblent avoir été décorés de *sgraffito* noir et or sur la polychromie la plus récente.

L'état restitué ne correspondrait en aucune façon à la conception de l'artiste qui a donné naissance à cette œuvre.

En résumé aucune valeur ne serait réellement satisfaite, ni les *valeurs historiques*, ni les *valeurs de contemporanéité*.

Même si cette proposition paraît absurde et injustifiée, j'ai souhaité la formuler dans cette étude, pour que l'on prenne conscience que ce type d'opération se pratique, en ce début de XXI^{ème} siècle en Europe.

2.4. Reconstitutions de « type muséal » :

Nous avons classé sous cette dénomination, les différentes propositions de traitement qui allient la restitution formelle à des restitutions colorées.

Le but de ces restitutions colorées est de présenter des œuvres dans une certaine intégrité et une certaine lisibilité, sans volonté de montrer des œuvres « comme neuves ». Cela permet de rapprocher l'œuvre de son « ambiance colorée originale », sans prétendre à une véracité des couleurs.

Ce type d'opération satisfait la *valeur documentaire*, que les lieux d'exposition assignent souvent aux œuvres.

Ainsi, le caractère « didactique » des propositions se rapproche de la vocation première des musées, sans

toutefois réserver ce type de traitement à cet univers. En effet, une œuvre traitée de cette façon peut très bien trouver sa place dans un lieu de culte.

Si l'on considère les valeurs énoncées par Riegl au début du XX^{ème} siècle, on constate que ce type de pratiques satisfait plus les *valeurs de contemporanéité* que celles de *remémoration*.

En effet, la volonté de restituer les formes et les couleurs d'une œuvre correspond à nos exigences modernes, et satisfait notre recherche de plaisir esthétique face à une œuvre, indépendamment de son ancienneté.

Selon Paul Philippot¹³, les lacunes de polychromie n'ont pas la même valeur que les lacunes d'une peinture. En effet, on parle de *lacunes totales* pour une peinture, alors qu'il s'agit de *lacune relative* dans le cas d'une sculpture, car la forme sculptée est conservée. Cependant, le nombre de lacunes ou leur localisation peuvent

¹³ Paul PHILIPPOT, Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. In *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, p. 413-419.

créer autant de troubles esthétiques pour une sculpture que pour une peinture.

Le fait qu'il y ait une distinction de valeur entre les différentes lacunes, rend le problème de la retouche extrêmement complexe. En effet, une retouche valable pour une peinture peut ne pas convenir à une œuvre sculptée. La retouche peut être tellement présente qu'elle estompe la présence plastique de la forme sculptée – ce qui pourrait être moins favorable à l'œuvre que la lacune elle-même.

Il faut donc s'abstenir de formuler des principes abstraits et absolus, et il faut toujours avoir à l'esprit que dans le cas des lacunes, seuls la sensibilité esthétique et le respect de l'original pourront nous aider à résoudre, au cas par cas, ce problème qui touche l'essence même de la sculpture polychrome.

a. *Ex-Voto* :

a.1. Coloration des mastics par un « ton neutre » :

Vue de l'œuvre après conservation.



Les mastics pourront être colorés dans la masse ou en surface, par un « ton neutre » identique pour l'ensemble des lacunes.

Ce cas de figure rejoint celui des mastics blancs, et produit le même effet, à savoir une perturbation importante de la perception de l'image. Chaque lacune bouchée se présente comme une figure sur l'ensemble de l'image, qui tend à devenir un fond.

*Reconstitution virtuelle de l'œuvre après
coloration des mastics par un « ton neutre ».*



a.2. Coloration des mastics par des tons de fond :

L'ambiance colorée ainsi restituée permettra une meilleure lecture de l'œuvre. Car contrairement aux cas évoqués précédemment, la lacune se présentera moins comme une figure si elle est colorée, que si elle a une couleur uniforme de mastics (blancs pour imiter la préparation originale, ou avec un « ton neutre »).

Détail de la scène n°1 après pose des tons de fond et mise en place de la composition.



Si l'on pousse plus loin la restitution colorée, il est possible de recomposer les figures de façon linéaire, afin de restituer les différents éléments. La restitution colorée des figures se fera alors mentalement, en se basant sur le dessin.

Reconstitution virtuelle de l'œuvre après coloration des mastics par des tons de fond proches des couleurs alentour.

b. Vierge à l'Enfant en Majesté :

b.1. Coloration de l'apprêt par un « ton neutre » :

Cette opération doit permettre de redonner une lecture d'ensemble à la forme, en redonnant une continuité formelle de la surface, tout en distinguant les lacunes de la matière subsistante.

L'inconvénient majeur dans ce cas, est l'étendue des lacunes : si l'on pose l'apprêt jusqu'à la dernière polychromie, les éléments colorés sont peu nombreux. De ce fait, l'impression générale de l'œuvre ne mettra pas forcément les restes de polychromie en valeur.

Vue de l'œuvre avant conservation.

Reconstitution virtuelle de l'œuvre après la pose de l'apprêt jusqu'au niveau le plus récent, et coloration par un « ton neutre ».



b.2. Coloration de l'apprêt par des tons de fond :

Le but de cette opération est de restituer la continuité optique de la surface et une impression colorée relativement homogène de loin, même si la véracité des couleurs n'est pas recherchée. Comme précédemment, elle satisfait la *valeur documentaire* de l'œuvre.

Les tons de fond peuvent être appliqués par aplats. Il faut toutefois prendre garde à ce qu'ils ne soient pas trop « bouchés », ce qui risquerait de perturber – voire de nier – le volume sous-jacent par des jeux d'avant/arrière erronés. En effet, le jeu de l'ombre et de la lumière doit s'effectuer de manière harmonieuse sur les volumes. L'impression de volume paraîtra plus juste si les tons de fond sont appliqués de façon légère : jus colorés, *tratteggio*, etc. La vibration de la matière en sera également plus riche.

Reconstitution virtuelle de l'œuvre après la pose de l'apprêt au niveau le plus récent, et coloration par des tons de fond relatifs à la dernière polychromie.



2.5. Restitutions colorées :

Cette catégorie regroupe les propositions de traitement qui allient la restitution formelle à une restitution colorée poussée. Ces restitutions peuvent être autant imitatives que visibles, et ont pour but de donner l'illusion d'une œuvre complète.

Les restitutions colorées correspondent généralement à nos exigences, et satisfont notre plaisir esthétique. Ainsi, on peut considérer que l'on attribue à ces œuvres des valeurs de contemporanéité importantes.

La plupart des auteurs qui parlent de la muséographie s'accordent à dire que l'objet restauré se prête mieux à une présentation muséale que s'il n'avait pas été restauré. Cela permet « de le présenter de manière plus spectaculaire. »¹⁴

¹⁴ Jean-Pierre MOHEN, *Les Sciences du Patrimoine. Identifier, Conserver, Restaurer*, p. 204.

a. *Ex-Voto* :

a.1. Restitution visible :

Vue de l'œuvre après conservation.



La restitution colorée satisfait les valeurs de contemporanéité.

La nécessité de procéder à une retouche visible nous est apparue rapidement, car une partie de l'iconographie est manquante (scènes 7 et 8 en particulier).

Le système pointilliste a été choisi pour cette œuvre, car il s'intègre

bien dans la structure actuelle de l'œuvre.

D'autres systèmes de retouche visible auraient pu être utilisés, comme le *tratteggio* par exemple. Mais, la verticalité des hachures qui composent le *tratteggio* provoquait un trouble dans la lecture de l'œuvre, par le fait que la structure de la couche picturale est fortement marquée par un réseau de craquelures obliques. Notons que les mastics ont été structurés de la même façon pour s'intégrer à l'ensemble.



Ci-dessus :
Vue générale de l'œuvre
après restauration par
un système de retouche
visible :
le pointillisme.

Ci-contre :
Détail de la retouche
pointilliste, scène n° 7.



a.2. Restitution colorée illusionniste :

La retouche imitative ou illusionniste peut être réalisée sur ce type d'œuvre, mais seulement selon des considérations techniques.

En effet, les manques parfois importants au niveau de l'iconographie ne permettent pas de restituer les figures sans une part d'invention.

D'un point de vue déontologique, il paraît donc plus honnête de procéder à une restitution visible des éléments, même s, à distance normale, l'œuvre semble être complète dans les deux cas. Ce type de restitution est majoritaire dans la restauration des peintures de chevalet (sur toile), car elle répond à notre *vouloir artistique moderne*, qui réclame des images « intègres ».

Reconstitution virtuelle de l'œuvre après restauration de type illusionniste.



b. *Vierge à l'Enfant en Majesté* :

b.1. Restitution colorée visible :

Détail du motif
d'estofado au niveau
du buste de la Vierge,
avant retouche.



Détail du motif
d'estofado au niveau
du buste de la Vierge,
retouché à tratteggio.



En tant que support dévotionnel, la sculpture doit être vue et comprise par le public. Elle ne doit donc pas être considérée comme un

simple support, documentant les différentes phases de l'histoire de l'œuvre. Il convient donc de la présenter dans une unité esthétique., qui satisfait notre *vouloir artistique moderne*.

