DANS LA PEAU DE L'OURS

Etude de conservation-restauration du costume de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans

Musée Casa Pairal, Perpignan

Héloïse Bellut

Année scolaire 2024/2025

École Supérieure d'Art d'Avignon

Mémoire de second cycle

DNSEP Option Art - Mention Conservation-Restauration

Ecole Supérieure Art Avignon

Couverture : Le rasage de l’Ours, 1964. ©Auteur inconnu, Collection Raymond Sala. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours, Une histoire des* f*êtes de l’Ours,* 2014.

DANS LA PEAU DE L'OURS

Etude de conservation-restauration du costume de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans

Musée Casa Pairal, Perpignan

Héloïse Bellut

Mémoire rédigé dans le cadre du Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique
Option Art - Mention Conservation-Restauration
École Supérieure d'Art d'Avignon
Année 2024-2025

Direction de projet :
Camille BENECCHI
Enseignante à l'École Supérieure d'Art d'Avignon, Conservatrice-Restauratrice d'objets ethnographiques.

Direction de mémoire :
Gaspard SALATKO
Professeur enseignant en sciences sociales à l'École Supérieure d'Art d'Avignon.

Référente institutionnelle :
Laure LAGARRIGUE
Responsable des collections du Musée Casa Pairal

Membres du jury :
François Quintin
Directeur de la Collection Lambert

Stéphanie Leclerc-Caffarel
Responsable de collection Océanie au musée du Quai Branly – Jacques Chirac

Joseph Jacquin-Porretaz
Conservateur du patrimoine scientifique au Muséum Requien

Stéphanie Airaud
Directrice du Musée d'Art Contemporain de Marseille

Sylvie Nayral
Coordinatrice de la 5e année Conservation-Restauration des Biens Culturels à l'ESAA

Remerciements

Je tiens à remercier dans un premier temps **Laure Lagarrigue**, responsable des collections, et **Cédrik Blanch**, chargé de mission récolement au Musée Casa Pairal, pour leur confiance dans cette étude, pour leur accompagnement et leur disponibilité tout au long de cette année

Je remercie sincèrement ma directrice de projet, **Camille Benecchi** pour son accompagnement et son implication, ainsi que mon directeur de mémoire, **Gaspard Salatko** pour m'avoir permis d'enrichir mon écriture ainsi que mes références littéraires. Je remercie également **Sylvie Nayral**, coordinatrice de cette année, pour son accompagnement, son écoute et ses précieux conseils. Merci également à **Marie Boyer** pour sa disponibilité et sa bienveillance envers les étudiants, ainsi qu'à **Delphine Pauletto** pour son aide précieuse et la richesse de ses apports documentaires. Ma gratitude va aussi à **Sébastien Carré** et **Maxime Mercadier** pour leur accompagnement dans la mise en œuvre des dispositifs liés à la conservation préventive du costume, et à **Pascal Genty**, pour avoir réussi à sauver plus d'un ordinateur au cours de ces cinq années d'études.

Je remercie infiniment les habitants de Saint-Laurent, et tout particulièrement **Didier Parayre** pour m'avoir accueillie dans leur village à deux reprises. Merci de m'avoir présentée aux habitants et de m'avoir ouvert les portes de certains lieux essentiels à mon enquête. Je remercie chaleureusement **Monique Saqué** pour les précieuses informations transmises au sujet de son grand-père Louis Coll-de-Carrera, et pour son soutien lors de la fête, et **Philippe Saqué**. Merci à **Raymond Sala**, ancien président du Comité des fêtes pendant la période d'usage du costume pour m'avoir partagé ses souvenirs, des lectures et pour avoir répondu avec générosité à mes nombreuses questions. Merci à **Roger Pineda**, ancien porteur du costume étudié, pour avoir pris le temps de me parler de son expérience en tant qu'Ours. Enfin, je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont apporté des informations précieuses - l'équipe de **la Maison du Patrimoine et de la Mémoire André Abet** pour notre échange autour des autres costumes de l'Ours et pour m'avoir transmis des archives photographiques - et celles qui m'ont accompagnés de près ou de loin lors dans mon enquête de terrain lors de la fête de l'Ours.

Je tiens à remercier chaleureusement **Oriol Lluís Gual**, pour son implication tout au long de ce projet, pour son accompagnement dans mes recherches et pour son partage de documents. Merci également à **Sébastien Dalbéra**, directeur du musée du Carnaval à Contes, pour notre riche échange au sujet de la confection des masques en papier. Mes remerciements vont également aux professionnels de la conservation-restauration qui m'ont apporté de précieux conseils au cours de cette année - **Armelle Poyac**, **Manon Legris**, **Camille Alembik** et **Anne-Catherine Goetz**. Et merci à tous les professionnels avec qui j'ai eu la chance d'échanger dans nos ateliers autour de l'Ours, qu'ils soient issus de la conservation-restauration, de l'anthropologie ou du monde du patrimoine.

Ensuite, je tiens à remercier mes camarades de promotion pour notre entraide mutuelle en cette année difficile, et en particulier **Lou Grégoire**, avec qui j'ai commencé ces études il y a cinq ans et avec qui je partage cette année mon espace de travail.

Merci infiniment à ma famille pour m'avoir permis de réaliser ces études. Merci maman pour tes relectures. Et merci enfin à **Quentin Bonte**, pour ton accompagnement et tes encouragements au cours de cette année.

Table des matières

Remerciements **4**
Notes pour le lecteur **8**
Introduction **10**
Choix de l'objet 10
Description de l'objet 12
Méthodologie de l'enquête de mémoire 14
Démarche de l'étude 15
Partie 1 - L'Ours dans la maison des ancêtres - ETUDE DU CONTEXTE MUSÉAL **18**
1. Problèmes que pose ce costume à l'institution 20
2. Un projet de musée des sociétés catalanes 20
a. Origine des collections 20
b. L'entrée de l'Ours dans le monde patrimonial 22
c. Une première muséographie inspirée de la scénographie de Georges Henri Rivière 23
d. Les collections aujourd'hui 25
3. Place de l'Ours dans le musée 26
Partie 2 - Démasquons l'Ours - ÉTUDE MATÉRIELLE ET TECHNOLOGIQUE **28**
1. Le vêtement de l'Ours 32
a. Présentation générale du vêtement 32
b. La peau 33
i. Observation du vêtement 34
ii. La fourrure, caractéristiques morphologiques et physico-chimiques 36
iii. Identification de l'espèce 38
iv. De la peau fraîche à la fourrure 40
v. Procédé de fabrication : découpe de l'animal 43
c. Les techniques d'assemblage 45
d. Les éléments d'attaches 49
i. Les oeillets 49
ii. La cordelette 49
2. Le masque de l'Ours 50
a. Présentation générale de la structure 51
b. La structure en carton-pâte 53
c. La couche picturale 59
d. Les éléments d'attache : rivets et lanières 60
e. Les poils encollés 63
f. Anciennes réparations 64
Partie 3 - Il était une fois les histoires de l'Ours - ETUDE ANTHROPOLOGIQUE ET HISTORIQUE **67**
1. La fête de l'Ours 71
a. Origine de la fête 71
b. Déroulé de la fête de Saint-Laurent-de-Cerdans 72
c. Le personnage de l'Ours 74

2. Une reconnaissance progressive de la fête..... 75
a. La reconnaissance par le film de 1972.....75
b. Patrimonialisation Unesco.....76
c. La fête aujourd'hui.....78
3. Le costume de l'Ours de la Casa Pairal.....79
a. Une vie d'acteur.....80
b. Le masque et le vêtement, une rencontre fortuite.....81
c. Un costume oublié ?.....82
d. Les costume antérieurs à l'Ours de la Casa Pairal..... 83
e. Les costumes postérieurs à l'Ours de la Casa Pairal.....84
i. Les altérations de ces costumes..... 88
ii. Les réparations de ces costumes..... 89
Partie 4 - On part à la chasse à l'Ours ! CONSTAT D'ÉTAT DES ALTÉRATIONS.....91
1. Constat d'état des altérations générales.....93
2. Constat d'état d'altérations du vêtement.....93
a. Altérations de la fourrure.....93
b. Altérations des coutures.....101
c. Altérations des oeillets en métal.....102
d. Altération de la cordelette en fibres.....103
3. Constat d'état des altérations du masque.....104
a. Altérations de la structure en carton-pâte..... 104
b. Altérations de la couche picturale.....110
c. Altérations des poils.....113
d. Altération des rivets en métal..... 114
e. Altération des lanières en textile.....114
f. Les mousses internes.....115
4. Diagnostic général.....116
a. Usage du costume.....116
b. Conservation et exposition du vêtement.....117
5. Pronostic général.....118
Partie 5 - Pour que l'Ours danse encore - CONSERVATION-RESTAURATION..... 121
1. Discussion qui oriente les propositions de traitements..... 123
a. Un objet de tradition..... 123
b. Un objet muséal..... 124
c. Un objet lié à une tradition encore vivante..... 124
2. Propositions de traitement.....125
a. Contexte d'interventions.....125
i. D'une remise en réserve contrainte…..... 125
ii. … à une remise en exposition voulue.....125
b. Choix et objectifs des interventions en dialogue avec l'institution.....125
i. Retrait des éléments exogènes..... 128
ii. Traitements de stabilisation / conservation curative..... 128
c. Réflexion autour de la stabilisation des poils.....129
3. Réalisation des tests et des traitements.....131

a. Retrait des éléments exogènes du costume..... 131
i. Retrait des anciens élément de mannequinage..... 131
ii. Dépoussiérage et retrait des cocons de mites.....131
iii. Retrait des épingles métalliques..... 132
b. Traitements de stabilisation.....132
i. Traitement du vêtement.....132
ii. Traitement du masque..... 141
4. Préconisations de conservation préventive.....152
a. Climat et luminosité..... 152
b. Réflexion autour de la réalisation d'une forme interne adaptée..... 153
c. Manipulations..... 155
d. Conditionnement de transport..... 155
Conclusion.....159
Bibliographie..... 161
Annexes..... 169

Notes pour le lecteur

Abréviations

ESAA : Ecole Supérieure d'Art d'Avignon
PCI : Patrimoine culturel immatériel
PCM : Patrimoine culturel matériel
CNRS : Centre national de la recherche scientifique
Lahic : Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture

Vocabulaire :

Afin de permettre une meilleure compréhension des écrits qui vont suivre, l'Ours avec un O majuscule correspond au personnage de la fête. L'ours avec un o minuscule représentant quant à lui l'animal. Cette signalétique a déjà été employée dans le passé par d'autres auteurs ayant traité de ce sujet[1].

Tout au long de cette étude, l'ensemble de l'objet (masque + vêtement) est désigné par le terme «costume». Lorsque chacune des parties du costume sera abordée séparément, les termes «masque» et «vêtement» seront employés.

Sauf mention contraire, les schémas et les photographies sont de l'autrice (©Héloïse Bellut).

[1] LLUIS GUAL, Oriol, *Les derniers ours, Une histoire des fêtes de l'ours,* Volume 1 de Quaderns del costumari de Catalunya Nord, 2017.

Fiche d’identification

Dénomination	Costume de l’Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans
Contexte	Fête de l’Ours
Provenance	Saint-Laurent-de-Cerdans, Pyrénées Catalanes, Haut-Vallespir (France)
Nombre de parties	2 parties : un masque et un vêtement
Fabricant	Vêtement : Louis Coll-de-Carrera Masque : origine inconnue
Datation	Vêtement : probablement fin des années 1940 Masque : probablement début des années 1960
Propriétaire	Musée Casa Pairal de Perpignan
N° d’inventaire	2014.0.362
Date d'acquisition	Années 1970
Mode d'acquisition	Louis Coll-de-Carrera (?)
Dimensions	Vêtement : ht : 150cm, la : 112, Lg bras : 55cm Masque : ht : 49cm, la : 41cm; pr : 49cm
Poids	Vêtement : 2.4kg Masque : 1.6kg
Nature des matériaux	Vêtement : fourrure, cuir, coton, lin, métal (alliage cuivreux) Masque : papier, couche picturale, poils, métal (alliage ferreux), coton, colles

Introduction

Choix de l'objet

Les objets ethnographiques ont attiré mon attention dès le début de mon cursus à l'École Supérieure d'Art d'Avignon. Le point de départ de cet intérêt a été l'étude, au cours de ma deuxième année, d'un masque en tapa provenant de Papouasie Nouvelle-Guinée. Cet objet liait deux éléments qui, depuis lors, ont été au centre de mon attention : la fonction d'usage dans un milieu festif traditionnel où la dimension immatérielle a une place primordiale et la présence de matériaux organiques naturels.

Identifier la provenance des objets, enquêter sur leur contexte d'usage, établir la nature des matériaux et leur mise en œuvre, comprendre leur symbolique et la manière dont ils sont parvenus jusqu'à nous sont des aspects qui m'attirent tout particulièrement. Mon intérêt était accompagné d'une attention particulière pour les objets usuels, témoins de pratiques festives culturelles et fabriqués à partir d'une grande variété de matériaux organiques naturels. Ce qui m'a attiré dans cette typologie matérielle c'est la recherche et la compréhension de la transformation de matériaux bruts d'origine animale, humaine ou végétale, en une matière utilisable pour la confection d'artefact. J'étais aussi captivée par la nature non pérenne de certains de ces matériaux.

Les séances d'ateliers à l'école, les différents chantiers menés au sein de musées et les stages que j'ai pu réaliser m'ont amenée à effectuer plusieurs études sur des objets extra-occidentaux, notamment d'Océanie, d'Asie et d'Afrique. Ces études m'ont permis d'approfondir ma compréhension des pratiques culturelles et des savoir-faire associés à des artefacts liés à des cultures extra-occidentales. L'approche de ces objets a été accompagnée de questionnements liés à la conservation-restauration. Ceux-ci tournaient principalement autour de la question de collaboration avec des communautés sources dans une démarche de préservation d'un objet inscrit dans les collections d'une institution publique européenne.

Ces axes de réflexion m'ont amenée à réaliser, en quatrième année, un stage au sein du musée d'ethnographie de Genève, qui place la question du dialogue avec les communautés au centre de son projet muséal. Cette expérience a été une étape importante dans l'identification de mon sujet d'étude. Au-delà des intérêts premiers qui m'ont dirigée vers cette institution, j'y ai découvert des collections que je n'avais jamais étudiées auparavant et dont, paradoxalement, je suis géographiquement plus proche : les collections européennes. Je me suis demandée en quoi celles-ci étaient différentes des collections extra-occidentales et quelles questions posaient-elles. Je crois que c'est à ce moment précis que j'ai souhaité travailler sur un objet européen.

L'envie d'étudier un objet d'usage lié à un évènement festif traditionnel et composé de matériaux organiques était toujours présente. Afin de trouver un sujet d'étude rassemblant tous ces critères, je me suis intéressée au travail de Charles Fréger qui parvient, à travers ses photographies, à capturer des habits traditionnels avec beauté et puissance. La consultation de

son ouvrage *Wilder Mann ou la figure du sauvage*[2] ainsi que l'exposition *Human.Kind*[3] dans laquelle ses œuvres étaient exposées m'ont permis de découvrir nombre de traditions populaires européennes. Ses images capturent l'ensemble des costumes portés lors de ces fêtes, ceux-ci étant composés, d'un pays à l'autre, de peaux animales ou de végétaux.

En observant son travail, j'ai été particulièrement interpellée par une fête qui se déroulait dans des petites communes des Pyrénées-Orientales : la fête de l'Ours. On y parle d'hommes déguisés en ours qui se font chasser par les villageois dans trois villages catalans : Arles-sur-Tech, Prats-de-Mollo-la-Preste et Saint-Laurent-de-Cerdans. Je n'avais jamais entendu parler de cette fête auparavant, et sa proximité géographique m'a intriguée. Cette tradition prend place dans la dernière région de France où l'ours vit encore à l'état sauvage, malgré les nombreuses chasses dont il a été victime et la menace d'extinction qui pèse sur lui. Selon les sources[4], cette fête, que l'on retrouve également dans d'autres pays d'Europe, pourrait avoir plusieurs origines : elle pourrait être tirée de la légende de Jean de l'Ours et du culte de la fécondité, ou encore des anciennes chasses à l'ours accompagné de montreurs d'ours. De ces récits semble être née la fête de l'Ours, une mise en scène où l'homme déguisé en ours traque les femmes afin de les enlever pour les féconder, avant d'être chassé, capturé et rasé.

La découverte de cette fête apparemment très réputée dans cette région a été le point de départ de ma quête d'un objet d'étude pour préparer et présenter le diplôme en conservation-restauration des biens culturels. J'ai ainsi cherché à savoir s'il existait un costume de l'Ours conservé dans une institution publique. Au début de mes recherches, j'ai découvert que cette fête venait d'être inscrite, en 2022, au Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco. Cette patrimonialisation récente m'a permis de trouver de nombreux documents rédigés dans cet objectif. Parmi eux se trouvait un document publié en 2014 par le Ministère de la Culture. Celui-ci abordait le sujet des éléments matériels constitutifs de la fête de Saint-Laurent-de-Cerdans, un des trois villages où cette tradition est pratiquée. On y indiquait qu'un costume de l'Ours porté des années 1950 aux années 1970 avait été inscrit au musée *Casa Pairal* à Perpignan, et porterait le numéro d'inventaire 2014.0.362[5].

En découvrant l'existence de ce costume, j'ai eu envie d'en apprendre davantage à son sujet. Le premier contact avec Laure Lagarrigue, responsable du musée Casa Pairal et Cédrik Blanch son adjoint, s'est avéré très positif. En effet, lors de notre échange, j'ai appris qu'ils avaient prévu de retirer prochainement le costume de l'exposition en raison de son trop mauvais état de conservation. Il serait désormais destiné à rester définitivement en réserve alors même que le musée aurait pourtant souhaité continuer à l'exposer, car c'est pour eux un objet important de leurs collections. Mon intérêt pour ce costume à cet instant précis a donc été une coïncidence fortuite très intéressante pour eux comme pour moi.

---

[2] FREGER. C., *Wilder Mann ou, La figure du sauvage*, Thames Hudson, 2012

[3] Exposition *Human.Kind. Un nouveau regard sur la photographie humanitaire à travers 10 éditions du Prix Pictet*, Musée de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, Genève, 19 octobre 2023 - 25 août 2024. URL : https://redcrossmuseum.ch/exhibitions/human-kind-photography-exhibition-pictet/

[4] LLUIS GUAL, Oriol, *Les derniers Ours, Une histoire des fêtes de l'ours*, 2017, p.48

[5] NAU, Christelle, SCHLUMBERGER, Julie, Pays Pyrénées Méditerranée, *Les Fêtes de l'Ours du Haut-Vallespir*, Fiche Inventaire National, 2014, p. 26-27.

Description de l'objet

Sur les photographies transmises par le musée, j'ai découvert un costume composé de deux parties : un masque recouvert de poils représentant la tête d'un ours et un vêtement fait de fourrure animale. Son appartenance à une fête traditionnelle et sa composition appelant à une diversité de matériaux organiques semblaient dès lors répondre à tous mes critères. Le choix de cet objet d'étude s'est ainsi confirmé.

La première fois que je l'ai rencontré, c'était au sein des réserves du musée. Il avait été retiré la veille de la salle d'exposition où il séjournait depuis 2011, et placé là, en prévision de mon arrivée. Il était en position debout, monté sur un mannequin de tissu et de bois. Avant cela, les photographies que j'avais eu l'occasion de voir ne me le montrait qu'à plat. C'est la première fois que je le voyais debout comme un homme, et j'ai été impressionnée par sa taille. Le vêtement habillait le mannequin, le masque était enfoncé sur sa tête, les mains et les pieds dépassant de chaque extrémité. On aurait presque pu croire qu'une personne se trouvait encore en dessous. Debout face à moi, cet ours métamorphosé en homme me dépassait.

Ce qui m'a le plus surprise, c'est la disproportion de sa tête par rapport à la taille du vêtement. Cette grosse tête devait faire la même taille que celle du buste. Ce masque est un modelage en carton-pâte. L'intérieur creux permet au porteur de l'insérer sur sa tête. L'extérieur est peint d'un brun mordoré, et des poils sont collés dessus de façon irrégulière. Il a un museau noir brillant et des lèvres rouges qui révèlent deux grosses dents blanches. Sous cette grande bouche, une ouverture rectangulaire, qui devait sûrement permettre au porteur de voir. Sur le sommet de son crâne, il y a trois petits trous ronds alignés, et un trou plus gros à l'intérieur de chacune des oreilles. Ceux-ci servaient-ils à l'aération du masque ?

Les yeux bruns de l'Ours sont réalisés à la peinture. Son regard, dépourvu de toute vie, fixe fermement le vide. Quatre longues lanières en coton de tailles variées sont fixées directement à l'intérieur du masque par deux rivets métalliques chacune. Lors de la fête, elles étaient attachées autour du corps de l'acteur afin de stabiliser la tête. L'absence de brillance dans le regard et sa bouche entrouverte souriante ont provoqué chez moi un sentiment de malaise. Je n'ai cependant pas pu considérer cette représentation de l'ours, symbole de la peur et de la force dans la littérature, comme réellement terrifiante. Alors que je le découvre pour la première fois dans ce contexte muséal, je lui trouve, au contraire, un côté enfantin, me rappelant l'ours dans l'émission pour enfants *Bonne Nuit Les Petits*.

Cette tête d'ours surplombe un long vêtement de fourrure tombant jusqu'aux chevilles et aux poignets du mannequin. C'est une combinaison intégrale d'un mètre cinquante couvrant bras et jambes. Un homme de corpulence moyenne pouvait aisément s'y glisser. A l'arrière, au niveau du séant prend place une queue composée d'un échantillon de fourrure. Ce vêtement est fait de peaux de chèvre. Les poils qui le recouvrent sont de différentes nuances de brun d'une zone à l'autre du corps. Les poils du torse et du dos sont terre de Sienne, les manches sont beige clair, et les jambes sont une alternance de jaune-ocre et de blanc. Cette diversité de couleur me laisse penser que plusieurs peaux de chèvres ont été utilisées pour sa confection.

Une ouverture ventrale allant de la taille au col permet l'enfilage du costume. Deux bandes de cuir peintes en rouge sont situées sur la partie supérieure et de chaque côté de l'ouverture ventrale. Elles sont cousues sous les pièces de fourrure constituant le torse. Ces bandes permettent

d'accueillir une partie des éléments d'attache pour le port du vêtement. L'ouverture ventrale est sertie au total de vingt-deux œillets métalliques. Une cordelette s'entrelace à travers ces passages permettant la fermeture de l'habit.

Le lien se dénoue du haut vers le bas, afin d'ouvrir et de retirer le costume de son support. Lors de cette rencontre, Cedrik Blanch (chargé de mission récolement au Musée Casa Pairal) et moi avons procédé au retrait du vêtement du mannequin. Jusqu'à la fin de cette étude, le costume ne s'élèvera plus sur ses deux jambes et sera conservé à plat. Dans cette position, j'ai pu plus aisément observer l'intérieur du vêtement. La peau y est plus duveteuse. Les coutures jusqu'alors cachée par l'épaisse fourrure sont désormais visibles. Cette face cachée révèle le montage de ce vêtement. Il s'agit d'un assemblage de plusieurs morceaux de fourrure maintenus par deux types de couture différentes.

Sa peau présente des aspects irréguliers, elle est déchirée. Son masque est également parsemé de diverses ouvertures. J'aimerais l'interroger sur ces traces visibles. S'agit-il de traces de son vécu ? Ces réparations ont-elles été réalisées pendant sa période d'usage ? Elles sont peut-être ses blessures, témoins des différentes histoires qu'il a connues. Je comprends que je n'aurai pas de réponse aussi facilement.

Figure 1 : Photographie du costume de l'Ours lors de ma première visite dans les réserves du musée Casa Pairal en septembre 2024

Méthodologie de l'enquête de mémoire

Comprendre l'Ours sous l'angle de la conservation-restauration implique une véritable enquête, une "chasse à l'ours" visant à retracer les histoires de l'Ours, aussi bien dans le cadre muséal que dans celui d'une pratique festive désormais classée au titre de Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco. C'est dans cette perspective que j'ai entrepris une étude dans une démarche d'enquête à la fois de recherche et de terrain, afin de replacer ce costume dans son contexte d'origine en rassemblant la documentation existante à son sujet. L'étude de conservation-restauration dispose d'une panoplie d'outils, de méthodes qui m'ont permis de recueillir des témoignages, de rencontrer des personnes reliées à ce costume de l'Ours, à son histoire dans la fête. Ainsi, en l'observant et en échangeant avec ceux l'ayant côtoyé, peut-être parviendrais-je à trouver des réponses à certaines de mes questions. Ce travail a alors pris la forme d'une double enquête : la première visant à la collecte d'archives historiques, et la seconde sur le terrain, au sein du village de Saint-Laurent-de-Cerdans.

La première partie de mon travail m'a permis d'acquérir une multitude de documents, aussi bien sur la fête de l'Ours que sur le costume étudié. Des documents écrits tels que des journaux des années 1950, des articles, des documentaires, des livres dont les auteurs évoquent les aventures de notre Ours pendant la fête et dans l'univers patrimonial. Parallèlement à ces écrits, une vingtaine de photographies d'archives sont consultables : prises entre 1940 et 1970, elles montrent le costume étudié à différentes étapes de sa vie d'objet de fête[6]. Ces images figées sont complétées par un film de 1972 qui fournit une archive précieuse de ce costume en mouvement[7]. Ce film, réalisé par un petit groupe d'ethnologues toulousains composé de Daniel Fabre, Pierre Breinan et Claude Coste, apporte de nouvelles informations sur la fête telle qu'elle était célébrée dans les années 1970. Il nous permet de nous immerger dans son univers, de suivre les anciens pas de l'Ours dans les rues de Saint-Laurent-de-Cerdans, d'analyser son habillage, de comprendre ses mouvements et les interactions avec le public. Ce film constitue ainsi l'une des sources documentaires les plus précieuses concernant le costume.

Cependant, des zones d'ombre liées à l'absence de traces photographiques nous empêchent de comprendre l'historiographie du costume entre 1964 et 1971[8]. Ces lacunes nous contraignent à émettre des hypothèses quant à son usage lors de ces années[9].

La seconde partie de mon enquête a reposé sur deux voyages à Saint-Laurent-de-Cerdans en novembre 2024 et en février 2025. Ces déplacements sur le terrain m'ont permis de compléter ma collecte de documents et d'enrichir mon étude par de nouvelles informations, en particulier de témoignages. Dans un premier temps, j'ai rencontré Didier Parayre, actuel président du Comité des fêtes chargé de l'organisation de la fête de l'Ours, qui a eu la gentillesse de m'accueillir dans son village et de présenter différentes personnes. Parmi elles Monique Saqué, petite fille du bourrelier qui a réalisé le vêtement de l'Ours étudié et filleule de Philippe Roget, un des porteurs de ce costume de l'Ours, ainsi que Daniel Saqué qui a été porteur du costume de l'Ours ayant succédé à celui étudié. J'ai également rencontré Raymond Sala, ancien président du Comité des fêtes pendant la période d'usage du costume étudié (1965 à 1977), et mémoire du village. Enfin,

---

[6] Ces archives photographiques sont consultables en annexe 9.
[7] BREINAN, P., COSTES, C. & FABRE, D., *La caça de l'ós a Sant Lorenç de Cerdanç*, 1972
[8] Il n'existe qu'une seule photographie du costume prise pendant cette période (en 1967)
[9] Le costume ayant été filmé porté en 1972, nous pouvons supposer qu'il a été utilisé pendant toute cette période. Autrement dit, il est fort probable qu'il ait été porté jusqu'à son inscription à la Casa Pairal durant les années 1970.

les personnes travaillant à la Maison du Patrimoine, qui m'ont généreusement accueillie et montré l'ensemble des autres costumes de l'Ours qui y sont conservés car parfois encore utilisés. Ces rencontres, très précieuses, ont permis d'enrichir ma compréhension de l'objet, ainsi que les différentes manières dont le costume est perçu. Toutes ces personnes m'ont livré des témoignages différents, révélant une vision plurielle des perceptions du costume de l'Ours que j'étudie.

Lors de cette expérience de terrain, j'ai parfois relevé des informations orales non concordantes d'une personne à l'autre et qui divergeaient parfois des archives écrites existantes. Ces variations ont parfois rendu la linéarité de la vie du costume difficile à reconstruire. Pour autant, l'anthropologie nous apprend que la permanence des mythes et des fêtes dans le temps s'adosse paradoxalement à des variations. C'est pourquoi, plutôt que de considérer ces variations géographiques et temporelles comme des incohérences et des problèmes à résoudre, j'ai choisi de les aborder comme des manières différentes et complémentaires de raconter et de transmettre la fête[10].

Démarche de l'étude

Toute étude en conservation-restauration dépend du contexte de conservation de l'objet. Or le musée *Casa Pairal* est aujourd'hui confronté à un dilemme : la volonté de continuer à exposer cet objet important pour l'institution et la contrainte qu'ils ont de le remettre en réserve en raison de des altérations qui l'affectent. Pour apporter une réponse, une solution, j'ai cherché à cerner l'importance actuelle de cet objet au sein de ces collections en faisant l'hypothèse que pour comprendre le statut attribué à ce costume (conservé en 2025 au musée *Casa Pairal*), il fallait comprendre ce qui le lie la fête de l'Ours, toujours pratiquée et récemment classée en 2022 au Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco[11].

L'enjeu de cette approche est de comprendre comment la reconnaissance d'un bien matériel connecté à une pratique relevant du PCI influence les stratégies de conservation et de restauration, en particulier lorsqu'il s'agit d'objets matériels qui ont eu une fonction dans des pratiques festives ou rituelles.

Comme je l'ai relevé précédemment, la fête de l'Ours a été grandement documentée par l'anthropologie, notamment dans le cadre de son classement sur la liste du PCI. Néanmoins, la démarche présentée ici, n'a pas pour objectif de réitérer les ethnographies produites à propos de cette pratique festive mais bien d'examiner ce costume de l'Ours sous l'angle de la conservation-restauration.

---

[10] En effet, pour Michael Houseman, les rituels rapportés par les ancêtres et re pratiqués par les acteurs d'aujourd'hui varient "dans une certaine mesure selon l'histoire, la position et la personnalité de chacun", *Danse et rituel*, Centre national de la danse, p. 26.

[11] "Le patrimoine culturel immatériel (PCI) englobe des pratiques et savoirs dont chacun hérite en commun, et qu'il s'efforce collectivement de faire vivre, recréer et transmettre. Patrimoine vivant témoin de la diversité culturelle, le PCI fait le lien entre patrimoine matériel et naturel. En vue de sa sauvegarde dans le respect des principes du développement durable, le ministère de la Culture pilote l'Inventaire participatif national du patrimoine culturel immatériel.", "Ce patrimoine vivant découle de la Convention Unesco de 2003 pour la sauvegarde du PCI, ratifiée par la France en 2006 et mise en œuvre par le ministère de la Culture." Définition donnée par le Ministère de la Culture. https://www.culture.gouv.fr/fr/thematiques/patrimoine-culturel-immateriel#:~:text=Le%20patrimoine%20culturel%20immat%C3%A9riel%20

Dans cette optique et afin de ne pas porter à confusion, ce mémoire se concentrera dans un premier temps sur le costume de l'Ours avant d'élargir la réflexion vers les aspects historiques et anthropologiques nécessaires à l'argumentation des propositions de traitement. Dans une **première partie**, cette étude se concentrera alors sur l'inscription de ce costume dans les collections du musée Casa Pairal et sur ce que cela représente. La **deuxième partie** abordera une approche plus matérielle du costume, afin de comprendre la constitution de ce dernier en liant données scientifiques et témoignages. Dans la **troisième partie**, nous nous intéresserons à la fête de l'Ours et à la manière dont le costume y était donné à voir. Cette approche nous permettra de comprendre ce que signifiait "faire l'Ours" à l'époque d'usage, de déceler les différents réseaux dans lequel le costume s'inscrit et de découvrir que masque et vêtement n'ont pas toujours été de pair. L'ensemble de cette étude préalable nous permettra de développer en **quatrième partie** le constat d'état des altérations du costume. L'enquête historique et muséal nous permettra d'émettre des hypothèses quant à leurs origines, et d'établir un pronostic. Enfin, une **cinquième partie** rassemblera l'ensemble des discussions autour de l'Ours afin de soumettre des propositions de traitement adaptées à ce costume qui est à la fois un objet lié à une tradition encore vivante et un objet muséal.

Partie 1 - L'Ours dans la maison des ancêtres

ETUDE DU CONTEXTE MUSÉAL

Exposition du costume de l'Ours dans la scénographies de George Henri Rivière entre les années 1980
©Musée Casa Pairal

1. Problèmes que pose ce costume à l'institution

Lors de notre première rencontre, Cedrik Blanch, chargé de mission récolement au Musée Casa Pairal, m'a présenté ce costume de l'Ours comme étant "*l'une des pièces majeures de la collection*"[12].

Malheureusement, l'état de conservation du costume ne permet plus aujourd'hui sa présentation au public. La vie "sportive"[13] qu'il a connu, et les années d'exposition ont eu raison de lui, si bien qu'avant mon intervention, le musée avait pris la décision de le remettre prochainement en réserve, en raison de sa perte de poils importante et de ses nombreuses fragilités structurelles.

Afin d'envisager le futur de ce costume, et d'estimer la nécessité de sa remise en réserve ou en exposition, il faut préalablement se demander en quoi et pour qui ce costume est-il important ? Que représente-t-il dans cette institution ? Que représente-t-il maintenant qu'il est séparé de son contexte initial d'usage et de production ? Pour prétendre répondre à ces interrogations, il faut élargir ces questionnements, en comprenant l'attachement de l'institution à ce costume de l'Ours. Et pour cela, il faut remonter aux origines de l'histoire du musée Casa Pairal.

2. Un projet de musée des sociétés catalanes

a. Origine des collections

Le musée Casa Pairal est un musée catalan des Arts et Traditions Populaires situé à Perpignan, dans la région du Roussillon, au nord de la Catalogne. Il est situé dans le bâtiment du Castillet, un bâtiment classé monument historique en 1889[14].

Figure 2 : Le Castillet, Musée Casa Pairal ©Linternaute

[12] Entretien oral, réserves du musée Casa Pairal, 02/10/2024
[13] BLANCK, Cedrik, échange oral, réserves du musée Casa Pairal, 02/10/2024 "La Fête de l'Ours est une fête sportive".
[14] Ce bâtiment a été successivement la porte d'entrée de la ville puis la prison d'Etat. Informations trouvées dans le catalogue d'exposition, *Casa Pairal, Musée catalan des Arts et Traditions Populaires*, Perpignan, Edition SAEP, 1990

Il a été fondé pour témoigner de la culture catalane, et pour contrer ce qui, dès le XVIIe siècle, a été perçu comme une disparition et un oubli de sa langue et de ses traditions. En effet, bien que la culture populaire de la Catalogne Nord se soit développée de la même manière qu'en Catalogne Sud, le Traité des Pyrénées de 1659 l'a amené à prendre un chemin différent[15]. Dès lors, l'imagerie festive, les fêtes traditionnelles et la langue catalane se sont affaiblies. Cette perte de la culture catalane s'est accentuée lors de la Révolution Française ainsi qu'avec les lois sur la laïcité après 1870 si bien, qu'à la fin du XIXe siècle, elle était quasiment en voie d'extinction[16].

La volonté de sauver cette culture s'est manifestée à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, lorsque des érudits locaux se sont lancés dans un processus de récupération. Jules de Carsalade du Pont (1847-1932), évêque de Perpignan, est l'un de ceux qui ont tenté de faire revivre culture et langue catalanes. Un article, rédigé en 2009 par Nicolas Berjoan, explique que "Monseigneur Carsalade apparaît comme un fervent « catalaniste », défenseur acharné de la culture locale face à la modernité dissolvante et à l'action uniformisatrice de la République"[17].

En 1914, un projet de musée d'antiquités roussillonnaises a été lancé par la Société d'archéologie et d'histoire du Roussillon, mais a été rapidement abandonné avec le début de la guerre.

A la fin des années 1920, plusieurs figures et des sociétés savantes locales ont relancé ce mouvement. En 1927, la société savante la *Colla del Rosselló*[18] a fait appel aux dons afin de collecter des vestiges oubliés[19]. Elle a eu le projet de créer un musée régional au second étage du donjon du Castillet de Perpignan qui prendra le nom de Musée catalan. Cette première collection a contribué, dès 1941, à l'inauguration du Musée du Roussillon. A la dissolution de la *Colla del Rosselló*, cette collection est léguée à la société savante de Perpignan, à savoir la *Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales* (fondée en 1833) qui reprend ce travail de collecte dès 1945 en continuant de rassembler des objets liés à cette culture oubliée[20].

Par la suite, d'autres figures ont entrepris de rejoindre ce mouvement de sauvegarde, dont Joseph Deloncle dans les années 1950, un pharmacien de la région, passionné d'art populaire et d'ethnologie. Il a repris cette collecte d'objets à travers les Pyrénées-Orientales et la Cerdagne sud catalane. Il a ainsi concrétisé le projet d'un musée axé sur les arts et traditions populaires catalans, projet grandement parrainé par George-Henri Rivière. Le musée *Casa Pairal* a vu le jour en 1963, après six années d'aménagement de l'ensemble du donjon du Castillet[21], et possède depuis 2002 le label Musée de France.

---

[15] Ce traité marque la fin de la guerre franco-espagnole (1635-1659). Le territoire catalan est découpé, et la France annexe plusieurs régions, dont le Roussillon. La Catalogne est ainsi divisée en deux territoires, et le Roussillon perd ses liens avec la Catalogne espagnole. Les territoires devenus français subissent une marginalisation de leur culture et de leur langue. La culture catalane de la partie annexée par la France s'est vu ainsi disparaître progressivement. Voir D.-J, Bernardo, *Langue, société et espace en Catalogne du Nord*, 1977.

[16] Cartels d'exposition du musée Casa Pairal.

[17] BERJOAN, Nicolas. *La Croix et le drapeau. Le catalanisme de Monseigneur de Carsalade du Pont, evêque de Perpignan (1900-1932)*, p. 386

[18] Cette société savante a été fondée dans les années 1920 par un groupe de passionnés par la langue catalane. BECAT, Joan, *Mouvements politiques catalans en Catalogne Nord, 1960-2021*

[19] Cette collecte a été menée par Horace Chauvet et Charles Daliès. FONQUERNIE, Laurent , *La Casa Pairal : une collection pour demain*, 2010 (consulté le 06 janvier 2025)

[20] *Ibid.*

[21] Ministère de la Culture, *Musée Casa Pairal*, Pop - Plateforme Ouverte du Patrimoine.

Le musée *Casa Pairal* se définit aujourd'hui comme un musée des Sociétés. Il rassemble des collections d'Arts et Traditions Populaires Catalanes. L'un des objectifs de ce musée semble être de jouer avec l'affect des gens en leur rappelant leur culture oubliée. Casa Pairal, signifie d'ailleurs "*La Maison Paternelle*", ou "*Maison des ancêtres*" en catalan. C'est le lieu convivial où l'on reçoit sa famille pour raconter des histoires du passé aux enfants, qui les partageront à leur tour. A travers ces collections, la volonté est de transmettre les aspects de la vie quotidienne des anciens des Pyrénées-Orientales. Ces objets racontent ainsi l'histoire de la région catalane et des anciennes générations.

b. L'entrée de l'Ours dans le monde patrimonial

L'entrée du costume de l'Ours à la *Casa Pairal* n'est pas précisément documentée. Ni les habitants du village, ni les personnels du musée n'ont connaissance de la manière dont cet ensemble a intégré les collections du musée. La date d'entrée est approximative, et le dépositaire est hypothétique. Nous ne savons pas s'il s'agit d'une donation, d'un leg ou d'un achat du musée, et nous ne connaissons pas les motivations de son inscription. Bien que l'enquête que j'ai réalisée ne permette pas d'élucider cette partie de l'histoire du costume de l'Ours, il est possible de contextualiser son entrée au musée.

Selon Monique Saqué, habitante de Saint-Laurent-de-Cerdans, l'initiative pourrait venir de son grand-père, Louis Coll-de-Carrera, le bourrelier ayant réalisé le vêtement. Selon cette informatrice, son grand-père était très ami avec Joseph Deloncle, fondateur et conservateur du musée Casa Pairal de 1963 à 1985. On sait par ailleurs qu'en 1965, monsieur Coll-de-Carrera avait déjà effectué un don au musée : il s'agissait d'un harnachement de mulet[22]. Il n'est donc pas à exclure qu'il soit l'instigateur de ce nouveau dépôt.

En se basant sur les archives photographiques connues du costume de l'Ours en tant qu'acteur de la fête, celui-ci a fait son entrée au musée dans les années 1970, et plus précisément après 1973 ou 1974[23]. Cependant, le projet de l'intégrer semble antérieur à son inscription définitive. En effet, une lettre rédigée par le musée et adressée au Président du comité des Fêtes exprime dès avril 1966 la joie du musée d'accueillir le costume dans les vitrines du Calendrier des Fêtes[24].

Il s'agit du premier et de l'unique costume de l'Ours de la fête de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans à avoir intégré les collections d'une institution publique reconnue Musée de France. D'après les informations recueillies au cours de mon étude, j'ai découvert qu'au moins trois autres costumes de l'Ours utilisés lors de la fête de l'Ours de Prats-de-Mollo-la-Preste, l'un des trois villages du Haut-Vallespir pratiquant cette tradition, sont conservés au Mucem de Marseille[25].

---

[22] Les articles de journaux sont présents en annexe 3.
[23] Nous savons que le costume était encore utilisé lors de 1972. Après cela, une photographie montrant ce costume de l'Ours à côté de celui qui lui a succédé a été prise, probablement en 1973 ou 1974 selon les laurentins rencontrés lors de mon voyage en novembre 2024. Voir partie 3.3 - le costume de l'Ours de la Casa Pairal p.78
[24] Cette lettre est consultable en annexe 2.
[25] En 2016, des habitants de Prats-de-Mollo ont exprimé l'envie d'inscrire l'un de leur costume de l'Ours au sein des collections du musée Casa Pairal. L'institution n'a cependant pas pu donner suite. En effet, la particularité des costumes de cette fête est qu'ils sont faits à partir de peaux de moutons non tannées, elles sont donc sensibles au développement de micro-organismes.

c. Une première muséographie inspirée de la scénographie de Georges Henri Rivière

La création de la *Casa Pairal* a été grandement parrainée par George-Henri Rivière (1897-1985) un muséologue français présenté comme le père de la muséologie moderne en France. Il s'agit du premier directeur adjoint du Musée d'ethnographie du Trocadéro, et il a joué un rôle primordial dans la transformation de ce musée en Musée de l'Homme (1937). Son rôle en tant que directeur du Conseil international des musées (ICOM) des années 1948 à 1965 l'a amené à conseiller les musées d'ethnographie existants dont le musée Casa Pairal qui lui doit donc en grande partie sa scénographie[26].

A l'ouverture du musée, les salles d'expositions étaient donc marquées d'une influence de G.H. Rivière. L'espace muséographique était similaire aux dioramas du Musée National des Arts et Traditions (MNATP) et du Musée d'Ethnographie du Trocadéro de Paris (MET)[27]. Elles mettaient en valeur les objets et les vêtements dans les vitrines. Leur exposition était faite sans mannequin, mais avec des fils de nylon afin de mettre ces collections en scène.

Dès son acquisition, le costume de l'Ours a intégré cette scénographie et a été exposé dans la salle du Calendrier des Fêtes de la Casa Pairal. Cette salle rassemblait histoires et objets liés aux fêtes traditionnelles catalanes. Selon le catalogue d'exposition paru en 1990, la salle était composée de deux vitrines.

La première vitrine portait sur le thème de la danse et de la musique. Une représentation de la danse populaire Catalane la *sardana* y était présentée, accompagnée des instruments de musique rythmant celle-ci. Elle est toujours dansée pendant les fêtes actuelles, et la fête de l'Ours ne fait pas exception.

[26] VALLERANT, Jacques, *RIVIÈRE GEORGES-HENRI (1897-1985)*

[27] BOUILLER, Jean-Roch, CALAFAT, Marie-Charlotte, *Dioramas ethnographiques et unités écologiques : La mise en scène de la vie quotidienne au musée d'Ethnographie du Trocadéro et au musée national des Arts et Traditions populaires,* Culture & Musées, OpenEditionJournals, 2019

L'Ours était exposé dans la seconde vitrine, celle évoquant les fêtes. Selon les informations transmises par le musée, il s'agissait d'une vitrine fermée, sans aucune ouverture permettant la circulation de l'air. Il était éclairé par des ampoules à filaments, situées juste au-dessus du masque, qui ont été remplacées en 2004 par des tubes fluorescents.

Le costume était entouré d'objets liés à différentes fêtes catalanes mais sans rapport apparent avec la fête de l'Ours. Comme on peut le voir sur la photographie ci-contre, il était placé en position assise sur une malle de mariage. A l'époque de la prise de vue, le costume de l'Ours était présenté sur un buste de mannequin en plastique recouvert de tissu et rembourré au niveau des jambes avec du papier journal[28] : masque et vêtement reposant directement contre le mur.

Figure 3 : Ours vu de face dans l'ancienne vitrine d'exposition, date inconnue ©Sport-santé

En observant attentivement cette photographie, on peut constater que le vêtement est positionné à l'envers : c'est son dos qui nous fait face. La raison de cette disposition est difficile à déterminer. Ce qui est certain, c'est que cette installation a pu exercer un impact sur la compréhension du costume : l'ouverture ventrale se situait dorénavant au dos, et ce qui était à l'origine une queue, semblait désormais être le sexe de l'Ours (voir étude matérielle et technogolique p.29).

Dès son acquisition jusqu'en 2011, date à laquelle des travaux du musée ont débuté, le costume de l'Ours sera exposé en continu, c'est-à-dire un peu plus de 35 ans d'exposition. Il sera prêté à plusieurs reprises à des institutions, mais retrouvera toujours sa place assise dans cette vitrine[29].

Ces espaces d'exposition ont donc été inchangés jusqu'au travaux de 2011 qui ont duré deux ans. Le musée rouvre en 2014 avec une nouvelle scénographie. Seule « La cuisine du mas del Gleix » a été conservée, témoignage de l'ancien musée[30].

[28] Rapport d'interventions rédigé par Isabelle Desperamont Jubal en 2007.
[29] Une synthèse de la biographie du costume de l'Ours est consultable en annexe 7.
[30] Ministère de la Culture, "Musée Casa Pairal", Pop - Plateforme Ouverte du Patrimoine

d. Les collections aujourd'hui

Les collections du musée sont aujourd'hui composées d'un important fond collecté par les diverses sociétés savantes, Joseph Deloncle et d'autres figures. Depuis le début du XXe siècle, elles sont régulièrement enrichies par des dons de particuliers. Ces collections traitent de plusieurs aspects de la vie quotidienne des anciens de la région. Elles englobent un large panel d'objets, allant des artefacts religieux populaires catalans, aux objets ethnologiques liés à la vie domestique ou à l'agriculture ainsi que des instruments de musique catalans de la "*cobla"*. Ces objets datent en grande partie du XIXe siècle jusqu'aux années 1950[31].

A la réouverture du musée en 2014, le costume de l'Ours n'a pas été directement réintégré aux espaces d'expositions[32]. Ce n'est qu'en 2021 qu'il sera de nouveau montré dans le cadre de l'exposition semi-permanente "*Culture et traditions populaire en Roussillon"*, après avoir passé 11 ans en réserve[33]. Il était présenté dans la salle dédiée aux traditions populaires catalanes, qui tend à valoriser les activités festives, le mode de vie, et l'enracinement culturel dans une zone géographique précise : la Catalogne. Cet espace montre l'importance de ces fêtes, qu'elles soient religieuses ou laïques, dans la culture catalane.

Dans cette nouvelle scénographie, le costume de l'Ours était exposé sur un mannequin dans une ancienne cheminée vitrée. Pour la première fois depuis longtemps, l'Ours était de nouveau debout sur ses jambes. Mais cette installation était contraignante à la fois pour le vêtement et pour le masque, qui reposait directement sur les épaules du mannequin, écrasant ainsi le pourtour de la structure du masque. Le vêtement quant à lui, était placé dans une position qui met en tension la peau et les coutures. La présentation actuelle de l'Ours au musée introduit de ce fait des problèmes de conservation.

Dans la vitrine, l'Ours était présenté au côté d'un probable habit traditionnel catalan. Ce vêtement n'est pas lié à la fête de l'Ours, car il ne correspond à aucun personnage intervenant au cours de l'évènement. Au moment de ma visite, aucun cartel ne permettait de présenter le costume, ce qui empêche le public de l'identifier et de le placer dans un contexte précis. Comme pour l'exposition du costume dans l'ancienne scénographie, sa présentation au musée introduit des problèmes de compréhension.

[31] Ministère de la Culture, *Musée Casa Pairal*, Pop - Plateforme Ouverte du Patrimoine
[32] En effet, après avoir été exposé pendant environ 35 ans, le musée a préféré le conserver en réserve. Echange avec Laure Lagarrigue et Cedrik Blanch le 09/05/2025
[33] Information transmise par Laure Lagarrigue, échange téléphonique du 29/11/2024

Figure 4 : Exposition de l'Ours dans la nouvelle scénographie, 2022 ©Musée Casa Pairal

3. Place de l'Ours dans le musée

Au regard de ces différents éléments, la compréhension de l'histoire du musée Casa Pairal semble donner sens à l'importance que cette institution porte au costume de l'Ours étudié. Celui-ci est un témoignage unique de la fête de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans, tradition locale catalane encore vivante aujourd'hui. Il semble être le témoin et le symbole d'une pratique qui, contrairement à d'autres, n'a pas disparu[34]. Il s'agit là spécifiquement de la mission que s'est donnée le musée Casa Pairal au moment de sa fondation : sauvegarder les traditions catalanes afin de les transmettre aux générations futures.

Pris dans ce contexte muséal, ce costume de l'Ours répond à la mission de l'institution en personnifiant et en fixant ainsi la mémoire de cette fête.

Pour ces raisons, le musée souhaiterait remettre le costume en exposition. Évaluer cette possibilité suppose alors de mettre en œuvre une enquête qui relie ce qui relève de l'étude matérielle et technologique de l'objet, à son inscription dans une pratique festive désormais reconnue comme Patrimoine Culturel Immatériel et documentée par l'ethnographie au cours du XXe siècle. Sur la base de ces éléments, il sera ensuite possible de formuler un constat d'état ainsi qu'un diagnostic qui tient compte des qualités immatérielles et culturelles de l'objet.

[34] A l'époque, d'autres fêtes de l'Ours étaient pratiquées dans les Pyrénées-Orientales. Celles-ci ont aujourd'hui disparu. Voir partie *Origine de la fête p.70.*

Partie 2 – Démasquons l'Ours

ETUDE MATÉRIELLE ET TECHNOLOGIQUE

«Soulève la peau de l'Ours, tu trouveras l'homme»[35]

Photographie du costume de l'Ours pendant la fête de l'Ours, date et auteur inconnus ©Collection Raymond Sala. Photographie transmise par Oriol Lluís Gual.

[35] DELION, Isabelle, *Fête de l'Ours, France 2, INA Éclaire Actu, 25/02/1996*

En 1972, un groupe toulousain, composé de Daniel Fabre, Claude Costes, Pierre Breinan, Jacques Lacroix et de Jean-Pierre Piniès, s'est rendu à Saint-Laurent-de-Cerdans, dans l'optique de tourner un film.
Celui-ci a été mis en ligne en 2022 sur la plateforme Héritages[36]*.*

Grâce à ce film, nous pouvons observer l'habillage de l'Ours tel qu'il avait lieu dans les années 1970, avec le costume étudié : le masque est placé en premier sur la tête, puis attaché au corps du porteur avec les lanières prévues à cet effet. Le vêtement est ensuite enfilé par les jambes puis par les bras. L'ouverture sertie d'œillets dans laquelle passe la cordelette prévue pour la fermeture du costume est placée à l'avant. Cette ouverture ventrale est fermée par le croisement de la cordelette à travers les œillets.

Cette action scelle sa métamorphose - l'homme vient pleinement d'entrer dans la peau de l'Ours.

> *"Le costume en peau de chèvre et la tête ont été confectionnés avec art. D'ailleurs l'ancienne tête, celle qui avait encore un peu de mystère, se trouve actuellement conservée comme relique dans un musée. On peut en effet la voir, jointe au reste de sa peau, dans une des vitrines du troisième étage de Castillet à Perpignan. Là, en l'observant attentivement avec son museau noir et ses lèvres rouges découvrant deux grosses canines, on ne peut pas manquer de s'arrêter sur un regard étrangement fixe, démystificateur, dû à la froideur amorphe du verre et, tous comptes faits, on n'a pas peur. Cette réaction, ou plutôt cette absence de réaction que l'on constate chez les visiteurs, est à l'image d'autres témoignages recueillis dans la fête carnavalesque laurentine*[37]*".*
>
> Robert Bosch, *L'ours-totem d'Arles sur Tech*, 1987

[36] BREINAN Pierre, COSTES, Claude et FABRE, Daniel, La caça de l'ós a Sant Lorenç de Cerdanç, 1972, Héritages, 2017
[37] BOSCH, Robert, *L'ours-totem d'Arles-sur-Tech, Essai de monographie folklorique*, 1987, p.232

Cette partie tend à décrire la composition matérielle du costume et les techniques qui l'entourent. L'étude des matériaux est une étape indispensable pour la bonne compréhension du costume de l'Ours. Celle-ci permet une première approche matérielle de l'objet avant de se concentrer sur le contexte culturel pour lequel il a été façonné.