La sculpture polychrome nécessite une approche particulière, par sa tridimensionnalité. Les formes sculptées semblent diminuer l'impact causé par l'absence ou la différence de couleurs. On accepte alors assez facilement de laisser des traces d'usure ou des lacunes visibles. Pourtant, si l'on considère l'importance de la polychromie, qui n'est pas un « décor accidentel », on ne peut concevoir de laisser des manques visibles, de la même façon qu'on ne l'accepte pas pour une peinture de chevalet.

Dans ce cas, la restitution colorée ne peut se faire sans une grande part d'invention. En effet, de nombreux éléments ne possèdent plus de trace de couleur (cordelière, couronne, extérieur du manteau, base, terrasse, etc.). Les décors d'*estofado* et de *sgraffito* sont à réinventer en partie, car les motifs sont peu visibles et incomplets.

La polychromie ne peut donc être restituée de façon illusionniste, pour des raisons d'honnêteté et de déontologie.

La restitution proposée page 154, nous donne une idée de l'ambiance colorée générale de la dernière polychromie. Elle ne doit en aucun cas servir de référence à des restitutions colorées.

Toutefois, si une telle restitution était décidée – par le propriétaire – il serait nécessaire de procéder à une retouche visible, du type *tratteggio* ou autre.

Il ne paraît cependant pas souhaitable de restituer la polychromie originale, car elle demanderait une trop grande part d'interprétation. Si nous avons décidé de présenter cette reconstitution (partielle), c'est pour montrer la difficulté qui se présente au restaurateur, quand le propriétaire souhaite que l'œuvre soit entièrement restaurée, même si ce n'est pas possible « déontologiquement ». C'est donc dans une optique de « moindre mal » que nous nous efforçons de proposer ce type de restitution. En effet, nous savons tous pertinemment que des « restaurateurs »

beaucoup moins scrupuleux n'hésiteraient pas à procéder à des restitutions complètes, quitte à repeindre entièrement la statue.

b.2. « Restitution » colorée visible, sans reprise des motifs :

Par rapport à ce que nous venons de dire dans la présentation précédente, nous pouvons proposer de restituer l'ambiance colorée générale, sans réinventer les motifs d'*estofado* et de *sgraffito*.

Par un système de *tratteggio* par exemple, on peut reprendre toutes les zones lacunaires en restituant la couleur, le plus justement possible. Par respect pour l'authenticité – et pour l'éthique – les motifs ne seraient pas restitués.

Cette proposition est encore une fois un compromis – entre les règles déontologiques et la volonté du client – qui présente un état qui n'a jamais existé. Elle est en soit discutable.

b.3. Restitution colorée visible, sans mise à niveau :

La restitution colorée de la polychromie la plus récente peut également se faire directement sur la couche sous-jacente, sans mise à niveau.

Cette attitude, que l'on rencontre beaucoup dans le domaine de la sculpture polychrome actuellement, doit permettre un gain de temps considérable. En effet, la réparation de l'apprêt comme le pratiquait l'artisan polychromeur est un travail long et fastidieux.

La retouche colorée peut être plus ou moins réaliste, étant donné qu'elle se situe physiquement en retrait.

Dans ce cas, il semble que cette méthode apporte plus de confusion que de clarté dans la lecture de l'œuvre. En effet, l'étape du réagréage semble cruciale, étant donné que nous avons plusieurs niveaux visibles, tous hétérogènes. Il n'est donc pas question de recouvrir tout cela par de la couleur, tant par souci esthétique que pour garantir une bonne réversibilité à l'opération.

En effet, même si une couche d'isolation est posée entre les éléments anciens et la retouche colorée, le retrait de cette dernière pourra s'avérer difficile du fait des accidents de surface. Il est vrai que ce problème peut se poser également pour la couche d'apprêt de réagréage. Toutefois, les zones accidentées qui accrocheraient l'apprêt sont constituées par les restes de préparation ancienne. Ainsi, d'éventuels résidus d'apprêt sur la préparation causeraient un « moindre mal » que des résidus colorés, qui ne correspondraient pas à la succession logique des couches.

Bien que la sculpture polychrome soit rarement recouverte de vernis à l'origine – contrairement aux peintures – il semble préférable de leur appliquer une couche de protection après restauration.

Il faut évidemment respecter scrupuleusement son aspect de surface : une surface brillante recevra une fine couche de cire, alors qu'une surface mate recevra une couche de résine synthétique.

formes, etc.). On peut aussi l'animer, le travailler, le modifier, etc., sans que l'original ne soit sollicité.

Les applications offertes par la modélisation tridimensionnelle ne sont pas négligeables aujourd'hui, si l'on souhaite éviter les tâtonnements empiriques, jusque-là inévitables.

Sans vouloir remplacer les restaurateurs par des ingénieurs en informatique, il paraît nécessaire de s'intéresser à ces techniques.

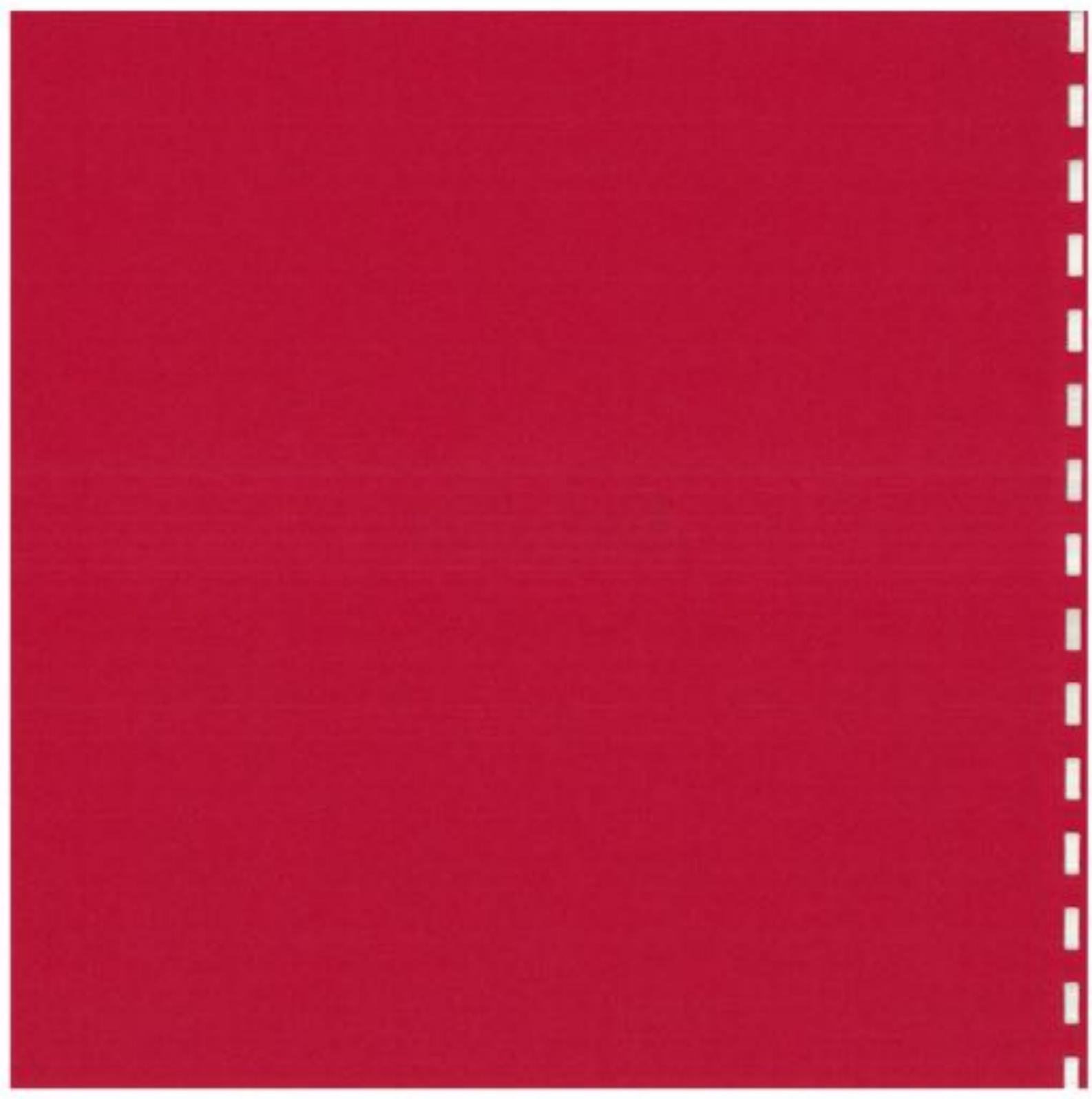
Les reconstitutions formelles ou colorées en architecture, s'élaborent de plus en plus grâce aux nouvelles technologies. Pourquoi ne pas utiliser ces techniques dans le domaine de la sculpture polychrome et de la peinture de chevalet ?

La seule limite actuelle à l'extension de ces pratiques au domaine de la restauration est – outre la nécessité de se former à ces nouveaux outils – qu'en l'absence de charte déontologique, les créateurs de « musées imaginaires hésitent entre reconstitutions rigoureuses (c'est-à-dire validées par les recherches scientifiques) et pépums à la Cecil B.

De Mille, relevant de la plus pure fantaisie.»¹⁷

¹⁷ Bérénice GEOFFROY-SCHNEITER, La polychromie retrouvée, p. 60-61.

CONCLUSION



CONCLUSION

Pour conclure cette étude, nous pourrions rappeler quelques conseils, d'une façon assez idéaliste :

Faire fi de ses impressions personnelles, confronter la théorie à la pratique, considérer que même si toutes les démarches sont valables a priori, la remise en question des règles est fondamentale... telles sont les notions que le conservateur-restaurateur doit sans cesse garder à l'esprit.

Ainsi, il ne pourra plus être dit que le conservateur-restaurateur agit par habitudes sans s'écarter des schémas préétablis, des « cases » dans lesquelles nos formations nous amènent à nous situer.

Car n'oublions pas que : *« la déontologie d'intervention ne peut se construire et évoluer que par un va et vient constant entre la théorie et la pratique, entre la connaissance et l'action, le savoir et le savoir-faire. »*¹

Tout ceci est vrai, mais l'idée fondamentale qui se dégage de cette étude

¹ Pierre-André LABLAUDE, *La Restauration : science ou pratique ?* p. 207.

est la difficulté de choix que tout restaurateur rencontre face à l'œuvre à traiter.

Ce choix est d'autant plus difficile, que le restaurateur doit, tout à la fois, s'impliquer et rester en retrait par rapport à l'œuvre. Car c'est le propriétaire de l'œuvre, et non pas le restaurateur, qui décide finalement du traitement à effectuer. Au restaurateur de garantir alors l'honnêteté de la restauration, en proposant des traitements « déontologiquement corrects » – bien que nous sachions que toute règle peut être interprétée ou contournée.

Quoi qu'il en soit, le restaurateur est toujours en droit de refuser de réaliser un traitement qu'il ne jugerait pas conforme aux règles professionnelles. Mais nous savons bien que la réalité économique transforme parfois ce « droit de refuser » en « obligation de travailler ».

Il ne reste donc qu'au restaurateur d'établir ses propres règles et limites, et de ne proposer que ce qu'il juge « juste ».

C'est à ce moment là que l'on se rend compte que l'écart entre les théories et les pratiques est parfois immense. Écart d'autant plus grand, que l'absence de statut

permet, encore aujourd'hui, à n'importe qui de s'improviser restaurateur.

Beaucoup de chemin reste donc à parcourir avant d'aboutir à une situation idéale.

En attendant cela, chaque « restaurateur professionnel » doit justifier de son honnêteté et de ses capacités auprès des commanditaires, et du public. Même si cela peut paraître inadmissible pour certains, rappelons qu'il en va de la crédibilité de notre profession.

A mes yeux, la seule façon de garantir l'honnêteté de l'acte d'interprétation critique est d'abord d'informer.

L'information passe évidemment par la documentation liée aux œuvres, telle qu'elle a été réclamée dans les codes déontologiques au milieu du XX^{ème} siècle.

Cette documentation écrite et photographique est censée garantir le côté scientifique et rigoureux de la profession. Elle doit contenir toutes les observations sur l'œuvre consignées par le restaurateur. Celui-ci doit également mentionner ses découvertes, le ou les constats d'état de l'œuvre, et les traitements effectués. Tout rapport d'expertise ou autre document relatif à l'objet, doit être joint au dossier,

pour former ainsi une sorte de base de données.

Ce qu'il faudrait exiger aujourd'hui est que :

- * Cette documentation soit réellement constituée, car ce n'est pas toujours le cas.
- * La documentation relative aux œuvres, traitées par le Service de Restauration des Musées de France, soit accessible à tous et pas seulement aux chercheurs.
- * Une copie de cette documentation doit être déposée dans les services de documentation des musées où l'œuvre est conservée, car la centralisation de l'information dessert les restaurateurs et les amateurs de province. La consultation aisée des différents dossiers d'œuvre permettrait sans doute des collaborations entre professionnels, ce qui ne se passe pas toujours entre les institutions et les restaurateurs privés.
- * L'information doit être diffusée au public par des moyens simples, de façon régulière, et pour toutes les œuvres, quelles soient prestigieuses ou non. En effet, même si cela perturbe les conceptions muséographiques, il est important d'informer, le visiteur de musée, de l'état de conservation de l'œuvre, et des traitements de restauration qu'elle a subie.

Les supports visuels sont dans ce cas plus parlant que de longs textes, comme on en trouve parfois dans les salles, et qui relatent quelques points d'histoire de l'art sur des œuvres prestigieuses.

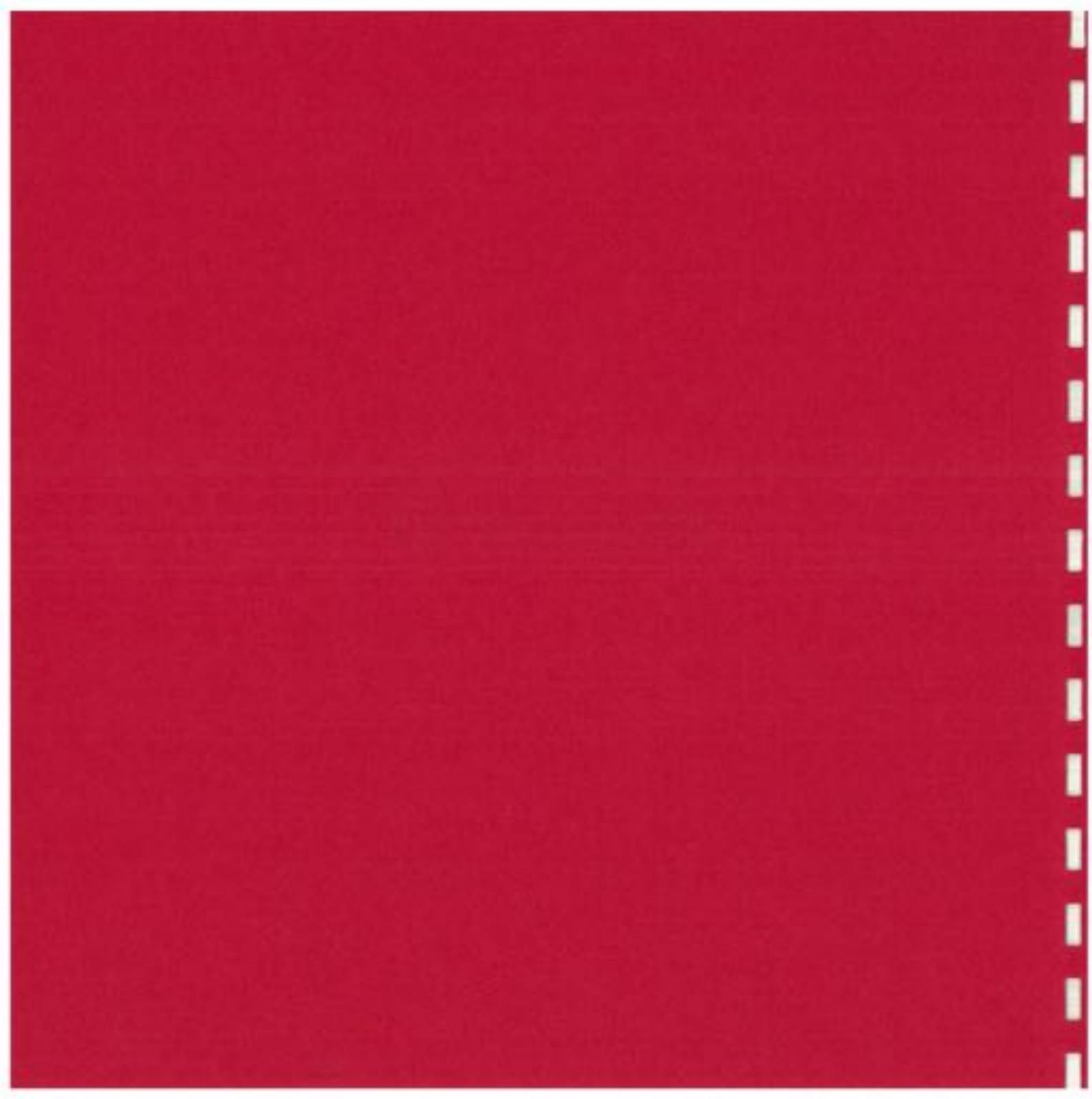
Comme nous l'avons évoqué au cours de cette étude, il peut être intéressant de procéder à des reconstitutions virtuelles des œuvres à restaurer, surtout dans le cas d'intervention délicate d'un point de vue déontologique, ou pour des manques trop importants à combler. De nombreux supports multimédias permettent ce type de travail.