Cette partie, qui porte à la fois sur l'analyse des différents matériaux ainsi que sur leur assemblage, est divisée en deux temps : nous aborderons dans un premier temps l'étude du vêtement puis celle du masque, car il s'agit de deux éléments distincts qui ne sont pas assemblés. Chacune de ces deux études sera présentée en abordant point par point chaque matériau composant l'ensemble : l'enjeu est de décrire le procédé scientifique et technique de mise en œuvre des matériaux.

Afin de rédiger cette partie, plusieurs éléments de mon enquête ont été sollicités: je me suis dans un premier temps appuyée sur mes propres observations et sur des méthodes d'examens optiques afin d'en déduire les matériaux et les techniques. Je me suis également servi de la littérature technico-scientifique spécifique aux matériaux afin de comprendre les mécanismes de mise en œuvre, mais également à la littérature ethnographique liée à la fête de l'Ours. Enfin, différents échanges avec des professionnels du domaine de la conservation-restauration, des personnels du musée mais également du contexte culturel m'ont permis de préciser et d'apporter des hypothèses quant à la mise en œuvre du costume de l'Ours.

Figure 5 : Le costume de l'Ours dans les ateliers de l'ESAA

1. Le vêtement de l'Ours

a. Présentation générale du vêtement

Figure 6 : Localisation des éléments présents sur le vêtement de l'Ours

Le vêtement du costume de l'Ours est une combinaison intégrale, composée de plusieurs pièces de peaux cousues entre elles. Celle-ci couvre bras et jambes. Elle est dotée d'une ouverture ventrale sertie d'œillets métalliques allant de la taille au col, et d'une queue au niveau du séant. Une cordelette passe à travers ces œillets permettant la fermeture du vêtement.

Les documents fournis par le musée Casa Pairal nous informent que le vêtement de l'Ours a été réalisé par le bourrelier du village de Saint-Laurent-de-Cerdans, Louis Coll-de-Carrera. Cette information nous sera par la suite confirmée par les habitants du village, dont sa petite-fille Monique Saqué[38].

Le film de 1972 nous permet d'observer l'habillage de l'Ours tel qu'il avait lieu à cette époque avec le costume étudié[39]. Celui-ci confirme que l'ouverture correspond à l'avant du vêtement, et non à l'arrière comme le présentait le musée Casa Pairal au début de sa mise en exposition des années 1970 à 2010. Cet aspect diverge du costume de l'Ours qui lui a succédé[40], ce dernier se nouant dans le dos du porteur[41].

b. La peau

Bien qu'il soit aisé de trouver des documentations traitant de la transformation de la peau en cuir, il l'est moins de trouver des références parlant de la préparation de la peau en fourrure. Cette absence d'informations semble être une lacune connue pour certains auteurs qui ne manquent pas d'en rendre compte dans leurs écrits respectifs, tels que Marion Kites[42] ou Lise-Charlotte Lardeau qui y accordent tous deux une introduction.

Pour rédiger cette partie, mes principales ressources bibliographiques ont donc été l'ouvrage de Marion Kites "*Conservation of leather and related materials*" rédigé en 2006, dont le chapitre *Furs and furriery : history, techniques and conservation* est dédié à la fourrure, sur l'ouvrage de Claire Chahine intitulé *Cuir et et parchemin : ou la métamorphose de la peau de 2013*, ainsi que le mémoire de fin d'études de Lise-Charlotte Lardeau rédigé en 2020, offrant une compréhension claire du mécanisme de fabrication de ce matériau[43].

[38] Echanges avec les laurentins ayant assisté à la fête de l'Ours dans les années 1970, novembre 2024
[39] BREINAN Pierre, COSTES, Claude et FABRE, Daniel, *op.cit.*
[40] Il s'agit du second costume réalisé par le même bourrelier Louis Coll-de-Carrera.
[41] Échanges avec les laurentins, novembre 2024.
[42] KITE, Marion, "*Furs and furriery : history, techniques and conservation"*, dans KITES, Marion, THOMSON, Roy, *Conservation of leather and related matérials*, Boston, Butterworth Heinemann, 2006, p.141
[43] LARDEAU, Lisa-Charlotte, "« De fibres et de poils. » Etude et conservation-restauration de la robe « Tolède » de Paul Poiret (1921, Paris, Palais Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris) : recherche d'un adhésif pour la stabilisation d'une fourrure de lapin tannée et tein…", Médiathèque numérique de l'Inp, 15 octobre 2020

i. Observation du vêtement

Figure 7 : Localisation de la peau présente sur le vêtement de l'Ours

La face externe du vêtement est intégralement recouvert de poils, tandis qu'à l'intérieur, la peau est lisse et duveteuse, à l'exception des deux bandes de cuir. Ces pièces de peau semblent être de différentes natures d'une zone à l'autre, comme le témoignent les couleurs différentes de la fourrure. Cette diversité sous-entend que ces échantillons proviennent de plusieurs animaux .

Il s'agit d'un assemblage de 22 pièces de peau. Parmi celles-ci, nous pouvons compter 20 échantillons de fourrure et 2 de cuir peints en rouge. Les deux bandes de cuir sont situées de chaque côté de la moitié supérieure de l'ouverture ventrale, cousues sous les pièces de fourrure constituant le torse. Ces bandes permettent d'accueillir une partie des éléments d'attache pour le port du vêtement et servent de renfort sur une zone soumise aux tensions. Chacune des bandes était à l'origine sertie de 7 œillets métalliques[44].

Localisation des différentes pièces de peau face avant

Localisation des différentes pièces de peau face arrière. Ce code couleur permet de faire la distinction entre les différents échantillons de peau

[44] Aujourd'hui, des œillets sont manquants. Voir constat d'état des altérations p.102

ii. La fourrure, caractéristiques morphologiques et physico-chimiques

Pour le tanneur et le pelletier, le mot “fourrure" désigne le pelage externe des mammifères utilisé dans le commerce de la fourrure. Il s’agit là d’un produit de la transformation de la peau animale. La peau quant à elle se définit comme étant la couverture extérieure d’un animal. Ce terme peut également définir la peau d’un animal à fourrure apprêtée[45].

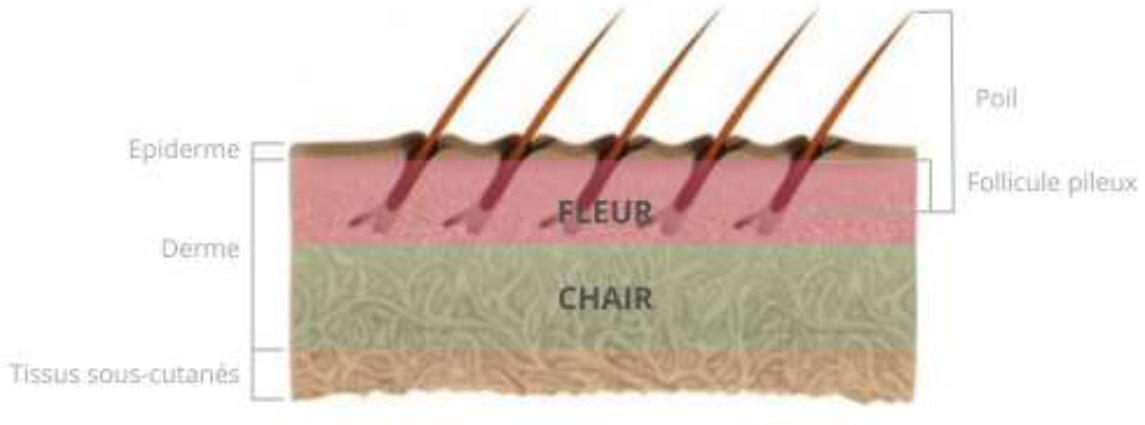


Figure 8 : Coupe d’une peau de mammifère : Le Cuir dans tous ses États de Marie-Noëlle de Cagny (2011) Modifications graphiques et annotations supplémentaires réalisées par l'autrice.

La peau est un organe composé de plusieurs couches de tissus. Elle est constituée de trois tissus principaux : l’épiderme, le derme et l’hypoderme. La couche superficielle de la peau est **l'épiderme,** composée de cellules kératinocytes. Le **derme,** situé sous l’épiderme, est une couche de cellules vivantes organisées en tissu très serré, qui contient les terminaisons nerveuses, les vaisseaux sanguins et les follicules pileux. Il est composé d’une fine couche superficielle appelée la ***fleur*** (aussi nommée couche papillaire), et d’une couche profonde appelée la ***chair*** (aussi nommée couche réticulaire). Sous le derme se trouvent les tissus sous-cutanés appelés **l’hypoderme**, une couche de cellules graisseuses souple, directement en contact avec les muscles.[46]

La peau des mammifères est composée de plusieurs fibres protéiniques : les fibres capillaires situées dans les follicules de l'épiderme (dit “fourrure”), les fibres musculaires situées entre le grain de la peau et les follicules pileux[47], les fibres de collagène (appelées fibres blanches), donnant résistance à la peau, caractère hydrophile et élasticité, ainsi que les fibres d’élastine (appelée fibres jaunes), moins nombreuses, donnant la nervosité de la peau (la supprimer rend la peau souple). Ces substances sont réparties en différentes proportions dans les différentes couches constitutives de la peau.[48]

[45] KITE, Marion, *op.cit.* p.148
[46] CHAHINE, Claire, *Cuir et parchemin ou La métamorphose de la peau,* CNRS Editions, 2013, pp. 15-19
[47] KITE, Marion, *op. cit.,* p.149
[48] CHAHINE, Claire, *op.cit.,* p.18

Les fibres capillaires, dites poils ou fourrure, se développent dans les follicules pileux, au niveau de l'épiderme dans la couche papillaire, et sont fixées de biais à la surface de la peau. Elles se divisent en trois parties : la tige (la partie visible), la racine et le bulbe. Ces fibres sont composées essentiellement de **kératine**[49], protéine particulièrement sensible aux attaques d'insectes appelés kératophages et aux manipulations non adaptées[50].

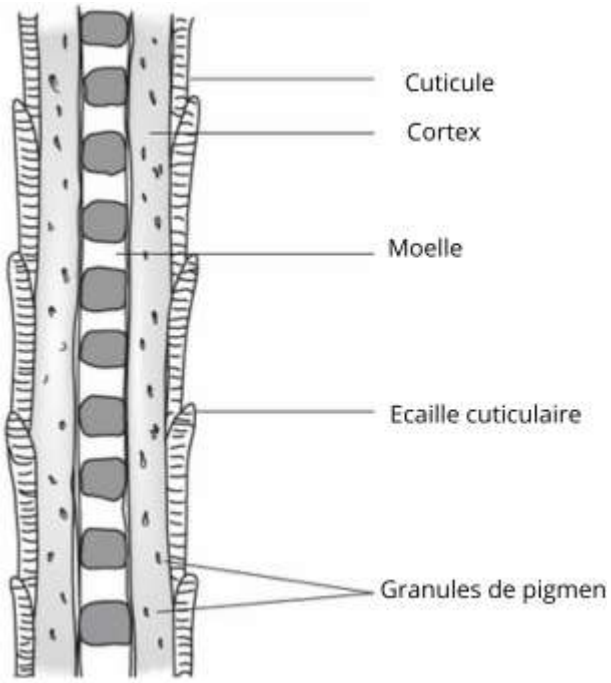


Figure 9 : Morphologie du poil, KITE, Marion, Furs and furriery : history, techniques and conservation, 2006

Figure 10 : Vue microscopique d'un poil situé au niveau de la taille du costume de l'Ours (x40)

La structure du poil est composée de 3 couches visibles : la cuticule, le cortex et la moelle. La cuticule est la couche externe de la tige du poil. Elle est constituée de plaques de kératine minces et cornées en forme d'écailles, variant d'une espèce animale à une autre[51]. Le cortex se situe sous cette couche cuticulaire. Cette partie du poil est composée de protéines appelées fibrilles. Celles-ci sont faites de microfibrilles, elles-mêmes constituées de protofibrilles, contenant les molécules de kératine. Cet assemblage forme des cellules alignées le long de l'axe du poil. La moelle est la couche centrale. Cette partie peut être absente dans certains poils[52].

[49] La kératine est un assemblage de 18 acides aminés. Il s'agit d'une protéine insoluble dans les solvants polaires, résistante à l'humidité et aux variations environnementales (humidité relative, température). KITE, Marion, *op.cit.,* p.150

[50] KITE, Marion, *op. cit.,* p.150

[51] "The form of the scales varies according to the species and also according to the type of hair, e.g. guard hair or fur, and may even vary on the same fibre. The disposition of scales may differ from root to tip." KAPLAN, Harry, Furskin processing, Oxford : Pergamon Press, 1971, p.10

[52] KITE, Marion, *op. cit.,* pp.150-151.

iii. Identification de l'espèce

La fourrure est le matériau le plus présent sur ce vêtement de l'Ours, et il est important de connaître l'espèce animale dont elle provient[53]. Pendant mon étude, la principale question que l'on m'a posée lors d'échanges avec des proches, des étudiants et professionnels de la conservation-restauration ou d'autres secteurs professionnels a été sur la nature de cette peau. La surprise a toujours été la même lorsque je leur apprenais que, contrairement à ce que l'on pourrait penser en entendant l'appellation "costume de l'Ours", il ne s'agit pas de peau d'ours ! Les archives du musée Casa Pairal indiquent en effet qu'il s'agit de peaux de chèvres[54].

L'ouvrage sur la fête de l'Ours publié par Oriol Lluís Gual évoque un Laurentin nommé Jaume Pol qui aurait ramené des peaux de chèvres de Tunisie pour la confection d'un nouveau costume de l'Ours[55]. Dans un premier temps, j'ai imaginé que ce sont ces peaux qui avaient été utilisées pour la confection du costume de l'Ours de cette étude. Un échange avec Didier Parayre, président du comité d'organisation de la Fête de l'Ours, m'a cependant appris que ces peaux ont été utilisées pour la confection du costume qui lui a succédé[56].

Des entretiens avec des habitants laurentins, en particulier avec Monique Saqué, petite fille du bourrelier ayant réalisé le vêtement, m'ont également confirmé qu'il s'agit de peau de chèvre. Selon eux, ces peaux devaient probablement provenir des chèvres du village. Dans les années 1940, on réalisait en effet les costumes avec les moyens de l'époque, c'est-à-dire localement avec les artisans et les animaux situés à proximité.

Bien que plusieurs témoignages oraux et écrits affirment qu'il s'agit de peau de chèvre, il est possible de mener des examens scientifiques afin de faire une identification concrète. Pour cela, des observations directes de la peau côté fleur ont été menées. La disposition des follicules pileux visibles sur la fleur du cuir présente un motif différent d'une espèce à l'autre. La méthode d'observation et de comparaison de la disposition de follicules est ainsi utilisée pour définir le type d'animal[57]. Une observation à la loupe binoculaire a permis d'analyser visuellement ce *pattern (Figure 11)*[58]. On peut constater que les pores sont rassemblés par petits groupes disposés de façon colinéaire[59], à la manière des follicules d'une peau de chèvre, confirmant ainsi la nature de la peau[60].

---

[53] CHAHINE, Claire, *op.cit.,* p. 45

[54] Aujourd'hui, les costumes de l'Ours utilisés pour célébrer la fête de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdan sont réalisés à partir de vraies peaux d'ours du Canada et des Pyrénées. Cette information est documentée dans la fiche d'inscription des fêtes de l'Ours du Haut-Vallespir au Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco. URL : https://www.pci-lab.fr/en/component/fichesinventaire/fiche/63?Itemid=0.

[55] *"Un siècle plus tard, c'est avec des peaux d'agneaux que l'Ours apparaîtra le deux février, avant qu'elles soient remplacées par des peaux de chèvres ramenées de Tunisie par le Laurentin Jaume Pol qui venait de faire son service militaire",* LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit.*, p.188.

[56] Rencontre avec les laurentins, 21 novembre 2024

[57] CHAHINE, Claire, *op.cit.,* p.46

[58] L'observation du grain de la peau ne pouvant se faire que sur une peau dont les follicules ont été vidé de leur poils, celle-ci a été réalisée sur les zones lacunaires.

[59] Selon une étude menée en 2016 par Malathy Jawahar sur l'identification des peaux, la peau de chèvre est caractérisée par trois pores larges et entourés de petits pores en grappes. JAWAHAR, Malathy et al., *Leather Species Identification*, *JALCA*, vol. 111, 2016, p. 308-314.

[60] *Ibid.*

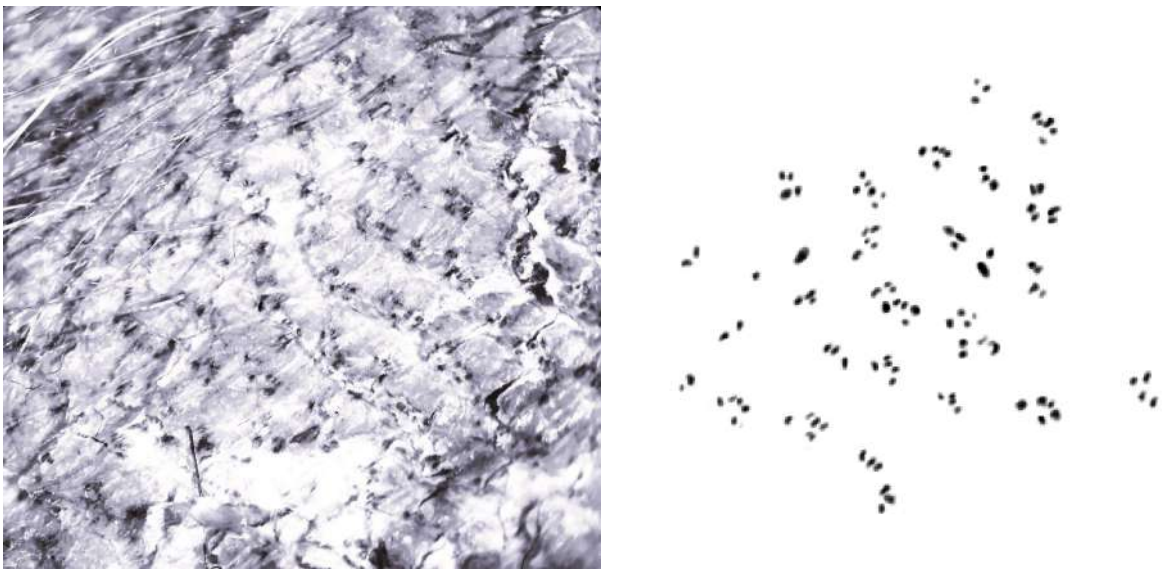


Figure 11 : Détail de la disposition folliculaire de la peau de la demi-jambe avant gauche

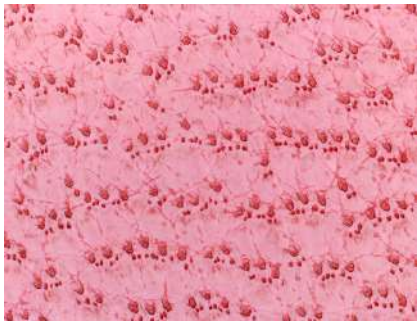


Figure 12 : Photographie des pores des follicules pileux d'une chèvre[61]

Figure 13 : Schéma des pores des follicules pileux segmentés d'une chèvre, ©Malathy Jawahar

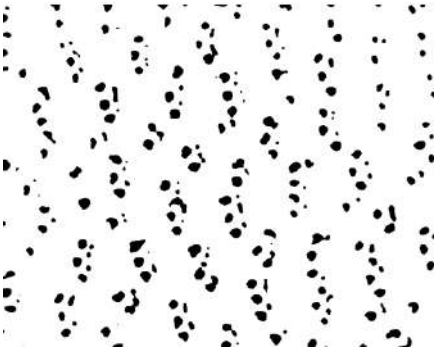


Figure 14 : Schéma des pores des follicules pileux segmentés d'une chèvre[62]

Il est aujourd'hui difficile d'identifier l'espèce de chèvre qui a été utilisée pour la confection du vêtement. Il existe deux races de chèvres spécifiques à la région où se trouve le village de Saint-Laurent-de-Cerdans : la chèvre des Pyrénées et la chèvre Catalane. Cependant, la raie noire sur le dos de la chèvre que l'on peut observer sur les peaux constituant l'arrière des jambes est un caractère que la chèvre des Pyrénées ne présente pas[63]. La chèvre catalane quant à elle est caractérisée par une large nuances de marrons et quelques taches blanches qui pourrait s'apparenter aux peaux du vêtement. Cependant, la fourrure de cette race est à poil court, ce qui n'est pas le cas de l'ensemble des morceaux de fourrure constituant le vêtement.

---

[61] VARGHESE, Anjli, JAIN, Sahil., PRINCE, A.Amalin., JAWAHAR, Malathy. (2020). *Digital Microscopic Image Sensing and Processing for Leather Species Identification*, IEEE Sensors Journal. Vol.20, 2020

[62] *Ibid.*

[63] Association *La chèvre de race pyrénéenne, standard de la race,* URL : https://www.chevredespyrenees.org/la-chevre-pyreneenne/standard-pyreneennes/

iv. De la peau fraîche à la fourrure

Lorsqu'il s'agit de la fourrure, le terme **apprêtage** est utilisé pour parler du tannage. Ce traitement consiste en la conversion de la peau, matière organique putrescible, en une matière stable et résistante aux attaques biochimiques[64]. De ce fait, la peau apprêtée devient chimiquement stable, résistante et souple. La fourrure et la peau sont deux éléments indissociables, il est donc indispensable que la préparation soit adaptée aux deux éléments afin de n'en altérer aucun.

Après le dépeçage de l'animal, quelques heures suffisent à l'enclenchement de sa dégradation biologique. A cette étape du processus, la peau est sensible à l'humidité, aux fortes températures et est putrescible. Cette peau est appelée peau fraîche. Afin d'éviter cela, la peau est déshydratée par salage, par séchage à l'air libre ou par conservation par le froid[65]. La peau est ensuite mise à tremper dans de l'eau : c'est le **reverdissage**[66]. Cette étape permet à la peau de se recharger des mêmes quantités d'eau que contenait l'animal vivant[67].

Pour utiliser ces peaux, celles-ci sont **écharnées**. Toute la partie graisseuse qui compose l'hypoderme est alors retirée. Cette étape est réalisée avec un couteau incurvé ou un billot en fonction de l'épaisseur de la peau[68].

C'est après cette étape que la préparation de la fourrure diverge de la préparation du cuir. Pour la réalisation du tannage du cuir, donc dans le cas des deux bandes de cuir ornant l'ouverture ventrale du vêtement, les poils ont été retirés après cette étape. Pour cela, la peau a été plongée dans une solution alcaline provoquant le gonflement de la peau et l'ouverture des follicules pileux. Les poils sont ainsi plus facilement retirés.

Les peaux sont ensuite tannées afin de leur permettre de conserver une structure chimiquement stable dans le temps. Ces traitements chimiques sont appelés "pickling" par les fourreurs[69].

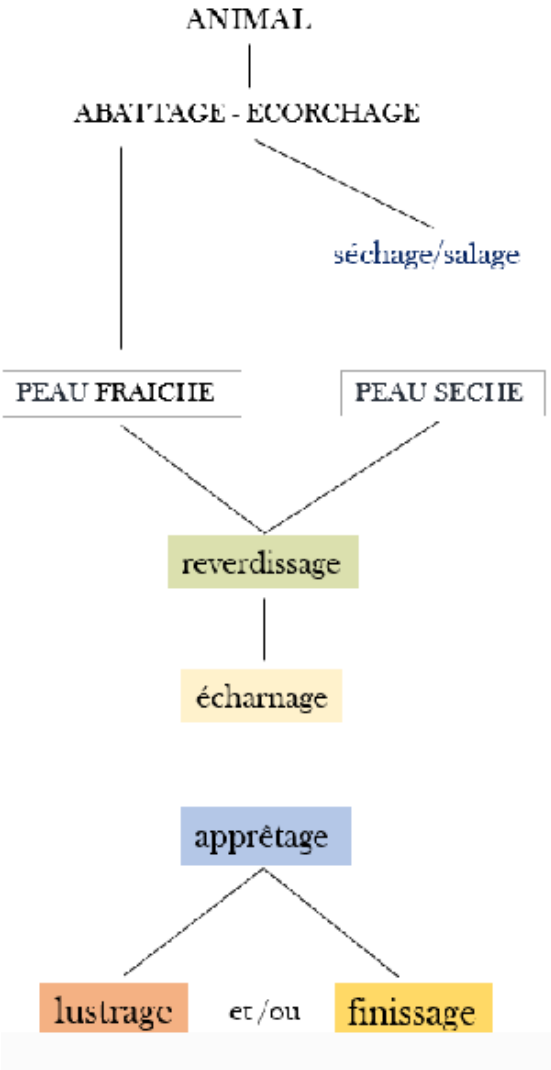


Figure 15 : Schéma des différentes étapes de la fabrication d'une fourrure, ©Lise-Charlotte Lardeau [70]

[64] Définition apportée par Camille Alembik lors de sa conférence du 07/12/2022
[65] DE CAGNY, Marie-Noëlle, *Le Cuir dans tous ses États*, 2011, p. 43
[66] CHAHINE, Claire, *op.cit.,* p. 69
[67] KITE, Marion, *op. cit.,* p.152
[68] *Ibid.*
[69] KAPLAN, Harry, *op.cit.,* p.132
[70] LARDEAU, Lise-Charlotte, *op.cit.*

Afin de déterminer le type de tannage employé sur la fourrure de l'Ours, j'ai procédé à une observation visuelle. Les différents aspects de surface de la peau d'une zone à l'autre montrent que différentes techniques de tannage ont été employées dans le traitement de ces peaux. J'ai pu partager mes hypothèses avec Camille Alembik, restauratrice spécialisée dans les matériaux organiques[71].

Figure 16 : Hypothèse des différents types de tannage

Figure 17 : Vue côté chair de la fourrure au niveau du dos

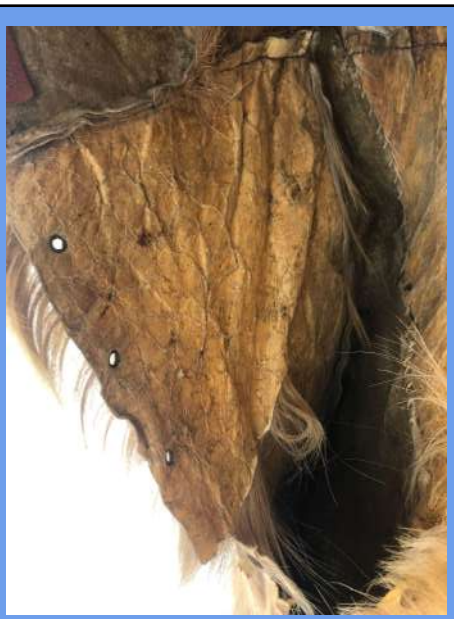


Figure 18 : Vue côté chair de la fourrure au niveau du pan droit de la taille

Figure 19 : Vue côté chair de la fourrure au niveau de la demi-jambe avant gauche

[71] Échange dans les ateliers de l'ESAA du 22 octobre 2024

Zones localisées sur les schémas ci-dessus	Observations	Types de tannage (hypothèse étayée)	Caractéristiques connues de ce tannage[72]
Zones vertes	**Non translucide à la lumière** Aspect duveteux / chamoisé **Couleur marron** Souple Peu de lacune de poils **Ne réagit pas à la lumière UV**	Tannage végétal ?	Le cuir à une couleur marron clair, brunissement naturel odeur de bois Résistance à l'eau, chaleur, attaques biologiques Souple mais moins flexible que celles tannées à la graisse, plus sensible aux déchirures Aspect moins pelucheux que tannage à la graisse **Aucune translucidité** **Ne fluoresce pas aux UV** Si la peau est épaisse, ne pénètre pas en profondeur. Peu utilisé dans les vêtements et dans le tannage des fourrures[73].
Zones bleues	**Translucide à la lumière** Beaucoup de lacunes de poils Perte de poils importante au niveau de la taille Déchirure Souple Pas d'aspect chamoisé / duveteux **Ne réagit pas à la lumière UV**	Tannage à la graisse ?	Aspect chamoisé, toucher duveteux Très souple, flexible, élastique, résistance à la traction, moins sensible aux déchirure **Translucide à la lumière** Utilisé comme vêtement, grande respirabilité En cas de ré-humidification, la peau tannée à la graisse durcit en séchant car les fibres se recollent[74].
Zones jaunes	**Translucide à la lumière,** rigidité de la peau (comme un parchemin) Aspect de carton, matériau clair, léger **Ne réagit pas à la lumière UV**	Peau brute ou tannage à la graisse ?	Peau brute : rigide comme un parchemin, aspect de carton, matériau clair, léger, **translucide à la lumière** **Fluoresce à la lumière UV**

Certaines des caractéristiques connues du tannage ne correspondent pas à mes observations personnelles. Afin de déterminer avec précision le type de tannage utilisé, il serait possible de réaliser des analyses complémentaires[75].

[72] KITE, Marion, *op. cit.*
[73] KAPLAN, Harry, *op.cit., p.142*
[74] KITE, Marion, *op. cit.*, p.31
[75] Dans le cadre du mémoire de Lisa-Charlotte Lardeau, afin d'identifier le type de tannage utilisé sur l'élément de fourrure constituant son objet d'étude, des analyses telles que des mesures de pH, des analyses DSC, des analyses en spectromètres infrarouge PF-IR en mode ATR et en spectrométrie de fluorescence X (XRF) ont été réalisées. LARDEAU, Lise-Charlotte, *op.cit.*

Pour terminer, les peaux de fourrure sont recouvertes d'huile sur la face chaire avec un mélange de graisse ou d'huile. L'objectif de cette étape est la lubrification afin que les fibres de la peau n'adhèrent pas les une aux autres pendant leur séchage, après que celle-ci ait été tannée. Après cela, la peau est battue et étirée[76].

v. Procédé de fabrication : découpe de l'animal

La peau animale n'est pas homogène. En fonction de la partie du corps, la structure, l'épaisseur et les propriétés mécaniques sont différentes. D'une zone à l'autre, elle ne se déformera pas de la même manière, en raison de leur différence de densité en fibres de collagène leur attribuant une élasticité naturelle.

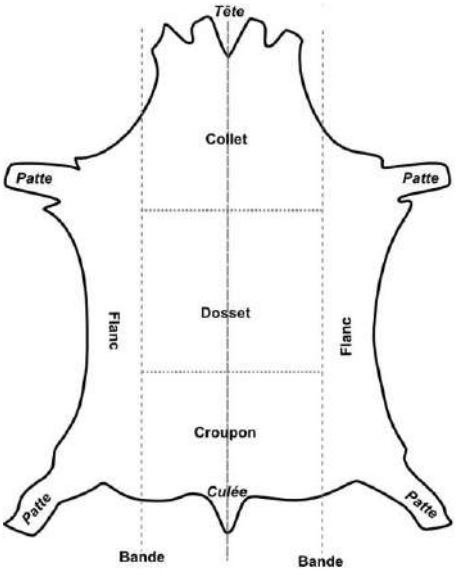


Figure 20 : Schéma des différentes zones d'une peau, ©Compagnie du temps

Figure 21 : Peau de chèvre, ©Kalys
Modifications graphiques et annotations supplémentaires réalisées par l'auteur.

Plusieurs découpes de la peau sont possibles, chacune présentant des caractéristiques différentes. Le croupon, partie épaisse et dense, est beaucoup utilisé pour la transformation en cuir. Le collet est une zone moins épaisse et ferme. Les flancs correspondent au ventre de l'animal, cette zone présente des épaisseurs et une structure irrégulière. Les aisselles sont peu compactes, moins denses et fines. La tête, les pattes et la queue ne sont pas utilisées.

En observant la taille, l'épaisseur et l'orientation des poils des différentes pièces de fourrure, il est possible d'identifier la zone de l'animal d'où chaque morceau a été prélevé. Par exemple, les deux morceaux constituant l'arrière des jambes mesurent entre 100 et 105 cm et correspondent à la partie médiane du dos de la chèvre (bande dorsale). La continuité de la raie noire dorsale visible à

[76] KAPLAN, Harry, *op.cit.*, p.142

l’arrière des deux jambes, la couleur similaire et les orientations de poils complémentaires semblent indiquer l’appartenance à la même chèvre de ces morceaux de peau. L’orientation des poils de ces deux pièces nous permet également d’affirmer que l’arrière de la jambe gauche serait la bande latérale droite de la chèvre et l’arrière de la jambe droite serait la bande latérale gauche de la chèvre.

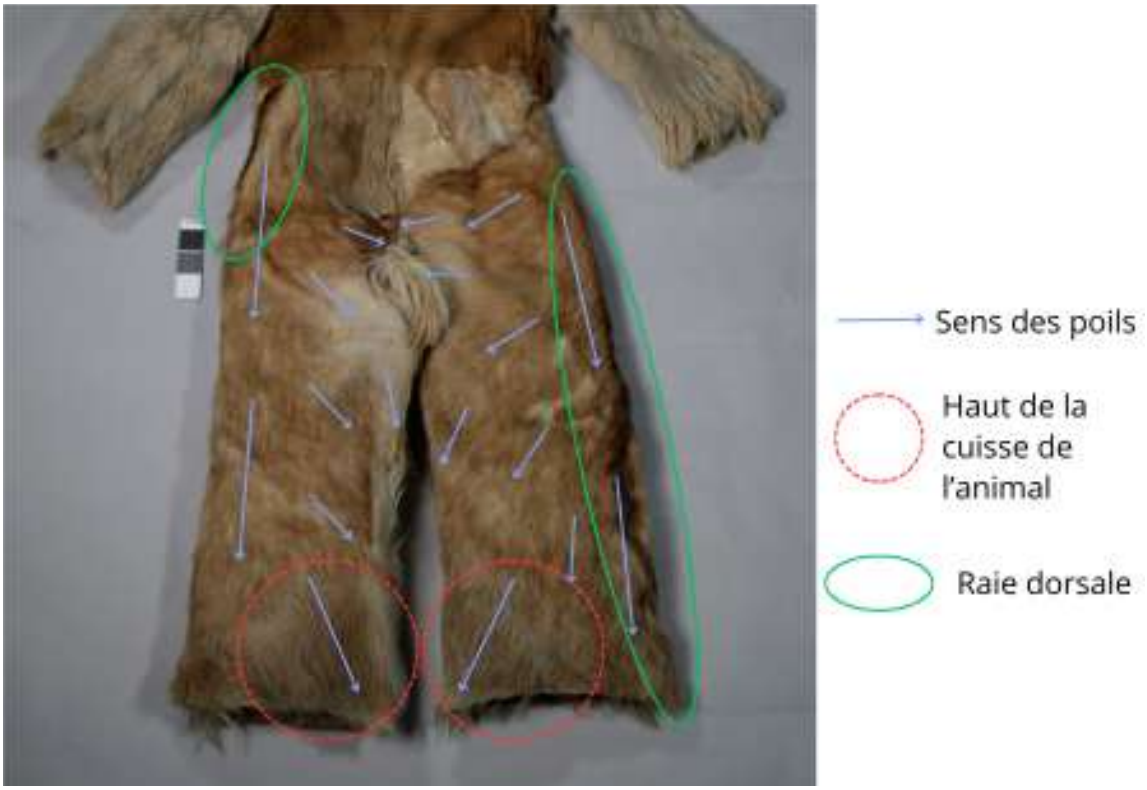


Figure 22 : Schéma de l’orientation des poils et des zones caractéristiques de l’animal sur le morceau de peau constituant la jambe arrière droite.

Bien que les autres échantillons de fourrure soient plus difficiles à localiser sur une chèvre, en raison des formats plus petits des peaux, il est possible d’estimer qu’environ quatre ou cinq chèvres ont été utilisées dans la confection du vêtement

c. Les techniques d'assemblage

Figure 23 : Couture de la fourrure réalisée avec fil rouge

Figure 24 : Détail de la manche rassemblant les trois types de coutures : couture rouge, couture orange et couture blanche

Les 22 pièces de peau sont cousues entre elles avec des fils d'épaisseur, de couleur et probablement de matières différentes. Des points de couture variés sont utilisés. Certaines coutures semblent dater de la mise en œuvre du vêtement, tandis que d'autres pourraient davantage correspondre à des réparations pendant la période d'usage.

Couture de mise en oeuvre et / ou de réparation

Il est difficile d'identifier lesquelles de ces coutures correspondent à la mise en œuvre ou à des réparations qui auraient pu être menées par Louis Coll-de-Carrera, bourrelier ayant réalisé le vêtement.

Une des coutures est réalisée avec un fil à deux brins torsadés en S. On peut retrouver ce type de fil de couleur rouge et orange. Ces fils sont en coton[77]. Les points sont réguliers et des points d'arrêts sont présents par endroit. Cela pourrait indiquer l'usage d'une machine à coudre. Il existe deux types de coutures réalisées avec ce fil. Le premier type est une couture endroit contre endroit qui assemble certains morceaux de peau. Cette couture n'est pas visible de l'extérieur. Il s'agit des points de couture les plus présents sur l'ensemble du vêtement.
Le second type est une couture envers contre endroit qui assemble les deux bandes de cuir rouge au deux morceaux de fourrure constituant le torse du vêtement.

Ces fils sont les plus utilisés dans la confection du vêtement, nous permettant d'affirmer qu'il s'agit des coutures de mise en œuvre pour assembler les différentes pièces entre elles et monter le vêtement.

[77] Les observations microscopiques sont consultables en annexe 11.

Figure 25 : Observation à la binoculaire x40 du fil de couture rouge

Figure 26 : Couture rouge envers contre endroit au niveau de la bande de cuir rouge senestre.

La seconde couture pouvant dater de la mise en œuvre du vêtement est réalisée avec un fil blanc plus épais. Malgré des observations microscopiques, nous ne sommes pas parvenus à identifier la nature du fil utilisé. C'est une couture bord à bord qui assemble à plat plusieurs morceaux de fourrure avec un point sellier réalisé en diagonale à la main. Pour certaines coutures réalisées avec ce fil, il pourrait s'agir de coutures de mise en œuvre, avant les coutures d'assemblage du vêtement, pour préparer chaque pièce du patron. En effet, il est possible que le bourrelier ayant réalisé le vêtement n'ai pas eu à sa disposition des morceaux de fourrure aux dimensions et aux formes adaptées au vêtement. Pour contrer cela, il est possible qu'il ait lui-même créé ces pièces de patrons en assemblant diverses chutes, en particulier concernant les pièces constitutives du dos.

D'autres coutures réalisées avec ce fil semblent davantage correspondre à des réparations de déchirure de peau et auraient été réalisées lorsque le costume était encore en usage (manche droite, base pied gauche).

Figure 27 : Coutures blanches situées sur l'épaule droite pouvant s'apparenter à des réparations

Figure 28 : Coutures blanches situées sur le pan droit du dos pouvant dater de la mise en œuvre.

Figure 29 : Couture blanche au niveau de la queue pouvant dater de la mise en œuvre.

Couture de restauration

Enfin, une couture correspond à une ancienne intervention de prestation réalisée par Isabelle Desperamont Jubal en 2007. Son rapport d'intervention communiqué par le musée Casa Pairal, indique que cette restauration a été faite avec une ficelle en lin. Pour cette intervention, la restauratrice a utilisé les trous de l'ancienne couture.

Figure 30 : Ancienne restauration réalisée en 2007 par Isabelle Desperamont Jubal avec une ficelle en lin

Localisation des différentes coutures

Figure 31 : Localisation des différents types de couture à l'avant

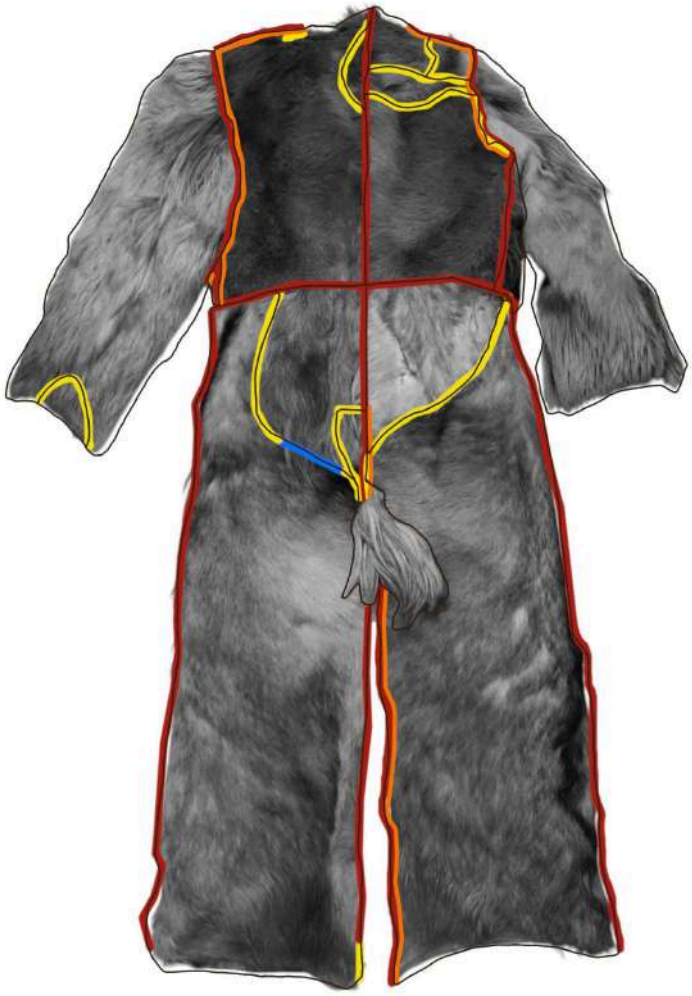


Figure 32 : Localisation des différents types de couture à l'arrière

Couture rouge

Couture orange

Couture blanche

Couture de restauration

d. Les éléments d'attaches

i. Les oeillets

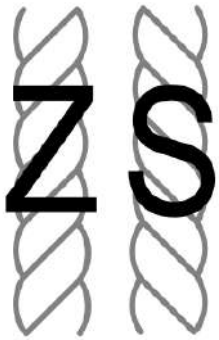
L'ouverture ventrale était à l'origine sertie de 22 œillets en métal de composition cuivreuse, soit 11 œillets par côté. Parmi eux, 7 étaient situés sur chacune des bandes de cuir et 4 directement sur la fourrure. Ils sont espacés les uns des autres de 6 centimètres. Aujourd'hui, 4 œillets sont manquants[78].

Un test à l'aimant a été mené sur l'ensemble des œillets utilisés pour la confection de ce vêtement. Ces derniers n'ont pas réagi, permettant d'affirmer qu'ils ne sont pas de composition ferreuse. La présence de vert-de-gris est également un bon indicateur quant à la présence de cuivre.

Figure 33 : Localisation des oeillets en orange, en rouge les bandes de cuir

ii. La cordelette

Figure 34 : Observation de la cordelette à la binoculaire.



©Pinterest

Une cordelette est entrelacée dans ces œillets, permettant la fermeture du costume une fois porté. Celle-ci est constituée d'une unique ficelle composée de deux brins torsadés en S dont les extrémités sont consolidées avec du plastique. Une observation microscopique a permis d'identifier les fibres de la cordelette comme étant du lin[79], les stries observées en étant un indicateur[80].

[78] Voir constat d'état p.102
[79] Analyses microscopiques consultables en annexe 11.
[80] Observation confirmée par Lisa Metatla, conservatrice-restauratrice de textile, lors d'un passage dans les ateliers de l'ESAA en janvier 2025.

2.Le masque de l'Ours

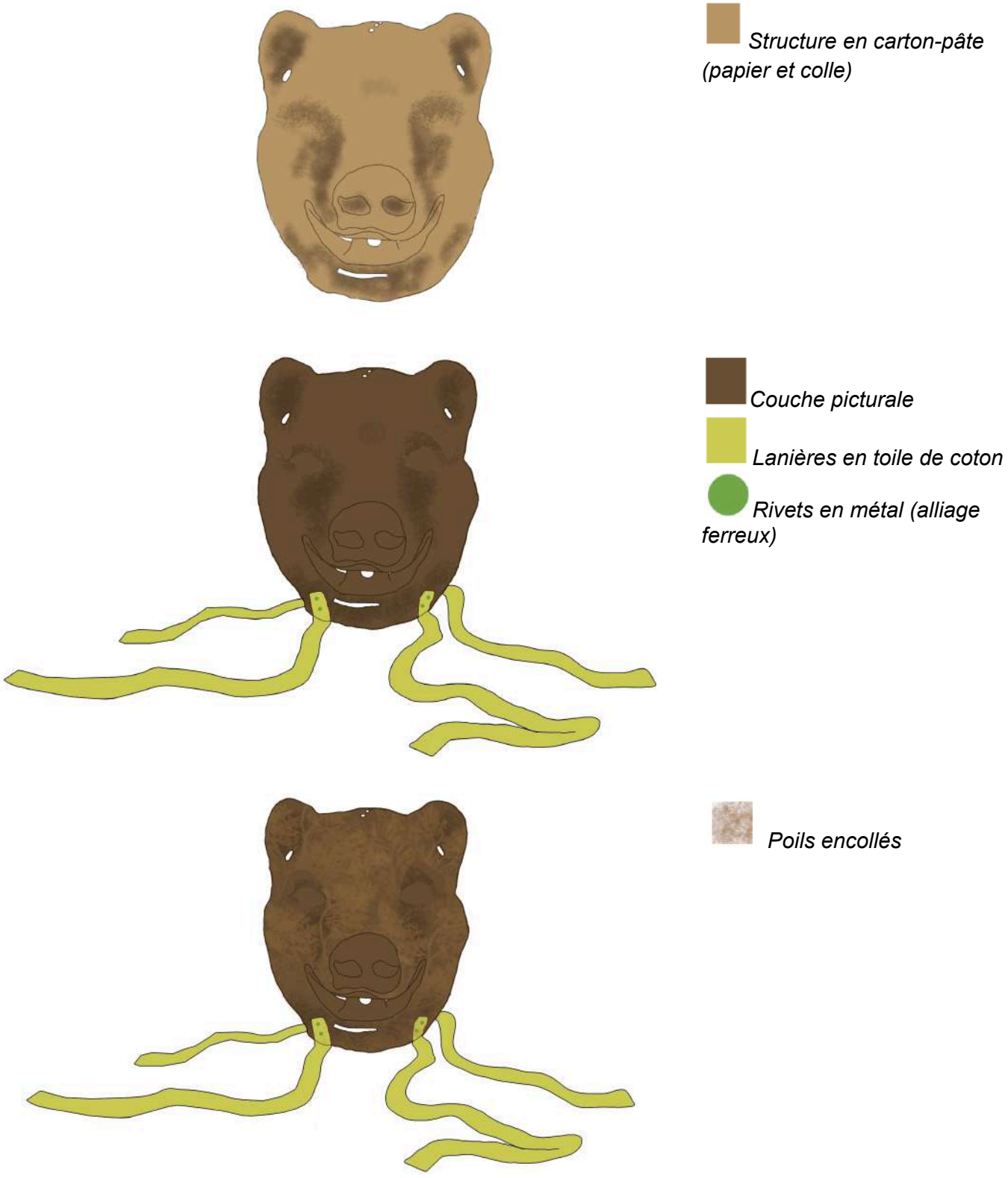


Figure 35 : Localisation des éléments et matériaux présents sur le masque de l'Ours

La confection de masques de Carnaval est régie par des codes précis comme en parle très bien Henri Cordeaux :

> *"Les lignes d'un masque[81] doivent être simples et peu nombreuses, l'abondance de détails rend le masque illisible à distance. Méfiez-vous des petites rides, des verrues, des bourrelets et plis superflus, en un mot de tout ce qui est anecdotique, brouille le masque et le fige; c'est votre jeu qui le fera vivre et non toutes les enjolivures que vous lui ajouterez. Le masque n'est pas un objet de décoration, il n'est pas destiné à faire "joli" une fois pendu à un mur ou posé sur un socle; il est fait avant tout pour vivre avec l'acteur qui le portera, et plus il sera compliqué, plus il aura de mal à vivre".*
>
> Henri Cordreaux, *La Fabrication du masque,* 1946, page.14

a. Présentation générale de la structure

Le masque de l'Ours est un masque entier couplé à un faux crâne[82] qui englobe l'intégralité de la tête du porteur. Sa structure est en carton-pâte, selon la terminologie employée par le musée pour parler de cette typologie d'objet. Contrairement à ce que ce terme laisse entendre, il ne s'agit pas là d'usage d'une pâte à papier comme la technique du papier mâché le définit, mais correspond bien à une technique d'encollage de papier[83]. La superposition de papier caractéristique de cette technique d'encollage est d'ailleurs visible par l'intérieur du masque d'une part, et par les différentes ouvertures d'autre part (bouche, oreilles, visière, pourtour de la tête).

Cette structure en carton-pâte est similaire aux Grosses Têtes ou aux Géants catalans selon Cedrik Blanch, chargé de mission récolement au Musée Casa Pairal. Ces personnages sont des figures traditionnelles importantes du sud de la Catalogne[84]. Ces typologies d'objets sont réalisées dans plusieurs ateliers, dont l'atelier Sarandaca à Barcelone. A l'époque, beaucoup de géants et de grosses têtes présents en Catalogne auraient été construits dans les ateliers d'Olot, en Espagne[85].

---

[81] Dans cette citation et dans cet ouvrage, l'auteur parle de la confection des masques de Carnaval en général, et non de la confection spécifique des masques pour la fête de l'Ours..

[82] Au théâtre, il existe plusieurs types de masque : les **demi-masques**, recouvrant la moitié du visage et laissant ainsi la bouche libre, les **masques entiers**, recouvrant l'intégralité du visage, de la pointe du menton jusqu'au sommet du front, et le **masque entier couplé d'un faux crâne**, englobant la totalité de la tête de l'acteur. CORDREAUX, Henri, *La fabrication du masque*, 2e éd., Paris, Bourrelier et Cie, 1946.

[83] Echange téléphonique avec Sébastien Dalbera le 20 décembre 2024.

[84] Les personnages appelés les *Grosses Têtes* sont caractérisés par la grande taille de leur tête. Un rapprochement peut être fait avec le masque de l'Ours, au vu de sa très grosse tête disproportionnée par rapport au vêtement qui l'accompagne.

[85] Selon Cedrik Blanch, la tête de l'Ours aurait été réalisée dans les Ateliers d'Olot, sans possibilité de confirmer cela aujourd'hui.

Figure 36 : Couple de Grosses Têtes, ©Musée Casa Pairal

Afin de comprendre pleinement la mise en œuvre du masque étudié et d'enrichir mes propres observations, j'ai rassemblé la documentation traitant de la confection des personnages catalans à l'apparence et à la fabrication similaires au masque de l'Ours. Je n'ai trouvé que très peu d'informations concernant spécifiquement le façonnage de ces masques catalans.

Néanmoins, cette partie de mes recherches m'a amenée à me renseigner sur d'autres carnavals, et en particulier celui de Nice. Le premier argument m'ayant dirigé sur cette voie tient à la présence de personnages de même nom et à la même apparence que les Grosses Têtes catalanes défilant dans différents carnavals de la région niçoise. Comme en pays catalan, l'usage du papier y était privilégié jusqu'aux années 2000. Le second argument a été l'évocation de ce carnaval par les laurentins[86]. D'après leur témoignage, dans les années 1990, le comité des fêtes de Saint-Laurent-de-Cerdans avait envisagé de contacter les organisateurs du Carnaval de Nice afin de leur demander une tête d'ours qu'ils pourraient utiliser lors de leur fête.

Pour observer pourquoi les étapes de fabrication des têtes catalanes concordent avec les réalisations niçoises, j'ai comparé deux documentaires abordant pour l'un la réalisation des masques catalans dans l'atelier Sarancada en Espagne[87] et pour l'autre la confection des masques pour le carnaval en région niçoise[88]. Ceux-ci m'ont permis d'observer que les étapes de fabrication des têtes catalanes concordent avec les réalisations niçoises[89]. Un échange avec Sébastien Dalbera, fondateur du musée du Carnaval de Contes et l'un des derniers fabricants de masques de carnaval en papier dans la région niçoise, a confirmé les similitudes de confection des grosses têtes niçoises et catalanes, appelé «carton pâte» en Catalogne et «cartapesta» dans la

[86] Échanges avec les habitants laurentins en novembre 2024.
[87] Aquí Sem : visite de l'atelier de l'un des derniers créateurs de grosses têtes de carnaval en Catalogne. • ©FTV/Sandra Canal et Chloé Fabre.
https://france3-regions.francetvinfo.fr/occitanie/pyrenees-orientales/perpignan/video-carnaval-en-catalogne-createurs-de-grosses-tetes-et-de-geants-de-pere-en-fils-2718482.html
[88] AMIEL, Alain, *Sébastien Dalbera Musée du Carnaval*, publié le 23 janvier 2022.
https://alainamiel.fr/2022/01/23/sebastien-dalbera-musee-du-carnaval/
[89] Le documentaire présentant la fabrication des têtes niçoise est plus développé. Dans la présentation de la fabrication des têtes catalanes, seules les premières étapes de conceptions de ces personnages y sont abordées

région niçoise[90]. Ces masques sont réalisés sur le principe suivant : un modelage en terre de la forme voulue est réalisé, celui-ci est moulé avec du plâtre puis du papier est encollé en négatif afin de réaliser le produit final. D'après l'échange avec Sébastien Dalbera, le masque de l'Ours étudié serait réalisé sur le même principe. C'était une technique communément employée dans la confection de masques de théâtre, et plus particulièrement dans la construction des têtes d'animaux.