De la même façon, la réalisation de copies pourrait être un moyen de préserver les œuvres originales tout en restituant leur image au public.

Même si aucune méthode ou traitement apparaissent comme idéals, et que la « diversité » caractérise la profession, il convient de traiter les œuvres avec le plus de justesse et de « transparence » possible. Ainsi la pérennité des œuvres sera assurée, afin que les générations futures puissent également jouir de ce patrimoine.

Enfant : Pied.	Carnation rose	Couleur brun puis beige clair.	<i>Sgraffito noir et or.</i>
Enfant : Visage.	?	?	Traces de rouge sur les lèvres et de rose à la base de la chevelure.
Enfant : Cheveux.	?	Dorure ou ocre rouge foncé tirant sur le brun (?)	Dorure
Trône		Dorure (?) ou ocre rouge foncé. Liant préparation protéique + sulfate de calcium	<i>Sgraffito bleu noir et or.</i> Liant préparation protéique + sulfate de calcium
Base	?	Dorure (?) ou ocre rouge foncé.	?
Terrasse	?	Dorure (?) ou ocre rouge foncé.	?

BIBLIOGRAPHIE



BIBLIOGRAPHIE

- * *L'Art et la Matière. Restauration des sculptures polychromes en Bretagne.* Exposition de l'association Buhez et de l'Atelier Régional de Restauration de Kerguehenec. Rennes : Éditions Apogée, 1997.
- * **AFCOREP.** *Rapport de recherche : la Restauration de l'art contemporain.* Paris : Mai 1996.
- * **ALBISSER Egon.** Restauration : le psychanalyste du restaurateur. In *Museum*, 1992, n° 2, 174, p. 105. ISSN : 0304-3002.
- * **BARIO OLANO Maite, BERASAIN SALVARREDI Ion, ALBAYALDE S. L.,** La polychromie du retable de saint Jean-Baptiste de Hernani, Gipuzkoa, Espagne. Contrat et analyse. In *ICOM Committee for conservation, 12th Triennial Meeting Lyon, 29 Augusts-3 September 1999. Préprints Volume I.* Londres : Éditions James & James, 1999. p. 438-442. ISBN : 1-873936-92-3
- * **de BAZELAIRE Hugues.** Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1879), un pionnier de la conservation-restauration ?. In *CORÉ*, Novembre 2000, n° 9, p. 58-60. ISSN : 1277-2550.
- * **BAZIN Germain.** *Le Temps des Musées.* Liège : Édition Desoar, 1967.
- * **BENJAMIN Walter.** L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique. In *Actes de recherches en sciences sociales*, Septembre 1983, n° 49.
- * **BERGEON Ségolène, MOGNETTI Elisabeth.** *La revue du Louvre et des Musées de France.* Tirage à part (extrait), n°4, 1977, p. 265-266.

- * **BERGEON Ségolène.** « Science et patience » ou la restauration des peintures. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1990. ISBN : 2-7118-2242-7.
- * **BERGEON Ségolène.** La formation des restaurateurs : spécialisation, interdisciplinarité et dangers. In *Cahiers d'études - Comité de Conservation (ICOM-CC)*. XVII^{ème} Conférence Générale. Stavanger, 1995, p. 20-21.
- * **BERGEON Ségolène.** Ethique et conservation-restauration : la valeur d'usage du bien culturel. In *La conservation : une science en évolution. Bilan et perspectives*. Actes des 3^e journées internationales d'Études de l'ARSAG. Paris, 21-25 Avril 1995. p. 16-22.
- * **BLÆDÉ James.** Du mauvais sang de quelques-uns, de la mauvaise conscience de quelques autres. In *Chronique d'un saccage. La restauration en question*. Nuances, n° 8. Bulletin de l'ARIPA. Paris : Editions IVREA, Octobre 1995. p. 3-9.
- * **BELMONT Yves.** Sur la modernité de la conservation des monuments. In *Ethique, principes and methodology. Scientific Journal*, ICOMOS, 1995, n° 6, p.19-22.
- * **BRANDI Cesare.** *Théorie de la restauration*. Trad. de l'italien par Colette DÉROCHE. Paris : Centre des Monuments Nationaux/ Monum, Éditions du Patrimoine, 2001. ISBN : 2-85822-598-2.
- * **BRET et MARTIN Elisabeth,** Restauration et étude technique. In *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 1, 1991, p. 114 -115. ISSN : 0035-2608.
- * **BRINKMANN Vinzenz,** La polychromie de la sculpture archaïque en marbre. In *PACT 17- 1987. Revue du groupe européen d'études pour les techniques physiques, chimiques, biologiques et mathématiques appliquées à l'archéologie*. Italie, édité par François DELAMARE, Tony HACKENS et Bruno HELLY. 1987. ISSN : 0257-8727
- * **BRUNEL Georges.** Cesare BRANDI. In *CORÉ*. Mai 1999, n° 6, p. 54-56.

ISSN : 1277-2550.

- * **BRUNEL Georges.** Restauration à la mode : les risques des techniques dernier cri. In *Beaux-Arts Magazine*, Décembre 1997, n° 163, p. 9. ISSN : 0757-2271.
- * **CARDON Bert.** Aperçut sommaire de l'histoire de la sculpture dans les Pays-Bas méridionaux. *Dorures, brocarts et glacis. S.O.S. Polychromies*, 27 Octobre - 31 Décembre 1995, Musée des Arts Anciens du Namurois, Namur. Fonds du Patrimoine Culturel Mobilier, Fondation du Roi Baudouin et la Loterie Nationale, 1995. p. 11-26.
ISBN : 2-87212-165-X
- * **CLAVIR Miriam.** The social and historic construction of professional values in conservation. In *Studies in Conservation*, 1998, vol. 43 nb 1, p. 1. ISSN : 0039-3630.
- * **CHASTEL André, BABELON Jean-Pierre.** *La notion de Patrimoine.* Paris : Éditions Liana Levi, 1994.
- * **CHEVALIER Jean (dir).** *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris : Éditions Robert Laffont / Jupiter, 1969.
- * **CHOAY Françoise.** Sept propositions sur le concept d'authenticité. *L'Authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine Mondial.* Conférence de Nara, Japon. 1-6 Novembre 1994. Nara : UNESCO Centre du Patrimoine Mondial / Direction des Affaires Culturelles (Japon) / ICCROM / ICOMOS, 1995. p. 293-295.
- * **COURAJOD Louis.** La polychromie dans la statuaire du Moyen-Âge et de la Renaissance. Extrait des *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris, 1888, t. XLVIII.

- * **DECROUEZ Danielle, LINTZ Yannick et al.** *Les marbres blancs dans l'Antiquité.* Genève, Exposition du Muséum d'Histoire naturelle et Musée d'art et d'histoire de Genève - Ville de Genève, Octobre 1991. ISBN : 2-8306-0084-3
- * **De HENAU Pierrick,** Inconvénient et dangers du moulage des sculptures. In *Bulletin de l'IRPA XXII.* 1988-1989. p. 169-173. ISSN: 0085-1892.
- * **DEILLER Thierry,** Relevé 3D par triangulation laser. Expérimentation et exposé du procédé. In *CORÉ,* Novembre 1998, n° 5, p. 37-41. ISSN : 1277-2550.
- * **DIDIER Robert, SERCK-DEWAIDE Myriam et al.** La Sedes Sapientiae de Vivegnis. In *Bulletin XXII.* Bruxelles : I.R.P.A., 1988-1989. p. 50 et suivantes. ISSN : 0085-1892.
- * **DUBY Georges.** *Histoire d'un art. La Sculpture. Le grand art du Moyen-Âge du V^e au XV^e siècle.* Genève : Édition Albert Skira, 1989. ISBN : 2-605-00144-X.
- * **DUCHET-SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel.** *La Bible et les Saints. Guide iconographique.* Paris : Édition Flammarion / Tout l'Art, Encyclopédie, 1997. ISBN : 2-08-012256-8.
- * **ECO Umberto.** *Art et beauté dans l'esthétique médiévale.* Traduit de l'italien par M. JAVION. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1997.
- * **ÉMILE-MÂLE Gilberte.** Survol sur l'histoire de la restauration des peintures du Louvre. *Histoire de la restauration en Europe, Actes du Congrès International, Interlaken, 1989.* Wernersche Verlagsgesellschaft : Worms, 1991.
- * **ÉMILE-MÂLE Gilberte.** Histoire de la restauration des peintures du Louvre. 1^{ère} partie : Des origines jusqu'à 1848. In *CORÉ,* Octobre 1997, n° 3, p. 52-57. ISSN : 1277-2550.

- **ÉMILE-MÂLE Gilberte.** Histoire de la restauration des peintures du Louvre. 2^{ème} partie : De la Révolution à la fin des années 1980. In *CORÉ*, Avril 1998, n° 4, p. 37-46. ISSN : 1277-2550.
- **ENAUD François.** Les principes de restauration des Monuments en France de Viollet-Le-Duc à la Charte de Venise. In *Histoire de la restauration en Europe - Geschichte der Restaurierung in Europa.* Actes du congrès international, Interlaken, 1989, Vol. 1. Wernersche Verlagsgesellschaft: Worms, 1991. p. 49-62. ISBN : 3-88462-082-7.
- **F.F.C.R.** La profession de conservateur-restaurateur. Réflexions sur la situation française. *Dossier spécial ICOM-CC Lyon 99.* Paris : Fédération Française des Conservateurs-Restaurateurs, Juillet 1999.
- **F.F.C.R.** Textes de Référence. *Dossier spécial ICOM-CC Lyon 99.* Paris : Fédération Française des Conservateurs-Restaurateurs, Juillet 1999.
- **GEOFFROY-SCHNEITER Bérénice.** La polychromie retrouvée. In *Beaux-Arts Magazine*, Février 1997, n°153, p. 60-67. ISSN : 0757-2271.
- **GUICHEN Gaël de.** La conservation préventive : un changement profond de mentalité. *Cahiers d'études - Comité de Conservation (ICOM-CC).* XVII^{ème} Conférence Générale, Stavanger, 1995. p. 4-5.
- **GUILLAUME Marc,** Économie et patrimoine. In *Science et Conscience du Patrimoine.* Actes des Entretiens du Patrimoine (dir. Pierre NORA). 28-29-30 Novembre 1994. Paris : Fayard / Éditions du Patrimoine, Janvier 1997. p. 39-46. ISBN : 2-213-59850-9.
- **GUILLOT de SUDUIRAUT Sophie,** *Sculptures allemandes de la fin du Moyen-Âge dans les collections publiques françaises, 1400 - 1530. Paris, Musée du Louvre du 22 Octobre 1991 au 20 Janvier 1992.* Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1991. ISBN : 2-7118-2473-X.

- * **GUILLOT de SUDUIRAUT Sophie** (dir.), *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration*. Acte du colloque organisé au Louvre par le service culturel les 6 et 7 Décembre 1991. Paris : La Documentation Française, 1993.
ISBN : 2-11-002878-5.

- * **HORSIN-DÉON Simon**. *De la conservation et de la restauration des Tableaux. Éléments de l'art du restaurateur ; historique de la partie mécanique de la peinture, depuis sa renaissance jusqu'à nos jours ; classification de toutes les écoles ; — recherches et notices sur quelques grands maîtres*. Paris, 1851. [Gutenberg Reprint, 1981].
ISBN : 2-7144-1412-5.

- * **JAHONT Oleg**. Quelques extraits de l'histoire de formation des principes de restauration de la sculpture. *Problems of complete ethic and scientific investigations in the Restoration Institut of conservation and methodology of museums*, (3^{ème} cours international pour restaurateurs). Budapest : UNESCO, 1982. p. 242-248.

- * **JOKILEHTO Jukka**. Les fondements des principes modernes en conservation. *Histoire de la restauration en Europe - Geschichte der Restaurierung in Europa. Actes du congrès international, Interlaken, 1989*, Vol. 1., Wernersche Verlagsgesellschaft :Worms, 1991. p.29-33. ISBN : 3-88462-082-7.

- * **KIDACKA Anna**. Pourquoi restaurer ? In *L'Art et la Matière. Restauration des sculptures polychromes en Bretagne*, Exposition de l'association Buhez et de l'Atelier Régional de Restauration de Kerguehenec. Rennes : Édition Apogée, 1997. p. 120-123.

- * **LABLAUDE Pierre-André**. La Restauration : science ou pratique ? In *Science et Conscience du Patrimoine*, (dir. Pierre NORA). Actes des Entretiens du Patrimoine, 28-29-30 Novembre 1994. Paris : Fayard / Éditions du Patrimoine, Janvier 1997, p. 207-212.
ISBN : 2-213-59850-9.

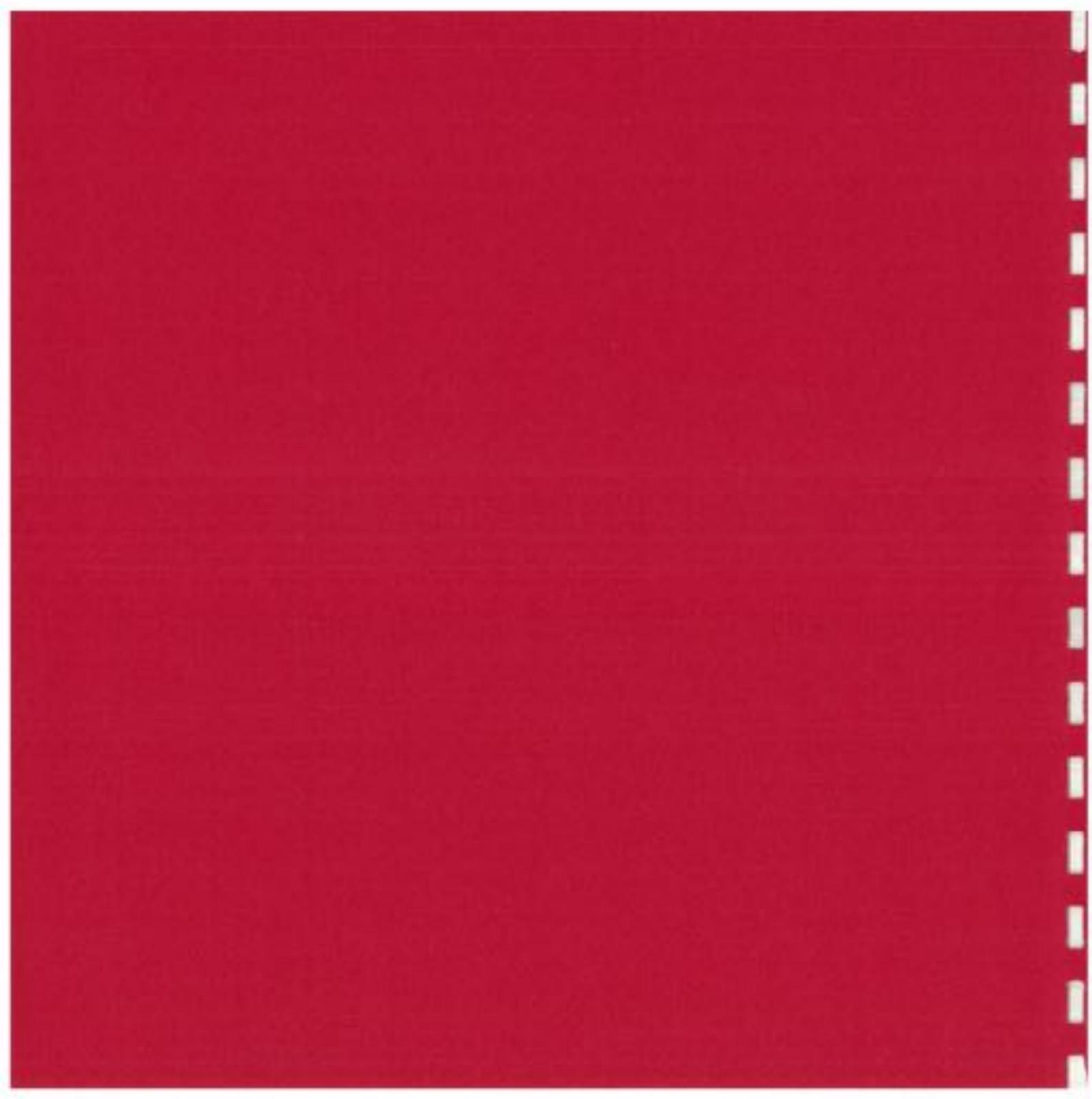
- **LELEKOV Leonid.** Restauration et présentation : une affaire d'interprétation. In *Museum*, 1992, n° 2, 174, p. 107. ISSN : 0304-3002.
- **LEPAGE Michel et PAYER Claude.** La conservation aujourd'hui. In *Restauration en sculpture* ancienne. Sous la dir. de BÉLAND Mario. Le Musée du Québec en images - 7. Exposition au Musée du Québec du 15 juin 1994 au 16 Avril 1995. Canada, Bibliothèque Nationale du Québec, 1994. p. 53-77. ISBN : 2-551-13309-2.
- **LICHTENSTEIN Jacqueline.** Pourquoi la sculpture ne pouvait pas être moderne ? In *Majeurs ou mineurs ? Les hiérarchies en art.* Sous la dir. de Georges ROQUE. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, Octobre 2000, p. 81-103. ISBN : 2-87711-224-1.
- Louvre. Trésors du Moyen Âge. In *Dossier de l'Art*, Décembre 93/ Janvier 94, n° 16. Dijon, Éditions Faton S.A., 1993.
- **LUXEN Jean-Louis.** *L'Authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine Mondial.* conférence de Nara, Japon. 1-6 Novembre 1994. Nara : UNESCO Centre du Patrimoine Mondial / Direction des Affaires Culturelles (Japon) / ICCROM / ICOMOS, 1995. p. 371-374.
- **MALRAUX André.** *Le musée de l'imaginaire. Les voix du silence* / André Malraux – Paris : Éditions Gallimard, 1965.
- **MARTIN Elisabeth.** Un chantier européen, Juste de Gand, Pedro Berruguete. « *Les Portraits d'hommes illustres du Studiolo d'Urbino* ». In *TECHNÉ*, 1998, n°7. Paris : Réunion des Musées Nationaux / Laboratoire des musées de France. p.103-104. ISBN : 2-7118-3783-1
- **MÉRIMÉE Jean François Léonard.** *De la Peinture à l'Huile ou Des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours.* Paris : Mme Huzard Libraire, 1830.