L'ensemble de ces éléments semblent concorder avec le processus de création de cette typologie d'objet précisément décrit dans l'ouvrage de Henri Cordreaux intitulé *La Fabrication du masque* et publié en 1946. Cet ouvrage sera donc pris en référence afin de décrire le processus hypothétique de création du masque de l'Ours.

b. La structure en carton-pâte

Le modelage

Le processus de fabrication de cette typologie d'objet débute par la réalisation d'une sculpture en argile / terre souvent faite à partir d'une maquette. Cette sculpture est habituellement réalisée à partir de mesures prises directement sur l'acteur qui portera le masque. L'objectif de celles-ci est de réaliser un masque qui s'adapte parfaitement aux formes du visage. Dans le cas du masque de l'Ours étudié, il est envisageable que cela n'ait pas été utile de le faire car la disproportion du masque ne permet pas d'épouser un visage.

Pour la fabrication des têtes d'animaux, l'objectif n'est pas de rendre une image fidèle à la réalité, et extraire les traits principaux de l'animal suffit. Au théâtre, l'idée est suggérée[91]. Cela expliquerait la simplicité du masque étudié : on voit l'image de l'ours, mais on ne peut pas affirmer que celle-ci soit réaliste.

Le moulage

La sculpture en argile / terre est ensuite recouverte de plâtre et de toile de jute afin de solidifier l'ensemble. Dans le cas d'un masque d'animal ou d'un masque intégral, dit faux-crâne, le moule doit être coupé en deux ou en plusieurs parties. Sans cela, le masque ne pourra pas être démoulé en raison des parties saillantes. Afin de diviser le moule en plusieurs parties, deux techniques sont habituellement employées.

La première est le procédé du fil : un fil est légèrement enfoncé dans le modelage en terre au niveau de l'endroit où nous voulons diviser le masque. Un morceau de carton est placé sur le pourtour du masque afin de créer une cuve, et le plâtre est coulé. Avant que ce dernier ne soit totalement sec, le fil est retiré afin de couper en deux le moule en plâtre.

[90] Echange téléphonique du 21 décembre 2024.
[91] CORDREAUX, Henri, *op.cit.,* pp. 19-20

Le seconde technique est le procédé de la bande. Une bande en terre est placée sur la médiane du masque et stabilisée avec des boulettes de terre afin de créer une cloison entre les deux parties. Le plâtre est coulé du côté opposé aux boulettes, permettant de créer uniquement la moitié du moule du masque. Après séchage, de la paraffine est appliquée sur la tranche du demi-plâtre, et la seconde partie peut être coulée sans risquer qu'elles n'adhèrent entre elles.

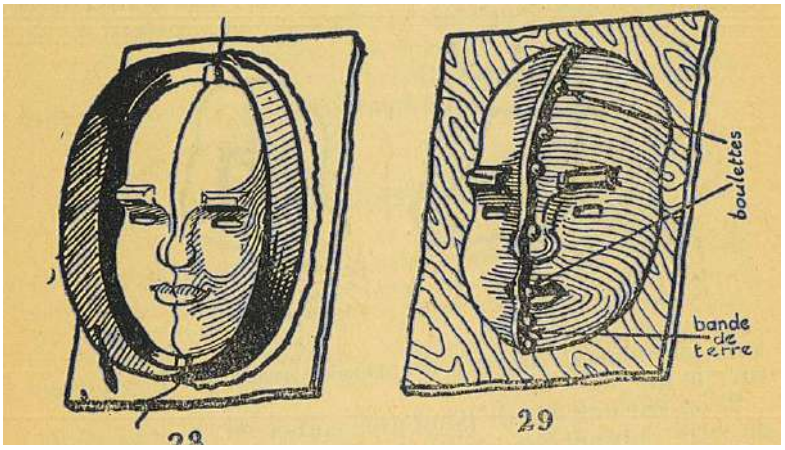


Figure 37 : A gauche, processus du fil, à droite, processus de la bande, schémas extrait de l'ouvrage de Henri Cordreau page 27

Dans le cas d'un masque d'ours, la coupure du moule se fait habituellement en suivant la ligne médiane allant de l'épine dorsale au sommet du crâne jusqu'au milieu du museau, créant ainsi deux parties symétriques[92]. Cependant, dans le cas du masque de l'Ours étudié, la coupe du moule est perpendiculaire à la ligne médiane théorique. En effet, un léger bourrelet, visible en lumière rasante, révèle que la jointure du masque traverse la largeur du masque, passant au sommet de chaque oreille. Elle ne divise donc pas symétriquement le masque, mais forme deux parties distinctes : la partie masque (l'avant), et la partie crâne (l'arrière).

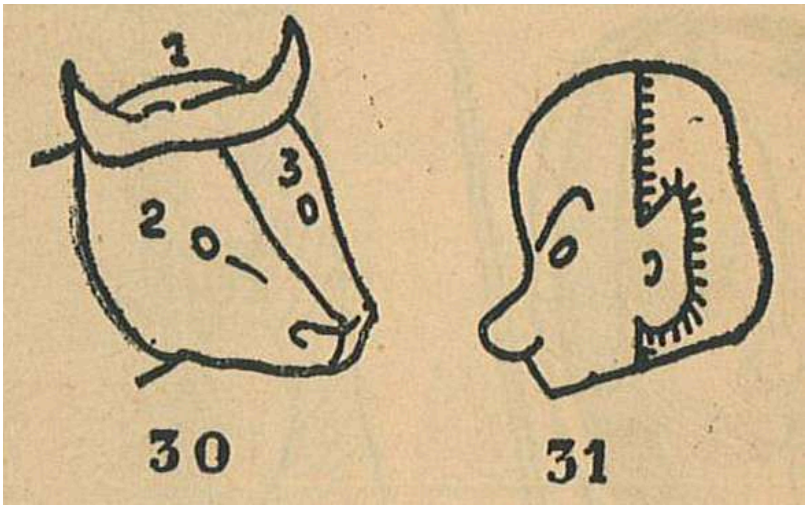


Figure 38 : A gauche, un masque d'animal divisé en trois parties : l'arrière du crâne, la moitié gauche et la moitié droite, A droite, un masque complet dont la ligne de coupure passe le long de l'ourlet de l'oreille séparant la partie masque et la partie crâne.
Schémas extraits de l'ouvrage de Henri Cordreaux, La fabrication du masque, p.28

[92] *Ibid.,* p.28

Figure 39 : Détail de la jointure du masque

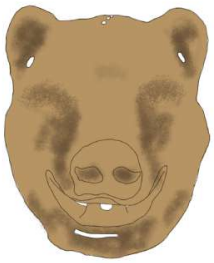
Figure 40 : Observation de la jointure du masque en lumière rasante

Cependant, il n'est pas exclu qu'aucun moule n'ait été fabriqué pour la confection du masque étudié. En effet, le moulage en plâtre permet de reproduire en plusieurs exemplaires un même masque, et il n'est pas certain que ce moule ait vraiment existé. Lorsqu'un projet n'avait pas besoin d'être reproduit, alors l'étape du papiétage pouvait être réalisée directement sur le modelage en terre. Ce procédé était d'ailleurs employé pour les têtes d'animaux ou les grosses têtes de Carnaval (comme à Nice)[93]. Dans cette situation, la papiétage est réalisé sur terre molle.

La terre peut être retirée avant ou après séchage. Si elle est retirée après, la structure en papier est coupée en deux au scalpel afin de démouler plus facilement. Les deux parties sont ensuite rassemblées. Cela justifierait tout de même la présence du bourrelé de jointure observé, signe que deux parties distinctes ont été assemblées pour former le masque entier. Ce procédé semble le plus probable dans le cas du masque de l'Ours étudié.

[93] Ce procédé était spécifiquement employé pour réaliser "les têtes de bœuf , d'ours, d'âne, de cheval, de singe, etc". CORDREAUX, Henri*, op.cit.,* pp.36-37

Le papiétage[94]



1/ Armature en papier

Figure 41 : Détail du papiétage

Figure 42 : Détail du papiétage à l'intérieur du masque

Comme expliqué précédemment, la confection de ce masque a pu se faire à l'aide d'un moule en plâtre ou directement sur la sculpture en terre. Dans la première situation, les bandes de papier sont encollées en négatif dans les différents moules préalablement graissés. La première couche de papier encollé sera donc la couche extérieure du masque. Dans le second cas, les bandes de papier sont encollées en positif sur la sculpture en terre. La première couche sera donc la couche interne du masque.

Dans les deux cas, le processus d'encollage est le même. Des bandes de papier de tailles variées sont encollées afin de former plusieurs couches qui épouseront convenablement la surface du moule[95]. Les bandes sont positionnées dans différents sens afin que le masque ne se déforme pas en séchant[96]. Traditionnellement, dans la confection de masques de Carnaval, la colle utilisée est une préparation cellulosique à base d'amidon de blé type mélange farine-eau[97].

La papier est un matériau composé de fibres végétales, de colle et d'additifs. Il est donc composé essentiellement de cellulose, faisant du papier un matériau hygroscopique et sensible aux variations d'humidités[98]. Malgré une observation visuelle, il est difficile de connaître la nature et la composition précise des papiers utilisés. Selon Cédrik Blanch, il est possible que des charges telles que du sulfate de cuivre et du sulfate d'aluminium aient été ajoutées[99]. Afin de vérifier cela, il serait possible de réaliser des analyses.

---

[94] Terme employé dans l'ouvrage de CORDREAUX, Henri*, op.cit.,* p.29

[95] Henri Cordreaux explique que le moule est graissé afin d'éviter que le papier ne colle au plâtre. De la tarlatane serait ensuite appliquée en première couche afin d'apporter plus de solidité et de souplesse au masque final. Celle-ci n'est cependant pas présente sur le masque de l'Ours étudié. Sébastien Dalbéra n'a pas spécifié l'usage de tarlatane ni de graissage au cours de notre échange. Pour éviter que le papier ne colle au plâtre, ce dernier encolle les bandes de papier d'une seule face et applique le côté non encollé à l'intérieur du moule en plâtre.

[96] Selon le documentaire concernant la fabrication des masques niçois et l'échange avec Sébastien Dalbéra, deux couches de papier sont encollées en négatif dans le moule. Pour la première couche, du simple papier blanc est utilisé. La seconde couche, composée de papier plus épais, permettait la consolidation du masque. Sébastien Dalbera explique que, selon l'époque, on superpose 6 couches de papier journal, ou, à partir des années 1990-2000, 2 couches de carte postales. AMIEL, Alain, *Sébastien Dalbera Musée du Carnaval*, publié le 23 janvier 2022.

[97] Échange téléphonique avec Sébastien Dalbéra le 21 décembre 2024.

[98] GUILD, Sherry, *Le soin des objets en papier*, Gouvernement du Canada, Institut canadien de conservation, 2018

[99] Ce type de papier était confectionné à Valencia ou à Barcelonne, et était utilisé pour la confection des Grosses Têtes de Olot, Échange du 10/10/2024

Après le séchage du papiétage, dans le cas où l'opération aurait été effectuée avec des moules en plâtre, ceux-ci sont simplement retirés. Dans le cas où le papiétage a été réalisé directement sur la sculpture, la terre est retirée après séchage. Afin de faciliter son démoulage, la structure en papier est coupée en deux au scalpel.

Après avoir isolé la structure en papier, les différentes ouvertures du masque sont découpées (au scalpel ou à l'emporte-pièce) afin de permettre au porteur de voir. Dans notre cas, les yeux et les narines du masque de l'Ours ne sont pas découpés. Cependant, l'acteur peut voir par la bouche ouverte qui a été creusée ainsi que par une ouverture rectangulaire placée sous la bouche[100]. D'autres ouvertures circulaires dont la fonction n'a pas été identifiée sont également présentes sur le masque : une ouverture circulaire à l'intérieur de chaque oreille (leur forme parfaitement ronde laisse supposer que des emporte-pièces ont été utilisés) et trois petits trous au sommet du masque[101].

Figure 43 : Détail de la bouche ouverte

Figure 44 : Détail de l'ouverture rectangulaire

Figure 45 : Détail de l'ouverture de la bouche et de l'ouverture rectangulaire de l'intérieur

Figure 46 : Détail des trois petits trous au sommet du crâne

Figure 47 : Détail d'un trou dans une oreille

[100] Roget Pineda, porteur de ce costume de l'Ours en 1972, nous confirmera lors d'un échange téléphonique le 23 février 2025, qu'il regardait bien par l'ouverture de la bouche.

[101] L'ouvrage de Henri Cordreaux précise qu'après le découpage du masque à des zones stratégiques, de la tarlatane est de nouveau collée au niveau des ouvertures afin d'éviter que les différentes couches de papier ne se décollent. Ce n'est pas le cas du masque étudié.

A l'intérieur du masque, une petite étiquette est collée sur la structure en papiétage. Sur celle-ci est écrite l'inscription "BINCHE 72". Cette inscription correspond à un numéro d'inventaire temporaire attribué par le musée international du Carnaval et du Masque à Binche, en Belgique, probablement à l'occasion de l'exposition temporaire *Le masque dans la tradition européenne*[102], s'étant déroulé en 1975[103].

Figure 48 : Détail de l'étiquette située à l'intérieur du masque.

L'assemblage du masque

Une fois ces éléments démoulés et découpés, nous avons deux morceaux de sculpture en papier disjoints. Afin de finaliser la confection de la structure en papier du masque, ils doivent être assemblés. Pour cela, une technique de couture est habituellement utilisée pour fixer bord à bord les différentes parties[104]. Cette couture est ensuite recouverte de papier par l'extérieur et parfois par l'intérieur du masque afin d'atténuer les petits défauts.

Cette couture, habituellement visible par l'intérieur du masque, n'est pas présente dans notre cas comme on peut le constater sur la photographie ci-dessous. Cette divergence dans la méthode d'assemblage pourrait ainsi expliquer la dissociation observable des deux parties du masque étudié[105].

Plusieurs bandes de renforts en carton sont encollées avec un adhésif brunâtre à l'intérieur du masque. On pourrait supposer que ces dernières ont pour fonction de consolider la structure fragilisée par l'absence de couture. Leur nature différente des papiers constituant la structure et leur disposition irrégulière supposent en effet qu'elles ne sont pas d'origine, et pourraient donc davantage correspondre à des réparations[106].

[102]GLOTZ, Samuel, *Le masque dans la tradition européenne* : exposition organisée, du 13 juin au 6 octobre 1975, au Musée international du Carnaval et du Masque, à Binche / catalogue d'exposition, p.369

[103] Voir annexe 7 p. 172

[104] Selon Henri Cordreaux, la couture serait en point alternés et réalisée avec du fil de lin à 6 brins ou une petite ficelle fine. Selon Sébastien Dalbéra, cette couture serait réalisée à Nice avec un fil de fer de 0.5mm avec un système en 8 et en Italie avec du fil de pêche.

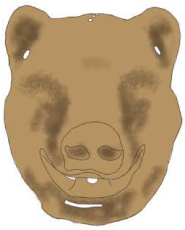
[105] Contrairement au masque de l'Ours étudié, ceux faisant partie de la collection de Sébastien Dalbéra ne se dissocient pas, il s'agit d'une altération qu'il n'a jamais observée. Voir Constat d'état. Echange téléphonique du 21 décembre 2024.

[106] Voir détail dans la partie 3.a. Altérations de la structure en carton-pâte p.103

Figure 49 : Intérieur du masque de l'Ours

Figure 50 : Coutures de la jointure visibles à l'intérieur d'un masque conservé au musée du Carnaval de Contes. ©Sébastien Dalbera

c. La couche picturale



1/ Armature en papier

3/ Détails picturaux

2/ Couche picturale brune

Figure 51 : Détail de la couche picturale au niveau de la bouche

Figure 52 : Observation sous UV de la couche picturale au niveau de la bouche

Après l'assemblage des deux parties de la structure en papier, l'extérieur du masque est intégralement peint[107]. La première couche picturale est de couleur brun foncé et recouvre l'entièreté du masque. Par dessus celle-ci, des yeux bruns cerclés de blanc et de cils noirs sont peints, et des sourcils noirs les surplombent. La truffe de l'ours, située à l'extrémité de son museau, est peinte en noir, et ses narines creusées sont quant à elles d'un rouge profond. Ce

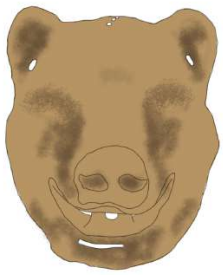
[107] D'après l'ouvrage de Henri Cordreaux, la couche extérieure étant théoriquement recouverte de tarlatane (étoffe de coton), un enduit est appliqué afin de boucher les pores du papier et de la gaze. Aucune trace d'enduit n'est cependant visible sur le masque étudié.

même rouge est utilisé pour les lèvres de l'ours, et les deux dents visibles dans l'ouverture de la bouche sont blanches. L'ensemble de la couche picturale est une alternance entre brillance et matité. Cette alternance est peut-être causée par la nature de la peinture elle-même, par l'utilisation d'un vernis ou par la colle fixant les poils.

Une observation à la loupe binoculaire semble révéler qu'une superposition de peinture a été réalisée sur certains éléments du masque. En effet, certaines lacunes de la couche picturale révèlent la présence d'une sous-couche de la même couleur, laissant penser à un repeint. De plus, une observation à la lumière ultraviolet de l'ensemble du masque nous a permis d'observer des tâches sombres, signe que des repeints ont été réalisés[108]. Ce masque étant un objet d'usage, il est possible qu'il ait fait l'objet de repeints entre deux fêtes de l'Ours.

Des tests de sensibilité à l'eau déminéralisée ont été réalisés sur les différentes couches picturales, permettant d'émettre des hypothèses quant à leur nature. Le blanc est très sensible à l'eau, tout comme le brun utilisé pour les pupilles de l'Ours. Le noir et le rouge présentent également une certaine sensibilité, tandis que le brun général semble moins affecté. Par ailleurs, une fluorescence orange de la couche picturale rouge a été observée sous lumière UV. Il est intéressant de noter que si la couche picturale rouge fluorescente en orange est peu sensible à l'eau déminéralisée, les zones apparaissant noires sous UV se révèlent, elles, très sensibles.
En raison de cette sensibilité à l'eau, nous pourrions émettre l'hypothèse qu'il s'agit de gouache, étant donné que c'est une peinture opaque dont les pigments et les charges sont combinés à un liant soluble dans l'eau[109]. Concernant les zones picturales brillantes et moins sensibles à l'eau, du vernis incolores a pu être appliqué sur les peintures mates à la gouache, ou les pigments ont pu préalablement être mélangé à du vernis ou de la colle[110].

d. Les éléments d'attache : rivets et lanières



1/ Armature en papier

2/ Couche picturale

3/ Lanières et oeillets

[108] La lumière ultraviolet permet de repérer des vernis et des repeints.
[109] La gouache était communément employée dans la confection des masques de Carnaval, CORDREAUX, Henri, *op.cit.,* p.39.
[110] CORDREAUX, Henri, op. cit., p.41

Figure 53 : Localisation des rivets et des lanières avant

Figure 54 : Localisation des rivets et des lanières arrières

Selon l'ouvrage de Henri Cordreaux, le masque est habituellement fixé au porteur à l'aide d'une calotte cousue à l'intérieur du masque et maintenu à la tête de l'acteur par une jugulaire. Ce n'est cependant pas le cas du masque étudié. En effet, rien à l'intérieur du masque ne permet de le maintenir solidement lorsqu'il est porté, justifiant ainsi son instabilité dans le film de 1972[111]. Roger Pineda, porteur de l'Ours cette année-là, nous confirmera que le masque était maintenu à sa tête uniquement à l'aide de lanières, l'obligeant à le tenir tout le long de la course[112]. Chacune de ces lanières en textile est maintenue par deux rivets fixés sur le pourtour de la structure en carton-pâte, puis est nouée autour du corps du porteur, au moment de l'habillage.

Les lanières

Quatre lanières en textile souples et rigides de tailles variées allant de 124 cm à 81 cm de longueur et 3 cm de largeur (sauf la lanière arrière droite qui mesure 2.2 cm) sont directement fixées à l'intérieur du masque, sur le pourtour de l'ouverture. Celles-ci sont jaunâtres et ornées sur une face d'une ligne verte. Une observation au microscope a permis d'identifier les fibres des lanières comme étant du coton. La torsade observée en est effectivement une caractéristique du coton[113,114], une fibre naturelle qui provient des espèces du genre *Gossypium* (cotonnier)[115].

Ces lanières, de fabrication industrielle, sont tissées en armure toile. Le fil de trame, c'est à dire le fil horizontal, passe de façon régulière et alternée au-dessus et en dessous du fil de chaîne. Les

[111] Dans le film de 1972, on voit le porteur de l'Ours tenir le masque tout au long de la fête.
[112] Echange téléphonique 23 février 2025, une retranscription est consultable en annexe 10.
[113] Institut canadien de conservation, *Les fibres naturelles – Notes de l'Institut canadien de conservation (ICC) 13/11*, 2017, https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/notes-institut-canadien-conservation/fibres-naturelles.html.
[114] Analyses microscopiques consultables en annexe 11
[115] MESBAH, Marion, «Le coton : ses avantages et ses inconvénients » [en ligne], Site de Marques de France, 17 octobre 2023. Consulté le 20/12/24.

deux faces des lanières sont identiques : le motif et la couleur sont les mêmes. Cela s'explique par le nombre de fils de chaîne et de trame qui sont identiques[116].

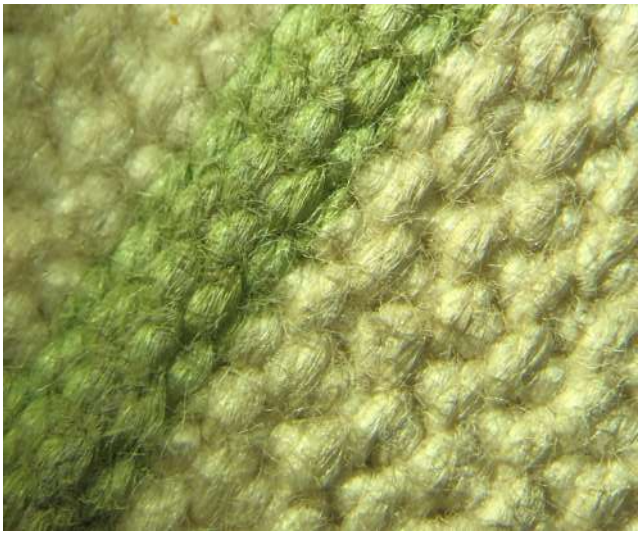


Figure 55 : Détail du tissage d'une lanière

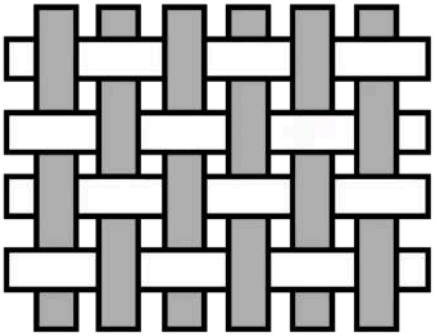


Figure 56 : Armure toile, en blanc le fil de trame, en gris le fi de chaîne. Mesbah. M (2023)

Les rivets

Figure 57 : Détail des rivets

Chacune des lanières est fixée au masque par deux rivets métalliques qui permettent de les maintenir solidement ensemble. Il existe une grande quantité de familles de rivets[117]. Selon moi, ceux qui ont été utilisés dans la confection de ce masque pourraient être des rivets tubulaires à tête ronde, aussi appelés rivets double casquette. Ceux-ci sont composés de deux pièces : une

[116] *Ibid.*
[117] ManoMano, *Guide d'utilisation des rivets*. Consulté le 06/10/2024 https://www.manomano.fr/conseil/comment-choisir-des-rivets-9382

tête à tube creux (B) et un clou creux (A)[118]. Dans le cas du masque, la partie du rivet visible à l'intérieur du masque serait la partie clou, tandis que celle visible à l'extérieur serait la tête du rivet.

Leur réactivité à un test à l'aimant a permis de les identifier comme étant de composition ferreuse. La présence de corrosion orange est également un bon indicateur quant à la présence de fer.

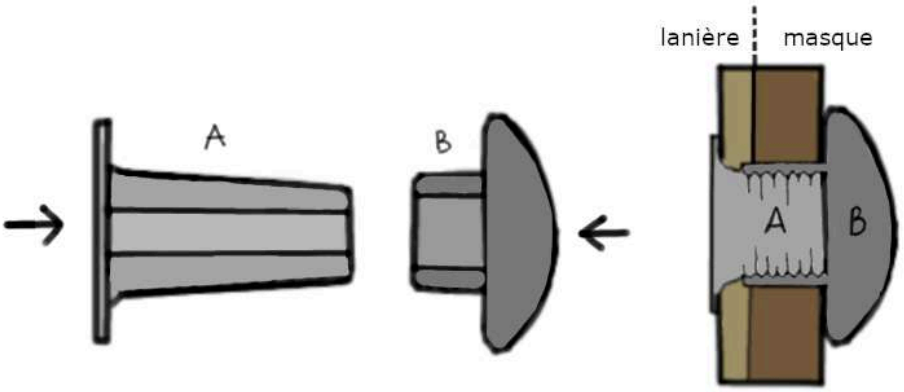
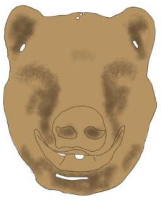


Figure 58 : Schéma du fonctionnement des rivets

e. Les poils encollés



1/ Armature en papier

3/ Lanières et oeillets

2/ Couche picturale

4/ Poils

Figure 59 : Vue microscopique d'un poil situé sur le masque (x40)

[118] Ces rivets sont appliqués avec une pince à rivet, permettant d'écraser ce dernier. Le principe est simple : à l'aide de la pince, la partie clou du rivet traverse la surface pour venir s'écraser à l'intérieur de la tête du rivet.

Des poils brun alezan sont collés de manière irrégulière à l'extérieur du masque, excepté sur les yeux, la truffe et la bouche.

Une observation au microscope nous a permis de confirmer qu'il s'agit bien de poils naturels d'origine animale, en raison des plaques de kératine observées. On pourrait supposer qu'il s'agit de poils de chèvre, étant donné que le costume de l'Ours qui l'accompagne est lui-même composé de fourrure de chèvre. Cependant, le masque n'ayant pas été réalisé par le bourrelier qui a confectionné le vêtement, nous pouvons émettre un doute sur cette hypothèse.

Ces poils sont encollés sur la surface du masque. Comme abordé précédemment, l'ensemble de la surface du masque a un aspect visuel majoritairement brillant, ce qui pourrait correspondre à l'utilisation d'un vernis ou d'un adhésif. De plus, des amas de colle rigide dans lesquels des bulles d'air sont emprisonnées, pouvant s'apparenter à un adhésif synthétique, sont généralisés sur la surface du masque. Il est difficile d'estimer si ces traces d'adhésif sont de même nature que les surfaces brillantes sur le masque. Si la nature de ces deux produits est différente, nous pourrions supposer que l'adhésif formant des amas correspond à des opérations de refixage des poils probablement réalisées pendant la période d'usage. Pour identifier la nature de ces adhésifs, il serait possible de réaliser des analyses complémentaires.

f. Anciennes réparations

La partie latérale droite du masque a été refaite. Aucune photographie d'archives datant de la période d'usage du costume de l'Ours ne nous permet d'observer la face droite du masque, rendant difficile d'estimer à quel moment cette réparation de la structure a été réalisée, bien qu'on puisse supposer que cela date de la période d'usage.

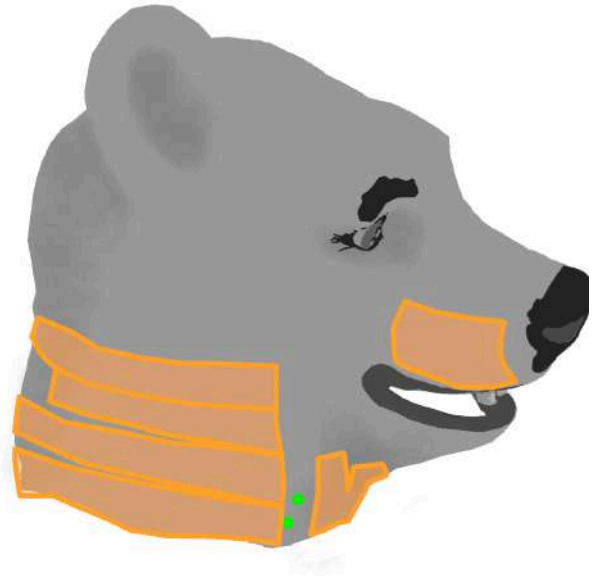
Cette réparation permet de combler une partie de la structure qui était lacunaire. Celle-ci consiste au rajout de plusieurs bandes de cartons encollées par l'intérieur du masque. Ce rajout a été peint en surface d'un brun s'apparentant à l'adhésif présent à l'intérieur du masque.

Figure 60 : Détail de la réparation sur le pourtour de la face droite du masque.

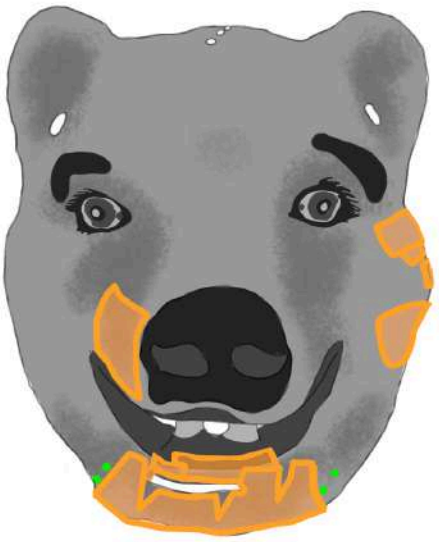
Plusieurs bandes de renfort en carton sont présentes à l'intérieur du masque. Elles sont encollées à la structure avec une colle épaisse et brunâtre soluble à l'acétone. Cette colle pourrait s'apparenter à une colle néoprène, caractérisée par cette couleur et réversible à ce solvant. Ces bandes ont sûrement été placées pendant la période d'usage du masque afin de consolider sa

structure entre deux fêtes. En effet, on peut constater qu'elles sont majoritairement situées au revers des zones sensibles : sur le pourtour du masque, au niveau de la jonction, ainsi qu'au revers des enfoncements et des fentes structurelles.

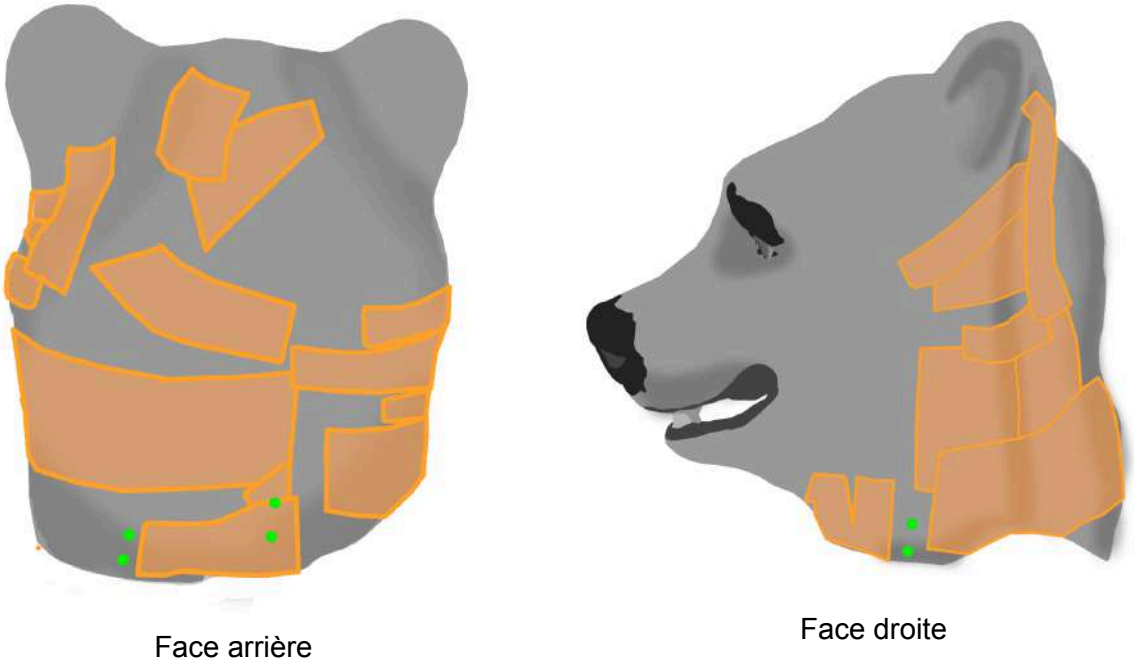
Figures 61 : Bandes de renfort situées à l'intérieur du masque



Face gauche



Face avant



Face arrière

Face droite

Figure 62 : Localisation des bandes de renfort visibles à l'intérieur du masque

Partie 3 - Il était une fois... les histoires de l'Ours

ETUDE ANTHROPOLOGIQUE ET HISTORIQUE

Entre patrimoine matériel et immatériel

Photographie du costume de l'Ours pendant la fête de l'Ours, date inconnue ©Maison du Patrimoine et de la Maison André Abet

Pour analyser précisément la matérialité et la signification de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans, il est essentiel de le replacer dans son contexte initial d'usage et de production afin de comprendre le rôle qui lui a été attribué dans la fête et de le mettre en comparaison avec les autres costumes de l'Ours aujourd'hui conservés au village. L'enjeu de cette approche, qui mobilise les apports de l'anthropologie pour mieux comprendre la matérialité de l'objet[119], est de mieux appréhender par la suite l'état actuel du costume de l'Ours étudié en interprétant les origines des altérations qu'il a subies.

Ce costume de l'Ours a été porté au cours de la seconde moitié du XXème siècle à l'occasion de la fête de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans - qui est l'une des trois célébrées en février dans le Haut-Vallespir. Pour documenter la fête, on peut s'appuyer sur les nombreuses descriptions qui ont accompagné sa patrimonialisation, comme par exemple les écrits de Claudie Voisenat, anthropologue chargée du projet de suivi scientifique du dossier de candidature[120]. D'autres auteurs ont consigné des observations personnelles ciblées sur la pratique contemporaine de cette fête, la place des différents personnages, leurs interactions avec les publics et la manière dont les Ours sont aujourd'hui donnés à voir. Parmi ces auteurs nous pouvons citer des personnalités locales tel que l'historien Robert Bosch qui a rédigé deux ouvrages sur la fête (1993 et 2011) ou l'ethnologue Oriol Lluís Gual, auteur d'un ouvrage (2017) et de plusieurs articles sur le même sujet. Au-delà de ces documents qui ont accompagné son classement à l'Unesco, diverses études, des écrits, des documentaires vidéos et des photographies, largement antérieurs à son classement, existent. Ces archives sont précieuses car elles nous permettent de relever une évolution des pratiques.

Pour mettre ces travaux en perspective, je suis moi-même allée assister le 23 février 2025 à la fête de l'Ours pour la documenter non pas d'un point de vue ethnographique, mais avec le regard de la conservation-restauration visant à mieux comprendre les usages liés aux costumes contemporains de la fête. Cependant, décrire un événement déjà étudié sous le regard d'anthropologues, de chercheurs, d'historiens depuis le XIXème siècle est une entreprise complexe, qui m'a posé des problèmes lors de la rédaction de ce mémoire. La difficulté de décrire une fête ou des rituels est souvent relatée par les anthropologues[121]. C'est un problème développé par Pamela Richards, une sociologue qui ne parvient pas après son année d'enquête au sein de la prison des femmes de l'Etat de Floride, à mettre en forme ses notes de terrain sur papier afin d'en faire un article, considérant le "risque" trop important[122].

Après cette expérience, je me suis retrouvée moi-même confrontée à cette complexité de décrire une pratique locale déjà dépeinte par des observateurs qui en proposent différentes lectures. Comment parler de cet évènement largement documenté, avant même son inscription sur les listes de l'Unesco en 2014, alors que je ne suis ni anthropologue, ni originaire de cette région, et que j'ai découvert l'existence de cette fête il y a un an seulement ? Comment décrire la fête comme elle nous est donnée à voir dans les archives documentaires datant de la période d'usage du costume étudié, comme à travers le film de 1972 réalisé par un groupe d'anthropologue, tout en rendant compte de la fête pratiquée aujourd'hui et de mes observations personnelles ? Face à ces questions méthodologiques, mon objectif n'a pas été de décrire une nouvelle fois l'histoire de la

[119] INGOLD, Tom, *Les matériaux de la vie*,.*Socio-anthropologie*, 35, 2017, pp. 23-43.
[120] Ministère de la Culture, "Expertise du patrimoine immatériel en contexte transfrontalier : des fêtes de l'Ours au savoir-faire de la terre cuite", 2018.
[121] Hérault Laurence. Décrire les rites. Pratiques d'ethnologues et d'ecclésiastiques. In: Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie, n°19, 1996. Dossier : Naître en marge. pp. 39-48.
[122] BECKER, Howard. S., *Écrire les sciences sociales*, chap.vi, "Prendre des risques (par Pamela Richards), pp.115-116

fête dans ses symboliques et dans ses origines - ce qui avait déjà été fait à de nombreuses reprises. Mon objectif a été davantage d'appréhender ce corpus afin de décrire, du point de vue de la conservation-restauration, le rôle des Ours qui sont aujourd'hui acteurs de la fête. Ce chapitre combine donc les ressources disponibles sur la fête de l'Ours à mes propres observations centrées sur l'usage contemporain des costumes et la manière dont les Ours sont aujourd'hui vus et donnés à voir.

1. La fête de l'Ours

a. Origine de la fête

La genèse de cette fête reste incertaine, malgré les études faites à son sujet, en raison du peu d'archives et témoignages antérieurs au XIXe siècle[123]. Symboliquement, l'histoire raconte qu'au cours de cette fête, l'Ours, figure de l'homme sauvage, sort de sa grotte après son hibernation et s'en va poursuivre des jeunes femmes, symbolisant sa volonté de les féconder. Il sera finalement traqué et capturé par des chasseurs, qui le raseront, acte marquant son retour à l'humanité.

Les laurentins d'aujourd'hui ont toujours vu "faire l'Ours"; ils se souviennent de leurs grand-parents pratiquant cette fête, mais son origine reste floue[124]. Selon certains, cette tradition vient des fêtes médiévales, "des réminiscences de fêtes païennes"; pour d'autres elle aurait un lien avec les montreurs d'ours et serait comme "la théâtralisation des chasses à l'Ours"[125]. D'autres pistes abordent un lien avec de potentiels anciens cultes de l'ours[126]. Selon l'ouvrage de Oriol Lluís Gual, Saint-Laurent-de-Cerdans serait le seul village où l'on trouverait des traces de la légende de Jean de l'Ours. Celle-ci raconte l'histoire d'un ours qui, tombant sous le charme d'une jeune fille, la kidnappe pour l'emmener dans sa grotte afin de la féconder. De cet union né une bête mi-homme mi-ours qui se fera appelé Jean de l'Ours, *Joan de l'Ós*' ou *Joan Blanc*[127].

Nous savons qu'à l'origine, cette fête avait lieu le 2 février, date de la chandeleur et de la sortie de l'ours de l'hibernation. Si ce jour-là il fait beau, l'ours retourne dans sa grotte pendant 40 jours, et s'il fait mauvais temps, alors le printemps est annoncé[128]. A partir des années 2000, la date a été modifiée et la fête répartie sur 3 week-end afin de permettre au plus grand nombre de venir y assister[129] et ainsi la valoriser[130]. Si aujourd'hui elle ne prend désormais vie que dans 3 villages du Haut-Vallespir, Arles-sur-Tech, Prats-de-Mollo-la-Preste et Saint Laurent de Cerdans, il n'en n'a pas toujours été ainsi. Selon l'ouvrage de Oriol Lluís Gual, celle-ci avait également lieu dans 6 autres villages du Vallespir avant de disparaître, ne laissant derrière elle que peu de traces[131].

---

[123] Le plus ancien témoignage de la fête de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans connu est est celui de Henry D. M. J., dans l'ouvrage *Histoire de Roussillon* datant de 1835, p.186 (écris *CVI*) "*Il est une mascarade de tradition que chaque année voit se renouveler. Un homme de la lie du peuple se déguise en ours ; ses camarades, vêtus des haillons les plus sales, et barbouillés de la façon la plus ignoble, l'accompagnent et le font danser au bruit assouridssant de sifflets, d'entonnoirs, de crécelles et de tambours. Nous n'aurions pas fait mention de cette dégoûtante farce, si ce n'était un usage d'une grande antiquité ; c'est un des divertissements que Hineman défend dans les mêmes circonstances que les mascarades, c'est-à-dire aux veillées et aux commémorations des morts.". Cet extrait m'a été fait lire par Raymond Sala lors de ma première visite en novembre 2024.*

[124] BOUCHE, Amandine, RASTOIX, Sébastien, *Au Carnaval tout est permis*, 2013, 9.29min

[125] LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit.,* p.333

[126] *Ibid.*

[127] *Ibid*, p.187

[128] *Ibid*, p.394

[129] *Ibid*, p.393

[130] VOISENAT, Claudie, MONFERRAN, Jean-Christophe. « Sur les traces de Jean de l'Ours, de la littérature orale au PCI », in VOISENAT, Claudie et SAGNES, Sylvie (dir.). *Daniel Fabre, le dernier des romantiques : actes du colloque de Paris, octobre 2018*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, p.41

[131] LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit.*, p.232

b. Déroulé de la fête de Saint-Laurent-de-Cerdans

Dans chacun des trois villages, la fête de l'Ours possède sa propre spécificité concernant les personnages, les musiques, les danses, les actions et interactions avec le public.. Je me contenterai d'exposer dans cette étude la manière dont elle se déroule aujourd'hui dans le village de Saint-Laurent-de-Cerdans[132].

Comme précédemment expliqué, il est possible de décrire cette fête telle qu'elle était à différents moments : pendant la période d'usage du costume, à partir d'archives et de films documentaires[133], ou telle qu'elle est présentée dans les nombreux ouvrages contemporains (documents Unesco), ou encore à travers mon propre regard d'étudiante en conservation-restauration. Pour évoquer son déroulé, je m'appuierai sur les textes contemporains existants qui correspondent à ce que j'ai moi-même observé, tout en y intégrant mes notes de terrain personnelles.

La fête de Saint-Laurent est le dernier évènement de l'Ours célébré du Haut-Vallespir. Bien qu'il existe aujourd'hui trois fêtes de l'Ours dans ce village[134], la cérémonie officielle a lieu le dimanche. A l'époque d'usage du costume, le point de départ de la course se situait dans les hauteurs du village, au *mas Bilbé*. C'est aujourd'hui aux alentours de la chapelle Notre-Dame-de-la-Sort que le premier Ours s'élance dans une foule d'environ 10 000 personnes. C'est du moins ce que pourrait penser le spectateur. Car en pratique, les prémices de la fête débutent plusieurs heures auparavant. Ces préparatifs ont lieu en comité restreint dans un endroit caché: seuls les préparateurs de la fête, les acteurs - le Menaire[135], les chasseurs, la *Monaca*[136], les *Figueretes*[137], les *Botifarons*[138], les *Escalfadors*[139], le *Gamarus*[140] - les proches des familles et quelques journalistes y ont accès. Seul ce groupe peut assister à la fameuse cérémonie privée que l'on voit dans le film de 1972 : **l'habillage de l'Ours**[141].

> *En 2025 , l'habillage de l'Ours a lieu en comité très restreint, apparemment plus que d'habitude.*
> *Tel que je l'ai observé, l'habillage de l'Ours dure relativement longtemps, plusieurs dizaines de minutes. L'acteur de l'Ours enfile lui-même le pantalon du costume. Il est aidé pour l'habillage par le Ménaire et une autre personne; l'un lui noue ses chaussures, on lui met les gants et on lui enduit le visage de noir. Puis tous deux l'aident à enfiler le haut du vêtement, ce qui ne semble pas être une tâche aisée. Vient ensuite le moment de nouer le costume : une attention particulière est portée à l'ajustement des bretelles, des lacets présents sur les côtés de la veste, et de la jugulaire maintenant*

---

[132] Voir localisation des trois villages en annexe 4.
[133] Documentaire de 1964, film de 1972, autres reportages postérieurs
[134] Une fête des enfants est instaurée au milieu des années 1990, appelée la *Fête du vieil Ours*. Celle-ci à lieu le vendredi. VOISENAT, Claudie, *Du vieil Ours et d'autres festivités juvéniles*, 2022.
De plus, depuis 2024, la fête des anciens a été instaurée : celle-ci invite les anciens acteurs de la fête à la pratiquer de nouveau le samedi matin.
[135] Le Menaire était considéré comme un montreur d'ours, dont le métier était de montrer publiquement des ours en leur faisant faire de tours. Ce chef des chasseurs a pour mission d'attraper l'Ours tout au long de la course, de le montrer au public en récitant la Prèdica, et enfin de le raser sur la place centrale du village, LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit.,* p.189
[136] Personnage spécifique à ce village se transmettant de père en fils, possédant deux visages, quatre bras et quatre jambes.
[137] Groupe de jeunes filles vêtues de violet et chargées d'écraser de la figue sur les visages de toutes les personnes qu'elles croisent.
[138] Groupe de jeunes garçons vêtus de blanc faisant face aux Figueretes en écrasant du boudins mélangé à de la bière sur le visage des personnes qu'ils croisent.
[139] Deux hommes déguisés en personnes âgées dont l'un porte une sorte de bassinoire dans laquelle brûle des poils de cochons. En voyant des femmes, il la place sous les jambes des filles.
[140] Personnage représentant un hibou. Il se montre au public, mais ne semble pas avoir de rôle apparent.
[141] Je remercie grandement Didier Parayre sans qui je n'aurais pu intégrer ce groupe.

la tête de l'ours, afin que cela ne le gêne pas dans la course. Il est enfin enchaîné par le Menaire au niveau de la taille.
A la fin de l'habillage une séance photo a lieu : l'Ours, un enfant dans les bras , entouré par des proches. Tous étaient très émus, certains avaient les larmes aux yeux, comme s'ils étaient fiers qu'il porte ce rôle. Scène émouvante. Fête familiale.

Une fois l'habillage de tous les personnages terminé et le cri de l'Ours poussé, tous s'élancent dans la foule à 15 heures. L'Ours se dirige vers les femmes. Il les met à terre, simule leur enlèvement, puis rapidement se fait attraper par le Menaire qui le tient par la chaîne métallique. Une fois capturé, acteurs et spectateurs forment un cercle autour de l'Ours pendant que le Menaire récite la *Prèdica*[142]. Puis l'Ours s'échappe, plongeant dans la foule et bousculant quiconque se trouve sur son passage, le groupe des chasseurs à sa suite. De nouveau il pourchasse hommes et femmes. Il est finalement rattrapé, la *Prèdica* est récitée de nouveau, puis encore l'Ours s'échappe[143]. Ce schéma se répétera pendant toute la course, accompagné de musiques de l'Ours jouées par un ensemble d'instruments catalans appelé la cobla[144].

Lors de la course, les acteurs, dont l'Ours, s'approchent des enfants de manière très douce afin de ne pas les effrayer. Des musiciens suivent l'action et répètent leurs chants de l'Ours, une réelle dimension sonore accompagne les festivités. Les spectateurs sont déguisés, beaucoup de jeunes sont là. L'Ours finit souvent à terre après avoir été poussé ou après avoir plaqué une jeune fille au sol. Lorsque le Menaire récite la Prèdica, l'Ours est parfois au sol, se roulant par terre. Certains enfants pleurent en voyant l'Ours, ils ne veulent pas l'approcher, ils ont très peur. Pareil pour la Monaca[145].

A mi-parcours de la course a lieu la relève de l'Ours. Tandis que le premier Ours enlève sa peau, le second s'habille dans un lieu ouvert au public[146]. Lorsqu'il s'élance à son tour, certaines personnes ne se doutent pas que l'Ours qu'ils ont en face d'eux n'est ni le même acteur, ni la même peau[147].

Les spectateurs touchent l'Ours. De temps en temps, le cortège s'arrête (au cimetière, dans une ruelle, dans un garage) pour faire une pause en prenant un apéritif. Une partie de la foule s'arrête en même temps. Je me suis fait écraser du boudin, appelé botifarra au visage. Si on se débat pour ne pas en avoir, ils insistent encore plus. Les habitués se laissent faire sans problème. Quand on regarde la Monaca, elle ne nous lâche plus, et donne des grands coups avec ses faux bras. Je trouve que ce personnage est plus effrayant que l'Ours, et en particulier pour les plus jeunes."

[142] Texte oral catalan qui décrit "les méfaits de la bête et vante le courage du valeureux chasseur", Fête de l'Ours, Mairie de Saint-Laurent-de-Cerdans, https://www.saintlaurentdecerdans.fr/fete-de-lours/
[143] Selon l'ouvrage de Oriol Lluis Gual , la Prèdica est récitée une dizaine de fois au cours de la course, p.194
[144] *Ibid.*
[145] Cet aspect est aussi développé dans VOISENAT, Claudie, *op.cit*, (2022).
[146] Cette année, le changement avait lieu dans une salle communale non loin de la place de l'Eglise.
[147] Une habitante du village rencontrée en novembre 2024 à Saint-Laurent ignorait qu'il existait deux costumes de l'Ours.

La course prend fin sur la place du Syndicat, où le Menaire procède au symbolique rasage de l'Ours. Armé d'une hache, il danse autour de la bête et simule des gestes de rasage. Finalement, l'Ours tombe, marquant la mort de l'animal[148].

> *Avant l'arrivée de l'Ours, une importante foule est déjà là. Les personnages présents se placent en groupe face à lui, et l'Ours fonce dans le tas. Cette approche me fait penser à du rugby. C'est comme un jeu, simulacre de bagarre entre les personnages.*
> *Pendant le rasage, le Menaire ne touche pas directement le costume de l'Ours. Il danse autour de lui. Pour que tout le monde puisse voir ce qu'il se passe, l'Ours se déplace sur le tronc pour faire face au public. Action médiatique ? L'Ours a l'air épuisé, il transpire, mais l'enduit noir qu'il a sur le visage ne semble pas couler. Quand le rasage est terminé, l'Ours tombe d'un coup au sol. Tout le monde applaudit. Il se relève et on l'aide à retirer le haut du costume.*

c. Le personnage de l'Ours

Si le personnage de l'Ours est aujourd'hui reconnu comme la figure centrale de la fête, il n'en a pas toujours été ainsi. En effet, ce dernier a connu une évolution significative dans les pratiques et dans les manières dont il est perçu.

Autrefois, un seul homme incarnait l'Ours, mais en raison de l'intensité physique de ce rôle, une transition s'est faite vers une répartition de la tâche entre deux acteurs de l'Ours. Comme le témoigne Roger Pineda, porteur du costume de l'Ours étudié en 1972, la peau du costume était lourde et la course épuisante, si bien qu'il transpirait beaucoup[149]. Pour être l'Ours, il faut être en bonne condition physique afin de tenir le rythme tout au long de la course. Robert Bosch dit à ce sujet que ce sont les hommes forts du village qui tiennent ce rôle, venant souvent du milieu du rugby[150][151]. Si ces critères sont les mêmes aujourd'hui, ce sont deux Ours qui se relaient désormais afin de partager l'effort.

Il semblerait qu'à travers les années, un certain engouement se soit développé autour du personnage de l'Ours, observable par un nombre croissant de candidats voulant l'incarner. En 1972, Roger Pineda s'était proposé spontanément et personne d'autre ne s'était manifesté. Aujourd'hui, devant l'augmentation du nombre de volontaires, la sélection se fait par tirage au sort[152]. En février 2025, huit hommes se sont proposés pour tenir le rôle[153].

L'accroissement de candidatures semble témoigner d'un changement de perception de ce personnage. Si par le passé, peu de personnes voulaient endosser ce rôle, c'est peut-être en raison du peu d'intérêt porté à la fête, mais aussi parce que l'Ours n'était pas toujours perçu comme un rôle prestigieux et honorable, contrairement à l'image qu'il véhicule aujourd'hui. Bien que Roger Pineda confirme que pour lui c'était un honneur de porter cette peau, les habitants laurentins rencontrés en novembre 2024 m'ont appris que ce personnage n'a pas toujours été

---

[148] LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit.,* p.194.
[149] Lorsqu'il portait ce costume, il était alors âgé de 15 ans. Échange téléphonique du 23 février 2025 avec Roger Pineda. Une retranscription de cet interview est présente en annexe 10.
[150] BOSCH, Robert, *Fêtes de l'Ours en Vallespir*, 2013, p.79.
[151] Le rugby à une place très importante dans la culture catalane. Lors de ma rencontre avec les laurentins en novembre 2024, ceux-ci m'ont appris que dans les années 1970, il y avait plus d'engouement pour ce sport que pour la fête de l'Ours
[152]BOUCHE, Amandine, RASTOIX, Sébastien, *op.cit.*
[153] Échange avec les deux acteurs de l'Ours le 23 février 2025.

valorisé. En effet, après le rasage de l'Ours, ce dernier danse avec une jeune fille. Si aujourd'hui c'est un privilège d'être choisie pour cette danse, à l'époque la cavalière se faisait appeler "la femme de l'Ours", si bien que les jeunes filles fuyaient à son approche[154]. Ce manque de reconnaissance était davantage présent à Prats-de-Mollo-la-Preste, village voisin faisant aussi la fête. Dans les années 1970, il arrivait qu'il faille payer quelqu'un pour faire l'Ours tant le rôle suscitait peu d'envie[155]. Le personnage de l'Ours a progressivement été reconnu, en particulier dans les années 1980 où celui qui faisait l'Ours se trouvait être "le roi de la fac"[156].

2.Une reconnaissance progressive de la fête

a. La reconnaissance par le film de 1972

Lors de mon voyage en novembre 2024 à Saint-Laurent-de-Cerdans, Raymond Sala m'a expliqué que le point de départ de la reprise de la fête de l'Ours a été la venue des ethnologues au village pour réaliser un film sur la fête, en 1972[157].

Cette année-là, une équipe du Groupe des cinéastes indépendants de Toulouse[158] est en effet venue assister à la fête de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans[159]. Ce groupe était composé de Daniel Fabre, Claude Costes, Pierre Breinan, Jacques Lacroix et de Jean-Pierre Piniès. Ce tournage s'ancrait dans la continuité d'un premier travail mené en 1969 par Daniel Fabre sur le conte de Jean de l'Ours et publié dans la revue Folklore[160,161]. Lors de sa projection en 2015 au cinéma de Saint-Laurent, Daniel Fabre lui-même explique qu'il avait spécifiquement choisi de filmer la fête de Saint-Laurent car il s'agissait de la moins connue[162].

Ce film contraste avec ce que j'ai pu observer de la fête actuelle : à l'époque, les spectateurs étaient peu nombreux. Et, les habitants sortant peu du village, seuls des locaux y assistaient. La fête de l'Ours, ils la faisaient pour eux. Pendant le rasage, qui avait déjà lieu sur la place du Syndicat, une cinquantaine de personnes seulement était présente, si bien que lorsque cette équipe est venue pour le tournage, Raymond Sala, alors enseignant, a demandé à ses élèves de venir pour faire nombre face à la caméra[163].

---

[154] Si la jeune fille n'était pas la fiancée / copine de l'Ours, et qu'elle acceptait de danser avec, les gens disaient qu'elle était d'accord pour se marier. Échange avec les habitants laurentins en novembre 2024.
[155] Échange avec les laurentins en novembre 2024.
[156] VOISENAT, Claudie, MONFERRAN, Jean-Christophe. *Sur les traces de Jean de l'Ours, de la littérature orale au PCI, op.cit.,* p.41
[157] Interview de Raymond Sala et Didier Parayre le 21 novembre 2024.
[158] VOISENAT, Claudie, MONFERRAN, Jean-Christophe, *Sur les traces de Jean de l'Ours, de la littérature orale au PCI, op.cit.,* p.34
[159] BREINAN Pierre, COSTES, Claude et FABRE, Daniel, *op.cit.*
[160] Ethnopôle GARAE, "*Il était une fois… Projection de films dans le cadre de l'hommage à Daniel Fabre*" , n°9 Janvier 17.
[161] FABRE, Daniel, *Jean de l'Ours : analyse formelle et thématique d'un conte populaire*, Éditions de la revue "Folklore", 1969
[162] MONFERRAN, Jean-Christophe, "*Projection à Saint-Laurent-de-Cerdans du 15 février 2015*", vidéo 8'51, chaîne vidéo de l'UMR Héritages, 2017
[163] Échanges avec Raymond Sala et Didier Parayre le 21 novembre 2024.

L'intérêt des ethnologues pour leur fête a fait comprendre aux laurentins que cette tradition était une pratique importante. Bien que les habitants n'aient jamais vu ce film avant les années 1990, le passage des "gens de Toulouse" a marqué les esprits. Ils se sont dit que si des personnes étrangères à leur village s'intéressent à ces fêtes, "c'est qu'elles possèdent une valeur, liée à leur originalité et à leur ancienneté, voire à leur archaïsme"[164]. Selon les laurentins rencontrés, ce film les aurait motivé à reprendre en main la fête de l'Ours. Le risque que ces fêtes disparaissent mis en parallèle de cette prise de conscience de la valeur qu'elles représentaient a motivé ces communautés à se réapproprier leur patrimoine et mettre en place "un processus d'institutionnalisation de leur transmission" avec la création des fêtes de l'Ours pour les enfants[165].

Malgré cette nouvelle attention, également due à la médiatisation des deux autres fêtes[166], il a fallu "un peu de temps avant que des personnes extérieures au village commencent à venir y assister"[167]. Au cours des années 1970-80, des jeunes d'autres villages viennent participer à la fête. Une partie de ce regain d'intérêt aurait également eu lieu grâce au beau-père de Raymond Sala. Ce laurentin était très attaché à la fête de l'Ours et aux fêtes de Carnaval en général; grâce à son mentorat et d'un groupe de jeunes motivés pour reprendre la fête, celle-ci a pris davantage d'importance[168]. La fête de l'Ours telle qu'elle est organisée et pratiquée maintenant est celle qui est née en 1980-90[169].

b. Patrimonialisation Unesco

La reconnaissance de la fête de l'Ours a peu à peu évolué par la suite, avant même les premières démarches pour la mener à sa patrimonialisation. Ainsi, d'une cinquantaine de personnes présentes dans les années 1970, on est passé à une foule d'environ 1000 personnes en 2013, c'est à dire une année avant l'inscription de la fête à l'inventaire national du Patrimoine culturel immatériel, en 2014[170].

Se rendant compte de l'augmentation de l'intérêt porté à leurs fêtes cette année-là, les habitants des trois villages ont estimé nécessaire "de présenter une candidature afin d'inscrire la Fête de l'Ours sur la liste représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité auprès de l'Unesco" car ils étaient "conscients des risques de perte de leurs valeurs fondatrices"[171]. Cette approche est très représentative de la thèse n°3 présentée par Daniel Fabre dans l'ouvrage *Le tournant patrimonial*[172] où il explique qu'avec l'instauration du PCI, ce ne sont plus des experts de l'Etat qui décident de ce qui doit être patrimonialisé ; ce sont désormais les acteurs principaux qui revendiquent leurs traditions.

---

[164] VOISENAT, Claudie, MONFERRAN, Jean-Christophe, *Sur les traces de Jean de l'Ours, de la littérature orale au PCI, op.cit.,* p.40
[165] *Ibid.*
[166] *Ibid.* p.41
[167] Échanges avec les laurentins le 21 novembre 2024.
[168] Didier Parayre, alors âgé de 19 ans, faisait partie de ce groupe de jeunes.
[169] Échanges avec les laurentins le 21 novembre 2024.
[170] "Ce dimanche, à quatorze heures, paradoxalement le village semble endormi. Quelques visiteurs qui semblent égarés dans la rue de la Sort se demandent même s'il ont bien choisi le jour pour venir ici. Mais quand on sait qu'une heure plus tard plus d'un millier de personnes satureront dans ce quartier du Chanteur, on se doute que l'événement qui se prépare nécessite un dernier recueillement de la part de ses acteurs." BOSCH, Robert, *op.cit,* (2013), p.79.
[171] Pays Pyrénées Méditerranée, "Fêtes de l'ours - UNESCO".
[172] HOTTIN, Christian, VOISENAT, Claudie (dir.), *Le tournant patrimonial. Mutations contemporaines des métiers du patrimoine*, chap I, *"L'ordinaire , le familier, l'intime…loin du monument"* (par Daniel Fabre), p.43-58, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, col. « Cahiers d'ethnologie de la France », 2016, p.43-58

De même, à Saint-Laurent-de-Cerdans, ce sont les habitants pratiquant la fête qui sont acteurs de la patrimonialisation et qui engagent les démarches envers l'Unesco.
La première étape de ce processus est d'inscrire ce patrimoine sur la liste d'inventaire auprès du Ministère de la Culture[173]. Pour cela, une enquête est réalisée par des organismes de recherches et des associations culturelles mandatées en collaboration avec les communautés[174] concernées[175]. Dans le cas de la Fête de l'Ours, c'est le Pays Pyrénées Méditerranée[176] qui a été désigné pour mener le projet. Cette structure a ainsi monté un dossier intégrant une enquête complète des trois Fêtes de l'Ours du Haut Vallespir[177] dans le but de l'inscrire sur l'inventaire national du Patrimoine culturel immatériel[178]. Cette étape est préalable à la candidature auprès de l'Unesco[179]. A la suite de cette enquête, la fiche d'inventaire a été déposée en 2014[180]. Celle-ci présente les spécificités et les évolutions de chacune des trois fêtes, leurs origines, la volonté de transmission et l'intérêt patrimonial qu'elles représentent.

En parallèle à ce travail, de nombreuses études ont été menées par des scientifiques reconnus. Elles ont permis de préciser le projet et d'accompagner sa mise en œuvre[181]. Claudie Voisenat, alors ingénieure de recherche du ministère de la Culture, a rapidement pris ce dossier en main, cette démarche autour du PCI étant directement en lien avec les centres d'intérêt de son laboratoire de rattachement[182]. Dès 2014, la communauté locale lui confie un rôle de médiatrice "entre les fêtes et le reste du monde", et elle se retrouve ainsi à aider les acteurs locaux à constituer le dossier d'inscription[183]. Daniel Fabre lui-même suivra l'avancée de ce dossier en rédigeant le rapport d'expertise scientifique accompagnant la fiche d'inventaire[184]. Au retour de Daniel Fabre à Saint-Laurent en 2015 pour la projection de son film de 1972, il se dit marqué par l'affluence nouvelle autour des fêtes. Ce constat les amènera à étudier "cet avant et après l'instauration patrimoniale"[185]. À partir de là, en parallèle de son accompagnement dans les démarches, Claudie Voisenat mènera de pair avec Jean-Christophe Monferran un travail d'ethnographie visuelle en se mettant en quelque sorte dans les pas de Daniel Fabre.

Au cours de ces années et en parallèle des nombreux écrits accompagnant la patrimonialisation de la fête, une importante médiatisation concernant la "cOURSe pour l'Unesco" a lieu[186]. Les communautés s'impliquent directement dans cette communication et dans la transmission de leur patrimoine, si bien que la fête s'exporte jusqu'à Paris, au sein d'expositions[187] ou même au coeur de soirées sur le thème des fêtes de l'Ours du Vallespir[188].

---

[173] DI FRANCESCO, Fanny, "Cap sur l'Unesco pour les trois fêtes de l'Ours", publié dans l'Indépendant le 24 janvier 2024.
[174] L'appellation "communauté" est un terme unescien qui désigne les porteurs du projet de candidature, VOISENAT, Claudie, MONFERRAN, Jean-Christophe, *Sur les traces de Jean de l'Ours, de la littérature orale au PCI, op.cit.,* p.35
[175] Ministère de la culture, L'inventaire national du Patrimoine culturel immatériel.
[176] Selon le site officiel du Pays Pyrénées Méditerranée, il s'agit d'une structure juridique commune à quatre communautés de communes qui a pour vocation de faciliter les démarches de création de projet. Elle permet la réduction du nombre d'interlocuteurs à consulter (communes, communautés de communes, départements etc), tout en jouant un rôle de coordination. Ses champs de responsabilité vont de la gestion des ressources naturelles jusqu'à la promotion culturelle.
[177] NAU, Christelle, SCHLUMBERGER, Julie, *op.cit.*
[178]Ministère de la culture, L'inventaire national du Patrimoine culturel immatériel.
[179] Pays Pyrénées Méditerranée, Fêtes de l'ours - UNESCO.
[180] Patrimoine Culturel Immatériel en France, "Les fêtes de l'Ours du Haut-Vallespir"
[181]NAU, Christelle, SCHLUMBERGER, Julie, *op.cit.*
[182]Il s'agissait alors du Lahic : Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture fondé en 2001 par Daniel Fabre.
[183] VOISENAT, Claudie, MONFERRAN, Jean-Christophe, *Sur les traces de Jean de l'Ours, de la littérature orale au PCI, op.cit.,* p.35
[184] *Ibid.* p.36
[185] *Ibid.*
[186] Les Fêtes de l'Ours du Haut-Vallespir, Patrimoine Culturel Immatériel « en cOURSe pour l'UNESCO », revue de presse.
[187] Les Fête de l'Ours en Vallespir étaient présentes dans l'exposition "Espèce d'ours" du Muséum national Naturelle de Paris en 2017. L'indépendant, 2017.
[188] Musée de la Nature et de la Chasse, *Fête de l'ours*. https://www.chassenature.org/rendez-vous/fete-de-l-ours-2

Une fois les Fêtes de l'Ours reconnues au niveau national, la candidature à l'Unesco peut-être envisagée. En 2017, un formulaire de candidature est déposé auprès du Ministère de la Culture, et c'est au comité national du Patrimoine ethnologique et immatériel[189] de décider de présenter ou non le dossier à l'Unesco[190]. C'est finalement en **2022** que les Fêtes de l'Ours sont inscrites sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, lui offrant dès lors une visibilité internationale[191].

c. La fête aujourd'hui

Visionner au préalable le film de 1972 m'a permis de constater lors de la fête de l'Ours de 2025 une nette évolution de celle-ci. Depuis les années 1970, de nombreux événements ont fait évoluer la fête jusqu'à celle à laquelle j'ai pu participer. De la prise de conscience des laurentins sur l'importance de celle-ci, à l'intérêt porté à la fête de la part des anthropologues et historiens, en passant par sa patrimonialisation, tous ces événements ont nettement modifié les conditions de réalisation de la fête de l'Ours.

Cette reconnaissance de la fête mobilise de plus en plus de personnes, si bien qu'aujourd'hui, on ne peut plus faire l'Ours comme autrefois[192]. Si en 1972 on voit l'Ours courir et danser librement, sa mobilité est aujourd'hui réduite. Les dix mille spectateurs rendent les déplacements de l'Ours difficiles ; en quelque sorte, il n'est plus libre. Certains spectateurs viennent assister à la fête sans pour autant la comprendre, et il devient compliqué de gérer cet afflux. Les murs de la ville ne pouvant pas être poussés, ce sont alors les gestes et les actions qui s'adaptent[193].

Dans le prolongement de cette reconnaissance, de nouvelles structures et projets voient le jour, comme par exemple l'association Unesc'ours - Mission de sauvegarde par le suivi de l'inscription des fêtes de l'Ours à l'Unesco, créée en janvier 2024[194]. Bien que je ne possède que peu d'informations sur cette nouvelle association, Didier Parayre m'a appris qu'ils ont pour ambition de créer un musée commun aux trois villages pratiquant la fête. L'objectif de ce musée serait de transmettre l'histoire de la fête, ainsi que d'y préserver et d'y exposer les costumes[195].

De plus, l'implication des locaux dans la préservation et la transmission de cette fête semble se manifester de plus en plus, et plusieurs "missions" s'inscrivent au village : l'Ours intervient dans les écoles auprès des enfants afin de leur transmettre son histoire, de répondre à leurs questions et leur apprendre à ne pas en avoir peur, ou apparaît parfois au cours de mariages[196]. De plus, lors de ma visite à la Maison du Patrimoine et de la Mémoire André Abbé en novembre 2024, j'ai

---

[189] Selon la définition du Ministère de la Culture, "le Comité du Patrimoine Ethnologique et Immatériel valide les demandes d'inclusion à l'Inventaire national, et formule un avis consultatif à l'intention du Ministre pour les demandes d'inscription sur les listes Unesco." URL : https://www.culture.gouv.fr/fr/thematiques/patrimoine-culturel-immateriel/le-patrimoine-culturel-immateriel/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel

[190] Pays Pyrénées Méditerranée, Fêtes de l'ours - UNESCO.

[191] Unesco, Patrimoine culturel immatériel, *Les fêtes de l'Ours dans les Pyrénées*, 2022

[192] Selon les habitants laurentins rencontrés en novembre 2024, le classement de la fête à l'Unesco a surtout amené des personnes de la Catalogne Sud ou des alentours de Perpignan.

[193] Echange avec Didier Parayre, novembre 2024

[194] Saint-Laurent-de-Cerdans – Unesc'ours : trois villages unis pour le bien du haut Vallespir, L'Indépendant, 2025

[195] Les costumes de l'Ours portés lors de la fête de Prats-de-Mollo sont des peaux de mouton non tannées qui sont faites annuellement. Cela pose problème dans ce projet de musée car ces peaux ne peuvent être conservées.

[196] Échanges avec les habitants laurentins, novembre 2024.

appris qu'une collecte d'archives photographiques était en cours auprès des laurentins afin de reconstituer l'histoire de la fête.

Cette fête continue de grandir et de faire l'objet de publications, que ce soit à travers des livres photographiques avec l'ouvrage du photographe François Otto de la Pallière[197] publié en 2024 ou encore avec les articles de Oriol Lluís Gual. La fête de l'Ours est également transmise à travers la culture populaire. Après la chanson de Charles Trénet intitulée "La chanson de l'Ours" (1946) qui reprend *l'Air de l'Ours*, mélodie traditionnelle de la fête, une nouvelle génération de chanteurs reprend la main. En effet, Maxime Cayuela, jeune artiste catalan sort en 2024 une chanson intitulée *'La festa De l'os*'. La fête de l'Ours est ainsi en constante évolution.

3. Le costume de l'Ours de la Casa Pairal

La documentation disponible associée à mes observations, montre que le costume de l'Ours qui fait aujourd'hui l'objet de mon étude est au centre d'un écosystème patrimonial qui rassemble divers acteurs dépassant de loin le domaine ordinaire de l'action muséale. Ce costume, sa matérialité, les savoir-faire qui l'ont produit et sa performance lors de la fête sont au croisement de plusieurs histoires, qui amènent les différents acteurs qui l'entourent à le percevoir de différentes manières, voire à lui affecter ou lui attribuer des valeurs et des significations distinctes.

Ce costume étudié n'est pas le seul costume de l'Ours à avoir été réalisé et porté à l'occasion de la fête de Saint-Laurent. Comme le démontrent les archives photographiques et d'anciens témoignages écrits, il s'intègre dans un réseau de costumes qui lui sont antérieurs et postérieurs[198]. Certains n'ont laissé aucune trace matérielle, alors que d'autres sont toujours conservés, voire utilisés dans les fêtes actuelles. Nous pouvons en dénombrer une dizaine connus.

La comparaison de ces costumes permet de noter une évolution matérielle et technologique[199] bien marquée. Nous pouvons supposer que celle-ci vise à améliorer le réalisme à l'image de l'ours et leur praticité. L'évolution de l'aspect fonctionnel reste cependant la plus flagrante. D'un costume composé de deux éléments, un masque et un vêtement, la tête en papier de l'Ours disparaît. Le retrait de cet élément semble être le témoin d'un objet non adapté pour cette fête. En effet, lors de celle-ci, l'Ours cours à travers les rues du village, interagit avec les autres participants, et il lui est indispensable de voir où il se déplace. Le masque se doit d'être stable sur sa tête. Le film de 1972 confirme d'ailleurs ces propos. Le porteur de l'Ours y est filmé tenant le masque sur tout le parcours de la course, symbole d'une non stabilité et d'une absence de visibilité. Roger Pineda, acteur cette année-là, nous confirmera que ce masque ne tenait effectivement pas sur sa tête[200].

Cette comparaison de l'évolution de l'aspect fonctionnel du costume de l'Ours semble dès lors éclairer que le masque étudié n'était pas adapté pour une fête si tumultueuse.

---

[197] OTTO DE LA PALLIERE, François, *Ours, taureaux et autres démons*, 2024.
[198] Des photographies de ces costumes sont consultables en annexe 8.
[199] Une évolution technologique correspond à l'évolution de la mise en œuvre.
[200] Echange téléphonique avec Roger Pineda du 23 février 2025, voir retranscription en annexe 10.

a. Une vie d'acteur

L'ensemble du costume de l'Ours est ancré dans la fête de l'Ours du milieu des années 1960 au début des années 1970. A cette époque, il en était le personnage principal, la figure visible sur les documents photographiques lui donnant dès lors le statut d'objet central de fête. Pendant dix années, le masque et le vêtement qui font l'objet de mon étude ont été portés de pair par plusieurs acteurs, et seront donc inscrits dans un réseau d'acteurs : Philippe Roget pour commencer, puis Roger Pineda, âgé d'une vingtaine d'années, qui sera l'un des derniers porteurs de cet Ours[201]. C'est lui que nous voyons dans le rôle de l'Ours dans le film tourné en 1972[202].

Ce film est représentatif de l'animation que provoque cette fête à cette époque, et permet de visualiser l'investissement des intervenants. L'Ours y est entouré d'un nombre important de jeunes du village et d'autres acteurs de la fête[203]. Tous dansent, chantent, et simulent des combats. Toutes les personnes présentes ont une interaction particulière avec lui : un jeune garçon aide Roger Pineda à se vêtir du costume ; Raymond Sala qui joue le Menaire cette année-là place le masque sur la tête du porteur et a la charge de la chasse de l'Ours ; une jeune fille choisie pour être enlevée par l'Ours est entraînée dans sa fuite ; tout le reste du cortège part à sa poursuite, hurlant les armes à la main. Le public est à la fois chasseur et chassé, ayant des interactions parfois physiques avec l'Ours, faisant d'eux plus que des spectateurs, des acteurs de la fête.

Il est difficile de connaître précisément l'année de la mise à la retraite de ce costume, en particulier à cause de la datation d'une image entrant en contradiction avec une date transmise oralement. Cette photographie, datée de 1971 dans l'ouvrage de Oriol Lluís Gual, montre deux Ours (*Figure 63*). Cependant, en parlant de cette image avec les laurentins rencontrés lors de mon voyage de novembre 2024, ceux-ci évoquent plutôt 1973 ou 1974, date semblant plus cohérente. En effet, cette photographie a été prise une année particulière car c'était la première fois qu'un tel dédoublement advenait. On y voit le costume étudié et celui qui lui a succédé, aussi réalisé par le bourrelier Louis Coll-de-Carrera et porté par Daniel Saqué. Cette année-là, ce second Ours venait d'être réalisé avec les peaux de chèvres ramenées de Tunisie par Jaume Pol[204], et les laurentins étaient impatients de montrer la relève au public. Il est celui qui viendra remplacer à l'avenir l'Ours de la Casa Pairal. Ce changement d'Ours a suscité des critiques, Didier Parayre par exemple disant préférer l'ancien. Pour lui, il avait moins l'image de l'ours en peluche présent sur ce nouveau costume. Désormais, il ne provoque plus le sentiment de peur qui était recherché dans ce personnage.

---

[201] Il s'agit-là d'une liste non exhaustive.
[202] MONFERRAN, Jean-Christophe, *Au mas Bilbe. Raymond Sala et Pierre Nou*, vidéo, 6'34, 2017
[203] Raymond Sala, professeur d'histoire et président du Comité des fêtes à cette époque, avait mobilisé ses élèves pour le film.
[204] *"Un siècle plus tard, c'est avec des peaux d'agneaux que l'Ours apparaîtra le deux février, avant qu'elles soient remplacées par des peaux de chèvres ramenées de Tunisie par le Laurentin Jaume Pol qui venait de faire son service militaire",* LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit., p.188.*

Cette photographie semble alors être un indicateur essentiel concernant la fin du costume de l'Ours étudié comme objet d'usage pour la fête. Si la photographie date en effet de 1971, nous pouvons alors nous demander pourquoi c'est encore le costume étudié qui est porté dans le film de 1972 alors que le suivant a déjà été présenté au public.

Figure 63 : Les deux Ours réalisés par Louis Coll-de-Carrera sont présents à la fête de Saint Laurent en 1971. A gauche, le costume 2014.0.362, à droite, le costume réalisé à partir des peaux de chèvres ramenées par Jaume Pol, auteur inconnu ©Collection Raymond Sala.

b. Le masque et le vêtement, une rencontre fortuite.

L'ensemble des archives photographiques que j'ai examinées m'a permis de constater que le masque et le vêtement étudiés n'ont pas toujours constitué un binôme inséparable. Ces deux pièces se sont rencontrées aux alentours de 1964[205], par l'intermédiaire de Philippe Roget, alors âgé d'une vingtaine d'années et porteur de l'Ours cette année-là. Sa filleule Monique Saqué, raconte avoir vu pendant cette fête son parrain déguisé en Ours se faire mettre en cage[206] ; à l'entendre cette scène semble l'avoir profondément marquée[207].

Le vêtement a été intégré à la fête une quinzaine d'années avant le masque, en 1948 selon la plus ancienne photographie en notre possession. C'est le premier vêtement réalisé par Louis

[205] 1964 étant la date de la première photographie connue montrant le costume de l'Ours de notre étude au complet.
[206] Cette année-là, la télévision était présente sur place pour tourner un film. Pour l'occasion, l'Ours a été mis en cage. C'est l'unique année où cela a été fait.
[207] "Moi, je me le rappelle quand il partait en cage, que je pleurais", échange avec Monique Saqué en novembre 2024.

Coll-de-Carrera[208], dernier bourrelier du village et grand-père maternel de Monique Saqué. Dans le discours de cette dernière, on ressent que ce costume est à la source de souvenirs en lien avec deux membres de sa famille. Il est la représentation d'une époque où elle était petite fille, il évoque des moments familiaux; c'est la mémoire de son grand-père, du travail de celui-ci; c'est aussi la peau qu'elle a vu portée par son parrain. Ce témoignage révèle un fort attachement à ce costume de l'Ours, qui semble presque devenir un membre de sa famille; il est ancré dans son histoire familiale, il devient dès lors un objet de mémoire et un objet de famille.

Avant l'arrivée du masque étudié, le vêtement a été associé à une succession de masques, qui ne semblent pas avoir été conservés[209]. Cela apparaît comme représentatif d'une faible durabilité, probablement en raison de leur fragilité ou de leur caractère peu pratique (faible visibilité, masque trop encombrant).

Le masque que j'étudie fait sa première apparition en image à la fête en 1964. Ses origines sont cependant incertaines, et il est difficile de remonter à sa création. Les témoignages oraux quant à sa provenance divergent : les habitants laurentins ont parlé dans les années 1990 de se tourner vers le carnaval de Nice pour leur demander une tête d'ours qui pourrait être portée lors de la fête et il serait possible que cette question se soit déjà posée dans les années 1960. Cependant, le musée Casa Pairal évoque plutôt l'hypothèse que ce masque vienne de Catalogne sud, et plus particulièrement des ateliers d'Olot, comme plusieurs objets de leurs collections.

c. Un costume oublié ?

Mon enquête de terrain qui s'est déroulée sur deux dates, en novembre 2024 et février 2025, m'a permis de faire la connaissance des anciens du village se souvenant de la fête des années 1970 aux années 2000, ainsi que de la nouvelle génération des acteurs de la fête désormais patrimonialisée et réputée. En leur parlant, je relève une divergence dans leur discours. Les anciens acteurs de la fête connaissent ce costume conservé à la *Casa Pairal* : ils ont soit joué avec lui, soit ils l'ont vu étant enfant. Cela leur évoque la fête de l'époque.

Il est cependant difficile d'estimer si le costume de l'Ours a profité de la médiatisation de la fête, lui permettant ainsi d'être connu. Mon enquête de terrain m'a permis de constater que malgré ce nouveau dynamisme autour de la fête, ce costume de l'Ours, bien qu'il soit lié à cette tradition vivante, est encore peu connu des nouvelles générations. Un échange avec les deux acteurs de l'Ours de la fête de 2025 m'a appris que, même si l'un d'eux l'avait vu étant petit au musée *Casa Pairal*, le second n'en avait que vaguement entendu parler. Mais pouvons-nous pour autant affirmer que ce costume a été oublié des nouvelles générations ?

En effet, bien que ce costume de l'Ours ne soit pas au centre des attentions, il est mis régulièrement sur le devant de la scène, notamment en raison de son lien avec le film de Daniel Fabre de 1972. Celui-ci a été projeté à plusieurs occasions, notamment au cinéma de Saint-Laurent en 2015 en présence de Daniel Fabre lui-même, ou lors de colloques à Pau et à

[208] Il réalisera par la suite un deuxième vêtement d'Ours qui succédera au costume de mon étude. Celui-ci fera sa première apparition en 1971.
[209] Des photographies prises entre 1948 et 1959 permettent d'établir qu'au moins trois masques ont été associés au vêtement. Celles-ci sont consultables en annexe 9.

Frouard[210]. Une projection a également eu lieu en février 2017 au cinéma *Le Colisée* de Carcassonne[211]. Par ailleurs, une exposition organisée par l'association *Unesc'ours* à la Maison du Patrimoine et de la Mémoire André Abet intitulée "Les Fêtes de l'Ours d'antan" y présentait des photographies du costume étudié. L'ensemble de ces manifestations contribue à entretenir la mémoire de cet Ours tout en le replaçant dans son contexte culturel d'origine.

Par ailleurs, lors d'une exposition pour les soixante ans du musée Casa Pairal, Didier Parayre ne voyant pas le costume en présentation, s'est demandé s'il avait été égaré. C'est à ce moment-là qu'il a exprimé le souhait de le récupérer afin de l'exposer au village plutôt qu'il ne reste en réserve. Cet épisode démontre l'intérêt que suscite encore ce costume, même cinquante ans après son retrait de son contexte culturel.

d. Les costume antérieurs à l'Ours de la Casa Pairal

Comme abordé précédemment, le costume étudié s'inscrit dans un réseau de costumes[212]. Cependant nous ne possédons que peu d'informations au sujet des costumes antérieurs. Ceux-ci n'ont, à notre connaissance, pas été conservés, ce qui rend leur analyse technologique plus complexe. Un témoignage de 1835 mentionne que dans le village de Saint-Laurent-de-Cerdans, le personnage de l'Ours était incarné par un homme couvert de lierre, et ne représentait pas l'Ours tel que nous en avons l'image aujourd'hui[213]. Didier Parayre nous apprend qu'à l'époque de son grand-père, dans les années 1920, celui-ci incarnait l'Ours et s'habillait avec des sacs. A ce moment, il n'y avait pas besoin de masque pour devenir l'Ours, et cet habit suffisait pour le représenter[214].

Les premières images connues des costumes de l'Ours révèlent une réelle évolution de leur matérialité depuis les descriptions orales apportées précédemment. Dès les années 1930, la création d'un costume mobilise l'usage de peaux animales, ce qui active davantage le côté bestial recherché dans ce personnage[215]. Vers 1940, on utilise de la peau de brebis ou d'agneau pour confectionner costume de l'Ours (voir Figure 64)[216]. Selon les informations en notre possession, il s'agit du dernier costume porté avant que le vêtement qui fait l'objet de cette étude intervienne dans la fête.

---

[210] MONFERRAN, Jean-Christophe, *Projection à Saint-Laurent-de-Cerdans du 15 février 2015 op.cit.*, (2017)
[211] Ethnopôle GARAE, "Il était une fois… Projection de films dans le cadre de l'hommage à Daniel Fabre" , n°9 Janvier 17.
[212] L'ensemble des photographies d'archives sont consultables en annexe 9.
[213] Témoignage de Henry Dominique Marie Joseph cité dans LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit.,* p.188.
[214] Avant la seconde Guerre Mondiale, ce n'était pas une fête de l'Ours officielle comme nous la connaissons aujourd'hui. Le grand-père de Didier Parayre et un groupe de copains qui voulaient participer partaient faire la fête de l'Ours dans une ferme. Echange téléphonique avec Didier Parayre le 13 novembre 2024
[215] "Lorsque Violet Alford envoya M. Gimel observer l'Ours, ce dernier était vêtu d'un costume confectionné à partir d'un imperméable recouvert de peaux de mouton et de lapin, portant sur son derrière une queue accrochée (Alford Violet, 1930, p. 276). Son masque était confectionné à partir d'un casque en tricot recouvert de peaux et d'un pseudo museau. " cité dans LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit.,* p.188.
[216] *Ibid.*

Figure 64 : Le costume de l'Ours composé de peau de brebis, années 1940, ©Collection Raymond Sala

e. Les costumes postérieurs à l'Ours de la Casa Pairal

Par contraste avec la faible documentation disponible concernant les costumes antérieurs à celui de la Casa Pairal, ceux qui lui ont succédé ont été préservés. Ils sont au nombre de quatre et sont aujourd'hui tous conservés à la Maison du Patrimoine et de la Mémoire André Abet de Saint-Laurent-de-Cerdans, un musée de l'histoire locale du village. J'ai eu l'opportunité de les observer à l'occasion de mon premier voyage d'étude dans ce village. La rencontre directe de ces différents costumes m'a permis de constater une évolution très marquée du choix des matériaux et de la mise en œuvre.

Le plus ancien des costumes vus ce jour-là, celui qui a remplacé celui de mon étude, apparaît pour la première fois au début des années 1970. Leur ressemblance est frappante, que ce soit en termes de matériaux ou de mise en œuvre. Les deux vêtements sont composés de peaux de chèvre (dont la provenance diverge), et la disposition des peaux est quasiment identique. Cette forte ressemblance entre les vêtements vient en partie du fait qu'ils ont été réalisés par le même bourrelier Louis Coll-de-Carrera. La constitution de la tête est également semblable : toutes deux ont pour base une structure en papier, et la seule différence est l'apposition d'échantillons de peau sur la structure, contrairement à de simples poils encollés.

Ce costume nous permet déjà d'observer une certaine volonté d'améliorer l'aspect fonctionnel du masque, qui semble prendre en compte le manque de praticité rencontré dans celui étudié, observé dans le film de 1972. Une volonté de pallier cette problématique se caractérise par l'ajout d'épaulettes au nouveau masque.

En comparaison avec le costume de notre étude, on peut également constater une différence dans le sens du port du vêtement. Lors de nos échanges, les acteurs qui ont participé à la fête dans les années 1970, témoignent en effet que l'ouverture permettant d'enfiler le second vêtement se plaçait dans le dos du porteur, contrairement à celui étudié. La raison de ce changement d'orientation n'est pas connue, il pourrait s'agir d'un choix personnel venant du porteur. A noter que cela pourrait justifier la mauvaise exposition de notre costume dans la première scénographie à la Casa Pairal (voir partie *La première muséographie inspirée de la scénographie de Georges Henri-Rivière)*.

Figure 65 : Costume réalisé en peau de chèvre en 1971-72 par Louis Coll-de-Carrera, à gauche l'avant, à droite le dos.

Figure 66 : L'Ours conservé à la Casa Pairal à droite et le second Ours réalisé par Louis Coll-de-Carrera à gauche[217]*.*

[217] Dans les années 2000, le second costume a été utilisé pour la fête des enfants. A cette occasion, le masque a été arrangé par Marc Durand, professeur d'art plastique à Saint Laurent, en ouvrant la bouche pour faciliter la visibilité. Cela explique la différence apparente entre la photographie d'archive et la photographie prise en novembre 2024. Échanges avec les laurentins le 21 novembre 2024.

Les trois autres costumes conservés à la Maison du Patrimoine sont encore utilisés de nos jours. Ils présentent une évolution encore différente. Le **premier,** à l'apparence brune, a été réalisé en 1993 par un dénommé Lopez, bourrelier à Rivesaltes. A propos de ce nouveau costume, Robert Bosch dira que “c’est indiscutablement depuis cette date que l’ours de Saint-Laurent a pris un aspect impressionnant, en totale rupture avec l'allure plus inoffensive de ses prédécesseurs”[218]. Le **second,** au pelage noir, a fait son apparition en 2013, et a été confectionné par un bourrelier de Amélie-les-Bains, Sylvain Jacques[219]. Ce dernier a également réalisé le **troisième** costume en 2023 pour la fête de l’Ours des enfants[220]. Comparés aux vêtements réalisés par Louis Coll-de-Carrera, tous les trois se présentent de manière radicalement différente, à commencer par une modification complète de la matière première : le vêtement en peau de chèvre est abandonné au profit d’un costume fait de vraies peaux d’ours. Ces trois costumes ont été confectionnés à partir de deux peaux d’ours provenant d’une réserve canadienne et d’une peau provenant d'un ours des Pyrénées[221]. Toujours selon l’historien Robert Bosch, porter de véritables peaux d’ours amène “un devoir de prestige”[222].

En plus de l’évolution matérielle de ces nouveaux costumes, leur mise en œuvre a également été modifiée. A l’époque des costumes de Louis Coll-de-Carrera, le vêtement était une pièce unique, une combinaison intégrale qui couvrait bras et jambes. Aujourd’hui, ces costumes sont formés de deux parties : un pantalon et une veste à capuche. On peut supposer que cela facilite l’enfilage du costume par le porteur.

Une autre évolution marquante de ces costumes est la disparition totale du masque de l’Ours. Comme évoqué précédemment, l’un des principaux inconvénients des masques était l’absence de visibilité et leur non stabilité. Que ce soit sur le masque de la Casa Pairal, ceux qui l'ont précédé ou celui qui lui a succédé, le porteur ne pouvait voir correctement à cause de la faible ouverture prévue à cet effet. Les nouveaux costumes semblent avoir pris ce problème en considération. Désormais, le visage du porteur n’est plus couvert et la tête de l’Ours, qui aujourd’hui est une vraie tête d’ours, est encastrée dans un casque placé sur la tête du porteur. En plus d’en améliorer la visibilité, ce nouveau dispositif résout le problème de stabilité que rencontraient les anciens masques. Désormais, la tête de l’Ours est solidement fixée à la tête du porteur, et n’entrave plus sa vision.

Nous pouvons dès lors émettre l’hypothèse que l’ensemble de ces évolutions technologiques s'inscrivent dans la volonté d’en améliorer leur praticité et le confort pour le porteur, ainsi que le réalisme de l’animal.

[218] BOSCH, Robert, *op.cit,* (2013), p.79.
[219] Ces deux costumes sont portés simultanément pendant la fête de l’Ours. Ils sont portés par deux personnes différentes qui se relaient au milieu de la course permettant au premier de se reposer.
[220] Ce costume était trop petit pour la taille d’un enfant, et ne sera donc finalement pas utilisé.
[221] NAU, Christelle, SCHLUMBERGER, Julie, *op.cit.*, p. 27
[222] BOSCH, Robert, *op.cit,* (2013), p.79.

Figure 67 : A gauche, le costume réalisé par Sylvain Jacques pour la fête des enfants en 2023
Au milieu, le costume réalisé par le bourrelier Lopez de Rivesaltes en 1993
A droite, le costume réalisé par le bourrelier Sylvain Jacques en 2013

Figure 68 : Casque sur lequel est encastrée la tête de l'ours du costume de 2013

i. Les altérations de ces costumes

En plus d'être révélateur d'une évolution matérielle et technologique marquée, cet ensemble de costumes conservés permet de mettre en comparaison les altérations visibles et de mieux appréhender leurs origines.

L'observation de ces costumes m'a permis de relever les mêmes types d'altérations de la peau, en particulier des déchirures, des tensions des coutures et des lacunes des poils. Celles-ci sont présentes sur l'ensemble des habits, même le plus récent réalisé en 2023. Ces fragilités du vêtement sont localisées aux mêmes endroits (aisselles, base de l'ouverture permettant d'enfiler le vêtement), représentatif des zones les plus sollicitées.

Ces similitudes sur les objets anciens et récents semblent révéler que ces altérations sont en grande partie provoquées par leur usage lors de la fête. Les tensions provoquées par les mouvements du porteur, les actions qu'il opère lorsqu'il fait l'Ours doivent en être à l'origine. J'ai aussi pu constater que des rigidités de la peau étaient également localisées aux mêmes endroits, en particulier à la base des jambes, permettant d'émettre l'hypothèse qu'elles ont été provoquées pendant la période d'usage des costumes.

Comparer l'ensemble de ces costumes à celui qui a été patrimonialisé me permet de constater qu'aucun de ceux conservés par le village ne présente autant de déformations de la peau de celui étudié. Cette importante différence semble confirmer l'hypothèse que ces altérations structurelles ont été provoquées par sa mise en exposition sur un mannequin dans les vitrines du musée Casa Pairal.

Rigidification et déformation de la base de la jambe droite

Déchirure de la peau

Rigidification, déformation et déchirure de la peau, tension des coutures

Lacune de poils, cocon de mites et empoussièrement

Figures 69 : altérations visibles sur le second costume réalisé par Louis Coll-de-Carrera

ii. Les réparations de ces costumes

En plus de mettre en lumière une évolution matérielle et technologique et d'analyser leur altération, cette diversité de costumes permet de comparer les réparations qui diffèrent considérablement d'un objet patrimonialisé à un objet *in situ*. L'observation des quatre costumes conservés à la Maison du Patrimoine de Saint-Laurent m'a permis de relever plusieurs réparations des peaux, parfois similaires ou divergentes à celles présentes sur le vêtement étudié.

Certaines réparations effectuées sur les deux vêtements réalisés par le bourrelier Louis Coll-de-Carrera sont semblables, en particulier lorsqu'il s'agissait de réparer un morceau de peau déchiré : le type de couture est le même, la nature de la fibre est visuellement similaire. De plus, nous pouvons constater qu'un renfort en textile a été réalisé respectivement dans ces deux costumes au niveau des épaules. Leurs ressemblances laissent entendre qu'elles ont été menées par le bourrelier lui-même (voir figures 70 et 71).

Figure 70 : Doublage en textile de l'épaule droite du second costume

Figure 71 : Renfort en textile de l'épaule droite du costume étudié

Figure 72 : Doublage en cuir de l'aisselle droite du second costume

Cependant, les autres interventions diffèrent. Le costume datant des années 1970 présente également des doublages de la peau en cuir au niveau des aisselles, épaules et séant (voir Figure 72). Ces doublages pourraient avoir été réalisés par une personne différente étant donné la nature hétérogène des matériaux utilisés. Il est difficile de dire si ce doublage en cuir a été réalisé par Louis Coll-de-Carrera lui-même ou par une autre personne.

Lors de mon premier voyage à Saint-Laurent, j'ai eu l'occasion d'aller à la rencontre du bourrelier Sylvain Jacques, qui est aujourd'hui sollicité pour réparer les trois costumes encore en usage. Le village fait donc appel au même professionnel qui a réalisé deux de ces costumes, et non à une personne spécialisée dans la restauration. Il a été intéressant de constater que les approches d'un artisan sont radicalement différentes de celles que j'ai en tant qu'étudiante en conservation-restauration. Les réparations sont réalisées à partir de chutes de peau animale ou de tapis trouvés sur Leboncoin par Didier Parayre, rendant ces interventions particulièrement visibles[223].

Figure 73 : Réparation du costume datant de 2013 avec des chutes de tapis.

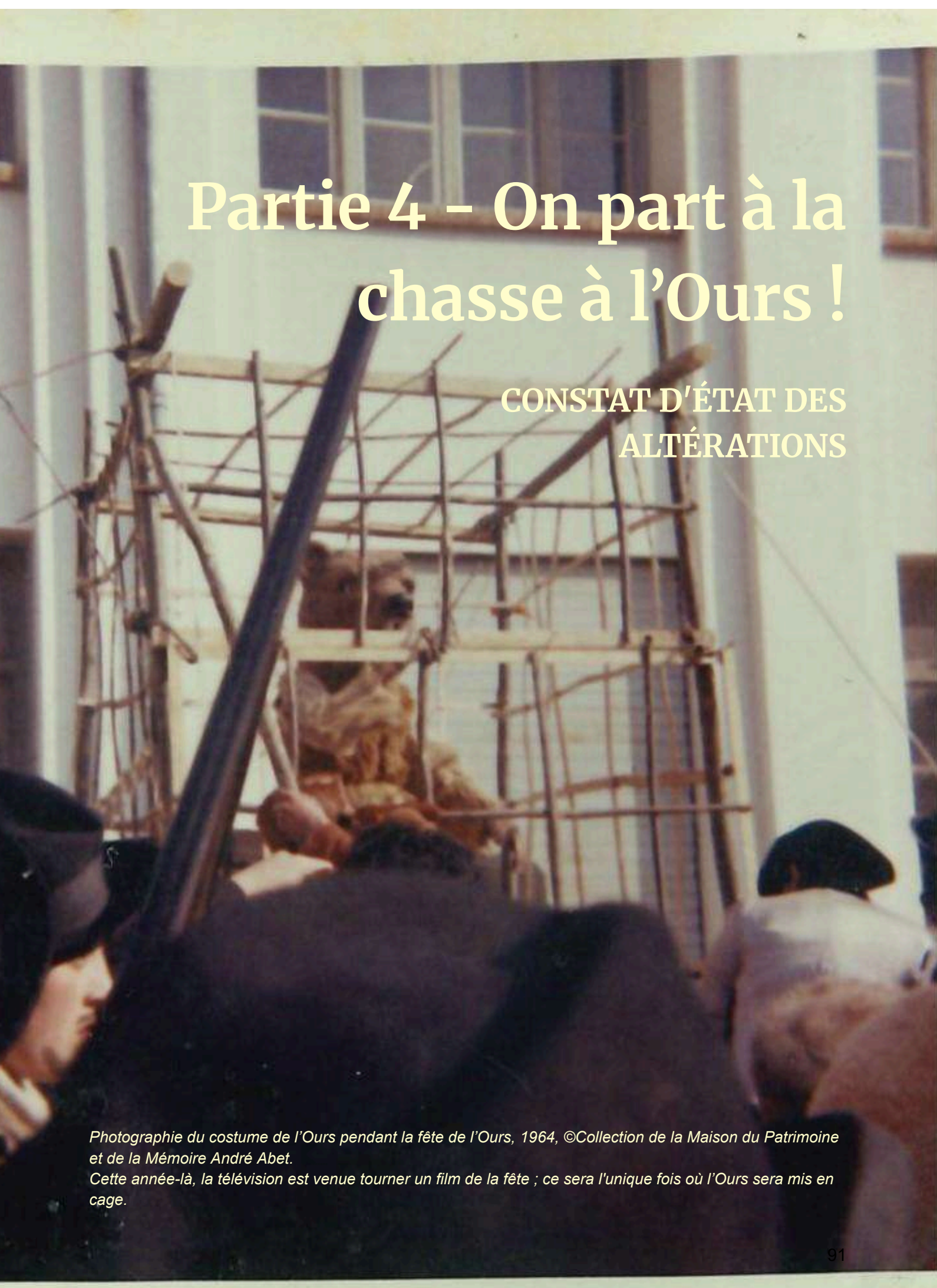
L'observation des réparations des costumes conservés *in situ* nous permet de constater une approche différente de la démarche communément employée dans la restauration des biens patrimonialisés. Ces réparations semblent d'aspect brut. Elles ont été réalisées avec des matériaux inadaptés à la conservation-restauration et sans volonté de les "masquer". Elles sont plus pratiques que conservatrices. Ces interventions entrent ainsi en contradiction avec la déontologie de la conservation-restauration.

Avoir mené une étude matérielle et historique nous permet désormais d'établir un constat d'état des altérations présentes sur le costume de l'Ours étudié. En le resituant dans son contexte muséal, d'usage et à l'aide de cette approche comparative avec les autres costumes de l'Ours, nous pouvons désormais formuler des hypothèses concernant certains éléments visibles sur l'Ours de la Casa Pairal. Nous disposons désormais des informations nécessaires pour mieux appréhender le constat d'état des altérations en nous donnant des pistes pour l'élaboration du diagnostic.

[223] Informations transmises par Didier Parayre

Partie 4 - On part à la chasse à l'Ours !

CONSTAT D'ÉTAT DES ALTÉRATIONS



Photographie du costume de l'Ours pendant la fête de l'Ours, 1964, ©Collection de la Maison du Patrimoine et de la Mémoire André Abet.
Cette année-là, la télévision est venue tourner un film de la fête ; ce sera l'unique fois où l'Ours sera mis en cage.

Replacer le costume dans son contexte d'origine, la fête de l'Ours, et comprendre les manières dont il a été donné à voir au sein du musée nous permet désormais de comprendre comment et quand le costume a subi les altérations observées dès notre première rencontre. Toute cette enquête préalable mise en parallèle avec les documents d'archives conservés par le musée Casa Pairal (constats d'états, fiches de prêt, rapport d'intervention du costume de l'Ours étudié) nous permet ainsi de construire un relevé de ses altérations, pour en comprendre les causes et émettre des hypothèses quant à leur évolution[224].

Dans cette partie, il s'agira de relever méthodiquement les dégradations présentes sur le costume de l'Ours. Le masque et le vêtement sont composés de matériaux différents, ces éléments seront donc constatés séparément. Ce constat d'état détaillera les altérations mécaniques, physico-chimiques et biologiques de chaque matériau constitutif, ainsi que leur diagnostic et pronostic. Chaque altération sera accompagnée de photographies et d'un schéma spécifique localisant chacune des altérations[225].

[224] Une premier constat d'état a été réalisé au début de cette étude, en octobre 2024, avant que le costume de l'Ours soit transporté des réserves du musée Casa Pairal à l'ESAA
[225] Une synthèse du constat d'état est présentée en annexe 12.

1. Constat d'état des altérations générales

Altérations biologiques

Empoussièrement et encrassement

L'ensemble du vêtement et du masque présente un important empoussièrement et encrassement troublant l'aspect et altérant l'esthétique du costume[226]. Cet empoussièrement est incrusté dans les poils du vêtement et du masque ainsi que sur l'adhésif.

Diagnostic

Celui-ci doit probablement provenir des conditions de stockage du musée, étant donné qu'un dépoussiérage a déjà été réalisé par une restauratrice depuis son acquisition. Nous ne pouvons cependant pas omettre l'hypothèse que cette incrustation a pu être provoqué lors de l'usage du costume[227].

Pronostic

Cet état sanitaire présente des risques pour la conservation de l'objet. L'empoussièrement crée un milieu hygroscopique susceptible d'accélérer la dégradation du costume. En contact avec les poils et la résine, la poussière peut entraîner une abrasion ou favoriser un développement de micro-organismes. Cela accentuerait l'altération visuelle et risquerait d'encourager davantage la désolidarisation d'éléments.

2. Constat d'état d'altérations du vêtement

a. Altérations de la fourrure

Altérations biologiques

Traces d'infestations d'insectes

Des déjections ainsi que d'anciens cocons sont présents dans la fourrure. La forme allongée des cocons nous laisse supposer qu'il pourrait s'agir de Tineola bisselliella de la famille des Tineidae appelé teigne des vêtements ou mites (insectes kératophages)[228]. Aucun insecte vivant n'a été constaté durant la période du travail d'étude de l'objet à l'ESAA. Cette infestation ne semble pas active.

Figure 74 : Observation microscopique d'un poil mangé (x40)

Diagnostic

Une infestation de mites a été détectée au musée vers 2010[229]. Les poils sont composés de kératine qui est particulièrement vulnérable aux attaques d'insectes[230]. Selon les informations transmises par Laure Lagarrigue, aucun traitement n'a été réalisé sur ce costume.

Pronostic

Dans les conditions de conservation actuelle, la présence de ces traces d'infestations ne présente pas de risque. Cependant, dans de mauvaises conditions, elles risqueraient d'attirer de nouvelles attaques biologiques (moisissures ou insectes).

---

[226] Une fourrure propre doit avoir un aspect brillant, KITE, Marion, *op.cit.,* p.160.
[227] Le film réalisé par Daniel Fabre en 1972 montre l'Ours marchant les genoux au sol.
[228] Cicrp, *Tineola bisselliella,* Insectes du Patrimoine Culturel.
http://insectes-nuisibles.cicrp.fr/fr/les-insectes-de-a-a-z/tineola-bisselliella
[229] Information transmise par Laure Lagarrigue, échange téléphonique du 29/11/2024
[230] KITE, Marion, *op.cit., p.150*

Altérations physico-chimiques

Taches

Des taches noires sont présentes sur le côté chair de la peau. Une de ces taches ressemble à un tampon, tandis que les autres sont de formes irrégulières. L'extérieur de la fourrure présente également des taches circulaires brunâtres

Diagnostic

Les taches noires sont sûrement dûes à la mise en œuvre. Bien que le tampon soit illisible, il pourrait s'agir du marquage du bourrelier Louis-Coll-de-Carrera. Les autres taches semblent être de la même nature. Il pourrait s'agir de coulures de l'encre ayant servi au tamponnage, ce qui en ferait des traces accidentelles. La nature des taches circulaires brunâtre est inconnue. Il pourrait s'agir de traces d'usages, des projections

Pronostic

Ces traces ne présentent pas de risques évolutifs quant à la stabilité du vêtement. De plus, elles font partie de sa mise en œuvre et de son usage et ne gênent donc pas l'aspect.