- * **MOHEN Jean-Pierre.** *Les Sciences du Patrimoine. Identifier, Conserver, Restaurer.* Paris : Éditions Odile Jacob / Science et Arts, 1999. ISBN : 2-7381-0660-9.
- * **NORA Pierre, PARENT Michel et al.** Débat du 28 Novembre. In *Science et Conscience du Patrimoine*, (dir. Pierre NORA). Actes des Entretiens du Patrimoine, 28-29-30 Novembre 1994. Paris : Fayard / Édition du Patrimoine, Janvier 1997. p. 51-53. ISBN : 2.213.59850.9.
- * **PÉRIER-D'ETEREN Catheline.** *La Restauration en Belgique de 1830 à nos jours.* Liège : Pierre Mardaga Éditeur, 1991. ISBN : 2-87009-486-8.
- * **PÉRIER-D'ETEREN Catheline.** Éditorial - Les enjeux actuels de la conservation-restauration. In *Cahiers d'études - Comité de Conservation (ICOM-CC). XVII^{ème} Conférence Générale*, Stavanger : 1995. p. 2-3.
- * **PHILIPPOT Paul.** Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes. In *Preprints of the Contributions to the New York Conference on « Conservation of Stone and Wooden Objects »*, 7-13 June 1970, Section Wood. p.59-62.
- * **PHILIPPOT Paul.** Signification de la polychromie dans les arts tridimensionnels au Moyen-Âge. In *Safe Guarding of Medieval Altarpieces and wood Carving in Churches and Museums.* Conference in Stockholm, May 28-30, 1980. Stockholm : Aron ANDERSON and Peter TÄNGEBERG. Sweden. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1980. p. 15-26. ISBN : 91-7402-114-1
- * **PHILIPPOT Paul.** *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège.* Édité par C. Périer-D'eteren / Groeninghe EDS, 1990. ISBN : 90-71868-09-5. D/ 1990/ 0222/ 1.
- * **PHILIPPOT Paul.** Histoire et actualité de la restauration. In *Histoire de la restauration en Europe, Actes du Congrès International, Interlaken, 1989.* Wernesche Verlagsgesellschaft, Worms, 1991. p. 7-12. ISBN : 3-88462-082-7.

- * **PHILIPPOT Paul.** La restauration depuis 1945. Naissance, développement et problèmes d'une discipline. In *Cahiers d'études - Comité de Conservation (ICOM-CC)*. XVII^{ème} Conférence Générale. Stavanger, 1995. p. 16-17.
- * **PHILIPPOT Paul.** L'œuvre d'art, le temps et la restauration. In *Histoire de l'Art*, Décembre 1995, n° 32, p. 3-9. ISBN : 2-909196-18-6.
- * **PHILIPPOT Paul.** Retour sur le *Tratteggio*. In *CORÉ*, Novembre 2000, n°9, p. 50-52. ISSN : 1277-2550.
- * **RECHT Roland.** Histoire de l'art et patrimoine. In *Science et Conscience du Patrimoine*. (dir. Pierre NORA). Actes des Entretiens du Patrimoine, 28-29-30 Novembre 1994. Paris : Fayard / Édition du Patrimoine, Janvier 1997. p. 83-88. ISBN : 2.213.59850.9.
- * **RIEGL Aloïs.** Trad. de l'all. D. WIECZOREK. Préface F. CHOAY. *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*. Paris, Espacements aux Ed. du Seuil. 1984. ISBN : 2-02-00-6821-4.
- * **RIOUX Jean-Paul.** Caractérisation d'un repeint de goût. Paolo Caliari dit Véronèse, Les Noces de Cana. In *TECHNÉ*, 1998, n°7. Paris : Réunion des Musées Nationaux / Laboratoire des musées de France. p. 95-98. ISBN : 2-7118-3783-1
- * **SANTACREU Élisabeth.** Dans les cuisines de la restauration d'art. In *Le monde de l'Éducation*, Octobre 1999.
- * **SCHMITT Jean-Marie.** Les restaurateurs ne veulent plus être des hors-la-loi. Reconnaissance et statut, formation et déontologie. In *Le Journal des Arts*, Décembre 1994, n° 9. ISSN : 1245-1495.

- **SERCK-DEWAIDE Myriam.** S.O.S. Polychromies. La conservation et la restauration. In *L'Estampille. L'Objet d'Art*, Mars 1996, n° 300, p. 78-90.
- **THIÉBAUT Dominique.** Un chef-d'œuvre restauré : Le portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon de Domenico Ghirlandaio (1149-1494). In *Revue du Louvre et des Musées de France*, Juin 1996, n° 3, p. 42-53. ISSN : 0035-2608
- **TOLON Françoise.** Quelques questions sur la dé-restauration. In *Conservation et Restauration des Biens Culturels, Restauration, dé-restauration, re-restauration*. Paris, A.R.A.A.F.U., 1995. p. 9. ISBN : 2-907465-03-1.
- **TOUBERT Pierre.** Histoire et archéologie médiévale : Quelques considérations culturelles. In *Science et Conscience du Patrimoine*. (dir. Pierre NORA). Actes des Entretiens du Patrimoine, 28-29-30 Novembre 1994. Paris, Fayard / Édition du Patrimoine, Janvier 1997, p. 24-29. ISBN : 2.213.59850.9.
- **TRIPARD Philippe.** L'alliance de l'art et de la chimie. In *TECHNE*, 1998, n° 7. Paris : Réunion des Musées Nationaux / Laboratoire des musées de France. p. 5-6. ISBN 2.7118.3783.1.
- **VOINCHET François.** Le retour de la polychromie dans les églises d'Auvergne. Restaurations récentes. In *Momumental*, Juin 1997, n°17. Paris, Éditions du Patrimoine. p. 54-61. ISSN : 1168-4534

TABLE DES ILLUSTRATIONS



Tables des illustrations

I. Les apports théoriques :

p. 24 : Figure 1 : **Maître Theodoric, *Saint Luc***, 1360-1364. Chapelle Sainte-Croix, Château de Karlštejn (République Tchèque). In Jiří Fajt, Jan Royt, *Magister Theodoricus, court painter of emperor Charles IV*. National Gallery in Prague, 1997.

II. L'influence des contingences extérieures sur les pratiques de la restauration :

p. 57 : Figure 2 : **Rogier Van der Weyden, *Polyptyque du Jugement Dernier***, 1450-1451. Hotel-Dieu, Beaune. In Joan Sureda et José Milicula. *La Renaissance. Le Quattrocento italien. La peinture flamande*. Histoire Universelle de l'Art. Tome VI. Paris ; Éditions Larousse, Novembre 1989. pl. 455. p. 345.

p. 64 : Figure 3 : **David Roberts, *Salle hypostyle du Temple d'Isis à Philae, Egypte***. Aquarelle, entre 1838 et 1839. In David Roberts, *Voyage en Egypte*. Florence : Éditions Bonechi, 1994. p.40.

p. 64 : Figure 4 : ***Vue de l'intérieur de la nef de la Collégiale de Saint-Ursanne***, (Jura, Suisse), fin du XII^{ème} siècle. In Michel Hauser. *Guide de la Collégiale. Saint-Ursanne*. Photos de Jacques Bélat. Édité par la commune ecclésiastique, Saint-Ursanne, 1984. p. 45.

p. 65 : Figure 5 : ***Vue intérieure de la Chapelle privée de l'empereur Charles IV, dite Chapelle Sainte-Catherine***. Château de Karlštejn (République Tchèque), XIV^{ème} siècle. Guide : Le château-fort de Karlštejn. Édité par l'Institut pour le patrimoine de la Bohême Centrale à Prague, en coopération avec la maison d'éditions VEGA. L., 1996. p. 26.

p. 66 : Figure 6 : *Sarcophage des époux* (détail de l'homme). Cerveteri, nécropole de la Branditaccia, VI^{ème} siècle av. J.-C. Terre cuite, 111 x 194 x 69 cm. Musée du Louvre, Paris. Édité par la Réunion des Musées Nationaux.

p. 66 : Figure 7 : *Christ de Forstenried* (détail). Anonyme, bois polychrome. Bavière, vers 1200. In Paul Philippot. *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*. Édité par C. Périer-D'Ieteren / Groeninghe EDS, 1990. Photo Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Munich. Fig. 1, p. 276.

p. 67 : Figure 8 : *Adam et Eve, scène du Péché originel*. Chapiteau sculpté et polychromé, avant 1385. Chœur de la Cathédrale Saint-Guy à Prague (République Tchèque). Guide du Château de Prague. p. 10.

p. 67 : Figure 9 : *Virga Jesse*. Début XIV^{ème} siècle. Église Saint-Quentin, Hasselt. Bois, polychromie originale. In Paul Philippot. *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*. Édité par C. Périer-D'Ieteren / Groeninghe EDS, 1990. Photo Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Munich. Fig. 4, p. 280.

p. 68 : Figure 10 : *Vue du Porche Sud de la Collégiale de Saint-Ursanne* (Jura Suisse), fin du XII^{ème} siècle. In Michel Hauser. *Guide de la Collégiale. Saint-Ursanne*. Photos de Jacques Bélat. Édité par la commune ecclésiastique, Saint-Ursanne, 1984. Page de couverture.

p. 71 : Figure 11 : *Buste-reliquaire*. Vers 1350, Allemagne. In Ulrike Bergmann, Schnütgen-Museum, *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*. Köln, 1989. p. 312.

p. 80 : Figure 12 : « *Magnets* ». In *1000 Cadeaux d'art de la Réunion des Musées Nationaux*.

III. Exemples de restauration de peintures et de sculptures :

p. 87 : **La Pentecôte**. Anonyme, École française, milieu du XVII^{ème} siècle. Huile sur toile, 265 x 215 cm hors cadre. Église paroissiale de Châteauneuf de Galaure, Drôme. Atelier Amoroso-Waldeis (Avignon). Photographies réalisées par l'auteur de la restauration.

p. 90 : **Lorenzo di Bicci, Crucifix**. XIV^{ème} siècle. Tempera sur panneau de bois. Musée du Petit Palais, Avignon. In S. Bergeon, E. Mognetti. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n°4, 1977. Tirage à part (extrait). p. 23.

p. 91-92 : **La légende de saint Isidore**. Anonyme, École sud-américaine, XVIII^{ème} siècle. Huile sur toile, 81 x 63 cm. Collection particulière. Photographies réalisées par l'auteur de la restauration : Céline Bida.

p. 93 : **Gregor Erhart, Sainte Marie-Madeleine**. Vers 1510. Tilleul polychrome. Musée du Louvre, Paris. In *Dossier de l'Art*, n°16, décembre 1993-janvier 1994. p. 61-62.

p. 95 : **Pietro Vannucci, dit le Pérugin. Prédelle : Scène de la vie de saint Jérôme**.
Détail : **La Résurrection d'un évêque par saint Jérôme**. Fin XV^{ème}, début XVI^{ème} siècle. Tempera sur panneau de peuplier, 30 x 29 cm. Musée du Louvre, Paris. In Ségolène BERGEON. « *Science et patience* » ou la restauration des peintures. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1990. p. 225.

p. 97-98 : **Pierre-Paul Rubens, Hercule et Omphale**. Huile sur toile, 278 x 215 cm. Musée du Louvre, Paris. In Ségolène Bergeon. « *Science et patience* » ou la restauration des peintures. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1990. Fig. 6 et 7, p. 235.

p. 99 : **Vierge à l'Enfant d'Eu**. Anonyme, XIII^{ème} – XIV^{ème} siècle. Cerdagne, (Catalogne). Sculpture polychrome. Restauration effectuée par le Centre

départementale de Conservation-Restauration d'Œuvres d'Art (Perpignan), en 2000-2001. Photographies réalisées par l'auteur du mémoire.

p. 100 : **Domenico Ghirlandaio, *Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon***. Vers 1490. Huile sur panneau de peuplier, 62 x 46 cm. Musée du Louvre, Paris. Édité par la Réunion des Musées Nationaux.

p. 101 : **Atelier de Fra Angelico, *Ange en adoration***. Première moitié du XV^{ème} siècle. Tempera sur panneau de bois, 37 x 23 cm. Musée du Louvre, Paris.
Paolo Veneziano, *La Vierge et l'Enfant*. Milieu du XIV^{ème} siècle. Tempera sur panneau de bois, 44 x 39 cm. Musée du Louvre, Paris.
In Ségolène Bergeon. « *Science et patience* » ou la restauration des peintures. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1990. p. 254-255.

p. 103 : ***Vierge de l'Assomption***. Fin du XV^{ème} siècle, Castille. Noyer polychrome. Musée du Louvre, Paris. Photographies réalisées par l'auteur du mémoire.

p. 104 : **Andrea del Sarto, *La Charité***. 1518-1519. Musée du Louvre, Paris. In Ségolène Bergeon. « *Science et patience* » ou la restauration des peintures. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1990. Fig. 1 et 2, p. 219.

p. 105: **Jacopo della Quercia, *Vierge à l'Enfant***. Fin XIV^{ème} - début XV^{ème} siècle, Sienne. Bois polychrome. Musée du Louvre, Paris. Photographies réalisées par l'auteur du mémoire.

p. 107 : **Véronèse, *Les Noces de Cana***. 1563, Huile sur toile. Musée du Louvre, Paris. In *TECHNÉ*, n°7, 1998. Fig. 1, p. 95.

p. 110: **Juste de Gand et Pedro Berruguete, *Portraits d'hommes illustres du Studiolo d'Urbino, détail du Portrait de Virgile***. 1473-1475. Musée du Louvre, Paris. In E. Martin. Un chantier européen, Juste de Gand, Pedro Berruguete. « *Les Portraits*

d'hommes illustres du Studiolo d'Urbino ». In *TECHNÉ*, 1998, n°7. Paris : Réunion des Musées Nationaux / Laboratoire des musées de France. p.103.

p. 111-112 : *Vierge à l'Enfant de Jupilles*. Anonyme, vers 1510. Noyer polychrome. Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, Liège. In *Conservation et Restauration des Biens Culturels, Restauration, dé-restauration, re-restauration*. Paris, A.R.A.A.F.U., 1995. p. 213-219.

p. 114 : *Atelier de Lorenzo Monaco, Triptyque de saint Laurent*. Florence 1407. Tempera sur panneau de peuplier. Musée du Petit Palais, Avignon. In S. Bergeon, E. Mognetti. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n°4, 1977. Tirage à part (extrait). p. 38.

p. 115 : *Vierge à l'Enfant de Saint-Trond*. Anonyme, XIV^{ème} siècle. Région mosane (?). Bois sculpté, polychromie du XV^{ème} siècle. 55 x 15 x 14 cm. Museum Vlaamse Minderbroeders. In S.O.S. Polychromies. La conservation et la restauration. In *L'Estampille. L'Objet d'Art*, Mars 1996, n° 300, p. 56-57.

p. 117 : *Vierge à l'Enfant en Majesté*. Cerdagne XIII^{ème} – XIV^{ème} siècle. Bois polychrome. Musée du Louvre; Paris. Photographies réalisées par l'auteur du mémoire.

p. 118 : *Giovanni di Paolo, Saint Augustin*. Fin XIV^{ème}, début XV^{ème} siècle. Musée du Petit Palais, Avignon. In S. Bergeon, E. Mognetti. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n°4, 1977. Tirage à part (extrait). p. 61.

p. 119 : *Charité*. XVI^{ème}, École de Fontainebleau (?). Collection particulière. Photographies réalisées par l'auteur du mémoire.

p. 120 : *Notre-Dame de Spermalie*. Bois polychrome. Catheline Périer-D'Ieteren. *La Restauration en Belgique de 1830 à nos jours*. Liège : Pierre Mardaga Éditeur, 1991. Fig. 40, p.119.

p. 121 : **Andrea Del Sarto, *Sainte Famille***. Vers 1516-1518. Huile sur bois, transposée sur toile, *tondo* transformé : 106 x 87 cm. Musée du Louvre, Paris. In Ségolène Bergeon. « *Science et patience* » ou la restauration des peintures. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1990. Fig. 1 et 2, p. 187.

p. 122 : ***Sedes Sapientiae* de Vivegnis**. Atelier mosan, vers 1270. Chêne polychrome, 69 x 26,5 x 24 cm. Église Saint-Pierre de Vivegnis (Oupeye), en dépôt au Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, Liège. In *Bulletin de l'IRPA XXII*, 1988-1989. p. 50.

p. 123 : **Juste de Gand et Pedro Berruguete, *Portraits d'hommes illustres du Studiolo d'Urbino*, détail du *Portrait de Solon***. 1473-1475. Musée du Louvre, Paris. In *TECHNÉ* n°2, 1995. p. 132.

p. 125 : **Le *Laocoon***. Marbre hellénistique, II^{ème} siècle avant J.-C.. Musée Pio Clementio, Vatican, Italie. In Paul Philippot. *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*. Édité par C. Périer-D'Ieteren / Groeninghe EDS, 1990. Fig. 1 et 2, p. 494.

p. 127-128 : ***Les frontons archaïques du Temple d'Égine* (détails)**. VI^{ème} siècle avant J.-C., Glyptothèque de Munich, Allemagne. In Paul Philippot. *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*. Édité par C. Périer-D'Ieteren / Groeninghe EDS, 1990. Fig 3 et 4, p. 496. Photos Paul Philippot.