Figure 75 : Taches noires situées à l'intérieur du pan gauche du torse

Figure 76 : Tampon visible à l'intérieur du pan droit du torse

Figure 77 : Détail des taches circulaires brunâtres au niveau des lacunes de poils

Altérations physico-chimiques

Rigidification

Les peaux constituant les demi-jambes avant, le séant droit et la queue sont rigides.

Diagnostic

Ces rigidifications sont principalement localisés sur les zones définies dans l'étude matérielle comme étant tannée à la graisse ou s'apparentant à de la peau brute. Elles peuvent avoir été causées par le tannage de la peau. Elles peuvent aussi être dues au vieillissement naturel du cuir, probablement en rapport avec la préparation de la peau, et accentuées par son usage et ses conditions d'exposition. En effet, en cas d'humidification de la peau, celle-ci durcit en séchant.

Pronostic

Ces rigidités risquent de s'accentuer en cas de conditions de conservation non adaptées. Ce faisant, elles pourraient provoquer la création de nouvelles fentes de la peau, et accroître les déformations.

Altérations mécaniques

Déformation

La peau est déformée sur la manche droite et à la base des demi-jambes avant. Cela entraîne des altérations de la structure telles que des plis.
Les poils du dos et du séant présentent également des déformations.

Diagnostic

La rigidification de la peau et l'exposition du vêtement sont la cause de ces déformations. Le vêtement a été assis pendant plusieurs années sur une malle et adossé contre le mur, créant des contraintes structurelles. A partir de 2013, il a été placé sur un mannequin créant des tensions de la peau et accentuant ces déformations structurelles.

Pronostic

Ces déformations seront évolutives si le costume continue à être exposé selon ces mêmes modalités. Si l'objet continuait d'être présenté sur ce mannequin, cela entraînerait d'autres altérations de structures, tels que de nouveaux plis, de nouvelles tensions ou même de nouvelles fissures.

Figure 78 : Déformation du vêtement de la manche droite

Figure 79 : Déformation des poils au dos

Altérations mécaniques

Usures

Observations

La face chair de la peau est usée. La peau présente des desquamations, des traces de griffures ou d'éraflures. D'importantes desquamations sont également présentes à l'intérieur de la demi-jambe avant droite.
Le côté fleur de la peau présente également des usures et des soulèvements de la couche superficielle de l'épiderme majoritairement localisées au niveau des zones de poils lacunaires.

Diagnostic

L'origine des usures du côté chair de la peau est incertaine. Les griffures pourraient correspondre à des traces de mise en œuvre, lors de la préparation de la peau. Elles auraient aussi pu être produites pendant l'usage par les nombreux frottements avec le corps du porteur, ou lors de l'installation sur le mannequin.

Pronostic

Les soulèvements du côté fleur pourraient se désolidariser et provoquer la perte de poils.
Les desquamations internes risqueraient de s'arracher avec les frottements.

Figure 80 : Détail de l'usure à l'intérieur de la manche droite

Figure 81 : Détail des desquamations à l'intérieur de la demi-jambe droite

Figure 82 : Détail de l'usure côté fleur jambe avant gauche

Déchirures et fissures

La peau présente des déchirures à cinq endroits, dont une particulièrement importante de 19cm au niveau de l'ouverture ventrale et une de 17 cm à l'arrière de la manche droite. On retrouve également une déchirure sous l'aisselle droite et au niveau de l'entre-jambe.
La peau est également déchirée au niveau de certaines coutures, notamment au niveau de celle située à la base de l'ouverture ventrale.
La peau est fissurée sur la demi jambe avant gauche et à l'arrière du bras droit.

Diagnostic
Le constat d'état réalisé en 2007 ne précise pas la présence de la déchirure située au niveau de l'ouverture ventrale. Elle n'est pas visible non plus sur les photographies illustrant le rapport d'intervention rédigé par Isabelle Desperamont Jubal. La déchirure située dans la manche est quant à elle décrite comme étant "petite". Ces déchirures se sont produites et accentuées après 2007, probablement avec les tensions de la peau causées par les conditions de conservation, les mauvaises manipulations ou l'exposition du costume sur mannequin.
Les fissures peuvent être liées à la rigidification de la peau causée par la dégradation naturelle du matériau.

Pronostic
Dans l'état, ces déchirures rendent la structure de la peau fragile. De nouvelles tensions de la peau provoquées par une mauvaise manipulation ou exposition risqueraient d'accentuer ces diverses déchirures et d'altérer davantage la peau. Elles impactent la stabilité de l'objet et présentent un risque évolutif important.

Figure 83 : Déchirure sur la jambe avant droite

Figure 84 : Déchirure de l'arrière de la manche droite

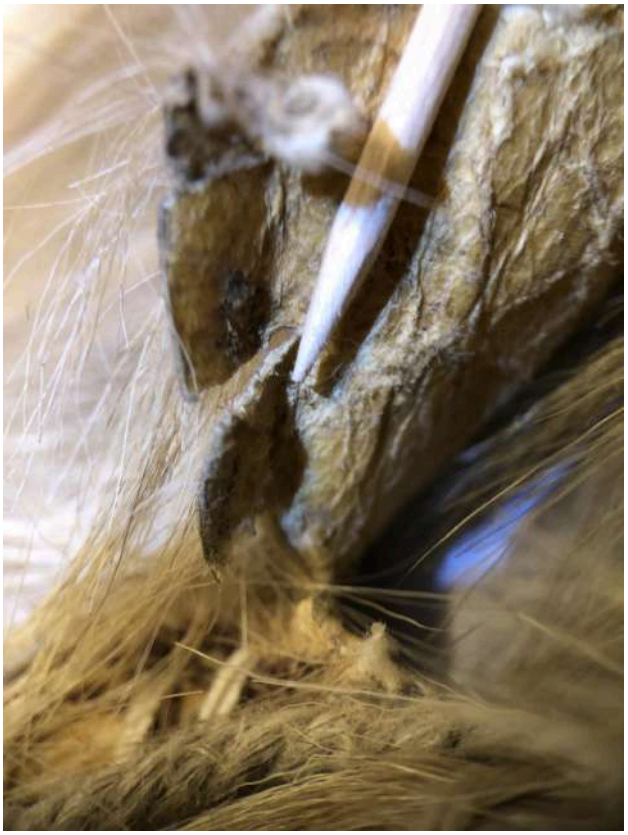


Figure 85 : Déchirure de la peau au niveau de la couture blanche située à la base de l'ouverture ventrale

Altérations mécaniques

Perte de poils

Des poils tombent à chaque manipulation du vêtement. Les zones principalement concernées sont les pièces de fourrure constituant la taille et les demi-jambes avant.

Diagnostic

Une observation au microscope a permis d'observer que les poils désolidarisés ne présentaient pas de bulbe mais des extrémités irrégulières. Des tests de prélèvements ont permis de constater que la rupture du poil se situait au niveau de la tige et non à l'interface peau-poil.

L'origine de ces chutes de poils remonte donc probablement à l'infestation d'insectes ayant eu lieu vers 2010 au musée. Les poils qui tombent seraient donc les poils déjà cassés, et non ceux encore situés dans les follicules pileux.

Nous ne pouvons cependant écarter l'hypothèse que cette perte de poils tire son origine d'autres facteurs: causes environnementales, préparation de la peau (peau trop amincie lors de l'écharnage), ou animal tué avant l'apparition de son pelage hivernal[231].

Pronostic

La perte de poil est toujours importante aujourd'hui et ceux-ci continueront de tomber à chaque manipulation. L'infestation étant aujourd'hui stoppée, il ne semble pas y avoir de risque de nouvelles désolidariserons, seuls les poils déjà coupés continuent de tomber

[231] KITES, Marion *op.cit.,* p.159

Altérations mécaniques

Lacunes de poils

La fourrure présente des pertes de poils. Elles sont particulièrement importantes en haut des peaux constituant les jambes avant, mais également dans des zones de frottement, telles qu'à la base des jambes ou au niveau du séant.

Diagnostic

Ces lacunes ont probablement été provoquées par l'usage qui a été fait du vêtement. Les zones plus touchées par ces lacunes sont des zones de frottement. L'importante lacune à la taille par exemple correspond parfaitement à la zone par laquelle l'Ours était enchaîné pendant la fête. De plus, ces lacunes ont certainement été favorisées par l'infestation d'insectes.

Pronostic

Ces lacunes sont relativement stables. Elles risquent cependant de s'accentuer à différents endroits du vêtement en raison de la chute de poils toujours actuelle.

Figure 86 : Lacunes de poils au niveau de la taille

Autre

Fragment mobile

Un morceau de fourrure nettement découpé de 4x3cm est accroché à l'intérieur de la manche droite, près de l'épaule. Les poils présents sur cet échantillon sont du même aspect que la fourrure utilisée pour les manches. Il n'est maintenu que par quelques poils.

Diagnostic

Il ne semble pas s'agir d'une réparation, étant donné qu'aucune couture ne le fixe. De plus, aucun comblement n'était nécessaire à cet endroit. Selon moi, il est présent depuis la mise en œuvre du vêtement.

Pronostic

Ce fragment risque de se désolidariser lors des manipulations et du mannequinage.

Figure 87 : Morceau de fourrure présent dans la manche droite

Autre

Ancienne restauration

Une ancienne restauration a été réalisée au niveau d'une déchirure à l'intérieur de l'aisselle droite. Elle est très rigide et crée des taches sombres sur la peau.

Diagnostic

Cette restauration a été réalisée en 2007 par Isabelle Desperamont Jubal. Les coutures étant défaites, cette restauration visait à consolider l'ensemble. Le rapport d'intervention indique que trois pièces de non-tissé de polyester ont été collées avec une émulsion acrylique Plextol B500, puis teintées à l'aquarelle.

Pronostic

Ces consolidations ont permis de maintenir la manche en place. Cependant, il me semble que l'adhésif et le matériau de doublage employés ne soient pas adaptés, ceux-ci étant trop rigides par rapport à la souplesse de la peau.

Figure 88 : Renforts autour de la déchirure du bras droit

Autre

Ancienne réparation

Trois épingles métalliques sont situées au niveau de la déchirure ventrale de 19cm, dans la déchirure de la manche droite de 17cm et au niveau de l'épaule droite, liant la fourrure du torse et celle de la manche.

Diagnostic

Ni les déchirures, ni les épingles ne sont mentionnées dans le constat réalisé en 2007. Ces réparations ont dû être placées là après 2007 par le musée afin de consolider les déchirures de la peau.

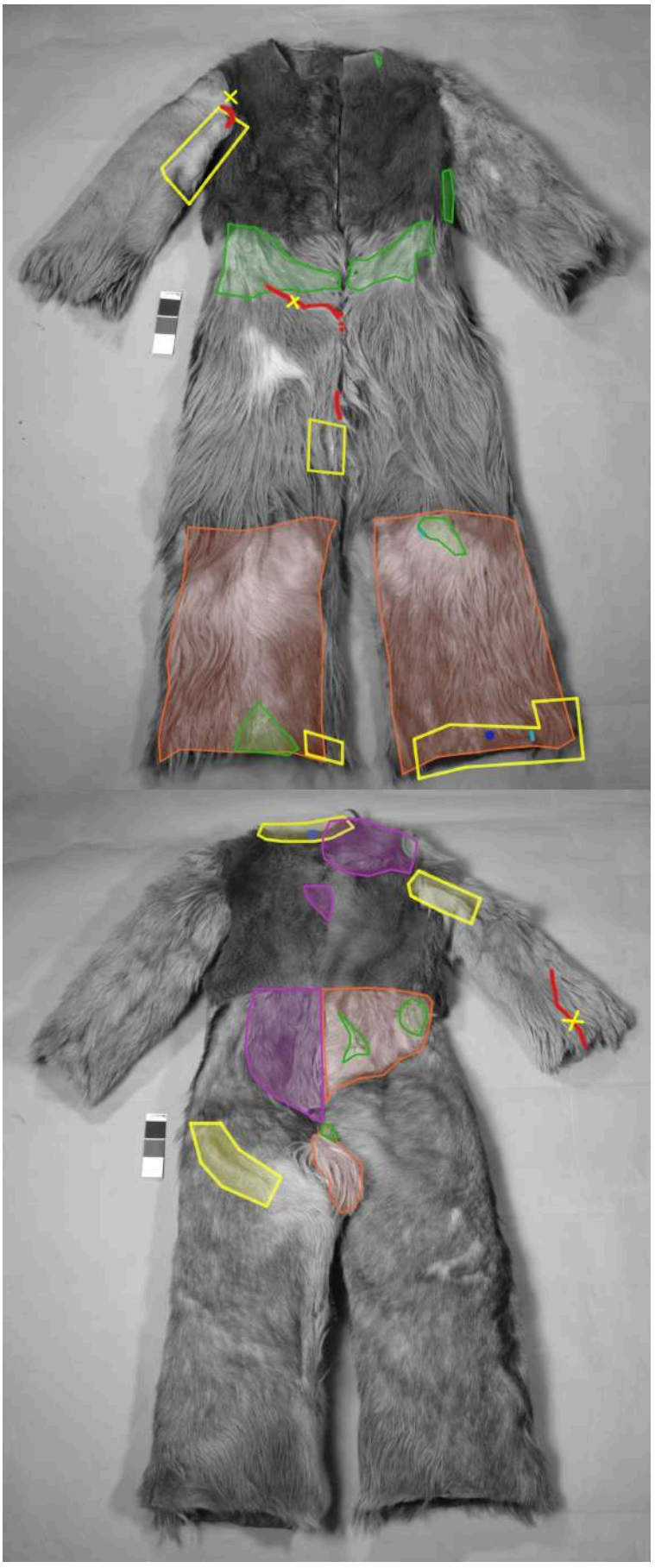
Pronostic

Elles présentent un risque pour la structure du vêtement. Elles risquent d'arracher la peau et d'accentuer ou de provoquer de nouvelles déchirures. En cas de corrosion, elles pourraient également altérer la peau et fragiliser sa structure.

Figure 89 : Épingle située dans le manche droite

Figure 90 : Épingle située au niveau de la déchirure ventrale

Schémas des altérations de la fourrure



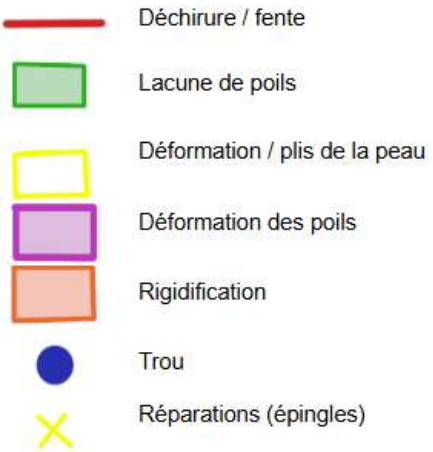


Figure 91 : Relevé des altérations de la fourrure du vêtement

b. Altérations des coutures

Altérations mécaniques

Coutures ouvertes

Certaines coutures sont ouvertes, provoquant par endroits la déchirure de la peau. Ces coutures ouvertes se situent au niveau de l'entre-jambes, à la base de l'ouverture ventrale et sous l'aisselle droite.

Diagnostic

Ces ouvertures ont pu être provoquées en partie par le mouvement et les tensions lors de l'usage du costume. L'exposition contraignante du costume au musée est également à l'origine des tensions de la peau qui tirent sur les coutures.

Pronostic

En l'état, cette altération ne semble pas évolutive. En cas de nouvelles tensions, la couture risque de déchirer la peau ou de se défaire, ce qui provoquerait la décousure du vêtement.

Figure 92 : Couture ouverte entre les jambes

Altérations mécaniques

Rupture des coutures

Certains fils de couture sont cassés. La cassure de la ficelle rouge à la jointure entre le torse et la manche droite semble avoir été consolidée avec un nœud. Ces ruptures sont principalement situées dans les zones de tensions, par exemple sous les aisselles ou entre les deux jambes.

Diagnostic

Ces ruptures de coutures ont dû se produire lorsque le costume était encore porté. Un nœud d'arrêt a été réalisé au niveau de la manche droite ; cela semble être une réparation rapide qui aurait pu être réalisée lorsque le costume était utilisé. Elles peuvent aussi être la conséquence de trop fortes tensions lors des manipulations

Pronostic

Ces ruptures risqueraient de défaire intégralement les coutures. Les peaux ne seraient alors plus maintenues entre elles, ce qui provoquerait la désolidarisation des différentes pièces de peau.

Figure 93 : Lacune couture rouge à la jonction entre le torse et la manche droite où le nœud d'arrêt est visible.

Autre

Ancienne restauration

Une couture fixant la peau du fessier gauche est d'aspect et de nature différente des autres coutures du vêtement. Cette ficelle réutilise les trous de l'ancienne couture.

Diagnostic

Cette couture a été réalisée lors d'une intervention de restauration en 2007 par Isabelle Desperamont Jubal. Selon le rapport d'intervention, il s'agirait d'une ficelle de lin.

Pronostic

Cette restauration joue toujours un rôle de stabilisation et ne nuit pas à la lisibilité et à l'esthétique du costume, et ne présente aucun risque pour la structure de la peau.

Figure 94 : Ancienne restauration de la couture de la peau du fessier gauche

c. Altérations des oeillets en métal

Altérations physico-chimiques

Corrosion

Le pourtour des œillets est serti d'une corrosion de couleur bleu-vert. Bien que présente sur l'intégralité des œillets, cette corrosion est particulièrement accentuée sur les œillets situés sur les bandes de cuir rouge.

Diagnostic

Ce produit de corrosion peut avoir été causé par le vieillissement naturel du matériau. Il peut avoir été accentué par le contact avec la bande de cuir et les conditions de conservation non adaptées. Cette corrosion est souvent observée sur des objets composites cuir-cuivre. En effet, elle se développe lorsqu'un métal à composition cuivreuse est en contact avec du cuir contenant des matières grasses liées au tannage ou à d'éventuels produits d'entretien de la peau pendant la période d'usage (huiles, cires, graisses)[232]. En se décomposant, ces matières grasses dégagent des acides gras qui sont à l'origine de ces corrosions de couleur bleu-vert dites cireuse[233].

Pronostic

Cette altération est évolutive car c'est le contact avec le cuir qui en est la cause. Risque de tacher la peau en contact direct.

[232] RUSSO, Silvia, GRANGET, Elodie, MALEFAKIS, Alexis, BRAMBILLA, Laura, THOMAS, Jean-Baptiste, JOESPH, Edith,, "About metal soaps in ethnographic collections ", CeROArt [Online], 13 | 2024, Online since 30 October 2024, connection on 22 January 2025. URL: http://journals.openedition.org/ceroart/8388

[233] BARCLAY, R., DIGNARD, C., SELWYN, L., Le soin des objets métalliques, 2020, ICC, Gouvernement du Canada, Institut canadien de conservation.

Altérations mécaniques

Manque

Trois œillets originellement situés sur la bande de cuir droit et un de la bande de cuir gauche sont manquants.

Diagnostic

Ces pertes ont pu être causées lorsque le vêtement était encore en usage.

Pronostic

Non évolutif

Figure 95 : Produit de corrosion de couleur bleu-vert sur un des oeillets

Figure 96 : Oeillet manquant

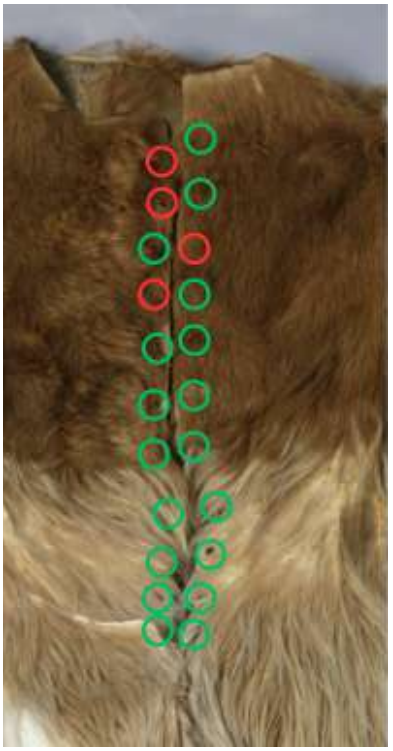


Figure 97 : Vert : localisation des oeillets corrodés, rouge : localisation des oeillets manquants

d. Altération de la cordelette en fibres

Altérations mécaniques

Usure

Des fibres sortent de la structure de la cordelette. Les extrémités en plastique sont pliées.

Diagnostic

Ces usures et plis ont pu être produits par le frottement lors du passage de la cordelette au travers des œillets, en période d'usage ou après l'acquisition par le musée (mannequinage / démannequinage).

Pronostic

Ces altérations sont stables. Il n'existe pas de risque de rupture de la cordelette.

Figure 98 : Plis des extrémités en plastique de la cordelette

Figure 99 : Observation sous binoculaire de la cordelette

3. Constat d'état des altérations du masque

a. Altérations de la structure en carton-pâte

Altérations mécaniques

Fentes et déchirures

Il y a six fentes sur la structure du masque, dont une importante sur la face senestre. Elles sont particulièrement développées sur les zones les plus fragiles, c'est-à-dire au niveau de la jointure d'assemblage qui lie les deux parties du masque et sur le pourtour. Deux fentes sont perpendiculaires au pourtour du masque. L'une d'elle est située à l'arrière du masque. La partie du masque située sous cette fente est enfoncée vers l'intérieur.
Le papier et également déchiré autour de l'ouverture rectangulaire et des dents, ainsi qu'à la surface de la structure

Diagnostic

Ces fentes sont la conséquence de la déformation du masque causée par les manipulations. Elles peuvent dans un premier temps être liées à l'usage du masque. Le film de 1972 montre certaines actions qui auraient pu en provoquer : on y voit le masque transporté dans une boîte sans protection particulière, puis posé à même le sol. Le film montre également l'acteur de l'Ours tenir le masque au niveau de l'ouverture rectangulaire : ce geste peut avoir provoqué la fente située à cet endroit.
La fente latérale gauche a été consolidée avec de l'acétate de polyvinyle à pH neutre lors d'une intervention de restauration en 2007 par la restauratrice Isabelle Desperamont Jubal[234]. Celle-ci s'est donc re-ouverte et accentuée après l'intervention de 2007, probablement à cause des conditions de conservation, des manipulations et de l'exposition.
La déchirure située au niveau des dents date probablement de la période d'usage. Concernant les autres déchirures, il est possible qu'elles soient la cause des déformations du masque liées aux fentes.

Pronostic

Malgré la restauration de 2007, la fente latérale gauche est de nouveau ouverte.Les fentes situées à la jonction des deux parties sont des altérations critiques pour la conservation de la structure. Elles risquent de se prolonger jusqu'à la désolidarisation totale des deux parties. Celles-ci provoquent une mobilité qui risque d'entraîner la prolongation de ces fentes, d'en créer de nouvelles et de déchirer la matière.
Ces déchirures présentent un faible risque évolutif. En cas de mauvaises manipulations, elles pourraient s'accentuer et de nouvelles pourraient être créées.

[234] Rapport d'intervention rédigé le 21 mai 2007 par Isabelle Desperamont Jubal.

Figure 100 : Fente latérale gauche

Figure 101 : Fentes situées à l'arrière

Figure 102 : Fente de la structure située au niveau de l'ouverture rectangulaire

Figure 103 : Déchirure de la structure en papier autour de la dent droite

Figure 104 : Détail des déchirures du papier sur le côté gauche

Déformations / enfoncements

La structure en papier est majoritairement déformée à l'arrière et sur le pourtour du masque. Ces déformations se manifestent en partie par des enfoncements. Elles ont un impact sur les fentes et inversement.

Diagnostic

Ces déformations et enfoncements peuvent résulter de plusieurs facteurs. Pendant son utilisation, le costume était parfois posé au sol et stocké dans une boîte sans protection particulière, ce qui a pu contribuer à son altération[235]. Cette dégradation a également pu s'aggraver lors de son exposition, lorsque le masque reposait directement contre un mur. Par ailleurs, la déformation du pourtour du masque pourrait aussi s'expliquer par ces mêmes causes, mais également par son positionnement successif sur les épaules de l'acteur ou du mannequin.

Pronostic

Ces déformations impactent la lisibilité et l'esthétique de l'objet. Elles provoquent une fragilité de la structure et pourraient accentuer les fentes déjà présentes jusqu'à un risque de désolidarisation complète de certains fragments.
En s'aggravant, ces enfoncements risqueraient en plus d'avoir un impact sur la cohésion de la couche picturale au support.

Figure 105 : Enfoncement de la structure

Figure 106 : En bleu, déformation et enfoncement de la structure. à l'arrière de la tête

[235] BREINAN, Pierre, COSTES, Claude, FABRE,Daniel, *op.cit., 15:21 min*

Altérations mécaniques

Delaminations

Des délaminations de la structure en papier sont visibles en particulier au niveau de l'ancienne réparation face dextre.

Diagnostic

Ces délaminations sont la conséquence de la déformation et de l'écrasement de la structure provoqués pendant la période d'usage et la mise en exposition du masque. Elles ont pu être accentuées par une altération chimique de la colle liant les strates de papier. Ainsi, le liant aurait perdu sa force d'adhésion et/ou de cohésion.

Pronostic

Ces délaminations pourraient entraîner une perte de cohésion totale des papiers et provoquer des pertes de matières, de fragments de papier. Celles-ci rendent le papier plus fragile et favorisent le risque de déchirure.

Figure 107 : Délamination du papier sur le pourtour du masque

Altérations mécaniques

Lacune et élément désolidarisé

Une importante lacune de papier est située à l'arrière du masque. Le fragment de structure manquant est conservé avec le masque.

Diagnostic

L'importante lacune située à l'extérieur du masque peut être la conséquence de la déformation et des fentes de la structure. La partie originellement située au niveau de cette lacune a été conservée ; il est possible que cette altération ait été causée lorsque le costume était au musée. En effet, le morceau désolidarisé a été retrouvé dans la caisse de conditionnement du masque au moment de son transport vers l'École Supérieure d'Art d'Avignon.

Pronostic

Le risque aujourd'hui est la perte de ces fragments désolidarisés. Les plus petites lacunes ne présentent pas de risques structurels.

Figure 108 : Lacune de papier

Autre

Ancienne réparation : comblement et repeint

Une ancienne réparation de la structure en papier est située à droite du pourtour du masque. Celle-ci prend la forme d'ajout de papier et de repeint[236].

Diagnostic

Cette réparation a certainement dû être réalisée lorsque le costume était encore en usage, car elle est déjà présente sur les premières photos prises au musée.

Pronostic

L'esthétique du masque en est affectée, mais cette ancienne réparation est témoin de la période d'usage du masque.

Figure 109 : Détail de l'ancienne réparation

Autre

Ancienne réparation : bandes de renforts

Des bandes de cartons sont encollées irrégulièrement à l'intérieur du masque. L'adhésif utilisé a laissé des traces épaisses et brunâtres. Il a provoqué par endroit une rigidification du papier encollé, le rendant cassant. Certains renforts encollés avec cet adhésif sont mobiles. Certaines de ces bandes présentent des soulèvement.
Une bande de renfort située à l'intérieur du masque s'est désolidarisée au cours de cette étude lors des manipulations. Elle est conservée dans un sachet avec le masque.
Une seconde bande de renfort située à l'intérieur du masque est partiellement lacunaire.

Diagnostic

Ces bandes ont dû être placées en guise de réparation au cours de son usage. Elles peuvent elles-même créer de nouvelles tensions

La désolidarisation de la bande de renfort a pu être provoquée par l'altération chimique de l'adhésif maintenant la bande, celui-ci ayant pu perdre sa force d'adhésion. Il est possible que les manipulations aient encouragé sa désolidarisation totale.

Pronostic

En cas de support d'exposition non adapté et de mauvaises manipulations du masque, ces papiers fragilisés par l'adhésif risqueraient de se désolidariser. Si le processus de dégradation chimique de cet adhésif est toujours en cours, de nouvelles altérations pourraient être créées. Les renforts en papier mobiles risqueraient de se désolidariser.

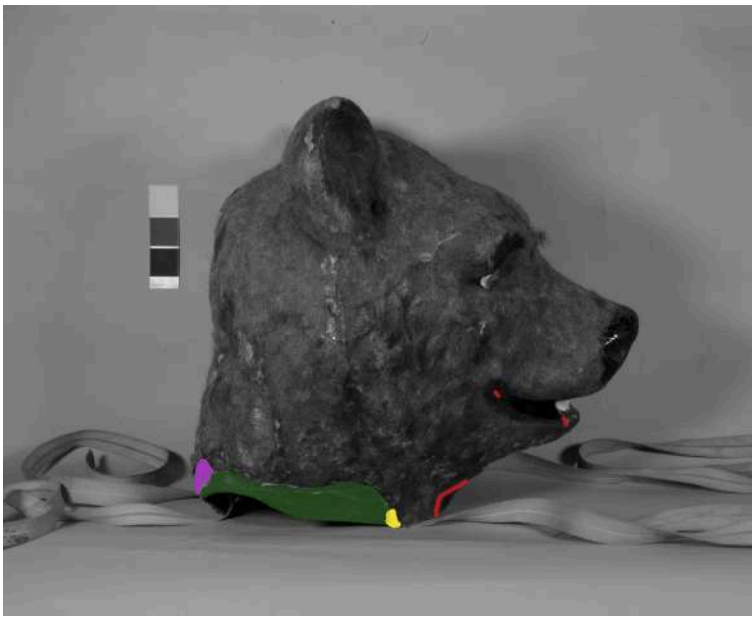
Figure 110 : Lacune d'un bande de renfort

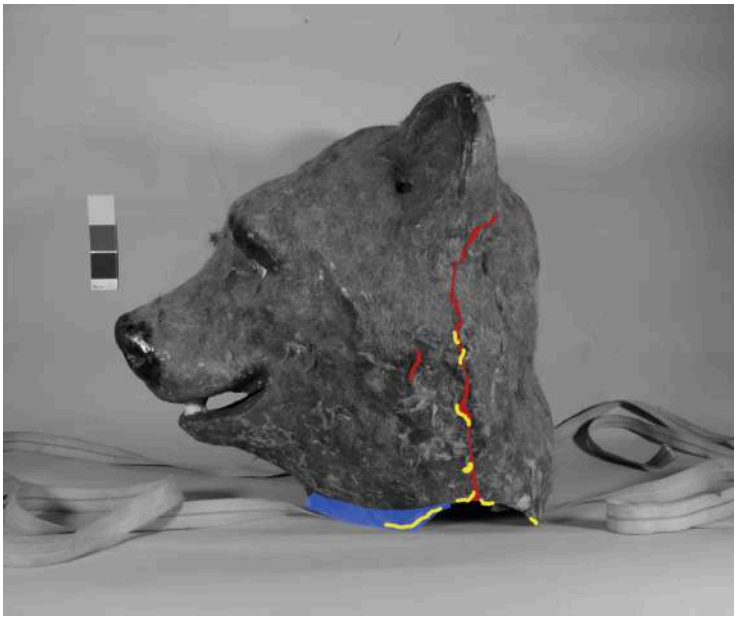
Figure 111 : Localisation de la bande de renfort désolidarisée

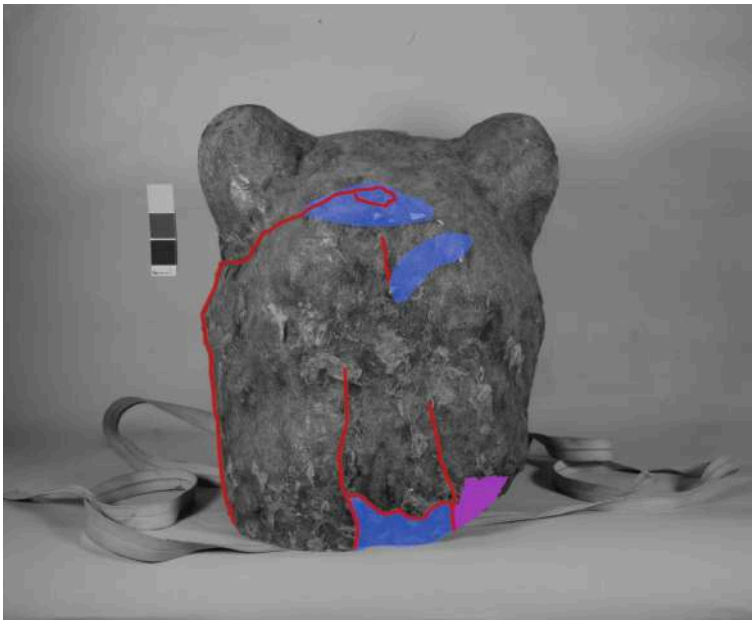
Figure 112 : Bande de renfort désolidarisée

[236] Voir partie 2.f. Étude matérielle et technologique, anciennes réparations p.64.

Schémas des altérations de la structure en carton-pâte







- Lacune
- Déformations
- Fentes et déchirures
- Délaminations
- Ancienne réparation

b. Altérations de la couche picturale

Altérations mécaniques

Lacunes

Des lacunes de la couche picturale sont visibles sur l'ensemble des couleurs présentes à différentes strates. Au niveau de la truffe et de la bouche du masque, on peut observer des lacunes de la couche picturale laissant apparaître la couche picturale sous-jacente ainsi que la structure en carton-pâte.

Diagnostic

Le réseau de craquelures de la couche picturale ainsi que les déformations de la structure en papier peuvent être à l'origine de ces lacunes. Ces lacunes peuvent également être liées à l'usage (frottements, chocs).

Pronostic

Cette altération ne présente pas de risque pour la stabilité mais impacte l'esthétique et la lisibilité du masque.

Figure 113 : Lacune de la couche picturale brune au dessus de l'oreille droite

Figure 114 : Lacune de la couche picturale rouge

Altérations physico-chimiques

Craquelures

Des craquelures de la couche picturale sont particulièrement visibles au niveau de la truffe, de la bouche et des dents.

Diagnostic

Superposition de couches picturales, mauvaise adhésion, nature de la peinture

Pronostic

Ces craquelures ne semblent pas présenter de soulèvements critiques.

Figure 115 : Craquelures de la peinture noire de la truffe

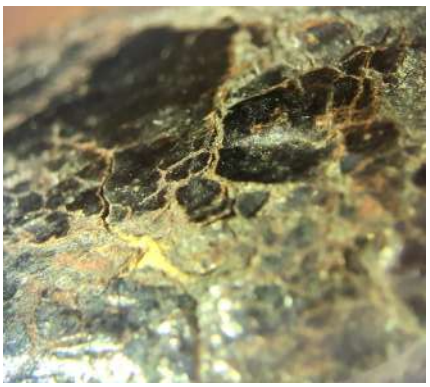


Figure 116 : Observation sous binoculaire des craquelures de la peinture noire de la truffe

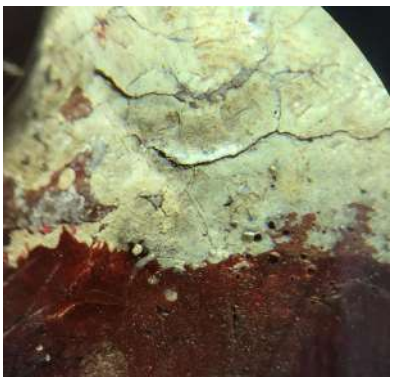


Figure 117 : Observation sous binoculaire des fissures de la couche picturale blanche des dents

Taches

Plusieurs types de taches de couleur blanchâtre, brûnatre, noire, rougeâtre et verdâtre sont visibles à la surface du masque. Elles sont de forme irrégulières.
Les taches blanchâtres ressemblent à des coulures.

Diagnostic

Les taches brunâtre-noires pourraient correspondre à des traces de mise en œuvre. L'origine de la tache verdâtre est inconnue. Concernant les taches blanchâtres, il pourrait s'agir d'un adhésif ou de projections lors de l'usage.

Pronostic

Ces taches ne présentent pas de caractère évolutif. L'ensemble de ces taches a un impact sur l'aspect du masque.

Figure 118 : Tache brunâtre sur la joue droite

Figure 119 : Tache verdâtre sur la face gauche du masque

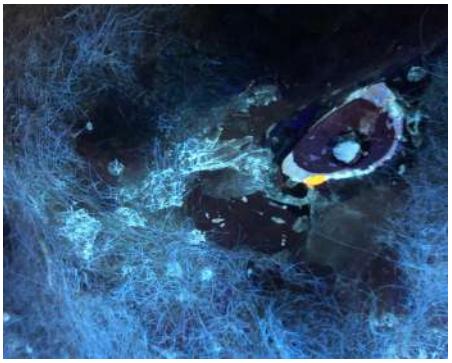


Figure 120 : Détail de la tache blanche au niveau de l'oeil gauche sous UV

Figure 121 : Détail des taches blanchâtres au niveau de la bouche

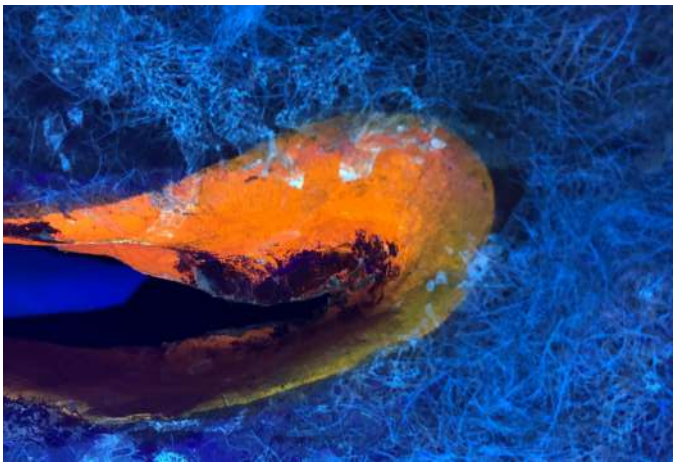
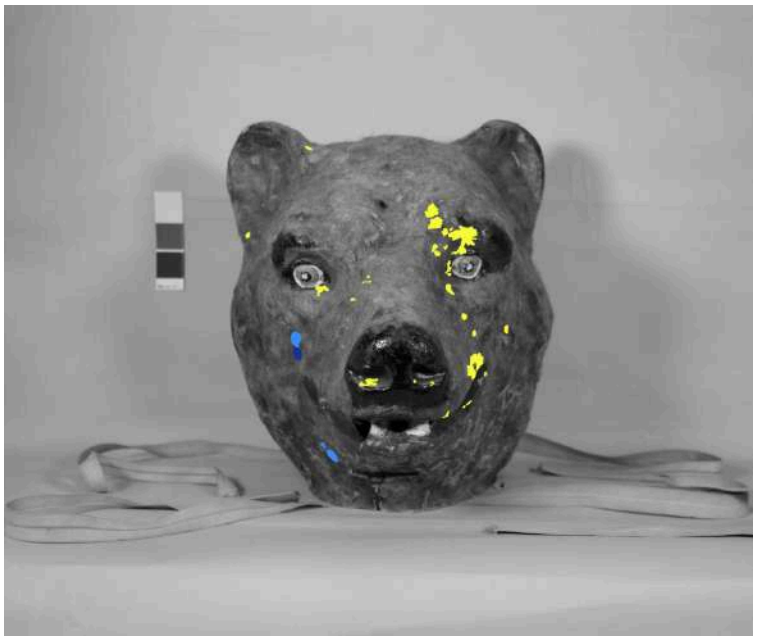
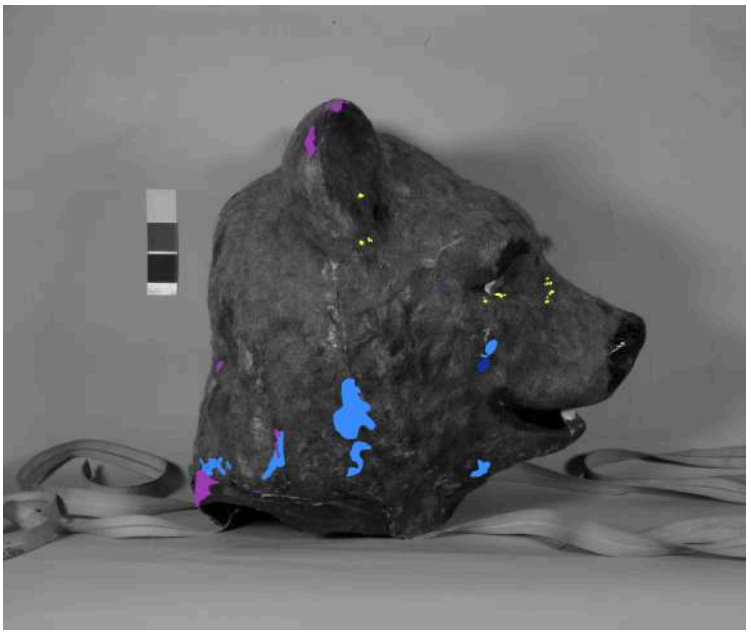
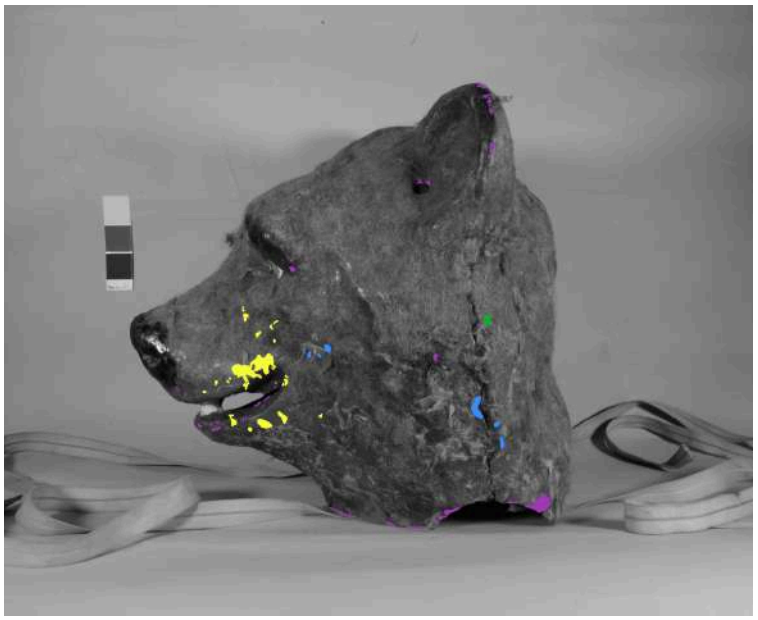


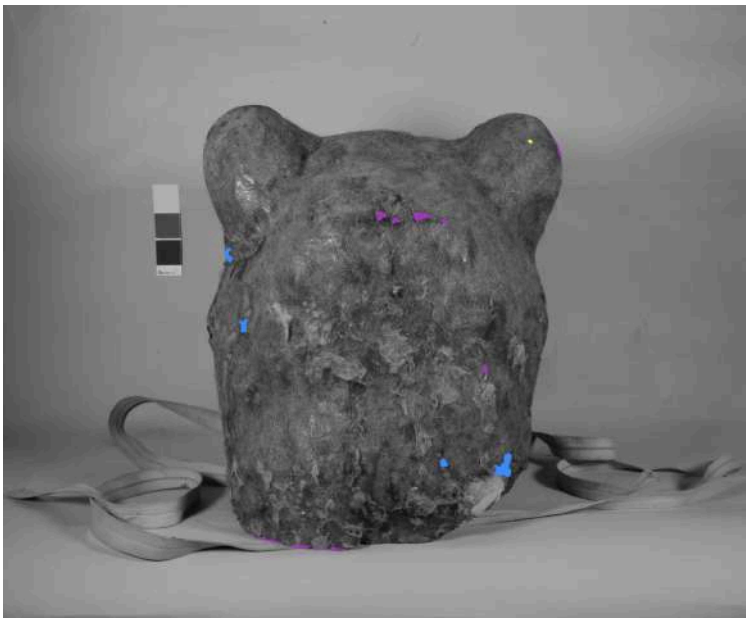
Figure 122 : Détail de la tache blanche sous UV

Schémas de localisation des altérations de la couche picturale :









- Lacunes
- Taches blanchâtres
- Tache verte
- Taches brunâtres
- Tache noire

Autre

Ancienne réparation : refixage de poils

A la surface du masque : deux types d'adhésif. L'un est identifiable par des taches blanchâtres et l'autre par des amas de colle rigides avec des bulles généralisées sur l'ensemble de la surface du masque.

Diagnostic

L'une des colles présente à la surface du masque a peut-être été utilisée pour recoller les poils. Il est difficile d'identifier laquelle. Si le rôle d'une de ces colles était de servir à des réparations, elles ont sûrement été réalisées dans le contexte d'usage du masque.

Pronostic

Cette réparation est stable.

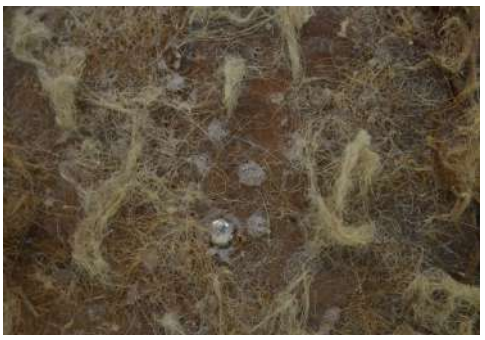


Figure 123 : Amas de colle

c. Altérations des poils

Altérations mécaniques

Mobilité

Des amas de poils collés avec l'adhésif blanchâtre ne sont plus fixés à la surface que par quelques fibres.

Diagnostic

Ces zones de poils sont mobiles car l'adhésif s'est détaché de son support.

Pronostic

Ces zones de poils décollées risqueraient de se désolidariser de la surface, pouvant entraîner à la perte de ces poils.

Figure 124 : Amas de poil encollé

d. Altération des rivets en métal

Altérations physico-chimiques

Corrosion

La partie clou des rivets, visible à l'intérieur du masque, est couverte d'une corrosion orange. Cette corrosion forme par endroits des bulles. Il pourrait s'agir d'une corrosion active.

Diagnostic

Cette corrosion est due à l'oxydation du métal qui a sûrement été provoquée par les conditions de conservation lors de la période d'usage ou en contexte muséal. En effet, en contact avec l'humidité et l'air, le fer (Fe) se transforme lentement en hydroxyde de fer II (FeO), puis dans les mêmes conditions mais de manière très rapide en oxyde de fer III (Fe_2O_3); donnant la corrosion[237].

Pronostic

Cette altération est évolutive.

Figure 125 : Détail de la corrosion des oeillets

e. Altération des lanières en textile

Altérations physico-chimiques

Taches

Plusieurs taches oranges sont situées sur l'ensemble des lanières.

Diagnostic

Ces taches pourraient dater de la période d'usage du masque (mise en œuvre ou réparation). En effet, elles sont similaires aux traces d'adhésif présentes à l'intérieur du masque.

Pronostic

Ces taches ne présentent aucun risque évolutif.

Figure 126 : Taches sur la lanières arrière droite

[237] SELWYN, Lyndsie, Comprendre la formation instantanée de rouille, ICC.

f. Les mousses internes

Altérations physico-chimiques

Présence de mousses internes dégradées

Des mousses polyuréthanes et des mousses polyéthylènes de type ®Plastazote sont présentes à l'intérieur du masque, maintenues entre elles par du gros ruban adhésif noir. Les mousses polyuréthanes présentent un jaunissement important et un toucher poisseux.

Diagnostic

Ces mousses ont été placées par le musée pour l'exposition du masque sur le mannequin[238]. Les mousses polyuréthanes sont très sensibles à la lumière et à l'humidité provoquant un jaunissement[239].

Pronostic

L'état d'altération des mousses polyuréthanes présente un risque évolutif important. C'est une mousse non stable dans le temps qui n'est pas recommandée pour la conservation à long terme. En se dégradant, ces mousses deviennent collantes et risqueraient de se fixer à l'intérieur du masque[240] ou de provoquer des réactions physico-chimiques (oxydation) non contrôlées.

De plus, ces mousses empêchent d'observer l'intérieur du masque et d'identifier d'éventuelles altérations.

Le ruban adhésif à un pouvoir très collant, et risque d'altérer la structure du masque.

Figure 127 : Ensemble des mousses situées à l'intérieur du masque

[238] Information donnée par Laure Lagarrigue lors d'un appel téléphonique le 29 novembre 2024.

[239] ROYAN, Lucille, DAHER, Céline, BALCAR, Nathalie, BARABANT, Gilles, LATTUATI-DERIEUX, Agnès, *Conservation des mousses polyuréthane ester : consolidation par application de mélanges de polysiloxanes*, *Technè*, 46 | 2018, 119-125.

[240] Mousse de polyuréthane, Centre de conservation Québec, Préserv'Art. URL : https://preservart.ccq.gouv.qc.ca/rptFicheProduit.aspx?NoProduit=P0127#:~:text=Ce%20type%20de%20mousse%20n.un%20couteau%20%C3%A0%20lame%20r%C3%A9tractable. Consulté le 03/01/2025

4. Diagnostic général

Il est essentiel, après avoir relevé les altérations visibles sur un objet, de réaliser un diagnostic, l'enjeu de celui-ci étant de comprendre les causes des altérations "tout en respectant les traces de son histoire depuis sa création"[241].

Ce relevé des altérations du costume de l'Ours nous a permis de constater l'influence qu'elles ont les unes sur les autres. Leur observation mise en parallèle avec l'histoire connue du costume, que ce soit dans son contexte muséal ou celui de fête, nous permet d'émettre des hypothèses quant à leurs origines. Toutes ont été provoquées à différentes étapes de la vie du costume. Elles ont été causées au cours de la période d'usage, pendant sa conservation par le musée et sont parfois liées au vieillissement naturel des matériaux.
Une grande majorité des altérations est d'ordre mécanique, en lien avec les forces physiques, les usages et les manipulations (d'origine ou muséal). Nous pouvons constater que peu d'altérations sont finalement liées à des dégradations physico-chimiques liées au vieillissement des matériaux. Ces observations sont des témoins de la qualité dans la mise en œuvre des matériaux et de la connaissance des artisans pour une réalisation destinée à un tel usage.

a. Usage du costume

Certaines de ces altérations semblent être liées à l'usage du costume de l'Ours dans son contexte culturel.

Grâce au film de 1972, nous savons que le masque était conservé dans une boîte en carton sans protection apparente. Il devait sûrement être stocké une année entière dans celle-ci avant de pouvoir en sortir une fois par an à l'occasion de la fête. De plus, on y voit également le masque posé à même le sol pendant l'habillage. Ces conditions de conservation peuvent être à l'origine de certaines déformations de la structure du masque.

L'habillage peut également avoir causé l'usure de la peau et de la cordelette, ainsi que la perte des œillets métalliques (action de passer la cordelette dans les œillets). Le port du costume, les mouvements et les actions de l'Ours ont probablement causé des tensions au vêtement : lors de la fête, il était attaché au niveau de la taille avec une chaîne en métal, courrait, roulait parfois au sol, était bousculé et faisait de grands gestes. L'ensemble de ces actions a pu provoquer l'ouverture et la rupture des coutures, des déchirures de la peau, des déformations du vêtement et du masque ainsi que l'apparition de fentes sur le pourtour de ce dernier, mais également l'apparition des lacunes de poils au niveau de la taille. Cet usage peut également être à l'origine des diverses taches observées, et des usures côté chair de la peau.

Des réparations semblent également dater de la période d'usage, comme la consolidation de la structure du masque (bandes de renforts internes, structure latérale droite) ainsi que celle du vêtement avec la présence de la bande de renfort dans l'épaule droite et des coutures de réparation. Ce sont des traces importantes de la vie du costume car cela démontre le soin et l'entretien apporté à cet Ours et la volonté de le faire perdurer pour continuer à l'utiliser chaque année.

[241] VINCENT, Frédérique, *La restauration des objets patrimoniaux ou le choix de respecter les traces d'usages*, 2009

b. Conservation et exposition du vêtement

Les conditions de conservation et d'exposition du costume ont sûrement contribué au développement d'altérations probablement déjà engagées par la période d'usage.

L'exposition du costume dans les différentes scénographies peut être à l'origine d'autres altérations. En position assise et adossée contre un mur, cela a provoqué des déformations de la structure en carton-pâte et de la fourrure du vêtement. La présentation sur mannequin n'est également pas adaptée: la peau subit des tensions lors du mannequinage et du démannequinage, provoquant l'ouverture voire la rupture des coutures et de la peau. De plus, la position des bras contraignant le placement des manches est à l'origine de nouvelles déformations et de plis à cet endroit. Enfin, la tête du mannequin n'étant pas sur-élevée, le pourtour du masque reposait directement sur les épaules, créant ainsi une déformation de la structure et une délamination des couches de papier. Les déformations du vêtement provoquent la tension des peaux accentuant l'ouverture des coutures.

De plus, lors de sa mise en réserve et pour les transports, le vêtement est stocké dans une caisse de longueur et de largeur trop petites, obligeant de le plier au niveau de genoux et de rabattre les manches sur le buste. Ce positionnement est contraignant, car crée des tensions au niveau des coutures des épaules et des demi-jambes avant, risquant de déformer la peau et de provoquer la rupture des coutures et de la peau.

Les conditions de conservation dans les espaces muséographiques ont pu aggraver ces altérations. Le musée Casa Pairal est situé à Perpignan, une ville proche de la côte méditerranéenne. Cette ville est sujette à l'humidité due à la proximité avec la mer, à la tramontane[242] et à de fortes chaleurs au cours de l'été. Ces facteurs viennent par alternance humidifier et assécher l'environnement. Les températures peuvent atteindre les 40°C l'été, et descendre jusqu'à 10-11°C l'hiver. Ces variations ont un fort impact sur les collections muséales ; elles peuvent engendrer des altérations des matériaux organiques. Aujourd'hui, les vitrines ne sont pas adaptées pour maintenir un environnement stable au sein de l'exposition.

Il s'agit donc d'un environnement propice à la dégradation inhérente à la nature des matériaux. La peau et le papier sont tous deux des matériaux hygroscopiques sensibles aux variations d'humidité. Ces conditions provoquent ainsi le gonflement et le retrait des matériaux, pouvant provoquer ou accentuer diverses ruptures et favoriser la rigidification de certaines parties de la fourrure. Celles-ci induisent également la corrosion des métaux constituant les rivets et les œillets, tout autant sensible à l'humidité.

Les traces d'infestation d'insectes et la présence d'empoussièrement ont également été causées par les conditions de conservation du musée. Le costume de l'Ours a fait l'objet d'un dépoussiérage en 2007. A cette époque, la présence de cocons de mites n'avait pas été observée. Cette infestation est datée aux alentours de 2010 par le musée Casa Pairal. Les lacunes de poils du vêtement ont certainement dû être accentuées par cette infestation.

[242] En Catalogne, la tramontane est un vent de nord-nord-ouest provenant des massifs montagneux et soufflant en direction du golfe du Lion.

5. Pronostic général

En association avec le diagnostic, le pronostic permet d'orienter les objectifs de traitement en classant les altérations par risque évolutif pouvant impacter la stabilité du costume. Les traces ayant été jugées comme étant d'origine, liées aux usages ne seront pas considérées comme des altérations.

Certaines de ces altérations peuvent nuire à l'intégrité du costume et sont critiques pour sa stabilité à court terme. En combinaison avec les manipulations ainsi que les conditions de stockage et d'exposition, elles risqueraient de provoquer la désolidarisation totale d'éléments ainsi que d'accentuer ou de créer de nouvelles ruptures. Un traitement de conservation curative visant à les stabiliser sera donc proposé dans la partie suivante.

Elément concerné	Altérations concernées	Risques et conséquences
Masque	Fentes structurelles Déformations Lacunes structurelles	Risque de désolidarisation totale Risque d'accentuer ou de créer de nouvelles déchirures
Vêtement	Déchirure de la peau Épingles métalliques de réparation en contexte muséal corrodées	Risque d'accentuer les déchirures
	Coutures ouvertes Rupture des coutures	Risque de dissociation d'éléments

Le constat d'état nous a également permis de recenser des altérations présentant un risque pour la stabilité évolutive à moyen terme. Ces altérations peuvent être accentuées avec de mauvaises manipulations ou en raison de mauvaises conditions de conservation. Les concernant, il faudra envisager dans certains cas un traitement de conservation curative. En parallèle, une réflexion sur la conservation préventive, notamment sur la réalisation d'une forme interne, sera également menée afin de pallier ces risques à moyen terme.

Elément concerné	Altérations concernées	Risques et conséquences
Masque	Empoussièrement Traces d'infestations	Risque biologique Risque d'abrasion
	Délaminations et soulèvements des papiers	Risque d'arrachement, de désolidarisation
	Corrosion des rivets	Risque de tacher la peau
Vêtement	Empoussièrement Traces d'infestations	Risque d'abrasion Risque biologique (nouvelle infestation
	Perte de poils	Risque de modifier l'aspect visuel du vêtement Manipulation complexe
	Déformations et rigidification de la peau	Risque de provoquer de nouvelles déchirures
	Corrosion des oeillets	Risque de tacher la peau

Enfin, nous avons pu relever des altérations considérées comme ayant un impact sur l'aspect esthétique. La plupart d'entre elles sont liées à l'usage du costume. Celles-ci appelleraient d'éventuelles interventions de restauration, mais ont été jugées stables et sans conséquences pour le costume. Aucun traitement ne sera donc proposé.

Elément concerné	Altérations concernées	Risques et conséquences
Masque	Lacunes picturales Taches	Pas ou peu de risque évolutif
Vêtement	Lacune de poils provoquées par l'infestation Usure Trou Tache	Pas de risque évolutif

Partie 5 - Pour que l'Ours danse encore

Conservation-restauration

Photographie du costume de l'Ours pendant la fête de l'Ours, Août 1971, ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

Il s'agit de la seule année où la fête de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans à eu lieu en été.

1. Discussion qui oriente les propositions de traitements

a. Un objet de tradition

Ce costume de l'Ours a été réalisé et porté dans le cadre de la fête de l'Ours. En tant qu'**objet central de la fête**, il s'agit d'un **objet d'usage** ayant été endossé par une succession d'acteurs en mouvement[243] : il dansait, courait, roulait au sol, se livrant à de nombreuses interactions avec le public. Les archives documentaires consultées nous permettent de dire que le costume a connu une véritable vie physique d'objet[244] et, comme Cedrik Blanch l'a révélé, "une vie sportive"[245]. Ces activités ont marqué la peau de l'Ours, des traces d'usages sont aujourd'hui présentes sur le costume. Le constat d'état nous a permis de relever certaines altérations et réparations liées à cette période d'activité, de sa mise en œuvre à sa mise à pied. Celles-ci sont des témoins de son ancrage dans cette pratique vivante.

Plus qu'un simple objet d'usage, il s'agit aussi du plus ancien costume de l'Ours de la fête de Saint-Laurent-de-Cerdans à avoir été conservé. C'est le costume de l'Ours porté dans le film de 1972, qui a contribué à redonner un élan à la fête. Dès lors, il semblerait qu'un statut particulier lui soit attribué : il devient un **témoin singulier de l'histoire de la fête**. Comme nous l'avons vu précédemment, sa préservation et son inscription dans un réseau plus large de costumes permet d'ailleurs de retracer certaines évolutions, tant matérielles et technologiques, que dans la pratique qu'il en est fait.

Ce costume se distingue enfin par l'attachement qui le lie aux participants de la fête. En effet, pour certains témoins et anciens acteurs de cette fête, cette pièce est d'autant plus particulière qu'ils ont joué avec dans les années 1960-70, ou qu'ils l'ont vu quand ils étaient plus jeunes[246]. Il appartient à ce titre à la **mémoire collective**, et une partie de la communauté y est très attachée[247]. Il est également porteur d'une **mémoire familiale** comme le témoigne l'attachement singulier de Monique Saqué[248].

---

[243] Ce costume s'inscrit donc dans un réseau d'acteurs : Marcel Guisset dans les années 1950 (uniquement le vêtement), Philippe Roget dans les années 1960, Roget Pineda en 1972, et d'autres dont l'identité n'a pas été révélée.
[244] BONNOT, Thierry, La Vie des objets : D'ustensiles banals à objets de collection. Paris : Éd. Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France ».
[245] "La fête de l'Ours est une fête sportive" Cedrik Blanch le 02/10/2024
[246] BONNOT, Thierry,, L'attachement aux choses, Paris, CNRS Editions, 2014.
[247] Lors d'une exposition pour les 60 ans du musée Casa Pairal, Didier Parayre ne voyant pas le costume exposé, se demandait s'ils l'avaient perdu. A ce moment-là, il a souhaité récupérer le costume pour l'exposer au village plutôt qu'il ne reste en réserve.
[248] Le vêtement ayant été confectionné par son grand-père Louis Coll-de-Carrera, un lien émotionnel fort avec ce costume se ressent. L'objet est pour elle chargé de souvenirs, d'autant plus qu'elle vit son parrain le porter en 1964.

b. Un objet muséal

Le costume de l'Ours est aujourd'hui inscrit dans les collections du musée Casa Pairal, un musée des arts et traditions populaires catalanes. Il semble important de rappeler que ce musée a été fondé pour témoigner de cette culture qui a failli disparaître. Sa première mission est de **préserver** et de **transmettre** le patrimoine catalan aux générations futures. Ce costume de l'Ours s'intègre donc pleinement dans ces collections, et l'importance qui lui est portée par l'institution est justifiée. Il devient dès lors un témoin matériel d'une tradition catalane qui a su perdurer.

De plus, il semblerait qu'il s'agisse du seul costume de l'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans à avoir intégré une institution publique. Cela lui confère ainsi un statut d'objet **unique**[249]. Sa présence dans les collections marque en quelque sorte le premier pas de la fête de l'Ours dans le domaine patrimonial, avant même que la fête ne soit reconnue en tant que patrimoine immatériel.

En intégrant le musée, ce costume est lui-même une **archive matérielle** de la fête. Il constitue aujourd'hui un support d'étude révélant ce que celle-ci a pu être. Il permet à celui qui l'étudie de comprendre une des histoires de la fête de l'Ours : par sa matérialité, sa mise en œuvre, les traditions qui l'entouraient et l'usage qui en était fait.

c. Un objet lié à une tradition encore vivante

Depuis son inscription sur les listes de l'Unesco, la fête de l'Ours a connu une importante médiatisation par le biais d'articles qui ont accompagné son classement, renforçant ainsi sa visibilité à l'international. Davantage de personnes connaissent et assistent ainsi à la fête, et depuis un nouveau public se manifeste.

Ce costume est associé à cette tradition classée récemment au Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco (2022), sans pour autant jouer un rôle auprès du public actuel. Et, bien qu'il ne semble pas influencer la préservation de la fête, celle-ci perdurant par sa pratique et sa transmission orale et non par sa matérialité, il en demeure néanmoins un témoin indissociable. Ce costume se situe ainsi à la frontière entre patrimoine matériel et immatériel, et il pourrait devenir un outil reconnu de transmission, un point d'ancrage concret dans une tradition en constante évolution, permettant de comprendre ce patrimoine vivant.

[249] En effet, les quatre costumes de l'Ours qui lui sont postérieurs sont quant à eux conservés dans une institution privée, à la Maison du Patrimoine et de la Mémoire André Abet, à Saint-Laurent.

2.Propositions de traitement

a. Contexte d'interventions

i. D'une remise en réserve contrainte...

En raison de l'usage qui en a été fait et des années d'exposition au musée *Casa Pairal*, l'état de conservation du costume ne permet plus aujourd'hui sa présentation au public . Sa perte de poils importante et ses nombreuses altérations structurelles ont contraint les responsables du musée à prendre la décision de le remettre définitivement en réserve, l'objectif étant de le maintenir dans cet état avant que son exposition n'accentue les altérations[250]. Le constat d'état nous a en effet confirmé cette instabilité et le risque que présentait l'installation sur le mannequin.

ii. ... à une remise en exposition voulue

L'ensemble de cette étude préalable permet de comprendre les dimensions qui entourent le costume de l'Ours, et de comprendre la volonté du musée de remettre ce costume en exposition. Cette volonté s'appuie sur une compréhension de l'aspect hybride de l'objet : comme nous l'avons vu, il s'agit à la fois d'un objet lié à une tradition encore vivante, et d'une pièce patrimonialisée inscrite dans les collections du musée Casa Pairal.

A ce titre, ce costume répond aux missions de préservation et de transmission que s'est fixée l'institution et s'intègre parfaitement dans le parcours muséographique[251]. Il incarne à la fois le patrimoine matériel et immatériel local. Remettre en exposition ce costume signifierait valoriser un objet unique et significatif de cet évènement. Dans le contexte actuel qui est celui du classement récent de la Fête de l'Ours à l'Unesco (et d'une médiation qui ne cesse de croître), exposer de nouveau ce costume permettrait de mettre en lumière non seulement le caractère unique de cet objet, mais également d'exemplifier, par son exposition, une partie de l'histoire de la fête de l'Ours.

C'est un objet porteur de mémoire, et la volonté du musée de continuer à l'exposer semble dès lors justifiée.

b. Choix et objectifs des interventions en dialogue avec l'institution

L'état de conservation du costume ne permet plus aujourd'hui son exposition au musée Casa Pairal. Sa vie festive, voire sportive, suivie des décennies derrière une vitrine ont eu un impact sur son intégrité physique, si bien que le musée a pris la décision de le remettre définitivement en réserve. Pour autant, ce costume est le témoin direct d'une tradition culturelle encore vivante et aujourd'hui classée au Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco. Le musée

[250] Cette décision de remettre le costume en réserve a eu lieu au même moment de ma première prise de contact avec le musée Casa Pairal. Cette étude ayant intéressée le musée, le costume de l'Ours n'a finalement pas été remis en réserve.
[251] Pour rappel, avant le début de cette étude, le costume était présenté dans la salle dédiée aux traditions populaires catalanes, qui tend en partie à valoriser les activités festives de la Catalogne.

Casa Pairal souhaite continuer de le mettre en valeur, et l'offrir à la vue des visiteurs, car c'est l'essence même de ce musée que de transmettre ce patrimoine catalan.

Les objets ethnographiques répondent à une déontologie spécifique en terme de conservation-restauration, pouvant soulever des problématiques éthiques[252]. Ce sont des objets d'usage et de traditions, qui sont manipulés, portés, et pouvant être porteurs d'une dimension symbolique dans le cadre de rituels. Une bonne connaissance de leur contexte culturel et d'usage est indispensable afin de comprendre leur matérialité et d'éviter d'intervenir sur un élément constitutif ou témoignant de son usage. Cette réflexion, généralement abordée dans les études sur les objets ethnographiques extra-européens peut également s'appliquer dans le cas de ce costume de l'Ours, objet ethnographique européen[253].

L'ensemble de l'étude réalisée sur le costume de l'Ours nous a permis de clarifier son statut à la fois comme objet de fête encore vivante et objet de musée. Grâce à l'ensemble des archives rassemblées autour de lui (photographies, documentaires, publications, fiches de prêt, constat d'état, etc) mis en parallèle avec le constat d'état des altérations et les autres costumes de l'Ours conservés à la Maison du Patrimoine et de la Mémoire André Abet, l'origine de certaines des traces présentes sur le costume a pu être mise en évidence[254]. En croisant ces nombreuses ressources, nous avons pu retracer l'histoire matérielle de ce costume, et ainsi interpréter les traces liées à sa mise en œuvre, son utilisation lors de la fête, ou aux conditions de conservation au sein du musée.

Ces traces d'usures, abrasions, lacunes, ou découpes irrégulières dans la peau nous révèlent une partie de l'histoire du costume de l'Ours, et de l'utilisation qui en a été faite. Les traitements devront faire en sorte de les préserver, car ces traces sont un indicateur précieux du contexte d'usage. En accord avec la déontologie de la conservation-restauration de cette typologie d'objet, les traces d'usages ne seront pas traitées. D'autres altérations, dont la cause est plus incertaine, n'impactent pas la stabilité de l'objet et ne sont pas évolutives. En accord avec l'institution prêteuse, les lacunes picturales, les lacunes des poils, les taches, et les anciennes interventions de réparations/restaurations ne seront pas non plus traitées. Cependant, il est possible d'envisager différents degrés d'intervention, du moins interventionniste au plus interventionniste.

Aucun nettoyage, ni mécanique (gommage) ou chimique (solvant), ne sera réalisé sur le costume. L'état structurel de la fourrure du vêtement est instable, et cette intervention n'est pas adaptée en raison de la perte de poils importante. Elle risquerait d'aggraver son état de conservation et d'accentuer la perte de ses poils. En raison des poils collés à la surface du masque, cette intervention n'est également pas adaptée pour cet élément. De plus, il s'agit d'une intervention non nécessaire à la stabilité de la structure du costume.

[252]ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte, *Les spécificités de la conservation-restauration des collections ethnographiques*, 1998.
[253] *Ibid.*
[254] L'insuffisance de la documentation est un problème connu pour la conservation des collections d'objets ethnographiques extra-européennes. Ces absences de documentations présentent un risque lorsque cette typologie d'objet doit être traitée car ne pas connaître le contexte culturel de l'objet est risqué d'impacter son intégrité. *Ibid.*

L'objectif de ces traitements est donc la remise en exposition de l'ensemble du costume de l'Ours au musée Casa Pairal. Les étapes de construction de la proposition de traitement ont été discutées avec la responsable des collections Laure Lagarrigue et ont été validées en commission.

En accord avec l'institution prêteuse, les traitements de conservation-restauration auront donc pour ambition de retrouver la stabilité structurelle afin de mettre en avant son usage et l'importance historique du costume de l'Ours. Il n'y a pas la volonté de lui rendre son apparence d'antan et de retrouver un aspect esthétique avant usage en effectuant des **interventions de restauration**[255]. L'objectif sera alors de réaliser des **interventions curatives**[256] afin de limiter les altérations critiques à court terme et à moyen terme, et de proposer une approche de la **conservation préventive**[257] adaptée. L'objectif est d'assurer la pérennité du costume de l'Ours tout en préservant son histoire.

[255] "L'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension, et l'usage. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des matériaux originaux. Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien.", définition proposée par l'ICCOM-CC. URL : https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Conservation-restauration/Fichiers/Chartes-et-recommandations-internationales/2008-ICOM-CC-Terminologie-de-la-conservation-restauration-du-patrimoine-culturel-materiel

[256] " L'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel ou un groupe de biens ayant pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de les renforcer structurellement. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque l'existence même des biens est menacée, à relativement court terme, par leur extrême fragilité ou la vitesse de leur détérioration. Ces actions modifient parfois l'apparence des biens.", définition proposée par l'ICCOM-CC. URL : https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Conservation-restauration/Fichiers/Chartes-et-recommandations-internationales/2008-ICOM-CC-Terminologie-de-la-conservation-restauration-du-patrimoine-culturel-materiel

[257] "L'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif d'éviter et de minimiser les détériorations ou pertes à venir. [...] Ces mesures et actions sont indirectes- elles n'interfèrent pas avec les matériaux et structures des biens. Elles ne modifient pas leur apparence.", définition proposée par l'ICCOM-CC. URL : https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Conservation-restauration/Fichiers/Chartes-et-recommandations-internationales/2008-ICOM-CC-Terminologie-de-la-conservation-restauration-du-patrimoine-culturel-materiel

i. Retrait des éléments exogènes

- **Retrait des anciens éléments de mannequinage** - Ces mousses ne sont chimiquement pas stables, non adaptées à la conservation et empêchent d'accéder à l'intérieur du masque.
- **Dépoussiérage et retrait des cocons de mites** - Éviter le développement de nouvelles attaques biologiques (moisissures ou insectes).
- **Retrait des anciennes réparations,** retrait des trois épingles métalliques du vêtement avec des petits outils de précisions et un miroir si besoin

ii. Traitements de stabilisation / conservation curative

Traitement du vêtement

- **Remise en forme de la peau -** Éviter les risques de déchirures qui pourraient se former suite à ces déformations / plis.
- **Retrait partiel et temporaire de coutures d'origine** - Permettre un meilleur accès au revers des déchirures, permettre une meilleure consolidation, permettre de doubler les déchirures des trous de couture afin d'y replacer par la suite le fil d'origine.
- **Consolidation des déchirures de la peau par doublage -** Consolider la structure de la peau, éviter que les déchirures ne s'agrandissent, éviter l'accentuation des tensions, éviter toute perte de matière.
- **Doublage de renfort pour soulager la tension au niveau d'une couture** - Éviter que les fils de couture en tension ne déchirent la peau. L'objectif des bandes de tension est qu'en cas de nouvelles manipulations contraignantes, la tension soit exercée sur celles-ci et non sur la couture.
- **Rétablissement des coutures défaites** - Consolidation de la structure du vêtement, éviter la décousure et le risque de dissociation des différentes pièces de fourrure.
- **Retrait de la corrosion des œillets -** Éviter que celle-ci n'évolue et n'altère la peau en contact direct avec les métaux.

Traitement du masque

- **Consolidation des fentes structurelles par doublage**
    - **Retrait des bandes de renforts en carton** - Retirer ou soulever partiellement les bandes de renforts afin d'avoir accès aux fentes structurelles pour les consolider par l'intérieur.
    - **Remise en forme de la structure en carton-pâte -** Éviter la désolidarisation de l'élément de la structure déformé et enfoncé au niveau du pourtour du masque. Faciliter les opérations de consolidation par doublages en réalignant un maximum la structure en papier dans le plan et en rapprochant les bords des fentes si possible.
    - **Consolidation et doublage des fentes** - Empêcher le risque de dissociation des deux parties du masque et la désolidarisation d'élément
    - **Remise en place des bandes de renforts -** Ne pas perdre ces éléments qui font partie de l'objet en tant que trace d'usage et de réparation.

    - **Comblement des fentes -** Renforcer la consolidation et la stabilisation des fentes structurelles. Harmoniser l'aspect de surface pour rendre moins visible les fentes.
    - **Mise en teinte des comblements -** Limiter la visibilité des interventions.

- **Consolidation des délaminations du papier -** Limiter les risques de déformation, de déchirures et de pertes de papiers de pourtours.
- **Refixage de l'élément structurel désolidarisé -** Éviter la perte par dissociation de cet élément et retrouver l'aspect du masque avant cette altération récente.
- **Retrait de la corrosion des rivets -** Éviter que celle-ci n'évolue et n'altère la cordelette et la structure en carton-pâte en contact direct avec les métaux.

c. Réflexion autour de la stabilisation des poils

L'un des problèmes majeurs que pose ce costume à l'institution qui en à la charge est la perte de poils à chaque manipulation. Cette perte de poils est liée à l'infestation d'insectes qui a eu lieu au sein du musée. Les poils qui tombent sont donc des poils qui ont été mangés il y a plusieurs années, et il ne s'agit pas de désolidarisation au niveau du follicule pileux. Si cette perte de poils continuait à long terme, la compréhension et la lisibilité du vêtement en seraient impactées.

Pour trouver une solution à cette problématique, il faut élaborer une liste des critères de la peau qui devront être préservés après l'intervention : conservation de la souplesse de la peau et des poils, pas de changement d'aspect (couleur, brillance / matité).

Dans ce but, j'ai demandé conseil à des conservatrices-restauratrices spécialisées dans les matériaux cuir et peau. Manon Legris, conservatrice-restauration spécialisée dans les Naturalia a déjà rencontré cette problématique sur un spécimen qui avait subi une infestation d'insectes et dont le poil était coupé à la base. Il perdait des plaques entières de poils par simple contact. Pour stabiliser ces pertes, elle a injecté un adhésif par seringue à l'interface peau / poils afin de les encoller. Cependant, il s'agissait de perte de plaques localisées, ce qui n'est pas le cas du costume de l'Ours où les chutes sont plus diffuses. Cette technique ne pourrait donc pas convenir, d'autant plus que dans notre cas, ces pertes sont majoritairement concentrées au niveau de la taille à l'avant du costume, zone largement lacunaire. Encoller les poils restant rendrait, selon Manon Legris, l'adhésif trop visible en raison de l'absence de densité[258].

L'option d'encoller poil par poil a été envisagée, mais pour des raisons de temps alloué à cette partie de la restauration cette technique n'a pas été retenue.

J'ai également imaginé fixer les poils en passant par la face chair de la fourrure. Cependant, la quantité d'adhésif pour qu'elle pénètre dans la peau jusqu'au poil serait trop importante. De plus, la chute des poils étant due à l'infestation d'insectes, cette approche ne permettrait pas de les maintenir.

[258] Echange téléphonique avec Manon Legris du 12/03/2025.

Une troisième option a été envisagée, celle d'encoller les poils les uns aux autres au nébuliseur, afin de limiter leur perte. Cependant, cette technique présente plusieurs problématiques. D'une part, tous les adhésifs ne peuvent pas être utilisés au nébuliseur, si bien que la liste était limitée. Pour être utilisé de la sorte, l'adhésif doit pouvoir être divisé en fines particules (par exemple les adhésifs en solutions aqueuses tel que la colle d'esturgeon ou la Klucel G). Ensuite, les pertes sont dispersées, et pour les encoller, il faudrait nébuliser toute la fourrure. Ce type d'opération présente cependant un risque car il s'agit d'une approche très interventionniste apparemment non réversible. Tenter de stabiliser cette perte de poils par des interventions curatives semble inadapté. Ce type d'intervention risquerait en effet de provoquer plus de dégradation que de bénéfices pour le vêtement.

Cependant, cette perte de poils représente une des préoccupations majeures de l'institution. Pour pallier cette problématique, il faudra davantage se concentrer sur la conservation préventive, et trouver une solution qui tenterait de diminuer les manipulations provoquant ces pertes de poils. Pour cela, nous pourrions envisager réaliser une forme interne qui servirait à la fois à l'exposition et au conditionnement du costume. Ainsi, les manipulations contraignantes que subit le costume pour être placé sur le mannequin d'exposition seront supprimées.

3. Réalisation des tests et des traitements

a. Retrait des éléments exogènes du costume

i. Retrait des anciens élément de mannequinage

Elément concernée	Mousses polyuréthane et mousses polyéthylène Plastazote® placées à l'intérieur du masque.
Méthodologie	Les rubans adhésifs ont été découpés avec un scalpel afin de faciliter le retrait de ces mousses. Elles ont ensuite été pliées afin d'éviter tout frottement abrasif pour la structure en papier. Ces mousses n'ont pas été conservé
Résultat	Lors de cette opération, une bande de renfort en carton située à l'intérieur du masque s'est désolidarisée, elle sera recollé par la suite.

ii. Dépoussiérage et retrait des cocons de mites

Altération concernée	Empoussièrement généralisé sur le vêtement et sur le masque Cocons de mites présents dans la fourrure
Méthodologie	Pour le vêtement, mise en place d'une interface en gaze de coton afin de créer un écran de protection placé directement sur le morceau de fourrure traité. Réalisation d'un dépoussiérage superficiel afin d'éviter la perte de poils tout en enlevant la poussière de surface. Utilisation d'un aspirateur à variateur de puissance muni d'un filtre HEPA. Adaptation de l'intensité de l'aspiration afin d'éviter le détachement des poils. Dépoussiérage dans le sens des poils. Retrait des anciennes traces d'infestations (cocons de mites) avec petite pince brucelle. Pour le masque, dépoussiérage de l'extérieur et de l'intérieur du masque. Utilisation d'un petit pinceau souple accompagné d'un aspirateur à variateur de puissance muni d'un filtre HEPA avec un embout fin protégé d'une gaze de coton.
Résultats	Le dépoussiérage a permis de redonner de la brillance au vêtement, et a ravivé les couleurs du masque. En raison de la faible accessibilité, seul l'intérieur du buste du vêtement a été aspiré avec un embout brosse protégé d'une gaze de coton (durée de l'opération : 4h30). Une cinquantaine de cocons de mites ont été retirés à l'avant du vêtement et aucun cocon à l'arrière. Ceux-ci ont été placés dans un sac polyéthylène et placés dans le conditionnement du vêtement. Cette opération a amené à la perte de mèche de poils qui ont été conservés dans un sac polyéthylène conservé avec le vêtement. *Figure 128 : Dépoussiérage du vêtement*

iii. Retrait des épingles métalliques

Comme abordé dans le diagnostic du constat d'état, ces épingles ont été mises par une personne travaillant au musée après l'acquisition du costume. Il a été décidé en accord avec l'institution prêteuse de les retirer afin d'éviter d'altérer la peau.

Altération concernée	3 épingles (voir schéma de localisation p.99).
Objectifs d'intervention	Éviter que ces éléments ne provoquent de nouvelles déchirures Permettre la future intervention de stabilisation de ces déchirures.
Méthodologie	Retrait mécanique des épingles avec des petits outils de précision adaptés tels que des pinces. Si besoin, utilisation d'un miroir pour permettre une meilleure visibilité de l'intérieur du vêtement au cours de l'intervention.
Résultat	Les trois épingles étaient corrodées, rendant le retrait délicat. Afin d'éviter d'altérer la peau pendant l'opération, la corrosion a préalablement été retirée mécaniquement avec un petit scalpel. Les épingles ont ensuite été retirées mécaniquement à l'aide d'une petite pince brucelle. Celle située au niveau de la déchirure ventrale étant plus difficile à retirer, et a donc été préalablement coupée avec une petite pince coupante afin de faciliter l'opération. *Figure 129 : Épingle métallique après retrait*

b. Traitements de stabilisation

i. Traitement du vêtement

- **Remise en forme de la peau**

Altération concernée	Déformations de la peau au niveau de la déchirure de la manche droite, de la déchirure ventrale et de la demi-jambe avant gauche.
Paramètres de l'objet à prendre en compte	La fourrure du vêtement est sensible à l'eau, et l'apport d'eau devra être limité et contrôlé afin d'éviter les risques d'hydrolyse, la formation d'auréoles et de nouvelles rigidifications.
Méthodologie	Humidification contrôlée par application d'une interface pare-vapeur (Goretex®) sur laquelle est appliquée un buvard humidifié. L'ensemble est protégé par un film étanche et

	mis sous poids pendant 30min / 1 heure. Un contrôle régulier devra être effectué sur la zone humidifiée (environ toutes les 10-15min). Ce dispositif permet d'humidifier uniformément des supports sensibles à l'humidité. Il permet de transférer l'eau sous forme de vapeur, et d'éviter l'apport d'eau liquide. Un séchage progressif est ensuite mis en place à l'aide d'un matériau absorbant et sous poids. Des tests seront directement réalisés sur l'objet sur une zone de quelques centimètres au niveau de la demi-jambe avant gauche afin d'observer la réaction de la peau à cette humidification.
Résultat	L'opération pour la demi jambe avant gauche a duré environ 4h et a partiellement fonctionné, le pli demeure marqué. L'intervention a été plus efficace au niveau de la déchirure ventrale et dans la manche droite, et a facilité leur consolidation. *Figure 130: Remise en forme demi jambe avant gauche*

- **Retrait partiel de coutures d'origine**

Zones concernée	Coutures au niveau de l'aisselle droite et à la base de l'ouverture ventrale
Paramètres de l'objet à prendre en compte	La peau est déchirée au niveau de certains points de couture et donc fragilisée. La couture à la base de l'ouverture ventrale est partiellement défaite en raison de déchirures et un nœud d'arrêt a été réalisé.
Méthodologie	Le nœud d'arrêt présent à la base de l'ouverture ventrale a été retiré à l'aide d'une petite pince brucelle et d'un bâtonnet. La couture de la base de l'ouverture ventrale a été délicatement défaite jusqu'à l'entrejambe, ainsi que celle située sur l'épaule droite. Une fois le doublage réalisé et sec, la ficelle d'origine sera repassée dans les trous déjà présents. *Figure 131 : couture base ouverture ventrale après retrait de la couture*

- **Consolidation des déchirures de la peau par doublage**

Altération concernée	Six déchirures, voir schéma de localisation dans le constat d'état p.99
Paramètres à prendre en compte	Souplesse de la peau, irrégularité côté chair, présence de poils, difficulté d'accès à l'intérieur du vêtement.
Méthodologie	Consolidations avec des doublages réalisés par l'intérieur de la peau. Application d'un adhésif sur un support de doublage adapté aux dimensions de la zone à consolider (et défibré pour se fondre à la surface). Positionnement du doublage par la face interne. Séchage avec mise sous poids à l'aide d'aimants (avec interface de protection antiadhésive type intissé polyester).
Critère des matériaux de doublage	Matériau **souple**, **fin**, **pouvant s'adapter à la surface**, à l'épaisseur et aux mouvements de la peau. **pH neutre**. Suffisamment **résistant** afin de permettre un bon soutien des déchirures. **Structure non tissée** compatible avec l'agencement des fibres de collagène de la peau[259].
Critère et choix des adhésifs à tester	**Souple** afin de suivre les mouvements hygroscopiques de la peau, **flexible**, **résistant** et suffisamment **adhérant** au revers de la peau sans se décoller lors des manipulations. Réversible et pH neutre. Un test à la goutte a été effectué sur le côté chair de la peau, révélant qu'un **apport d'eau était envisageable**[260]. Il devra cependant être limité et contrôlé afin d'éviter l'hydrolyse du collagène[261]. Enfin, la tension superficielle et la **viscosité** de l'adhésif devront permettre que celui-ci ne pénètre pas la peau.

Réalisation de tests :

Choix des matériaux de doublage à tester	Le papier japonais 100% Kozo correspond à nos critères. La fibre de kozo (fibre de mûrier) est très longue, ce qui permet à la fois de donner de la résistance et de la souplesse à ce matériau. C'est un matériau communément utilisé dans les réparation adhésives du cuir[262]. Parmis les papier japonais 100% kozo, 3 types ont été identifiés pour leur grammage, texture, couleur et pH : Hiromi Sekisshu Mane, 21,4 g/m^2 : pH 7, 100% Kozo japonais, fait main Hiromi Kozo blanc Deffner® 19g/m^2 : pH 6.7, 100% Kozo thaïlandais, fait main Hiromu Uso Gami 15 g/m^2 : 100% Kozo
Choix des adhésif à tester	A partir de nos critères, une pré-sélection des adhésifs à tester a été effectuée. Celle-ci s'est basée sur les adhésifs plus communément utilisés dans le traitement de la peau. Les

[259] KITES, Marion, THOMSON, Roy, *op.cit.,* p. 161
[260] Les résultats détaillés des tests à la goutte sont consultables en annexe 15.
[261] Si le liquide présent dans l'adhésif choisi tendait à humidifier la peau, celle-ci risquerait de rétrécir, de durcir en séchant, de se déformer, de gonfler et/ou de tacher la peau. Voir Down, J. Compendium des adhésifs pour la conservation, pp. 162-163
[262] KITES, Marion, THOMSON, Roy, *op.cit.,* p. 161

principales sources bibliographiques ont été l'ouvrage de Marion Kites intitulé *Conservation of leather and related materials* paru en 2006 ainsi que le Compendium des adhésifs de Jane Down rédigé en 2015, voici les adhésifs présélectionnés pour les tests. Tous les adhésifs présentés ici sont détaillés en annexe 13.

- **Adhésifs acryliques en émulsion aqueuse :** Lascaux 498 HV, Lascaux 303 HV, Mélange Lascaux 498 HV et Lascaux 303 HV dans des concentrations 1/1
- **Adhésifs vinyliques en émulsion aqueuse:** Jade 711, Jade 403,
- **Adhésif vinyliques** : Beva 371 film.

Méthode de tests :

Car il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué, des tests ont été réalisés sur des échantillons de cuir neuf d'épaisseur assez similaire. 25 échantillons de cuir de 5*6 cm ont été entaillés. L'ensemble des adhésifs ont été testé avec les trois matériaux de doublage. Pour la réalisation de ces tests, l'adhésif était appliqué sur le papier de doublage avant d'être placé du côté chair de l'entaille. De l'adhésif est ensuite appliqué au bord à bord de l'entaille. Un intissé de polyester et des poids sont placés sur le collage pendant la période de séchage.

Après cela, des tests de résistance aux mouvements, au cisaillement, au pelage et de réversibilité ont été réalisés.

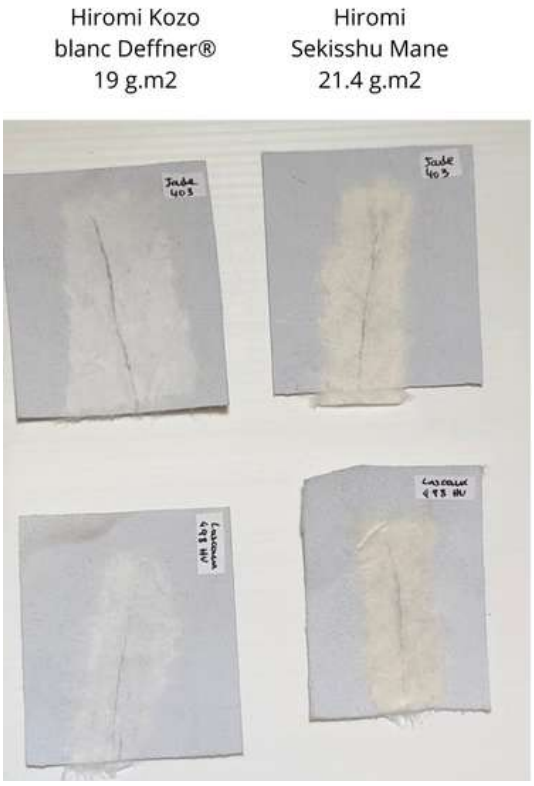


Figure 132 : Tests de doublage

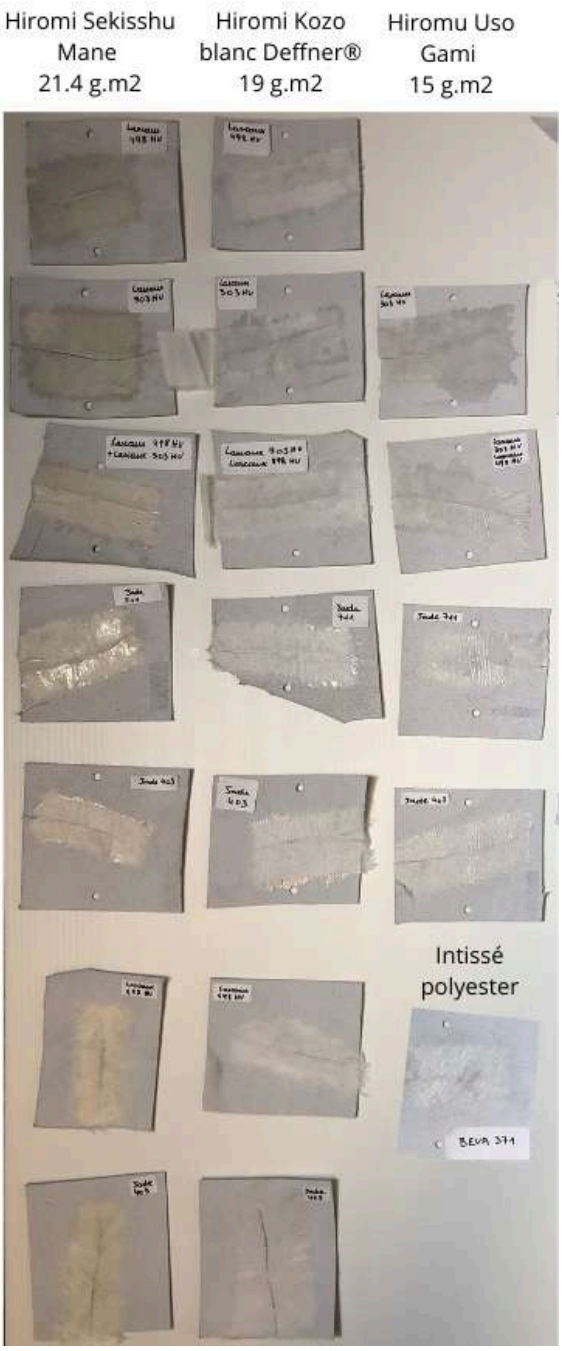


Figure 133 : Ensemble des tests de doublage

Résultats des tests et choix des matériaux/produits pour le traitement[263] :
Le matériau de doublage Hiromu Uso Gami 15g/m^2 a rapidement été écarté en raison de son épaisseur estimée trop faible pour soutenir la peau. Les deux autres papiers ont démontré des résultats relativement similaires.
Le choix s'est finalement porté sur le **Hiromi Sekisshu Mane, 21,4 g/m^2** dont la teinte légèrement plus jaune, et se fond mieux sur la peau et rend ainsi l'intervention plus discrète[264].

La BEVA en film a rapidement été écartée malgré ses résultats satisfaisants et son usage commun pour le cuir. Certaines déchirures à consolider sont difficilement accessibles par l'intérieur, ce qui rendrait cette opération délicate à réaliser avec un fer chauffant. La Lascaux 303 HV restait collante après séchage, et a donc également été mise de côté.
Les adhésifs Lascaux 498 HV et la Jade 403 ont montré des résultats satisfaisants. La décision a donc été faite sur l'adhésif revenant le plus régulièrement dans la littérature scientifique et sur lequel nous avons le plus d'informations.
L'ensemble des déchirures de la peau ont donc été consolidées avec de la **Lascaux 498 HV**.

Résultats des traitements
Le papier japonais est encollé avec la Lascaux 498 HV puis positionné au revers des déchirures. Un intissé est ensuite placé sur le collage puis des aimants sont placés de par et d'autre de la déchirure pendant la durée du séchage (environ 2h). L'ensemble des déchirures ont été traitées en parallèle.

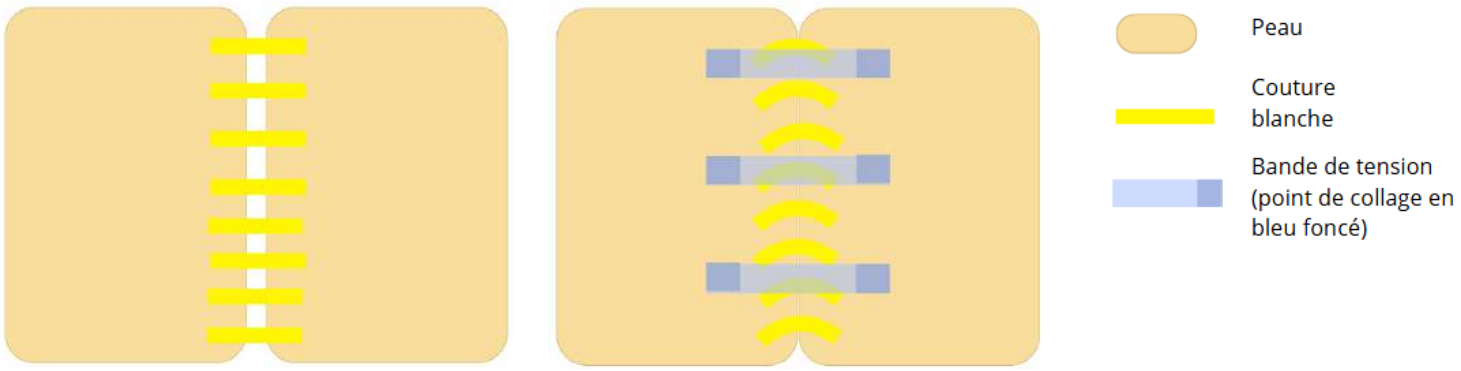
Figures 134-135 : Déchirure ventrale avant/après consolidation

[263] L'ensemble de ces tests sont présentés en annexe p.16
[264]La fiche technique de ce matériau est consultable en annexe 18.

Figure 136 : Doublage de la déchirure au niveau de l'ouverture ventrale

- **Doublage de renfort pour soulager la tension niveau de coutures**

Altération concernée	Tension de la couture située en bas de l'ouverture ventrale et à l'entre-jambe
Paramètres de l'objet à prendre en compte	Souplesse de la peau, irrégularité côté chair, présence de poils au revers, difficulté d'accès à l'intérieur du vêtement.
Méthodologie	Réalisation d'un doublage côté chair. Mise en place de plusieurs bandes de tensions de part et d'autre de la couture concernée. Méthodologie similaire à la consolidation des déchirures de la peau dans un but d'uniformisation des techniques. Application du matériaux de doublage encollé sur la peau autour de la couture, sans encoller la couture.



Couture en tension

Doublage de renfort soulageant la couture

Figure 137 : Schémas explicatifs de l'intervention

Résultats des traitements
Deux bandes de tension en papier japonais encollé avec de la Lascaux 498 HV ont été positionnées au revers d'une couture située à l'entre-jambe du vêtement et une à la base de l'ouverture ventrale. Elles ont été mises sous pression à l'aide d'aimants pendant environ 2 heures.

Figure 138 : Doublages et bande de tension au revers de la couture à la base de l'ouverture ventrale

- **Rétablissement des coutures défaites**

Altération concernée	Coutures défaites au niveau de l'aisselle droite et à la base de l'ouverture ventrale
Paramètres de l'objet à prendre en compte	La peau est déchirée au niveau des points de couture.
Méthodologie	Une fois les doublages réalisés et secs, la ficelle d'origine préalablement défaite a été repassée dans les trous déjà présents. Afin de faciliter l'opération, la ficelle d'origine a été rallongée avec un fil de soie qui a par la suite été retiré. Un nœud d'arrêt comme déjà présent sur le vêtement a de nouveau été réalisé afin de fixer la couture.

Résultats

Figures 139-140 : Couture à la base de l'ouverture ventrale avant / après traitement

Figures 141-142 : Couture épaule droite avant / après traitement

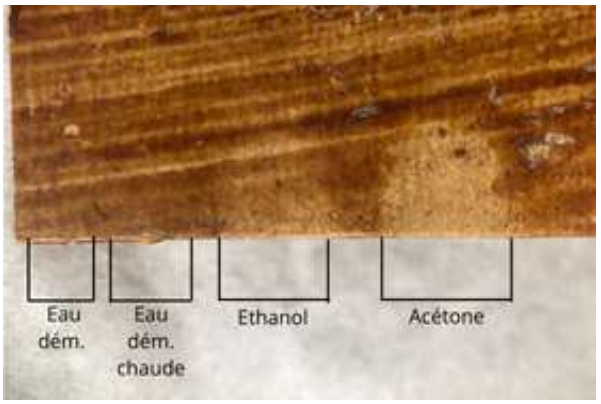
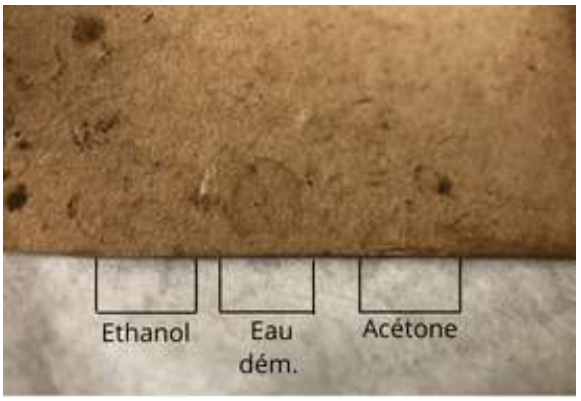
- **Retrait des produits de corrosion des oeillets**

Altération concernée	Produits de corrosion situés sur les œillets métalliques au niveau de l'ouverture ventrale.
Paramètres de l'objet à prendre en compte	Il faudra faire attention que la méthode utilisée n'altère pas la peau adjacente et que les produits de corrosion ne se coincent pas dans les écailles des poils.
Méthodologie et Résultats	Les produits de corrosion ont été retirés mécaniquement sous binoculaire avec un petit scalpel. Les résidus ont été aspirés avec un aspirateur muni d'un micro-embout. Un nettoyage à l'éthanol avec un coton-tige a été réalisé afin de retirer les résidus de corrosion. Une couche de protection a été appliquée sur le métal avec la résine acrylique Paraloïd® B72 dilué dans de l'éthanol avec un petit pinceau souple afin d'éviter de toucher le cuir. Cette résine est couramment employée dans la protection des métaux[265]. *Figures 143-144 : Oeillets métallique avant / après traitement*

[265] MORLOT, Pauline, Utilisation et sauvegarde des objets pédagogiques des collections universitaires, choix et enjeux de la conservation-restauration de deux modèles anatomiques de gorille en papier-mâché.

ii. Traitement du masque

- **Consolidation des fentes structurelles par doublage**
  - ***Retrait des bandes de renforts en carton***

Zone concernée	Bandes situées à l'intérieur au revers des fentes structurelles critiques pour la stabilité du masque : fente latérale gauche, arrière du masque.
Paramètres de l'objet à prendre en compte	Des tests à la goutte ont permis de constater que la structure en papier est sensible à l'apport d'eau[266]. Ces bandes permettent de consolider la structure et empêchent la dissociation des deux parties du masque au niveau de la fente latérale gauche. Il s'agit des derniers éléments maintenant cette partie de la structure. Certaines sont déjà partiellement décollées, mais pour d'autres, l'adhésif est encore résistant. Une des bandes est déjà entièrement désolidarisée.
Méthodologie	Pour cette opération, le masque a été placé sur des coussins faits de billes en polystyrène placées dans un sachet en polyéthylène recouvert de papier de soie. Seules les bandes situées au revers des fentes structurelles à consolider ont été retirées afin de conserver une cohésion du masque. Pour les bandes partiellement décollées ou dont l'adhésif est altéré : retrait par action mécanique à l'aide d'outils de précision adaptés (scalpel, spatules). Pour les zones d'adhésion forte, il a fallu envisager la solubilisation de l'adhésif. Des tests ont été réalisés : l'acétone s'est avéré efficace sur l'adhésif et sans impact sur le papier[267]. Ce solvant a donc été appliqué de façon contrôlée et localisé sur l'adhésif au coton-tige pour un décollement progressif.   *Figure 145 : Tests de solubilité de l'adhésif brun du masque* *Figure 146 : test à la goutte réalisé sur la bande de renfort désolidarisée* Les bandes totalement retirées ont été conservées avec une documentation précise de l'emplacement de chacune d'elles pour un refixage ultérieur car ce sont des traces de mise en œuvre et d'usage de l'objet.

[266] Le détail des tests à la goutte sont présents en annexe 15.
[267] Le détail des tests de sensibilités aux solvants sont présents en annexe 15

Figures 147-148 : Intérieur du masque au niveau de la fente latérale gauche avant/après retrait des bandes de renforts en carton et nettoyage.

- ***Remise en forme de la structure en carton-pâte***

Zone concernée	Arrière du masque et le long des fentes
Objectifs d'intervention	Eviter la désolidarisation de l'élément de la structure déformé et enfoncé au niveau du pourtour du masque Faciliter les opérations de consolidation par doublages en réalignant un maximum la structure en papier dans le plan et en rapprochant les bords des fentes si possible.
Paramètres de l'objet à prendre en compte	La structure en papier est sensible à l'humidité ce qui permet ce type d'action mais en contrôlant et limitant l'apport d'eau pour éviter la formation d'auréole.
Méthodologie	Les zones à remettre en forme ont été localement humidifiées par nébulisation de micro-particules d'eau déminéralisée puis remise en forme mécaniquement. Les enfoncements situés à l'arrière du masque ont été partiellement remis en forme mécaniquement, en appuyant délicatement sur les zones enfoncées.

- ***Consolidation et doublage des fentes***

Zone concernée	Fente latérale gauche, fentes à l'arrière du masque
Paramètres à prendre en compte	Fentes longues et structurelles, ouvertes avec bords délaminés, rigidité de l'ensemble, difficulté d'accès par l'intérieur et présence de poils et de couche picturale à l'extérieur. Papier interne légèrement sensible à l'eau, couche picturale brune peu sensible à l'eau.
Méthodologie	Réalisation de consolidations des bords délaminés et de collage bord à bord des fentes si possible. Cela permettra de les ré-assembler. Le collage préalable bord à bord permettra de stabiliser la structure, de renforcer la consolidation et de faciliter l'opération de doublage. Pendant la durée du séchage, un système de maintien circulaire sera placé autour de la structure du masque (lanières, bande velpo, tyvek) ainsi que par des aimants. Cela permettra de maintenir les différents éléments de consolidation en place. Un doublage sera ensuite réalisé au revers des fentes, par l'intérieur. Le matériau de doublage sera découpé en s'adaptant aux dimensions des fentes, défibré puis enduit d'un adhésif avant d'être appliqué par l'intérieur. Il sera tapoté et lissé au pinceau afin de lui faire épouser chaque relief. Enfin, une mise sous pression pourra avoir lieu à l'aide d'aimants et de protection anti-adhésive.
Critère des matériaux de doublage	Matériau **résistant** et relativement **épais** pour soutenir les fentes et jouer un renfort structurel important, **souple** afin de suivre les potentielles variations hygroscopiques de la structure en papier et **compatible** avec la structure en papier. Il devra être plus léger que celle-ci[268]. Le papier devra être d'une **couleur relativement naturelle** de sorte à ce que l'intervention reste visible par l'intérieur mais assez discrète.
Critère et choix des adhésifs à tester	**Souple** afin de suivre les mouvements hygroscopiques de la structure en papier. **Apport d'eau limité** afin d'éviter la formation de taches, de gondolement du papier, de solubiliser l'adhésif encollant les différentes couches de papier de la structure en carton-pâte. **Résistant** pour maintenir les deux parties du masque entre elles et pour supporter les manipulations et l'exposition du masque sur un mannequin. **Bonnes propriétés d'adhésion**, sans pour autant avoir un pouvoir adhésif trop fort au risque d'altérer la structure[269], c**ompatibilité avec le papier**, **réversible**, **pH neutre**. La tension superficielle et la viscosité devront permettre la non pénétration du papier. Il devra donc être relativement **visqueux**[270]. Les zones à consolider étant critiques et instables en raison du retrait des bandes de renfort, il faudra privilégier un **temps de séchage rapide**.