p. 129 : ***Contrition***. Anonyme. Arts et Traditions Populaires de Bretagne. Collection de tableaux de missions bretons, conservés aux Archives de l'Évêché de Quimper. Gomme arabique sur toile, 64 x 46,5 cm. Photographies réalisées par l'auteur de la restauration : Catherine Pille.

p. 130 : ***Christ en croix du Frenay***. Région mosane, XIII^{ème} siècle. Chêne sculpté surpeint, 214 x 226 cm. Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, Liège. In *Dorures, brocards et glacis. S.O.S. Polychromies*, 27 Octobre - 31 Décembre 1995, Musée des

Arts Anciens du Namurois, Namur. Fonds du Patrimoine Culturel Mobilier, Fondation du Roi Baudouin et la Loterie Nationale, 1995. p. 34.

p. 131 : *Saint Guirec*. XIV^{ème} siècle (?). Bois polychrome. Chapelle Saint-Guirec, Perros-Guirec. In *L'Art et la Matière. Restauration des sculptures polychromes en Bretagne*. Exposition de l'association Buhez et de l'Atelier Régional de Restauration de Kerguehenec. Rennes : Éditions Apogée, 1997. p. 95.

p. 133 : **Thommaso da Modena, *La Vierge à l'Enfant et le Christ aux outrages***. Diptyque, vers 1355. Château de Karlštejn (République Tchèque). Guide : *Le château-fort de Karlštejn*. Edité par l'Institut pour le patrimoine de la Bohême Centrale à Prague, en coopération avec la maison d'éditions VEGA. L, 1996. p. 17.

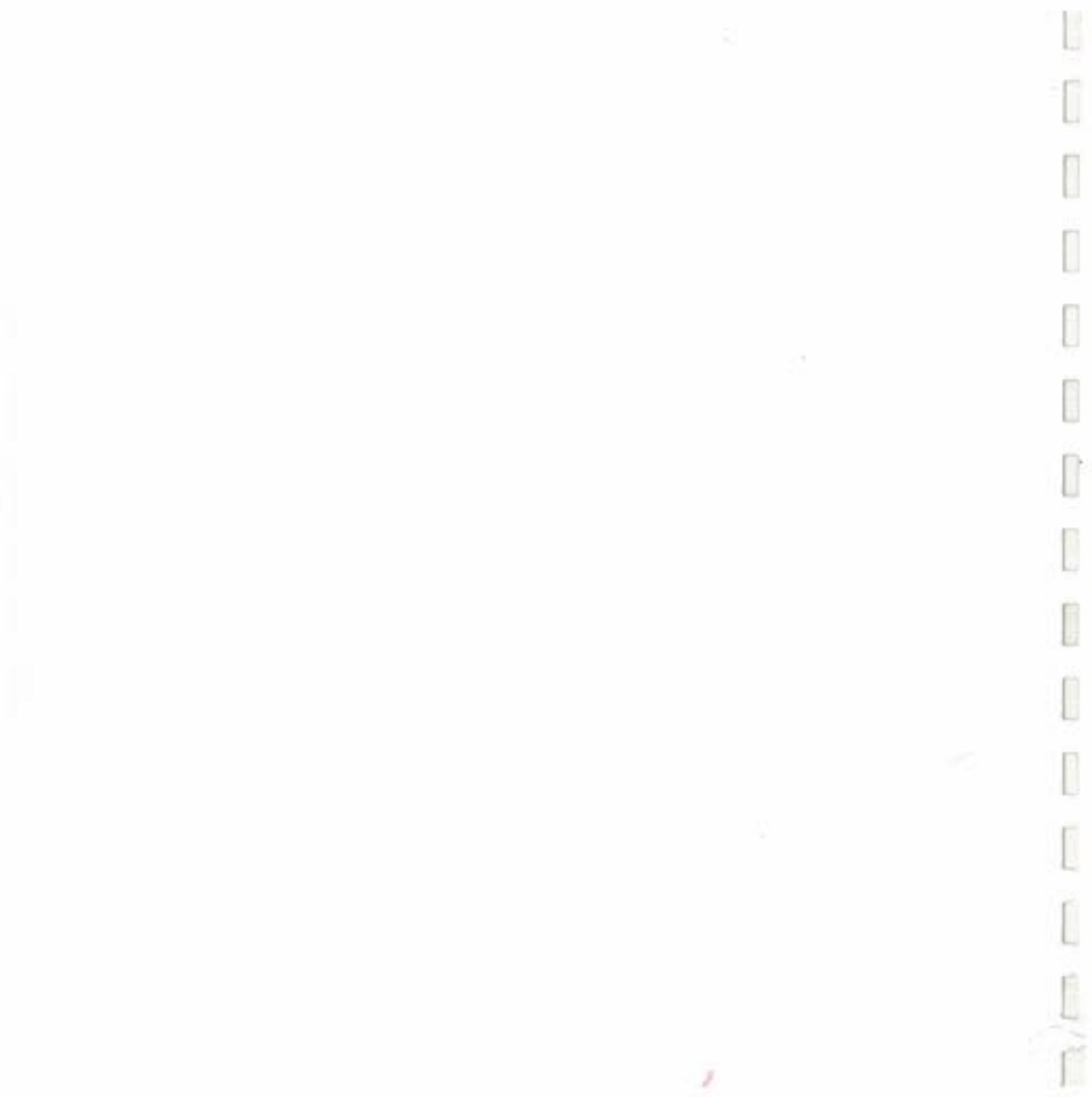
p. 134 : *Sainte trônante*. Vers 1300, pays mosans ou rhénans (?), Noyer. Polychromie originale. Musée du Louvre, Paris. Photographies réalisées par l'auteur du mémoire.

p. 136 : *Sedes Sapientiae, dite Madone d'Imad de Paderborn*. Anonyme, vers 1051. Bois de tilleul polychrome. Cathédrale de Paderborn, Westphalie. In Jacqueline Boccador, *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*. Tome II. Éditions les clefs du temps, 1974. p. 256.

IV. Différentes restaurations possibles pour deux cas précis : un *Ex-Voto* de 1872 (huile/toile) et une *Vierge à l'Enfant en Majesté* du début du XIV^{ème} siècle (polychrome) :

p. 140-145, 148-149, 153, 157, 160, 161-163, 168, 171, 173-174 : Photographies réalisées par l'auteur du mémoire.

p. 154, 158-159, 162-163, 165, 169, 170, 171-172, 175-176 : Reconstitutions virtuelles réalisées par l'auteur du mémoire.



Cette étude critique de la restauration s'est imposée à moi lorsqu'on m'a confié une sculpture polychrome particulièrement lacunaire. Plusieurs questions se sont posées, dont une principale : « Quelle présentation doit-on redonner à cette œuvre ? ».

C'est par une approche théorique que j'ai tenté de répondre à cette question.

En étudiant les différentes valeurs que l'on attribue aux œuvres d'art, je me suis rendu compte qu'une multitude de réponses pouvaient correspondre à une seule interrogation. Il m'est apparu que les théories et les règles déontologiques sont à la fois très précises et très générales, et qu'il ne nous est pas toujours possible de les suivre.

Il est incontestable que la perception subjective des œuvres, qu'ont le restaurateur et le donneur d'ordre, influence le choix du traitement. Cette perception est liée à un vécu, à l'histoire des modes et du goût, etc. Ces données subjectives ne sont pas quantifiables, et encore moins comparables d'un cas à l'autre.

Le choix d'un traitement doit donc se faire en trouvant un équilibre entre les règles de déontologie que l'on s'impose, les limites techniques liées à l'œuvre, les contingences matérielles et le choix « affectif » du donneur d'ordre. Nous comprenons donc aisément la difficulté à laquelle doivent faire face les différents protagonistes.

Différents exemples de restauration illustrent la diversité de réponses et de présentations que l'on peut donner aux œuvres, dans deux domaines différents : la peinture de chevalet et la sculpture polychrome.

La conclusion des trois premières parties est qu'il est nécessaire de proposer toutes les restaurations « déontologiquement » possibles pour chaque cas. Ainsi le donneur d'ordre pourra choisir en toute connaissance de cause.

C'est ce que nous proposons dans la dernière partie, autour d'une peinture de chevalet (*Ex-Voto*) et d'une sculpture polychrome (*Vierge à l'Enfant en Majesté*). Les reconstitutions virtuelles présentées permettront de mieux appréhender la finalité du traitement de restauration.

Pour conclure cette étude critique, il faut insister sur le fait que, tout en reconnaissant que chaque restauration est un acte d'interprétation critique, le choix d'un traitement est difficile, et forcément discutable. Il est donc fondamental d'établir une documentation - la plus précise et la plus exhaustive possible - pour chaque œuvre, afin de faire connaître aux différents spectateurs l'état exact de l'œuvre, avant et après toute intervention.

Ainsi, les pratiques de restauration seront mieux comprises et le statut de conservateur-restaurateur sera peut-être reconnu.