[268] DOWN, Jane. L,. *Compendium des adhésifs pour la conservation*, Gouvernement du Canada, Institut canadien de conservation, 2015, p.145
[269] *Ibid., p.* 141
[270] "Les pâtes plus épaisses assurent une meilleure adhésion aux substrats lourds et poreux", *Ibid.,* p.145

Réalisation des tests :

Choix des matériaux de doublage à tester	Le papier japonais 100% Kozo correspond à ces critères. La fibre de kozo (fibre de mûrier) est très longue, ce qui permet à la fois de donner de la résistance et de la souplesse à ce matériau. C'est un matériau communément utilisé dans les réparations adhésives du papier. En défibrant préalablement son pourtour, il y aura une meilleure adhérence au support. La transition entre le papier et le support sera plus douce. Parmis les papier japonais 100% kozo, 3 types ont été identifiés pour leur grammage, texture, couleur et pH : **Hiromi Kozo blanc Deffner® 19g/m² :** pH 6.7, 100% Kozo **RK19 de chez Paper Nao, 32g/m²**, recommandé et donné par Armelle Poyac, restauratrice d'art graphiques : pH 7.2, 100% Kozo
Choix des adhésif à tester	Une pré-sélection des adhésifs à tester a été effectuée. Celle-ci s'est basée sur les adhésifs plus communément utilisés dans les traitements des arts graphiques. La principale source bibliographique a été le Compendium des adhésifs de Jane Down rédigé en 2015. Cette sélection nous à permis de nous concentrer sur trois familles d'adhésif communément employé dans la conservation du papier[271] : - **les éthers de cellulose** : ils forment des solutions visqueuses solubles dans l'eau ou dans des solvants polaires organiques. Ils ont les mêmes qualités que les amidons mais forment des joints moins forts : Klucel G, Culminal - **les polysaccharides** : pouvoir adhésif fort, solubles uniquement dans l'eau : Amidon de blé - **Adhésifs acryliques en émulsion aqueuse** : cette famille sera également testée en raison de son usage ponctuel dans le traitement des objets papiers[272] : Lascaux 498 HV, Lascaux 498 HV + 303 HV,

Méthode de tests :

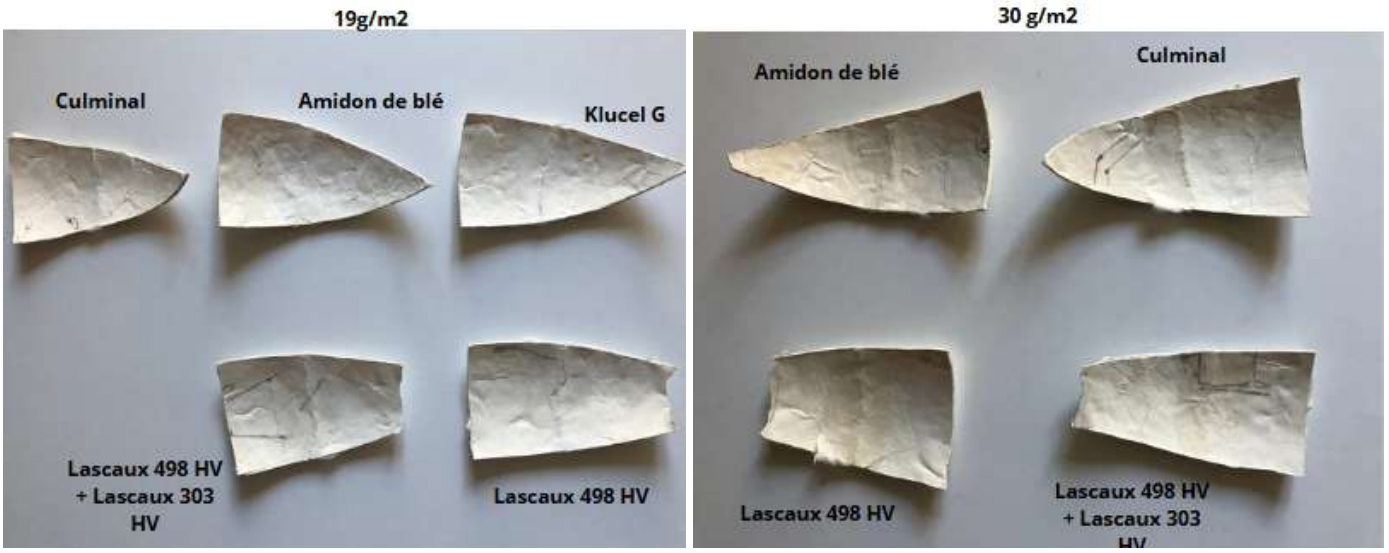
Afin de réaliser des tests sur des échantillons similaires à la structure en carton-pâte, j'ai réalisé des formes sphériques en carton-pâte encollé avec un mélange farine-eau[273]. Ces sphères en papier ont ensuite été découpées en plusieurs morceaux puis entaillées. L'ensemble des adhésifs a été testé avec les deux matériaux de doublage.

Pour la réalisation de ces tests, l'adhésif a été appliqué sur les bords de l'entaille. Le collage était ensuite maintenu par des aimants, avec un interface d'intissé polyester. Après séchage, l'adhésif était appliqué sur le papier de doublage préalablement défibré avant d'être placé du côté incurvé de l'entaille. Le doublage a ensuite été maintenu par des aimants, toujours avec une interface d'intissé de polyester.

Après cela, des tests de résistance aux mouvements, au cisaillement, au pelage et de réversibilité ont été réalisés.

---

[271] Les caractéristiques de ces adhésifs sont consultables en annexe p.14.
[272] DOWN, Jane. L,. *op.cit., .,* p.145
[273] La nature de l'adhésif utilisé pour encoller les différentes couches de papier de la structure en carton-pâte du masque n'a pas été identifiée. Cependant, le mélange farine-eau est celui employé par les carnavaliers dans la confection de masques de carnaval.



Figures 149-150 : Ensemble des tests de doublage

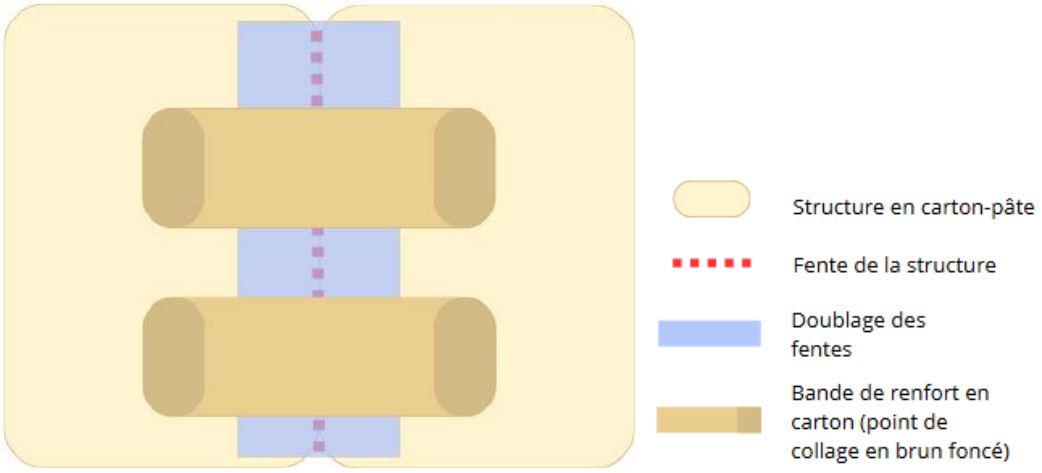
Résultats des tests et choix des matériaux/produits pour le traitement :

Le matériau de doublage Hiromi Kozo blanc Deffner® 19g/m^2 a été écarté en raison de son épaisseur estimée trop faible pour maintenir les fentes de la structure en papier. Le papier **RK19 de chez Paper Nao, 32g/m^2** a montré des résultats satisfaisants et suffisamment adhérent pour résister aux manipulations et à la traction. Les deux parties des échantillons étaient convenablement maintenus. C'est donc ce papier qui a été choisi.

Les éthers de cellulose ont révélé des pouvoir adhérents trop faibles pour ce type d'intervention, et ont donc été écartés. Il pourrait cependant convenir à des consolidations nécessitant une force d'adhésion plus faible. La lascaux 498 HV et l'amidon ont tous deux montré des résultats satisfaisants, que ce soit visuellement ou en termes de résistance. Le choix final s'est finalement porté sur **l'amidon de blé**, plus communément utilisé dans cette typologie d'objet, il existe plus de ressources scientifiques concernant son usage dans la conservation-restauration.

Figures 151-152 : Fente latérale gauche avant/après doublage

- ***Remise en place des bandes de renforts***

Zone concernée	Bandes de renforts retirées pendant les traitements de consolidation des fentes.
Paramètres à prendre en compte	Les bandes sont assez épaisses et rigides et sont enduites de colle sèche.
Méthodologie	Les bandes de renforts seront remises en place de manière à assurer leur réversibilité en cas de future nouvelle intervention. L'adhésif utilisé pour le refixage de ces bandes ne devra pas toucher les doublages des fentes réalisées à l'intérieur du masque afin d'éviter tout risque de détacher ces consolidations. L'adhésif sec déjà présent sur les bandes pourra éventuellement être retiré au solvant (acétone) et/ou mécaniquement afin d'obtenir une surface propre et homogène. Une interface de papier japonais pourra être encollée entre l'objet et les zones des bandes. L'adhésif sera appliqué sur deux points des bandes en carton à l'aide d'un pinceau. Elle sera ensuite mise sous pression avec des aimants avec une interface d'intissé polyester[274].  *Figure 153: Schémas explicatifs de l'intervention*
Critères de l'adhésif	Pouvoir adhérant permettant de maintenir les bandes épaisses sur la structure interne par collage ponctuel à coller, tout en étant suffisamment faible afin de faciliter leur éventuel retrait. Bonne réversibilité, dans l'idéal par action mécanique. Afin d'éviter tout risque de réversibilité des consolidations par doublage des fentes, le solvant de l'adhésif utilisé pourra être de nature différente.

[274] Ces bandes de renforts en carton n'auront donc plus le rôle de consolidant, cette fonction étant désormais attribuée aux doublages.

Choix de l'adhésif	En raison des résultats obtenus lors des tests de doublages des fentes, un adhésif cellulosique, tel que la Klucel G, semble être le plus adapté. Ceux-ci nous ont permis de constater qu'il était facilement réversible par pelage tout en ayant une bonne adhérence au support et une plus faible accroche que l'amidon de blé sélectionné pour la réalisation des doublages. De plus, il est soluble à la fois dans l'eau et dans l'éthanol, permettant de l'appliquer avec un solvant différent que celui utilisé dans les doublages[275].
Résultat	Après séchage des différents doublages, les bandes de renfort en cartons ont été remises en place avec l'ether de cellulose Klucel G dans de l'éthanol. L'adhésifs a été appliqué sur une interface en papier japonais RK19 de chez Paper Nao de 32 g/m^2 placée sur les extrémités des bandes de carton puis placées sur leur emplacement d'origine. De la sorte, il est possible de les retirer facilement sans risquer d'impacter les doublages de consolidation. L'ensemble a été mis sous poids pendant environ 2 heures.

Figure 154 : Localisation des zones où les bandes de carton ont été encollé

Figure 155 : Fente latérale gauche après remise en place des bandes de renforts en carton

[275] L'ensemble de ces tests sont présentés en annexe p.17

- **Refixage de l'éléments structurel désolidarisé**

Zone concernée	Élément de la structure originellement situé à l'arrière du masque.
Méthodologie	La zone où se plaçaient originellement cet élément est clairement identifiable, rendant possible sa réintégration. Ce refixage doit être suffisamment résistant afin d'éviter que la manipulation du masque et son exposition n'entraîne leur désolidarisation à nouveau. Armelle Poyac préconise d'insérer une interface de papier japonais entre l'objet et le fragment afin de renforcer le collage. Application de l'adhésif sur le morceau de papier japonais puis application sur le fragment. Après séchage, application de l'adhésif sur l'interface et repositionnement sur la structure. Séchage sous pression avec un interface en Melinex® siliconé maintenus avec des aimants ou des petites pinces avec interface plane et rigide en fonction des besoins.
Critère et choix des adhésifs à tester	Bonne adhérence au support, tension de surface et viscosité suffisante pour garantir la non pénétration de l'adhésif dans le support. Limité en eau afin d'éviter la formation d'auréoles, de rigidifications ou de gondolement de la structure.
Résultat	L'élément désolidarisé de la structure a été remis en place en suivant la même technique que pour la réintégration des bandes de renforts en carton. Figures 156-157 : zone lacunaire avant/après refixage de l'élément désolidarisé

- ***Comblement des fentes***

Zone concernée	Zones des fentes doublées qui seraient ouvertes non-jointives
Objectifs d'intervention	Renforcer la consolidation et la stabilisation des fentes structurelles. Harmoniser l'aspect de surface pour rendre moins visibles les fentes.
Paramètres à prendre en compte	Les consolidations sous-jacentes telles que le collage bord à bord, les doublages ou le refixage des bandes de renforts ne devront pas être solubilisées. La couche picturale ne devra pas être impactée. Présence de poils rendant l'opération délicate.

Méthodologie	Cette opération sera réalisée après séchage des doublages. Le comblement pourra se faire avec une pâte composée d'un mélange charge-adhésif. Elle doit être à la fois souple et résistante, afin de suivre les potentielles variations hygroscopiques du masque. Ce mélange sera appliqué à l'aide de pinceau fin ou de petite spatule. Il sera ensuite texturé de sorte à s'intégrer à l'aspect de surface du masque.
Critère et choix des adhésifs à tester	Adhésif souple, apport d'eau limité, bonne adhérence, compatibilité avec le papier, réversible et pH neutre. La tension superficielle et la viscosité de l'adhésif devront permettre la non pénétration du papier. Il devra donc être relativement visqueux[276]. Le solvant de l'adhésif ne doit pas risquer de solubiliser les collages sous-jacents. Pour cela, le choix de l'adhésif se tournera soit vers un solvant auquel n'est pas sensible l'adhésif sec retenu, soit vers un adhésif assez visqueux où le solvant serait en faible quantité. Les doublages ayant été réalisés avec de l'amidon de blé, la Klucel G dans l'éthanol a donc été considérée comme l'adhésif le plus adapté pour cette opération.
Critère des matériaux de la charge	Nous pouvons envisager d'utiliser des fibres ou de la pulpe de cellulose. Cette charge est adaptée à cette typologie de matériaux. Ces fibres devront être longues afin de donner une pâte souple qui ne craquera pas après séchage, qui épousera les aspérités de la structure et suivra les variations hygroscopiques du masque.
Mise en teinte[277]	Le comblement pourra soit être teinté dans la masse, avec une teinte en dessous de la couleur du masque afin d'identifier l'intervention, soit la mise en teinte pourra se faire avec des retouches de surface à l'aquarelle, facilement réversible à l'eau, permettant de réaliser des nuances plus mates.

Réalisation des tests et résultats :

Des tests de comblement ont été réalisés suite à la consolidation par doublage des fentes. Ceux-ci ont été réalisés sur les échantillons en carton-pâte précédemment mentionnés. Deux charges ont été testées en combinaison de la Klucel G dans l'éthanol : l'Arbocel® PWC 500 (500µ) et l'Arbocel® BWW 40 (0.2mm).

Le choix de comblement s'est finalement porté sur un mélange Klucel G dans éthanol et Arbocel® BWW 40. Des retouches à l'aquarelle ont ensuite été réalisées sur l'ensemble des comblements.

[276] "Les pâtes plus épaisses assurent une meilleure adhésion aux substrats lourds et poreux", DOWN, J., *op.cit.,* p.145

[277] L'objectif de cette mise en teinte est de rendre moins visible l'intervention qui impactera l'intégrité visuelle du masque, et ainsi d'uniformiser l'aspect de surface.

Figures 158-159: Fente latérale gauche avant/après retouches des comblements

- **Consolidation des délaminations du papier**

Zone concernée	Délaminations situées sur le pourtour du masque
Méthodologie	Encollage des différentes couches de papier entre elles par insertion d'un adhésif au pinceau fin entre les couches. Si certaines zones sont très abîmées, ajout d'un papier japonais entre les strates délaminées (conseil de la restauratrice art graphique Armelle Poyac) Séchage sous pression à l'aide de petites pinces et/ou d'aimants et d'interfaces de protection (intissé polyester).
Critère et choix des adhésifs à tester	Adhésif souple, apport d'eau limité, bonne adhérence, compatibilité avec le papier, réversible et pH neutre. La tension superficielle et la viscosité de l'adhésif devront permettre la non pénétration du papier. Il devra donc être relativement visqueux.
Résultats	L'ensemble des délaminations ont été consolidées avec de l'amidon de blé. Sur les zones les plus fragiles et lacunaires, un renfort en papier japonais a été ajouté entre les couches de papier afin de renforcer la structure. L'ensemble des consolidations ont été maintenus à l'aide d'aimant placé sur une interface d'intissé polyester pendant environ 2 heures.

- **Retrait de la corrosion des rivets**

Altération concernée	Produits de corrosion situés sur les rivets métalliques maintenant les lanières
Paramètres de l'objet à prendre en compte	Il faudra faire attention que la méthode utilisée n'altère pas les lanières et le papier adjacent et que les produits de corrosion ne se coincent pas dans les fibres.
Méthodologie	Les produits de corrosion ont été retirés mécaniquement sous binoculaire avec un petit scalpel. Les résidus ont été aspiré avec un aspirateur muni d'un micro-embout. et un nettoyage chimique à l'éthanol avec un coton-tige a été réalisé afin de retirer les traces restantes. Après nettoyage mécanique des œillets, une couche de protection a été appliquée sur le métal. Celle-ci a été réalisée avec la résine acrylique Paraloïd® B72 appliquée avec un petit pinceau souple. Cette résine est couramment employée dans la protection des métaux[278].

[278] MORLOT, Pauline, Utilisation et sauvegarde des objets pédagogiques des collections universitaires, choix et enjeux de la conservation-restauration de deux modèles anatomiques de gorille en papier-mâché.

4. Préconisations de conservation préventive

a. Climat et luminosité[279]

Si l'objet réintègre les salles d'exposition du musée Casa Pairal, il sera placé dans la même vitrine qu'avant son départ, dans la salle dédiée aux traditions populaires catalanes. Il était présenté dans une cheminée protégé d'une vitrine en Plexiglas non étanche et éclairé avec des lampes LED. Cette scénographie a été réalisée en 2014, et l'objectif serait de réintégrer le costume sans changer sa vitrine. Dans cette optique, il est donc primordial de prendre en compte les moyens du musée et de s'adapter en conséquence.

Les conditions de conservation dans les espaces muséographiques ne sont pas adaptées et pourraient être à l'origine de certaines altérations. Afin de conserver au mieux le costume de l'Ours, celui-ci doit se trouver dans un climat stable et compatible avec chacun des matériaux constitutifs.

- Fourrure : 45-55% HR 18-20°C
- Métal : 30-40% HR 18-20°C
- Carton-pâte polychrome : 30-50% HR 18-20°C
- Textiles : 50-60% HR 18-20°C

En prenant en compte les sensibilités de chaque matériau, le climat idéal pour le costume de l'Ours se trouve entre 45-55% d'humidité relative, une température entre 18 et 20°C.

Au cours de ces nombreuses années d'exposition, et en particulier dans la scénographie de George Henri Rivière, le costume de l'Ours a été largement exposé à la lumière[280]. Constitué de matériaux sensibles, en particulier en ce qui concerne les poils, la peau, le papier et les textiles, nous préconisons pour sa future exposition un éclairage à 50 lux/heure.

Malheureusement, il s'agit là de conditions optimales qui ne peuvent pas toujours être adoptées par les institutions. Le musée se situe au milieu d'un carrefour météorologique combinant humidité, sécheresse et fortes chaleurs. Les collections du musée sont donc sujettes à d'importantes variations climatiques impactant leur stabilité physique. Afin de pallier au maximum les problématiques inhérentes à la localisation du musée, quelques ajustements peuvent être mis en place. Pour commencer, des vitrines étanches pourraient être mises en place. Un déshumidificateur ou un système de climatisation pourrait également aider à stabiliser ce climat instable. Un thermo-hygromètre pourra également intégrer la salle d'exposition afin de relever les variations. Afin de limiter le contact du costume avec les UV, nous préconisons l'installation d'un filtre UV sur la vitrine et/ou sur la fenêtre. Cependant, certaines de ces préconisations représentent un budget conséquent à prendre en compte, pouvant rendre difficile leur installation.

De plus, le musée *Casa Pairal* est situé au sein du bâtiment du Castillet, dont la construction s'est déroulée entre le XIVe et le XVIe siècle. Il n'est pas isolé, et donc n'empêche pas les variations de température et d'humidité liées au climat. Sachant qu'il est classé comme monument historique, il est donc protégé pour son statut patrimonial. Dès lors, des autorisations sont nécessaires pour

[279] C2RMF, plages climatiques par matériaux
[280] Pour rappel, il a été présenté des années 1970 à 2004 sous une lumière à filament puis a été éclairé de 2004 à 2011 par des tubes fluorescents.

réaliser des travaux, rendant tout aménagement plus compliqué (isolation du bâtiment, apposition de filtre uv sur les fenêtres). Toute préconisation tentant de stabiliser les variations climatiques (humidité et température), semble dès lors inefficace.

Selon les informations transmises par le musée, les conditions environnementales sont plus stables au sein des réserves. L'espace où est habituellement stocké le costume est situé dans une salle sans aucune source de lumière naturelle, avec un système de ventilation avec grille afin d'éviter les risques d'infestation d'insectes. Il s'agit d'un endroit peu fréquenté, il n'y a donc pas de vibrations. Afin de trouver un équilibre entre la volonté d'exposer ce costume et celle de le conserver au mieux, tout en prenant en compte la sensibilité à la lumière des matériaux constitutifs (en particulier le papier et les poils), il faudra mettre en place une rotation de ce costume : 3 mois d'exposition, 3 ans en réserve.

b. Réflexion autour de la réalisation d'une forme interne adaptée

Lorsque je me suis rendue pour la première fois dans les réserves du musée, j'ai procédé avec l'aide de Cédrik Blanch au démmanequinage du costume. Cette expérience m'a permis de constater le risque que représentait cette opération. Bien que le mannequin soit en pièces détachées permettant de retirer les jambes et les bras, l'installer provoque des manipulations brusques pour le vêtement, créant de fortes tensions et une perte de poils importante. Ces observations m'ont permis de constater que ce type de mannequin n'est pas adapté à cet objet.

Il a été nécessaire de déterminer dans un premier temps ce qui pose problème avec ce mannequin. Pour commencer, insérer le buste oblige l'ouverture à répétition du vêtement, et donc le passage de la cordelette dans les œillets, provoquant son usure. Ensuite, passer les bras et les jambes du mannequin provoquent des frottements, des vibrations et d'importantes tensions. Une fois le mannequin assemblé, les bras sont pliés, déformant le vêtement. De plus, le buste du mannequin ne maintient pas correctement le torse et les bras du vêtement. Enfin, bien que le masque était rembourré de mousses, le pourtour de sa structure reposait directement sur les épaules, créant ainsi des affaissements.

Il semble dès lors essentiel de réfléchir à un nouveau système d'exposition, tout en conservant la volonté du musée de le remettre en vitrine en position debout. Pour commencer, la conservation des vêtements en cuir nécessite d'avoir des formes internes, afin d'éviter l'affaissement, la déformation de la matière et sa rigidification[281]. Afin de limiter un maximum les manipulations, il pourrait alors être envisageable de réaliser une forme interne permanente au vêtement, qui servirait donc à la fois à son exposition et à sa conservation.

Pour cela, nous pourrions envisager d'utiliser un mannequin buste avec une tête mobile et une tige décalée dans une jambe. De la ouate de coton pourra être ajoutée afin d'adapter le buste au vêtement. Une forme interne des manches et des jambes pourront également être réalisées avec des coussins de ouate de coton. Le patron des membres ne formant pas de coude, une forme de coussin tubulaire conviendrait. Des mousses devront également être placées de sur tête du

[281] DIGNARD, Carole, MASON, Janet, *Le soin des cuirs, des peaux et des fourrures*, Gouvernement du Canada, 2018

mannequin de sorte à empêcher que le pourtour du masque ne touche les épaules. La conservation à la verticale combinée aux renforts internes répartissant les charges est adaptée à ce type d'objet. Le costume de l'Ours pourrait ainsi être conservé en réserve sur ce mannequin avec l'ensemble de ces formes

En revanche, ce costume a déjà été prêté à plusieurs reprises à des institutions muséales, et cela se reproduira dans le futur. Pour réaliser le transport, on pourrait dès lors envisager deux possibilités. Un démontage partiel du mannequin pourrait ainsi être effectué en retirant simplement la tige métallique, le socle et la tête, tout en conservant les formes internes dans le vêtement. Les deux parties du costume pourraient ainsi être transportées dans leur caisse respective. La seconde option serait de transporter le costume à la verticale afin de permettre au vêtement de rester sur son support sans avoir à le manipuler. Pour le maintenir, le socle et la tige pourraient être maintenus à l'intérieur de la caisse

Cette partie du travail est encore à l'étape de projet, car ce mannequin n'a pu être réalisée dans le cadre de cette étude, et reste une proposition faite à l'institution. Cette piste de recherche devra prendre en compte le fait que le musée dans lequel est conservé le costume est une petite institution avec peu de budget, et une proposition de mannequin trop coûteux ne sera peut-être pas envisageable.

Dans le cas où le mannequin n'a pas pu être concrétisé, six formes internes ont été réalisées pour soutenir le vêtement : une forme pour chacun des bras et la jambe droite, deux formes et un tube en mousse polyéthylène pour la jambe gauche, ainsi que d'une forme pour le buste. Ces formes internes prennent la forme de coussins de Tyvek cousus et rembourrés avec de la ouate de polyester.

Ces formes internes ont été pensées pour soutenir sans contrainte la peau. Le tube en mousse polyéthylène a été placé dans la jambe gauche en prévision du futur mannequin buste et du passage de la tige métallique. Cela permettra de limiter les manipulations (seule la forme interne du buste aura besoin d'être retirée au moment de l'ajout du mannequin buste). Dans un soucis de visibilité, il sera pertinent de réaliser des houssses en coton noir pour dissimuler ces formes internes actuelles qui demeures visible une fois placées dans le costume.

Figure 160 : Ensemble des formes internes réalisées et placées dans le vêtement

Une housse de protection intégrale pour le vêtement devra être réalisée en prévision de son retour en réserve, le rôle de celle-ci étant de protéger l'ensemble de la poussière. Elle pourrait être réalisée à partir de Tyvek©, en prenant soin de mettre le côté lisse du côté de l'objet. Une ouverture pourra être placée sur la longueur de la housse pour faciliter sa mise en place.

c. Manipulations

La structure du costume de l'Ours restera fragile même après les interventions de conservation en raison de la perte de poils importante du vêtement. Les manipulations sont à l'origine de ces pertes, et il est nécessaire de trouver des solutions dans la conservation préventive.

Pour commencer, chaque manipulation du costume devra se faire avec des gants lisses (nitrile ou vinyle) et non en coton afin d'éviter d'accrocher les poils.

Le masque est relativement léger pour être manipulé par une personne. Il faut cependant prêter attention aux lanières en textile et les maintenir afin que celles-ci ne pendent pas au sol. Il faudra également ne pas positionner ses mains au niveau des consolidations des fentes structurelles.

Le vêtement quant à lui est relativement lourd. Il est nécessaire que deux personnes soient présentes : une personne qui manipule les épaules et une seconde maintenant les deux jambes. Dans le cas du vêtement de l'Ours, une manipulation indirecte semble plus adaptée, afin d'éviter des tensions et de limiter la perte de poils[282]. Pour cela, un plateau a été réalisé afin de permettre à la fois d'étudier et de déplacer le vêtement sans le manipuler directement, mais aussi de la placer dans la caisse de transport sans contrainte.

Un plateau de 125*40*66 cm recouvert de mousse polyéthylène a dans un premier temps été réalisé au début de cette étude par Cedrik Blanch. Deux cordes ont été agrafées à chacune des extrémités du plateau pour permettre de le sortir facilement de la caisse. Du papier de soie a été placé sur la plateau de sorte à créer une interface entre la mousse et le vêtement[283]. Cette planche de manipulation n'est cependant toujours pas optimale car réalisée pour intégrer la caisse de conditionnement trop petite. Au cours de cette étude, un second plateau reprenant les mêmes éléments que le premier (mousse et cordes) a donc été réalisé. Il mesure 1550 x 1310 mm et permet d'y faire reposer intégralement le vêtement.

d. Conditionnement de transport

Le masque et le vêtement possédaient déjà chacun leur propre caisse de conditionnement servant à la fois au stockage et au transport[284]. Elles ont toutes les deux été réalisées à l'occasion de l'exposition à la Villette, en 2007. Celles-ci sont faites à partir de planches de contreplaqué vissées entre elles.

---

[282] " Dans le cas d'objets fragiles, il est préférable d'éviter les contraintes exercées par une manipulation directe, même si cette dernière est exercée avec beaucoup de doigté. Il faut plutôt privilégier les manipulations indirectes : l'objet est installé sur un plateau, une base ou dans une boîte qu'on peut alors déplacer sans avoir à toucher l'objet. ", DIGNARD, Carole, MASON, Janet, *Le soin des cuirs, des peaux et des fourrures*, ICC, Gouvernement du Canada, 2018

[283] L'usage d'intissé polyester de type Tyvek© n'est pas recommandé pour cette typologie d'objet car les poils risqueraient de s'attacher dessus.

[284] Celles-ci ont originellement été utilisées lors de leur déplacement en 2007 vers la Villette à Paris.

L’une des demandes de l'institution était donc, lors de ma première visite en octobre 2024, de rédiger des préconisations de conditionnement qui seraient plus appropriées. Il est important d’anticiper les risques et d’adapter au mieux les caisses disponibles afin de stabiliser au mieux les objets.

La caisse utilisée pour le masque mesure 50*60*54cm. Il y était placé de biais et calé avec des boudins de papier de soie. Des mousses de conservation se trouvaient à l’intérieur du masque. Suite aux traitements, le masque n’aura plus besoin de renfort interne : la structure est rigide et aura été stabilisée. Des calages externes devront néanmoins être placés afin d’éviter tout mouvement à l’intérieur de la caisse. Pour améliorer cette caisse, l’intérieur sera donc adapté avec des mousses de polyéthylène recouvertes de papier de soie pour amortir les vibrations et les chocs. Celles-ci seront placées de sorte à soutenir le masque sur des points stratégiques. Des calages en papier de soie pourront également être ajoutés afin de stabiliser davantage le masque.

Pour le conditionnement de transport du vêtement vers l’ESAA, des boudins de papier de soie ont été placés à l’intérieur du vêtement, dans les manches des bras et des jambes, ainsi qu’au niveau du torse et du bassin, afin d’éviter l’affaissement de la peau et l’accentuation des plis. L’intégralité du vêtement a été recouvert de papier de soie afin de limiter la perte de poils au cours du transport. Des rouleaux de papier de soie ont été placés de sorte à stabiliser et à soutenir le vêtement dans la boîte.

Figure 161-162 : Arrivée du costume à l’école le 14 octobre 2024

Cependant, cette caisse du vêtement n’est pas adaptée. Celle-ci mesure 125*40*70 cm, soit trop petite par rapport à la taille du vêtement, si bien que ce dernier doit être plié au niveau des genoux pour pouvoir l’intégrer, et les manches rabattues sur le torse. Cette position est très contraignante, car elle crée à la fois des tensions de la peau et des coutures mais provoque également des plis marqués sur la peau. A terme, ce conditionnement risquerait de déchirer davantage la peau et les coutures. Cette caisse n’a pas pu être modifiée avant le transport du costume vers l’école en raison du temps imparti, ce sont donc dans celles-ci que le costume de l’Ours est arrivé à l’ESAA.

Il est aujourd'hui indispensable d'en réaliser une nouvelle aux dimensions adaptées. L'une des missions qui m'a été confiée était donc de concevoir une nouvelle caisse de conditionnement, prête à accueillir le costume à la fin de cette étude. Une nouvelle caisse de conditionnement en contreplaqué, aux dimensions intérieures de 1560x1320x300a ainsi été réalisée. Elle permet d'y insérer le plateau de manipulation conçu précédemment, et d'y conserver à plat et sans contrainte le vêtement[285]. Cette caisse a en outre reçu un traitement conforme à la norme NIMP15[286].

Ces caisses sont adaptées pour le transport ou alors pour un stockage temporaire. Cependant à long terme, par exemple pour un conditionnement en réserve, celles-ci ne semblent pas adaptées. En effet, le contreplaqué dégage des composés organiques volatiles (COV) et des acides naturellement présents dans le bois, et n'est pas recommandé dans la confection de conditionnement[287]. Pour diminuer au maximum ce risque, un film pour anoxies a été agrafé sur l'ensemble des faces internes de la caisse, afin de créer une interface de protection. Ce film a pour caractéristique de "faire une excellente barrière aux rayons UV, aux acides, à la perméabilité d'oxygène et autres gaz dont la vapeur d'eau, à la transmission des odeurs et à la détérioration des couleurs"[288].

Figures 163-164 : Nouvelle caisse de conditionnement réalisée pour le vêtement de l'Ours

[285] Cette caisse de conditionnement a été commandée et réalisée par l'entreprise Palcaisse.
[286] Norme Internationale pour les Mesures Phytosanitaires. Il s'agit d'un "traitement du bois permettant d'éviter l'infestation des forêts d'un pays importateur par des nuisibles présents dans le bois des emballages" selon le site https://www.palcaisse.com/
[287] Lecontreplaqué, performances environnementales. URL : https://www.lecontreplaque.com/performances-environnementales/
[288] ProMuseum, *film thermosoudable pour anoxie* https://promuseum.eu/anoxie/film-thermosoudable-pour-anoxie

La caisse du masque n'a pas été refaite au cours de cette étude, bien que son intérieur ait été adapté. Il serait toutefois préférable d'envisager la réalisation d'une nouvelle caisse de conditionnement. En effet, à la fin de l'étude, des traces de moisissures ont été observées sur sa face inférieure, probablement dues à son positionnement directement au sol.

Figures 165-166 : Adaptation de la caisse du masque

Conclusion

L'enjeu de cette étude était de comprendre si (et en quoi) l'approche de la conservation-restauration du costume de l'Ours, conservé au musée *Casa Pairal*, était influencée par l'inscription récente de son cadre d'usage (la fête de l'Ours) au PCI. Pour tenter de répondre à cette question, il a été nécessaire de rentrer "dans la peau de l'Ours" afin de comprendre comment ce costume fut inscrit dans le contexte de cette fête, à l'époque où il était en usage, et son statut actuel dans les collections d'une institution muséale publique dont la mission première est de transmettre le patrimoine catalan.

Cette étude nous a montré que l'enquête est un outil indispensable pour comprendre un objet lié à une tradition encore vivante.
Appliquée au costume de l'Ours conservé au musée *Casa Pairal*, cette démarche d'enquête permet de formuler une approche de la conservation-restauration au plus près des préoccupations qu'il dégage. Qu'elle soit de terrain ou d'archives, elle nous permet ici de recontextualiser ce costume à la fois comme objet de fête et objet muséal, de lui redonner un sens au-delà de sa matérialité et également d'interpréter comment l'ensemble des phases de sa vie l'ont impacté.
Cette étude s'est ainsi largement appuyée sur un travail collaboratif avec les communautés sources. Cette démarche, de plus en plus adoptée dans les institutions muséales publiques dans un objectif de recontextualisation des collections, permet de retracer l'histoire d'un bien patrimonial avec l'aide des personnes directement concernées[289]. Cela amène donc à repenser le rôle du restaurateur qui devient dès lors un médiateur entre l'objet, la communauté et l'institution[290].

Cette enquête nous a-t-elle cependant permis de trouver une influence entre la conservation immatérielle de la fête et la conservation matérielle du costume ?
La perpétuation de la fête de l'Ours repose sur sa transmission orale, sa pratique ainsi que son inscription au PCI, et non sur la conservation des éléments matériels qui y sont conviés. Le plus important, dans cette fête, ce ne serait pas seulement le costume de l'Ours en lui-même mais l'idée qu'il dégage et l'ensemble des qualités qui lui sont attribuées. D'un autre côté, dans le cadre d'une institution muséale, même si la compréhension des collections est indispensable, c'est la conservation de la matérialité des biens culturels qui prime[291].
Dans cette logique, la conservation matérielle du costume de l'Ours de la *Casa Pairal* ne semble pas renforcer significativement la conservation de la fête. Cependant, dans la démarche de patrimonialisation de celle-ci au PCI, le costume parvient à prendre une petite place, peut-être grâce au tournage de 1972. Bien que peu connu du grand public et de la nouvelle génération d'acteurs de la fête, on ressent cette volonté, au sein de la communauté, de conserver l'histoire de ce costume de l'Ours dans la mémoire collective.

---

[289] Comme c'est le cas au musée d'ethnographie de Genève, *"Le Musée s'attache à entretenir de multiples collaborations régionales et internationales avec les communautés sources et les diasporas. Le MEG développe également une coopération avec les peuples autochtones des objets présents dans ses collections, dans un esprit de respect mutuel et de partage des savoirs".* https://www.meg.ch/fr/propos-du-meg/meg
[290] DONJERKOVIC, Violette, *Garder la réserve : étude d'un frontail de cheval du Museon Arlaten*, DNSEP Art, mention Conservation-Restauration, Avignon, Ecole Supérieure d'art d'Avignon, 2023
[291] GRENIER, Catherine : « Transmission par l'objet ou transmission par l'idée ? », Le patrimoine au risque de l'immatériel. Enjeux juridiques, culturels, économiques, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 79-83

Mais quel impact pour sa conservation au sein du musée Casa Pairal ?

La patrimonialisation de la fête à l'Unesco apporte des informations servant l'étude de ce costume de l'Ours. Quelles soient écrites ou photographiques, ce sont des éléments particulièrement précieux et rares pour cette typologie d'objets, si bien qu'il s'agit d'une lacune connue pour les objets ethnographiques extra-européens, portant atteinte à leur conservation[292].

Cependant, bien qu'il soit en lien avec la fête de l'Ours patrimonialisée, celui-ci n'est aujourd'hui plus intégré à ces pratiques vivantes mais dans une institution muséale publique[293]. Avec son statut d'objet muséal, il pourrait continuer à parler de la fête. Bien que l'inscription au PCI n'oriente pas directement les choix d'intervention, la médiation la concernant et sa reconnaissance croissante met peu à peu ce costume en avant. Couplé à l'intérêt porté par les laurentins, il semble davantage pertinent de le remettre en exposition.

Une telle action permettrait, dans un certain sens, de continuer à le faire vivre, même en dehors de son contexte d'usage, de faire de lui un objet de mémoire, d'archive et de médiation. En le remettant dans les salles d'exposition du musée *Casa Pairal*, l'histoire de la fête sera transmise à travers sa matérialité.

Bien que mon objectif à travers cette étude n'était pas de créer le lien entre les laurentins et le musée *Casa Pairal*, il pourrait être intéressant à l'avenir, en raison de l'attrait encore porté à ce costume par les acteurs de la fête, d'envisager des collaborations entre les deux entités. Peut-être l'Ours patrimonialisé aura-t-il un jour l'occasion d'être vu dans un "musée de la fête de l'Ours" commun aux trois villages, aux côtés de ses confrères ?

A travers cette réflexion sur la remise de l'Ours au-devant de la scène, cette étude souligne l'écart qu'il peut exister entre la volonté d'une institution muséale (stabilisation des poils pour réexposition) et les principes déontologiques de la conservation-restauration (respect de l'intégralité, réversibilité et principe non interventionniste). Dans ce cas-là, il est important de trouver un compromis pouvant satisfaire les deux parties. Ainsi pour ne pas impacter davantage la conservation du costume, l'une des solutions est de se tourner vers des alternatives préventives plutôt que curatives. Le choix d'intervention s'est finalement porté, en accord avec l'institution prêteuse, sur des traitements de stabilisation minimale tout en conservant les altérations n'ayant pas d'impact sur la stabilité du costume. Pour pallier celles ne pouvant être traitées, une réflexion sur la conception d'une forme interne du costume a ainsi été menée.

[292] ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte, *Les spécificités de la conservation-restauration des collections ethnographiques*, 1998.

[293] On pourrait se demander si remettre définitivement le costume en réserve ne reviendrait pas à le faire "mourir" davantage.

Bibliographie

Contexte

- **Fête de l'Ours, Patrimoine culturel immatériel**

BECKER, Howard. S., *Écrire les sciences sociales*, chap.vi, "Prendre des risques (par Pamela Richards), Paris, Economica, pp. 115-127.

BOUCHE, Amandine, RASTOIX, Sébastien, *Au carnaval tout est permis (Titre original : Per Carnaval Tot S'hil Val)*, 2013, documentaire, 46 minutes. URL : https://www.saintlaurentdecerdans.fr/Filmcarnaval/Per-carnaval-tot-s-'-hi-val.mp4

BONNOT, Thierry, *L'Attachement aux choses*. Paris, CNRS Éditions, 2014, 240 p.

BONNOT, Thierry, *La Vie des objets : D'ustensiles banals à objets de collection*. Paris : Éd. Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », 2002

BOSCH, Robert, *Fêtes de l'Ours en Vallespir*, ed. Trabucaire, 2013, 224p., ISBN : 978-2-84974-163-4

BOSCH, Robert, *L'ours-totem d'Arles-sur-Tech, Essaie de monographie folklorique*, 1987, 316 p., ISBN : 2-9502138

BREINAN, Pierre, COSTES, Claude et FABRE, Daniel, *La caça de l'ós a Sant Lorenç de Cerdanç*, [film en ligne] Institut pyrénéen d'études anthropologiques, université Toulouse III, 1972, 16 mm, 40 minutes. URL Peertube « Héritages – UMR 9022 ». Disponible en ligne, https://heritages.huma-num.fr/videos/watch/playlist/a0a9177d-0134-497b-b369-1df6676681c5?playlistPosition=2&resume=true (consulté en octobre 2024).

DE LA PALLIERE, Otto, Ours, Taureaux et autres Démons, Carnavals traditionnels du Haut-Vallespir, 2024, 192 p., ISBN 978-2-9596614-0-2

DELION, Isabelle, *Fête de l'Ours* [vidéo en ligne] , *France 2*, INA Éclaire Actu, 1996. URL : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab96009089/fete-de-l-ours

DI FRANCESCO, Fanny, *Cap sur l'Unesco pour les trois fêtes de l'Ours*, publié dans l'Indépendant le 24 janvier 2014. URL : https://www.lindependant.fr/2014/01/24/cap-sur-l-unesco-pour-les-trois-fetes-de-l-ours,1839078.php

Ethnopôle GARAE, "Il était une fois… Projection de films dans le cadre de l'hommage à Daniel Fabre" , n°9 Janvier 17. http://garae.fr/IL%20ETAIT%20UNE%20FOIS%209.pdf

FABRE, Daniel, *Jean de l'Ours : analyse formelle et thématique d'un conte populaire*, Éditions de la revue "Folklore", 1969. URL : http://garae.fr/Folklore/R52_134_ETE_1969.pdf (consulté le 12/02/2025)

FREGER. Charles, *Wilder Mann ou, La figure du sauvage*, Thames Hudson, 2012

GLOTZ, Samuel (dir.), *Le masque dans la tradition européenne : exposition organisée, du 13 juin au 6 octobre 1975, au Musée international du Carnaval et du Masque, à Binche* [Catalogue d'exposition]. Binche : Musée international du Carnaval et du Masque, 1975

GRENIER, Catherine : « Transmission par l'objet ou transmission par l'idée ? », Le patrimoine au risque de l'immatériel. Enjeux juridiques, culturels, économiques, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 79-83

HENRI, Dominique Marie Joseph, Histoire de Roussillon comprenant l'histoire du Royaume de Majorque, 1835, Paris, Imprimerie Royale.

HERAULT, Laurence. Décrire les rites. Pratiques d'ethnologues et d'ecclésiastiques. In: Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie, n°19, 1996. Dossier : Naître en marge. pp. 39-48. URL : https://www.persee.fr/doc/gradh_0764-8928_1996_num_19_1_890 (consulté le 30/03/2025)

HOTTIN, Christian, VOISENAT, Claudie (dir.), *Le tournant patrimonial. Mutations contemporaines des métiers du patrimoine*, chap I, *"L'ordinaire , le familier, l'intime…loin du monument"* (par Daniel Fabre), p.43-58, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, col. « Cahiers d'ethnologie de la France », 2016, 330 p., ISBN : 9782735122547.

HOUSEMAN, Michael , *Danse et rituel*, Edition CND Centre national de la danse, 304p

INGOLD, Tom, « Les matériaux de la vie », Socio-anthropologie [En ligne], 35 | 2017, mis en ligne le 04 mai 2017, consulté le 13 avril 2025. URL : http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2519

Les Fêtes de l'Ours du Haut-Vallespir, Patrimoine Culturel Immatériel « en cOURSe pour l'UNESCO », revue de presse. URL : https://www.payspyreneesmediterranee.org/mbModules/fileDownload/download.php?h=m254419bPRNcQU4Am&p=169116&m=699471

L'indépendant, Saint-Laurent-de-Cerdans – Unesc'ours : trois villages unis pour le bien du haut Vallespir, 2025. URL : https://www.lindependant.fr/2025/01/21/saint-laurent-de-cerdans-unescours-trois-villages-unis-pour-le-bien-du-haut-vallespir-12461139.php (consulté le 15/04/2025)

LLUIS GUAL, Oriol , *Les derniers Ours, une histoire des fêtes de l'Ours*, Volume 1 de Quaderns del costumari de Catalunya Nord, 2017, 495 p., ISBN : 978-29559318-1-3

Ministère de la culture, L'inventaire national du Patrimoine culturel immatériel. URL : https://www.culture.gouv.fr/fr/thematiques/patrimoine-culturel-immateriel/le-patrimoine-culturel-immateriel/l-inventaire-national-du-patrimoine-culturel-immateriel

Ministère de la Culture, “Qu’est ce que le Patrimoine culturel immatériel ?”, URL : https://www.culture.gouv.fr/fr/thematiques/patrimoine-culturel-immateriel/le-patrimoine-culturel-immateriel/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel (consulté le 02/04/2025)

Ministère de la culture, L’inventaire national du Patrimoine culturel immatériel. URL : https://www.culture.gouv.fr/fr/thematiques/patrimoine-culturel-immateriel/le-patrimoine-culturel-immateriel/l-inventaire-national-du-patrimoine-culturel-immateriel (consulté le 02/04/2025)

Ministère de la Culture, “Expertise du patrimoine immatériel en contexte transfrontalier : des fêtes de l’Ours au savoir-faire de la terre cuite”, 2018. URL : https://www.culture.gouv.fr/content/download/182860/1998006 (consulté le 15/04/2025)

MONFERRAN, Jean-Christophe, *Au mas Bilbe. Raymond Sala et Pierre Nou*, vidéo, 6’34, chaîne vidéo de l’UMR Héritages, 2017. URL : http://urlr.me/9rtdQ (consulté en octobre 2024).

MONFERRAN, Jean-Christophe, *Projection à Saint-Laurent-de-Cerdans du 15 février 2015,* vidéo 8’51, chaîne vidéo de l’UMR Héritages, 2017. URL : https://heritages.huma-num.fr/w/p/kQExNzqUpvedZenmjaZzKK?playlistPosition=1&resume=true (consulté en octobre 2024).

Pays Pyrénées Méditerranée, “*Fêtes de l’ours - UNESCO*” URL : https://www.payspyreneesmediterranee.org/thematiques/culture-et-patrimoine/fetes-de-l-ours-unesco/ (consulté le 02/04/2025)

Pays Pyrénées Méditerranée, *Les Fêtes de l’Ours du Haut-Vallespir, Patrimoine Culturel Immatériel « en cOURSe pour l’UNESCO »*, revue de presse. https://www.payspyreneesmediterranee.org/mbModules/fileDownload/download.php?h=m254419bPRNcQU4Am&p=169100&m=640896 (consulté le 07/04/2025)

Pyrénées Magazine, "Le Vallespir retrouvé" Joseph Ribas, p.55, n°125-126, 1981. [en ligne]. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9646488z/f78.item#

NAU, Christelle, SCHLUMBERGER, Julie, Pays Pyrénées Méditerranée, *Les Fêtes de l’Ours du Haut-Vallespir*, Fiche Inventaire National. URL : https://www.culture.gouv.fr/content/download/115273/file/F%C3%AAtes%20Ours-2014-4DEFV%2018122014diffusion-.pdf .

Pays Pyrénées Méditerranée, Fêtes de l’ours - UNESCO. URL : https://www.payspyreneesmediterranee.org/thematiques/culture-et-patrimoine/fetes-de-l-ours-unesco/

PCI Lab - Patrimoine Culturel Immatériel en France. (s. d.), *La fête de l’Ours*. URL : https://www.pci-lab.fr/en/component/fichesinventaire/fiche/60?Itemid=0

PCI Lab - Patrimoine Culturel Immatériel en France. (s. d.), *Les fêtes de l’Ours du Haut-Vallespir : Saint-Laurent-de-Cerdans*. URL : https://www.pci-lab.fr/en/component/fichesinventaire/fiche/63?Itemid=0

Site du Pays Pyrénées Méditerranée. URL : https://www.payspyreneesmediterranee.org/

Unesco, Patrimoine culturel immatériel, “Les fêtes de l’Ours dans les Pyrénées, 2022 https://ich.unesco.org/fr/RL/les-fetes-de-l-ours-dans-les-pyrenees-01846#:~:text=Les%20f%C3%A

Ates%20de%20l'Ours%20ont%20lieu%20chaque%20hiver%20dans,tenter%20d'attraper%20les%20participants.

VOISENAT, Claudie, *Du vieil Ours et d'autres festivités juvéniles*, In Situ. Au regard des sciences sociales [En ligne], 3 | 2022, mis en ligne le , consulté le 21 avril 2025. URL : http://journals.openedition.org/insituarss/1749

VOISENAT, Claudie et MONFERRAN, Jean-Christophe. « Sur les traces de Jean de l'Ours, de la littérature orale au PCI », in VOISENAT, Claudie et SAGNES, Sylvie (dir.). *Daniel Fabre, le dernier des romantiques : actes du colloque de Paris, octobre 2018*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, pp. 33-50. ISBN : 978-2-7351-2841-9.

Arles sur Tech - Les Fêtes de l'Ours à Paris ! L'indépendant, 2017. URL : Arles sur Tech- Les Fêtes de l'Ours à Paris! - lindependant.fr

Musée de la Chasse et de la Nature, Fête de l'Ours. URL : Le Musée de la Chasse et de la Nature à Paris - Fête de l'Ours

- **Musée Casa Pairal**

BECAT, Joan. *Mouvements politiques catalans en Catalogne Nord, 1960-2021. Identités nationales et identités régionales dans l'espace de la francophonie européenne et nord-américaine des années 1960 à nos jours*, Québec: Presses de l'Université Laval, 2022, pp. 181-196. URL : https://doi.org/10.1515/9782763755182-013 Consulté le 06/01/2024

BERJOAN, Nicolas. *La Croix et le drapeau. Le catalanisme de Monseigneur de Carsalade du Pont, évêque de Perpignan (1900-1932)*. In: *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 121, N°267, 2009. Les députés de Montpellier aux États de Languedoc. pp. 385-406. 06/01/2024). URL : https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_2009_num_121_267_7279

BOUILLER, Jean-Roch, CALAFAT, Marie-Charlotte, *Dioramas ethnographiques et unités écologiques : La mise en scène de la vie quotidienne au musée d'Ethnographie du Trocadéro et au musée national des Arts et Traditions populaires*, Culture & Musées [En ligne], 32 | 2018, mis en ligne le 16 janvier 2019, URL : http://journals.openedition.org/culturemusees/2473 Consulté le 07 janvier 2025.

Catalogue d'exposition, *Casa Pairal, Musée catalan des Arts et Traditions Populaires*, Perpignan, Edition SAEP, 1990

DOMENEC J. Bernardo, *Langue, société et espace en Catalogne du Nord.* In: *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, tome 48, fascicule 2, 1977. Barcelone et la Catalogne. pp. 153-170. URL : https://www.persee.fr/doc/rgpso_0035-3221_1977_num_48_2_3505#rgpso_0035-3221_1977_num_48_2_T1_0160_0000 (consulté le 06/01/2024)

FONQUERNIE, Laurent, *La Casa Pairal : collection pour demain*, publié le 14 novembre 2010. URL : https://www.institutdugrenat.com/2010/11/la-casa-pairal-une-collection-pour-demain/ Consulté le 03/01/2025

Ministère de la Culture, *Musée Casa Pairal,* Pop - Plateforme Ouverte du Patrimoine, URL : https://pop.culture.gouv.fr/notice/museo/M0494 (consulté le 06/01/2024)

VALLERANT, Jacques, *RIVIÈRE GEORGES-HENRI (1897-1985)* [en ligne]. In Encyclopædia Universalis. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-henri-riviere/ (consulté le 06/01/2024)

Matériaux constitutif, conservation-restauration

AMIEL, Alain, *Sébastien Dalbera Musée du Carnaval*, publié le 23 janvier 2022. URL : https://alainamiel.fr/2022/01/23/sebastien-dalbera-musee-du-carnaval/ (consulté le 10/11/2024)

Aquí Sem : visite de l'atelier de l'un des derniers créateurs de grosses têtes de carnaval en Catalogne. • ©FTV/Sandra Canal et Chloé Fabre. https://france3-regions.francetvinfo.fr/occitanie/pyrenees-orientales/perpignan/video-carnaval-en-catalogne-createurs-de-grosses-tetes-et-de-geants-de-pere-en-fils-2718482.html

Association *La chèvre de race pyrénéenne, standard de la race,* URL : https://www.chevredespyrenees.org/la-chevre-pyreneenne/standard-pyreneennes/ (consulté le 20/01/2025)

L.BARCLAY, Robert., DIGNARD, Carole., SELWYN, Lyndsie., *Le soin des objets métalliques*, 2020, Gouvernement du Canada, Institut 2 canadien de conservation. URL : https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/lignes-directrices-collections/objets-metalliques.html#a1b1 consulté le 16/01/2025

CHAHINE, Claire, *Cuir et parchemin ou La métamorphose de la peau*, CNRS Editions, 2013

CICRP, *Tineola bisselliella,* Insectes du Patrimoine Culturel. URL : http://insectes-nuisibles.cicrp.fr/fr/les-insectes-de-a-a-z/tineola-bisselliella (consulté le 05/05/2025)

CORDREAUX, Henri, *La fabrication du masque*, 2e éd., Paris, Bourrelier et Cie, 1946.

CTC [Centre technique Cuir, chaussure, maroquinerie] (ed.) Le cuir dans tous ses états, CTC ; [rédigé par Marie-Noëlle de Cagny, Annie Campagna, Lucile Favier, et al.], col. « Les indispensables de CTC», Lyon, 2011; 151p.

C2RMF, *Plages climatiques par type de matériaux. URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf/files/plages_climatiques_par_materiaux.pdf (consulté le 14/01/2025)*

DIGNARD, Carole, MASON, Janet, *Le soin des cuirs, des peaux et des fourrures*, ICC, Gouvernement du Canada, Institut canadien de conservation, 2018. URL : https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/lignes-directrices-collections/soin-cuirs-peaux-fourrures.html (consulté le 23/11/2024)

DONJERKOVIC, Violette, *Garder la réserve : étude d'un frontail de cheval du Museon Arlaten*, DNSEP Art, mention Conservation-Restauration, Avignon, Ecole Supérieure d'art d'Avignon, 2023. URL : https://poledocumentsesaa.com/wp-content/uploads/2023/09/DNSEP_CR_2023_DONJERKOVIC.pdf

DOWN, Jane. L,. *Compendium des adhésifs pour la conservation*, Gouvernement du Canada, Institut canadien de conservation, 2015

Furskin identification, Furskin Co., 2011. URL : https://furskin.cz/overview.php?furskin=Capra%20hircus (consulté le 11 novembre 2024)

GUILD, Sherry, *Le soin des objets en papier*, Gouvernement du Canada, Institut canadien de conservation, 2018. URL : https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/lignes-directrices-collections/objets-papiers.html (consulté le 01/05/2025)

Institut canadien de conservation (ICC). « L'identification des fibres naturelles – Notes de l'Institut canadien de conservation (ICC) 13/18 » [en ligne], 2019. URL : https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/notes-institut-canadien-conservation/fibres-naturelles.html. Consulté le 20/12/24.

JAWAHAR, Malathy, VANI, K., CHANDRA BABU, N. K., *Leather Species Identification Based on Surface Morphological Characteristics using Image Analysis Technique*. Journal of the American Leather Chemists Association, 2016, Vol. 111, p. 308-314. URL : https://www.journals.uc.edu/index.php/JALCA/article/download/3699/2891/10663

KAPLAN, Harry, *Furskin processing,* Oxford : Pergamon Press, 1971

KITE, Marion, "*Furs and furriery : history, techniques and conservation"*, dans KITES, Marion, THOMSON, Roy, *Conservation of leather and related matérials*, Boston, Butterworth Heinemann, 2006, pp.141-169

LARDEAU, Lisa-Charlotte, *«De fibres et de poils.» Etude et conservation-restauration de la robe « Tolède » de Paul Poiret (1921, Paris, Palais Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris) : recherche d'un adhésif pour la stabilisation d'une fourrure de lapin tannée et tein…*, Médiathèque numérique de l'Inp, 15 octobre 2020, https://mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaurateurs-patrimoine/fibres-poils-etude-conservation-restauration-robe-tolede-paul-poiret-1921-paris-palais-galliera-musee-mode-ville-paris-recherche-dun (consulté le 09/11/2024)

Lecontreplaqué, performances environnementales. URL : https://www.lecontreplaque.com/performances-environnementales/ (consulté le 11/05/2025)

ManoMano, *Guide d'utilisation des rivets*. URL : https://www.manomano.fr/conseil/comment-choisir-des-rivets-9382 Consulté le 06/10/2024

MESBAH, Marion, « L'armure satin ou atlas : qu'est-ce que cette technique de tissage ? » [en ligne], Site de Marques de France, 17 octobre 2023. URL : https://www.marques-de-france.fr/definition/chaine-et-trame/ (consulté le 20/12/2024)

MORLOT, Pauline, *Utilisation et sauvegarde des objets pédagogiques des collections universitaires, choix et enjeux de la conservation-restauration de deux modèles anatomiques de gorille en papier-mâché*. DNSEP option Art, mention Conservation-Restauration, Avignon, École supérieure d'art d'Avignon, 2011URL : https://poledocumentsesaa.com/wp-content/uploads/2019/02/Morlot-Pauline-Portail.pdf

Mousse de polyuréthane, Centre de conservation Québec, Préserv'Art. URL : https://preservart.ccq.gouv.qc.ca/rptFicheProduit.aspx?NoProduit=P0127#:~:text=Ce%20type%20de%20mousse%20n,un%20couteau%20%C3%A0%20lame%20r%C3%A9tractable. Consulté le 03/01/2025

ProMuseum, *film thermosoudable pour anoxie*. URL : https://promuseum.eu/anoxie/film-thermosoudable-pour-anoxie

PURINTON, Nancy, FILTER, Susan, *Gore-Tex: An Introduction to the Material and Treatments,* Conservation Center for Art and Historic Artifacts, Paper delivered at the Book and Paper specialty group session, AIC 20th Annual Meeting, June 2-7, 1992, Buffalo, NY. URL : https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v11/bp11-33.html , consulté le 06/02/2025

Rapport d'intervention du costume de l'Ours par Isabel Jubal Desperamont

ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte, *Les spécificités de la conservation-restauration des collections ethnographiques*, la Lettre de l'OCIM, n°56, 1998.

ROYAN, Lucille, DAHER, Céline, BALCAR, Nathalie, BARABANT, Gilles, LATTUATI-DERIEUX, Agnès, *"Conservation des mousses polyuréthane ester : consolidation par application de mélanges de polysiloxanes",* Technè [Online], 46 | 2018, Online since 19 December 2019. URL: https://journals.openedition.org/techne/536 Consulté le 05 avril 2025.

RUSSO, Silvia, GRANGET, Elodie, MALEFAKIS, Alexis, BRAMBILLA, Laura, THOMAS, Jean-Baptiste, JOESPH, Edith, *About metal soaps in ethnographic collections*, CeROArt [en ligne], 13 | 2024, URL: http://journals.openedition.org/ceroart/8388 (consulté le 22/01/2025)

SELWYN, Lyndsie, Comprendre la formation instantanée de rouille, Institut Canadien de Conservation. URL : https://publications.gc.ca/collections/collection_2021/pch/CH57-4-21-2017-fra.pdf

Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel, ICOM-CC. URL : https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Conservation-restauration/Fichiers/Chartes-et-recommandations-internationales/2008-ICOM-CC-Terminologie-de-la-conservation-restauration-du-patrimoine-culturel-materiel (consulté le 06/05/2025)

VARGHESE, Anjli, JAIN, Sahil., PRINCE, A.Amalin., JAWAHAR, Malathy. (2020). *Digital Microscopic Image Sensing and Processing for Leather Species Identification*, IEEE Sensors Journal. Vol.20, 2020. URL : https://www.researchgate.net/publication/341094326_Digital_Microscopic_Image_Sensing_and_Processing_for_Leather_Species_Identification

VINCENT, Frédérique, *La restauration des objets patrimoniaux ou le choix de respecter les traces de l'histoire*. In: Les Cahiers du Musée des Confluences. Revue thématique Sciences et Sociétés du Musée des Confluences, tome 4, 2009. Les Traces. pp. 89-96. URL : https://doi.org/10.3406/mhnly.2009.1486

Annexes

Annexe 1 : Photographies du costume de l'Ours de la Casa Pairal avant traitement

Annexe 2 : Lettre écrite en 1966 concernant l'acquisition du costume par le musée Casa Pairal.

Annexe 3 : Articles de journaux sur les donations de Louis-Coll-de-Carrera au Musée Casa Pairal dans les années 1960.

Annexe 4 : Localisation des trois villages où se pratique la fête de l'Ours en Haut-Vallespir.

Annexe 5 : Description des costumes de l'Ours de Prats-de-Mollo-la-Preste et d'Arles-sur-Tech.

Annexe 6 : Photographies de l'habillage de l'Ours lors de la fête de l'Ours en février 2025.

Annexe 7 : Biographie du costume de l'Ours étudié

Annexe 8 : Photographies d'archives des costumes de l'Ours antérieur à celui étudié

Annexe 9 : Photographies d'archives du costume de l'Ours et de ses différents masques auxquels il a été associés.

Annexe 10 *:* Retranscription partielle de l'entretien téléphone avec Roger Pineda, porteur du costume de l'Ours dans le film de 1972, 23 février 2025

Annexe 11 : Analyses microscopiques des textiles.

Annexe 12 *:* Synthèse du constat d'état du vêtement et du masque

Annexe 13: Détail des adhésifs sélectionnés pour les tests de consolidation des déchirures de la fourrure du vêtement

Annexe 14 : Détail des adhésifs sélectionnés pour les tests de consolidation des fentes de la structure en carton-pâte du masque

Annexe 15 : Tests de solubilité avant traitement

Annexe 16 : Tests préalables au traitement de consolidation des déchirures de la fourrure du vêtement

Annexe 17: Tests préalables au traitement de consolidation des fentes de la structure en carton-pâte du masque

Annexe *18* : Fiches techniques

Annexe 19 : Photographies du costume de l'Ours de la Casa Pairal après traitement

Annexe 1: photographies du vêtement et du masque avant traitement

Face avant

Dos arrière

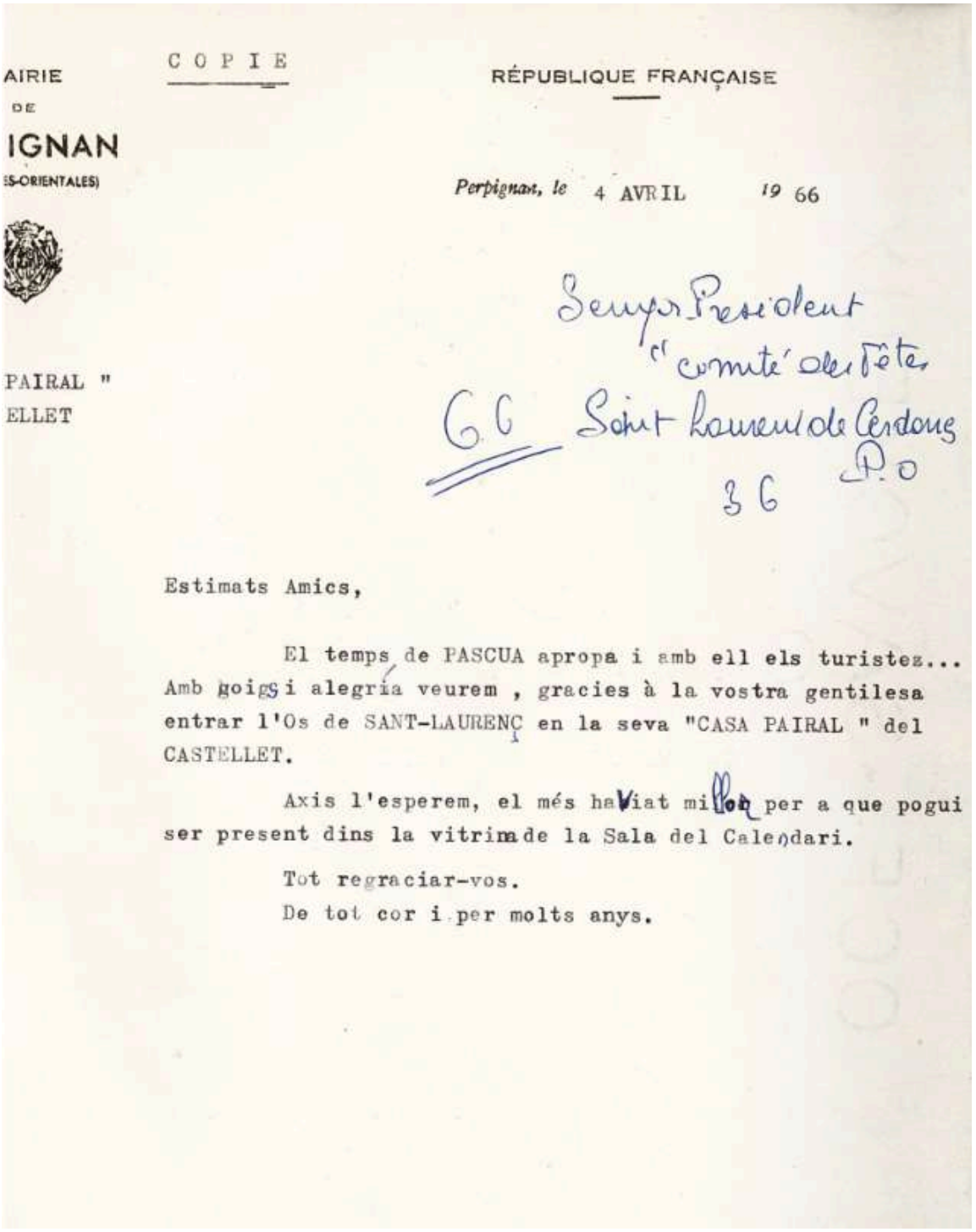
Face avant

Côté dextre

Face arrière

Côté senestre

Annexe 2 : Lettre écrite le 4 avril 1966 concernant l'acquisition du costume par le musée Casa Pairal.



AIRIE
DE
IGNAN
ES-ORIENTALES)

PAIRAL "
ELLET

COPIE

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Perpignan, le 4 AVRIL 1966

Senyor President
"comité des Fêtes
66 Saint Laurent de Cerdans
P.O
36

Estimats Amics,

El temps de PASCUA apropa i amb ell els turistez... Amb goigs i alegría veurem , gracies à la vostra gentilesa entrar l'Os de SANT-LAURENÇ en la seva "CASA PAIRAL " del CASTELLET.

Axis l'esperem, el més haviat millor per a que pogui ser present dins la vitrina de la Sala del Calendari.

Tot regraciar-vos.
De tot cor i per molts anys.

Figure 137 : Traduction du catalan de la lettre envoyé par le musée au Président du Comité des Fêtes de Saint-Laurent le 4 avril 1966 : "Chers amis,↲Le temps de PÂQUES approche et avec lui les touristes…↲ C'est avec joie et allégresse que nous verrons, grâce à votre gentillesse, entrer l'Ours de SAINT-LAURENT dans sa "MAISON PARENTALE" du CASTELLET.↲ Ainsi nous l'attendons, le plus tôt possible, afin qu'il puisse être exposé dans la vitrine de la Salle du Calendrier.↲↲ Nous vous en remercions beaucoup.↲ De tout cœur et pour de nombreuses années." ©CasaPairal

Annexe 3 : articles de journaux sur le don d'objets à la casa Pairal à l'initiative de Louis Coll-de-Carrera dans les années 1960.

19/5/65

Le dernier fabricant de « basts » de mulet a livré hier à la Casa Païral un harnachement de luxe

DANS l'étude qu'il a consacrée au harnachement du mulet en Catalogne, M. Joseph Deloncle, conservateur de la Casa Pairal du Castillet, écrivait : « Parmi les petites industries artisanales que la machine tend à précipiter dans l'oubli, il en est une plus particulièrement menacée, celle des harnachements de mulets, et parmi elles celle des harnachements de luxe. Il est loin le temps où, en Vallespir, et surtout dans la région des Aspres (la Trinité, Oms, Calmeilles, N.-S. del Coll), quand la jeune fille d'un mas venait à se marier on voyait après la noce le couple partir sur le petit sentier, à travers « rotes », « alzavares », « farigoles i ginestes », sur le « matxo de bagu », richement harnaché au son léger des « cascavells ».

Cependant, Juan Bonaus, d'Arles-sur-Tech, pour le Roussillon, et Juan Forch, de Figuères, pour la province de Gerone, gardent encore jalousement la tradition. »

Ces lignes datent de 1956. Juan Bonaus, d'Arles, n'est plus depuis quelques années, et seul M. Louis Colldecarrera, fabricant de basts de mulet, à Saint-Laurent-de-Cerdans, maintient la tradition.

C'est un cousin de la famille Coll de Carrera, de Bages. Né en 1904, il s'établit à Saint-Laurent-de-Cerdans en 1927. Son père exerçait la même profession à Tortella ; en 1914, il venait vendre des basts dans la cité vallespirienne, où il avait une boutique.

Mais, peu à peu les muletiers se sont faits rares. Il y avait avant-guerre, à Saint-Laurent, 48 « traginers ». Il n'y en a que neuf aujourd'hui. C'est dire que le harnachement de mulet tend lui aussi, à disparaître.

Le but de notre Casa Pairal est de conserver les arts et traditions populaires du Roussillon, et tout ce qui a trait à la vie rurale. Pour sauvegarder un type de bast et de harnachement de mulet — type de luxe — M. Joseph Deloncle s'est adressé à M. Louis Colldecarrera.

Cette œuvre — qui est une manière de chef-d'œuvre — a été livrée par son auteur, hier après-midi, à la Casa Pairal. Elle a été réceptionnée par M. Joseph Deloncle, en présence de M. Mesuret, conservateur du musée Dupuy, à Toulouse, qui a tant fait pour la nouvelle destination du Castillet.

Le harnachement que nous avons pu admirer comprend comme tous les autres, la partie avant : « cateçada », « morralles », « morralló », « pitral amb cascavellada », « devantal », « regnes » ; le bast proprement dit : arc de bois avant, avec « ganxo » et « reguador », les « cap pitrals », avec la « cingla » et le « cinglador » ; la partie arrière : « coixes », « sobranquers », « rabasts entaxonadas de pell de teixó », « caballets » ; et l'ensemble de l'outillage, ainsi que le « mural » pour le grain.

Les bandes et les pièces de cuir sont ornées de clous à tête dorée, formant des motifs décoratifs. Sur la « manteta » brodée est représenté saint Antoine, patron des « traginers ».

Ce type de harnachement dénote une grande maîtrise d'exécution. Par sa richesse il évoque les fêtes d'antan, les épousailles et la cérémonie de bénédiction des mulets en Vallespir. Il cache en lui un secret de fabrication à la main dont un jour notre Casa Pairal sera l'unique dépositaire.

Sa livraison a pris un caractère d'autant plus émouvant. M. Deloncle a félicité M. Louis Colldecarrera et lui a dit un affectueux « Per molts anys ! »

● M. Colldecarrera vient de remettre à M. J. Deloncle sa dernière œuvre. (Photo A. J. « L'Indépendant »).

Contre la fatigue Excitant ? Non ! Fortifiant ? Oui !

Les excitants ou les dopings ne donnent qu'un coup de fouet et sont parfois dangereux. Par contre, pour lutter contre la fatigue, les fortifiants peuvent être utiles. Prenez le Vin de Frileuse à la Vitamine B1 et à base d'Uvaria de Madagascar, il a fait ses preuves depuis vingt ans. Un verre à bordeaux de Vin de Frileuse au moment des repas, pour vous sentir, au bout de quelques jours, plein d'entrain. L'Extrait de Frileuse est en vente chez votre pharmacien.

22/11/2024 20:00

Figure 138 : Article de journal publié le 19 mai 1965 parlant du don effectué par Louis Coll-de-Carrera au musée Casa Pairal, ©Monique Saqué

UN TRÉSOR POUR LA CASA PAIRAL

Un « bast » fabriqué par le dernier spécialiste des P.-O.

Il y a 18 ans, on

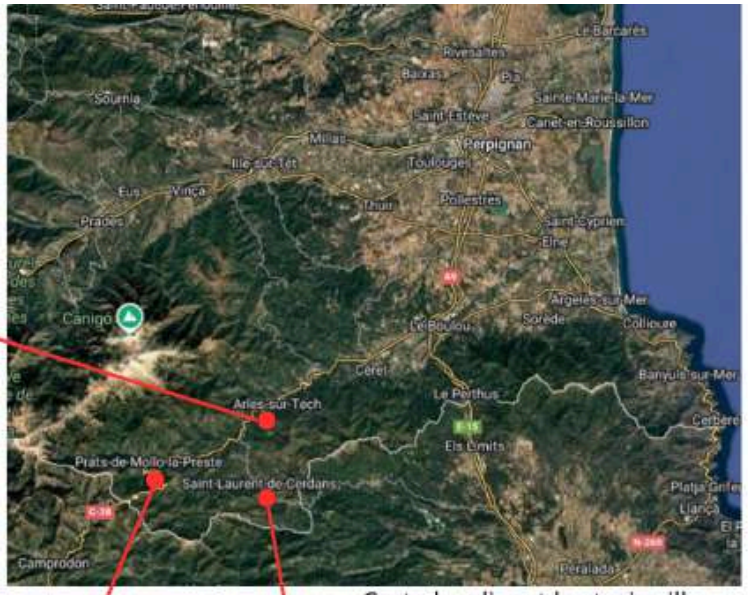
La Casa Pairal, musée des traditions populaires, vient de faire une jolie acquisition : nous voulons parler d'un « bast » de toute beauté, réalisé par M. Louis Coll-de-Carrera, qui est le dernier fabricant de basts de mulets de Saint-Laurent-de-Cerdans, et sans doute de tout le département. Sur notre photo : M. Coll de Carrera remet à M. Deloncle, conservateur de la Casa Pairal, le splendide ensemble qui sera déposé en bonne place dans le musée

21/11/2024 17:12

Figure 139 : Article de journal parlant du don effectué par Louis Coll-de-Carrera au musée Casa Pairal, date inconnue, ©Monique Saqué

Annexe 4 : Localisation des trois villages où se pratique la fête de l'Ours en Haut-Vallespir.

L'Ours de Arles-sur-Tech, date inconnue ©Oriol Lluis Gual



Carte localisant les trois villages pratiquant la fête de l'Ours en Haut-Vallespir ©GoogleMaps

L'Ours de Prats-de-Mollo-la-Preste, date inconnue ©Oriol Lluis Gual

L'Ours de Saint-Laurent-de-Cerdans, février 2025

Annexe 5 : Description des costumes de l'Ours de Prats-de-Mollo-la-Preste et d'Arles-sur-Tech.

L'Ours de Prats-de-Mollo-la-Prest, 1952, ©Jean Ribière. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

3 Ours sont présents simultanément lors de la fête.

Ils sont habillés en peau de mouton et d'un chapeau conique. Ce sont des peaux non tannées cousues directement sur le corps de l'acteur, le jour de la fête[294].
Leur visage est enduit de poudre de carbone pulvérisé et d'huile (suie mélangée à du vin après la seconde guerre mondiale)[295].
L'Ours porte un bâton, et non les chasseurs.

Comme la peau n'est pas traitée, les costumes sont faits chaque année.

Selon Oriol Lluis Gual, leur habit ne semble pas avoir évolué au fil des années. Il est possible que dans les années 1920, ils aient porté de vraies peaux d'ours, puis en raison de la disparition de l'espèce, ils ont commencé à porter "des sacs et et des couvres-chefs en peaux de moutons"[296].

L'Ours d'Arles-sur-Tech, 1962 ©J. Molas. Collection Terra Nostra.Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

1 Ours est présent lors de la fête.

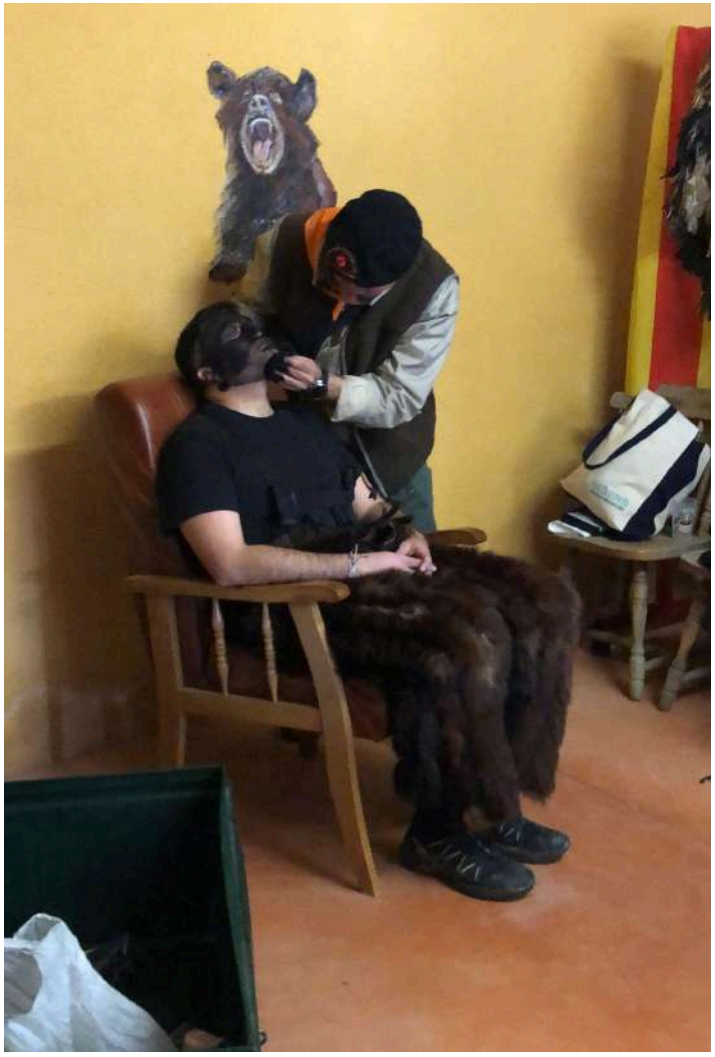
Selon l'ouvrage d'Oriol Lluis Gual, la tête de cet Ours est comparée à une tête de requin.
Dans les années 1980, ce costume serait fait à partir de peaux de mouton et d'un masque fait de peaux de lapin et de dents de porc[297].

Aujourd'hui, le masque est composé d'un casque de moto recouvert de peau[298]. En observant ce masque, nous pourrions supposer qu'il s'agit de peau de chèvre en raison de la raie dorsale noire visible sur la photo ci-contre.

---

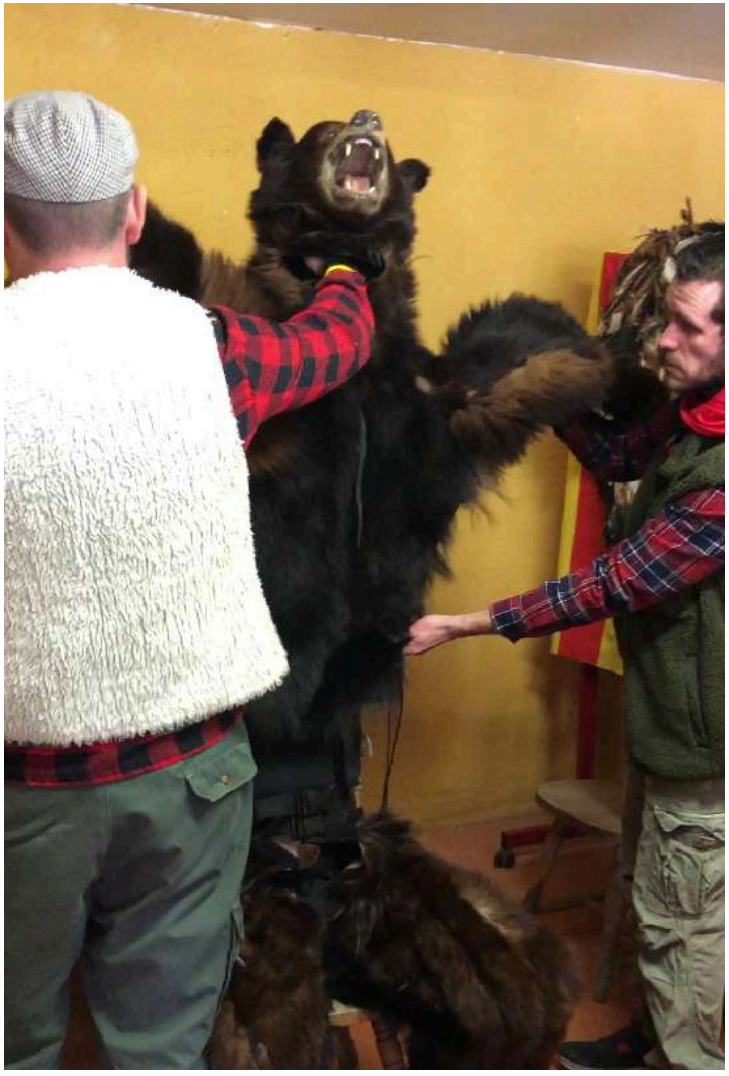
[294] DELION, Isabelle, *Fête de l'Ours* [vidéo en ligne] , *France 2*, INA Éclaire Actu, 1996
[295] LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit.,* p.71.
[296] *Ibid.* p.61.
[297] Observation de Joan Amades, 1985 citée par Oriol Lluis Gual dans *Les derniers Ours*, Une histoire des fête de l'Ours, 2014, p.137
[298] LLUIS GUAL, Oriol, *op.cit.,* p.175

Annexe 6 : Photographies de l'habillage de l'Ours lors de la fête de l'Ours en février 2025.



FESTA DE
LOS

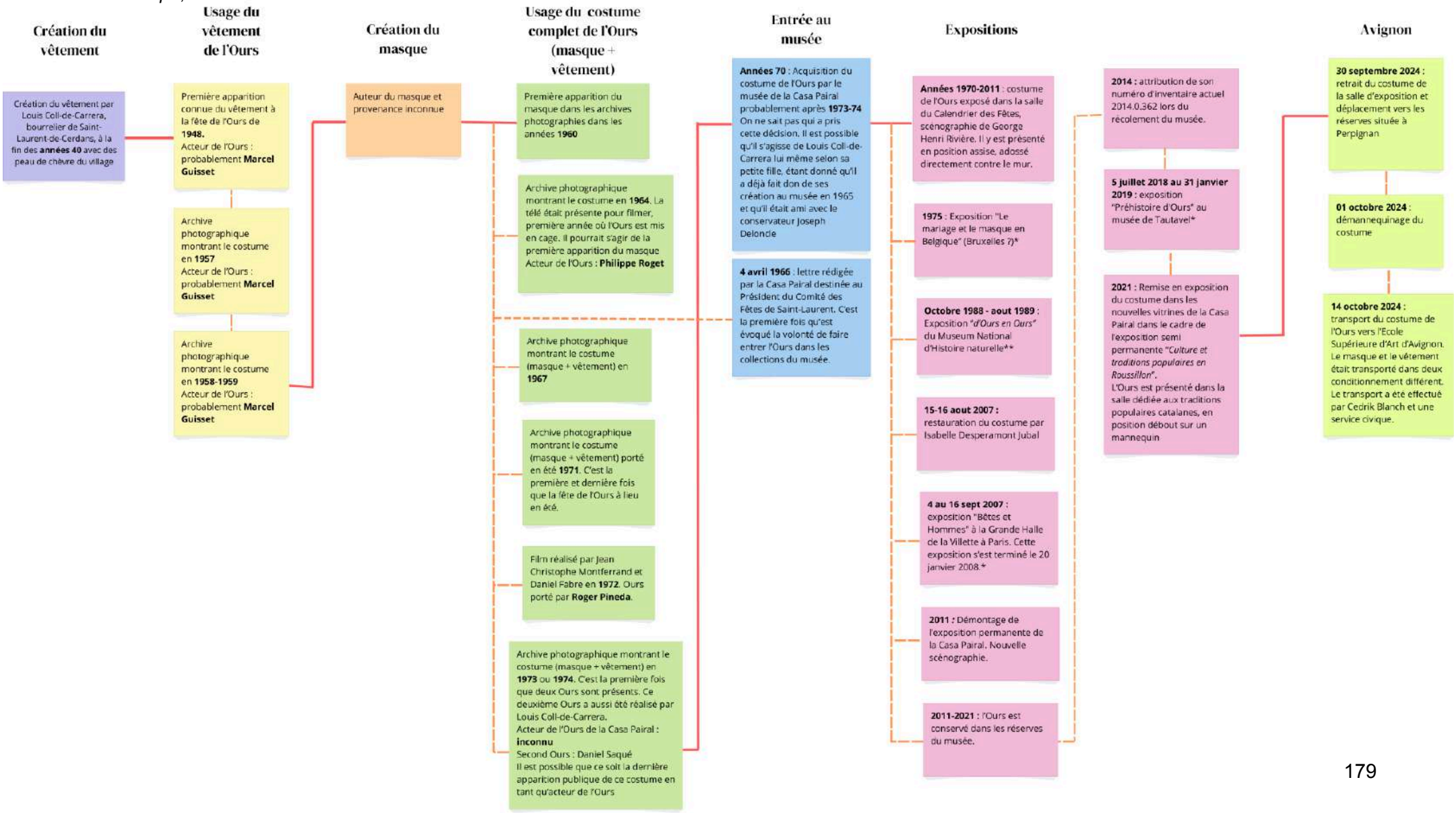
FESTA DE
LOS



Annexe 7 : Biographie du costume de l'Ours du musée Casa Pairal

* : Informations trouvées dans les documentations transmises par le musée

** : Informations trouvées sur le document rédigé par NAU, Christelle, SCHLUMBERGER, Julie, Pays Pyrénées Méditerranée, *Les Fêtes de l'Ours du Haut-Vallespir*, Fiche Inventaire National.



Annexe 8 : photographies d'archives des costumes de l'Ours antérieur à celui étudié

Années 1940, ©Auteur inconnu. Collection Maison du Patrimoine et de la Mémoire André Abet - Saint Laurent de Cerdans. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

1948 ? ©Maison du Patrimoine et de la Maison André Abet

Annexe 9 : photographies d'archives du costume de l'Ours et de ses différents masques auxquels il a été associés.

Première photographie du vêtement de l'Ours connue. Il est associé à un premier masque, 1948 ©Maison du Patrimoine et de la Maison André Abet

Photographie du vêtement de l'Ours associé à un premier masque, 1957 ©Fonds Joan Amades. Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals (DGCPAAC). Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

Photographie du vêtement de l'Ours associé à un second masque, 1957 ©Fonds Joan Amades. Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals (DGCPAAC). Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

Photographie du vêtement de l'Ours associé à un premier masque,1957 ©Fonds Joan Amades. Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals (DGCPAAC). Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

Photographie du vêtement de l'Ours associé à un troisième masque, 1958-1959 ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

Première photographie connue montrant le masque de l'Ours étudié, années 1960. ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

Costume porté par Roger Pineda, 1964 ©Maison du Patrimoine et de la Maison André Abet

Costume porté par Roger Pineda, 1964 ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

Costume porté par Roger Pineda, 1964 ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

L'Ours et le Menaire, été 1971 ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

L'Ours accompagné du Gamaru, 1971 ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image issue de l'ouvrage de Oriol Lluis Gual, *Les derniers Ours,* 2014.

Oriol Lluis Gual indique dans son ouvrage *Les derniers Ours, une histoire des fêtes de l'Ours*, p.197 que la photo en noir et blanc date de 1971. Cependant dans le film de Daniel Fabre datant de 1972, c'est le costume étudié qui est porté, sous-entendant que le nouveau n'avait pas encore été réalisé. Après échange avec Daniel Saqué, porteur de l'Ours sur cette photographie, il est plus vraisemblable que ces photographies datent de 1973 ou 1974.

Date inconnue Date inconnue ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image transmise par *Oriol Lluis Gual*

1973 ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image transmise par *Oriol Lluis Gual*

Date inconnue ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image transmise par *Oriol Lluis Gual*

Date inconnue ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image transmise par *Oriol Lluis Gual*

Date inconnue ©Maison du Patrimoine et de la Maison André Abet

Date inconnue ©Maison du Patrimoine et de la Maison André Abet

Date inconnue Date inconnue ©Auteur inconnu. Collection Raymond Sala. Image transmise par *Oriol Lluis Gual*

Annexe 10 *: Retranscription partielle de l'entretien téléphone avec Roger Pineda, porteur du costume de l'Ours dans le film de 1972, 23 février 2025*

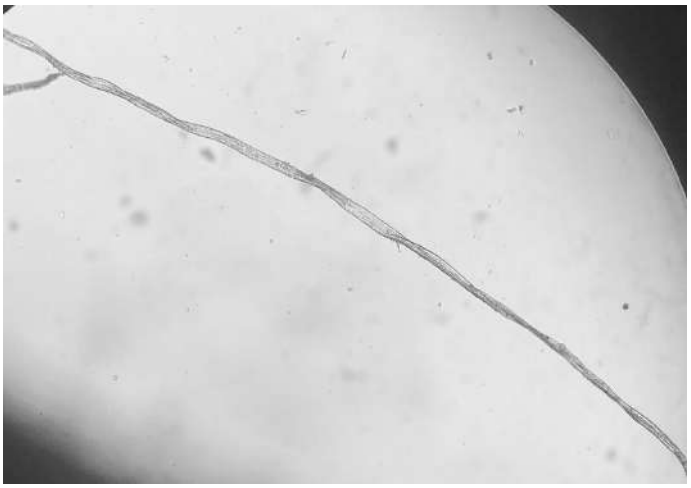
Héloïse : A quel âge avez-vous porté ce costume ?
Roget Pineda : A quel âge ? C'était en 1972, j'avais 15 ans et demi.
H : 15 ans et demi ?
RP :Oui, oui, oui , il y a le film qui a été réalisé, je ne sais pas si vous l'avez vu.
H : Si si je l'ai vu, de Daniel Fabre.
RP : Ca je ne sais plus, je sais plus, c'était des gars de Toulouse qui avaient fait ça, et moi j'ai fait l'Ours.
H : Et pourquoi c'est vous qui aviez été choisi pour faire ce rôle ?
RP : Pourquoi ? Bah… je m'étais proposé tout simplement !
H : Ce n'était pas un tirage au sort ?
RP : A l'époque non, à l'époque il n'y avait pas 50 candidats, parce que c'était, c'était très… très physique. L'Ours il partait du haut du village, je crois c'est le Bilbe c'est complètement en haut du village, et tout le tour du village c'était très physique. Il fallait avoir de bonnes conditions physiques.
H : Il n'y avait pas de remplaçant, il n'y avait pas de changement à mi parcours à l'époque ?
RP : Non, non ça il n'y avait pas, à l'époque on ne changeait pas.
H : Et vous l'avez porté combien de fois au total ce costume ?
RP : Qu'une fois, une fois, parce qu'après on a déménagé. Mon père était chef de la gendarmerie, et l'année d'après on a déménagé donc je n'ai plus eu l'occasion de le refaire. C'était la fois où il y a eu le film. tout le monde était persuadé que c'était un plaisir de l'enlever. J'ai du les traumatiser quand j'ai fait l'ours
En fait l'Ours ça n'avait rien avoir l'Ours qu'ils font maintenant, ça n'avait rien avoir. C'était beaucoup plus cool, c'était beaucoup plus… Il y avait, à l'époque, il y avait que les jeunes du village et quelques vacanciers. A l'époque il y avait énormément de jeunes du village.
H : Et pour vous la fête était mieux à l'époque par rapport à la manière dont elle a évolué ?
RP : Ca évolue tout ça c'est tout. Et depuis deux ans, ils font l'Ours des vieux. Mais à l'époque on était peut-être 200 ou 300, mais des enfants, des adolescents et des anciens, il y avait beaucoup d'anciens. Et on s'arrêtait à toutes les places du village, on dansait, on s'arrêtait pour boire, pour se reposer un peu, c'était … différent.
H : Et c'était comment de porter ce rôle ? Est-ce que c'était une fierté à l'époque ?
RP : Bien sûr, bien sûr, c'était une fierté oui, oui oui bien sûr. C'était très physique. Je ne sais pas si vous avez vu la peau de l'Ours et la tête en carton là, on transpirait énormément, on transpirait énormément. Et puis on dansait, c'était physique quoi.
H : Justement je voulais vous demander, dans le film, on voit que vous tenez le masque tout du long de la fête.
RP : Oui je le tiens parce que c'est une tête en carton, et elle n'est pas rattachée au reste du costume.
H : Oui, elle était attachée autour de votre taille.
RP : Oui oui oui oui, mais elle ne tenait pas. Il fallait que je la tienne parce qu'en fait**,** je ne veux pas dire de bêtise, c'était la bouche, on regardait par la bouche et on devait la tenir parce qu'en bougeant et en dansant sinon on ne voyait plus rien. Je la tenais tout simplement pour pouvoir voir où j'allais et voilà quoi.
H : Et de porter le vêtement c'était comment ? Le vêtement est actuellement à Avignon, et en le manipulant, j'ai constaté qu'il était relativement lourd. Qu'en était-il pour vous qui le portiez ?
RP : Ah oui, il est lourd, c'est de la peau de chèvre, ah oui oui il est lourd. Lourd c'est relatif aussi c'est pas du plomb. C'est complètement hermétique, à l'intérieur, je mettais un short et un tee-shirt.

Je portais des vêtements en plus de la peau de l'Ours. C'était un sauna. C'est pour ça qu'on s'arrêtait régulièrement dans les cafés. A l'époque heureusement il y avait plusieurs cafés pour se désaltérer, faire une pause quoi.
H : Qu'est ce que ça vous fait aujourd'hui de regarder le film ? Car c'est en quelque sorte vous l'acteur principal de ce film.
RP : Oui, non, ça me fait… je revois des têtes de gens que j'avais oublié, ça fait plus de 50 ans maintenant. C'est un peu dur de revoir, et puis surtout l'ambiance qu'il y avait avant. C'était un Saint-Laurent tout à fait différent. C'était plus ouvrier, toute les usines qui fonctionnaient, toute les familles qui avaient des salaires d'ouvriers. C'était extrêmement vivant Saint-Laurent. Ce qu'on retrouve maintenant avec la Fête de l'Ours ! Ils ont conservé la même mentalité, cette envie de faire la fête, toute génération confondue ! C'est hyper important.
H : Vous saviez que ce costume est conservé dans un musée ?
RP : Je l'ai vu, je l'ai vu ! Je l'ai vu une fois exposé au Castillet, à Perpignan.
H : Il y est toujours. Aujourd'hui, il est très dégradé, et le musée voulait le remettre définitivement en réserve. Qu'est ce que cela vous fait d'apprendre cela, êtes-vous attaché à cet objet ?
RP : Je l'apprends, je pense que justement, puisque maintenant ils sont à l'Unesco là, il serait bien que l'association fasse le nécessaire pour conserver ce costume, ce costume, je n'ai pas été le premier à le porter, avant moi il y en a avait d'autres qui avaient fait l'Ours et c'est quand même dommage qu'il disparaisse quoi. Il faudrait faire une action pour intervenir ou solliciter les gars de l'association, je pense qu'ils sont très attachés aux traditions et qu'il doit y avoir un moyen d'avoir un soutien là-dessus.
H : Mon travail sera justement de restaurer ce costume. Actuellement il est dans les ateliers de restauration à Avignon justement pour permettre que le costume soit de nouveau exposé.
RP : Ça me fait plaisir, ça me fait plaisir. Ce que je trouve dommage maintenant, dans le nouveau costume de l'Ours qu'ils ont, c'est qu'il ne correspond plus à l'état d'esprit qu'on avait avant. C'est beaucoup plus de tracés, de la façon dont est fait le nouveau costume et qu'avec une tête trop apparente et machurée avec de la figue, je trouve que ça le rend plus agressif. Alors que, vous avez pu voir la tête de l'Ours de l'époque, c'est pas très pratique mais bon je veux dire c'est dans l'expression, la tête.
H : Et pour vous c'était mieux à l'époque ?
RP : Ah mais je vais pas faire le vieux con de dire que c'était toujours mieux avant, c'était différent c'est tout. De toute façon maintenant on ne pourrait pas faire comme on faisait avant. Avant je ne venais pas aux fêtes de l'Ours parce que j'étais berger j'avais beaucoup de boulot. Maintenant depuis 2, 3 ans je suis à la retraite donc depuis 2, 3 ans je viens aux fêtes de l'Ours et il y a énormément de monde ! Ce ne serait plus possible de faire comme on faisait avant. Avant je vous dit on s'arrêtait à chaque place du village, tout le monde dansait, tous les chasseurs. On était 200, 300 avec les anciens tout ça et la cobla a commencé à jouer et tout le monde dansait, tout le monde dansait. Tout le monde participait. Maintenant les gens ne participent plus. De toute façon c'est plus possible il y a trop de monde. C'est différent, c'est différent. C'est déjà bien qu'on ait conservé la tradition de l'Ours. C'est victime de son succès. Il y a trop de monde pour faire l'Ours comme on faisait avant, il y a beaucoup trop de monde. C'est comme ça ! C'est pour ça qu'on fait l'Ours des vieux le samedi parce que le monde est restreint et on refait comme on faisait avant. C'est-à-dire que l'Ours il était attrapé au Bilbe là-haut. Ensuite le montreur de l'Ours attrapait l'Ours, et il fallait qu'il soit domestiqué l'Ours pour pouvoir le faire danser. On arrivait en bas, comme ils le font encore, à la place du Syndicat où il faisait le rasage. Et on enlevait la tête de l'Ours pour montrer que c'était un homme. C'est ça le but, la symbolique est là.
H : A l'époque on vous enlevait donc le masque, vous ne restiez pas anonyme ?

RP : Ah non non à l'époque, on pouvait enlever la tête de l'Ours comme c'était une tête en carton. On pouvait enlever la tête une fois qu'on avait fait le simulacre du rasage on enlevait la tête et puis voilà. On a continué à danser, et on dansait avec les filles du village qui voulaient danser C'était comme ça, tout le monde participait. Il y avait très peu de spectateurs en fait.
H : Vous savez d'où provient le masque ?
RP : J'en ai aucune idée, je ne sais pas. Je ne peux pas vous dire d'où il vient. Ni même le costume qui c'est qui l'a fait.
H : Le costume je peux vous le dire, c'est le bourrelier du village, Louis Coll-de-Carrera.
RP : C'est le bourrelier qui l'a fait ? Ah je le connaissais bien
H: Et est-ce qu'il y a un souvenir qui vous a marqué ?
RP : Avant de faire l'Ours, j'ai fait partie des chasseurs tout ça. On participait tous au Carnaval. C'était vraiment tous les gens du village. Il y avait un collège à Saint-Laurent, pour vous dire il y avait beaucoup d'adolescents, l'école primaire, le collège, voilà, on était relativement nombreux.
H : Est-ce que selon vous, ce film à permis à la fête d'être relancée ?
RP : Je sais pas, parce qu'il a été redécouvert assez tard le film. Je sais que la réalisatrice du film m'a contacté il y a 4 ou 5 ans, j'avais encore mon troupeau de brebis j'étais pas disponible donc j'ai pas pu donner suite. Elle voulait me rencontrer et je n'ai pas donné suite. Je ne venais quasiment plus à Saint-Laurent. Mais je sais qu'elle avait l'intention à l'époque de revoir toute la chronologie, comment on avait fait tout ça. Le film c'était des jeunes en cinématographie qui étaient venu le réaliser. C'est parfaitement possible, ça y a sûrement participé. Ce qui l'a relancé c'est qu'il y a toute une génération de jeunes gens qui sont motivés pour conserver ce genre de fête traditionnelle, et qui le feront dans un super état d'esprit. Et puis surtout les anciens ont conservé aussi cet état d'esprit. C'est assez unique, d'une manière générale que ce soit Arles-sur-Tech, Prats-de-Mollo, Saint-Laurent. Moi j'ai habité dans le reste du département, c'est pas festif comme ça. C'est vraiment l'état d'esprit des gens de Saint-Laurent, de Prats-de-Mollo… J'apprécie beaucoup. Je vois, nous à l'époque on était aussi dans cet esprit de fête, et je vois que les jeunes sont aussi dans cet esprit de fête. Et très honnête parce que maintenant ils font les enfants. Ce qui est important c'est transmettre cet état d'esprit, c'est ça qui est important et le mélange des générations.
H : Dans quel état était le costume l'année où vous l'avez porté ?
RP : L'année où je l'ai fait, le costume était en bon état. Je ne sais pas si par la suite il y a eu des dégradations ou pas. Il était en bon état, aussi bien le costume que la tête d'ailleurs.

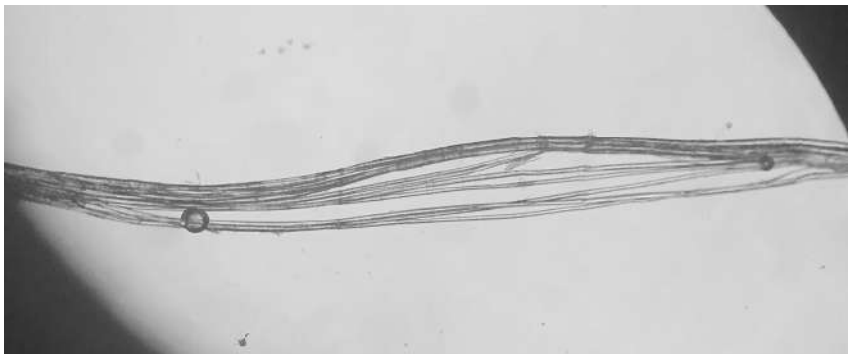
Annexe 11 : Analyses microscopiques des textiles.

Lanière du masque : coton



Vue microscopique de la fibre de coton composant la lanière du masque (x10).

Cordelette du vêtement : lin



Vue microscopique de fibres composant la cordelette du vêtement (x10).

Couture rouge/brune du vêtement : coton

Figure 142 : Vue microscopique couture brune (x10).

Figure 143 : Vue microscopique couture brune (x40).

Couture orange/jaune du vêtement : coton

Vue microscopique couture jaune (x10).

Vue microscopique couture jaune(x40).

Annexe 12 *: Synthèse du constat d'état du vêtement et du masque*

	Altérations	Type d'altération	Facteur d'altération (Diagnostic)	Risques / Conséquences (Pronostic)	Degré d'importance
Vêtement	Rigidification de la peau	Physico-chimique	Préparation de la peau Vieillissement naturel des matériaux Usage Conditions de conservation Environnement	Risque de rupture, de tensions et fragilisation de la peau	Important
	Déchirures et fissures	Mécanique	Usage Manipulations Expositions	Risque d'arrachement Fragilisation de la structure Impacte la lisibilité	
	Perte de poils	Mécanique	Ancienne infestation Manipulations	Risque de créer de nouvelles lacunes Risque de modification de la perception de l'objet Difficulté de manipulation	
	Epingles	/	Anciennes réparations	Risque déchirures de peau	
	Empoussièrement / Encrassement	Biologique	Conditions de conservation Stockage Exposition	Risque biologique Risque d'attirer de nouvelles infestations Risque développement micro-organismes	Moyen
	Traces d'infestations (cocons)	Biologique	Infestations	Risque biologique Risque d'attirer de nouvelles infestations	
	Déformation	Mécanique	Mannequinage Exposition Stockage	Risque de rupture, de tensions et fragilisation de la peau	
	Elément mobile	/	Mise en oeuvre	Risque d'arrachement	
	Lacunes de poils	Mécanique	Usage Ancienne infestation	Modification perception de l'objet	
	Couture ouverte	Mécanique	Usage Mannequinage Manipulations	Risque de rupture de la peau Risque de se découdre	
	Corrosion du métal	Physico-chimique	Conditions de conservation	Risque de tacher la peau	
	Rupture des coutures	Mécanique	Usage Mannequinage Manipulations	Risque de se découdre	
	Tâches	/	Mise en oeuvre	/	Faible
	Usure	Mécanique	Préparation de la peau Usage	Risque désolidarisation de matière	
	Absence d'oeillets	/	Usage ?	/	
	Trou	/	Mise en oeuvre	/	
	Usure et plis de la cordelette	Mécanique	Usage Mannequinage	/	

	Altérations	Type d'altération	Facteur d'altération (Diagnostic)	Risques / Conséquences (Pronostic)	Degré d'importance
Masque	Fente	Mécanique	Usage ? Conditionnement Exposition Manipulation	Risque de dissociation Risque de rupture Impact structurel	Important
	Lacunes	Mécanique	Conditionnement Manipulations Exposition	Risque de perte Atteinte à la lisibilité	
	Empoussièrement / Encrassement	Biologique	Environnement Exposition Stockage	Risque d'abrasion Risque biologique Risque d'encrassement	Moyen
	Déformation	Mécanique	Usage ? Conditionnement Exposition	Impact structurel Impact esthétique	
	Delaminations	Mécanique	Usage Conditionnement Exposition	Risque perte de matières Fragilise la structure	
	Corrosion	Physico-chimique	Vieillissement naturel des matériaux	Risque de tacher la structure	
	Soulèvement	Mécanique, physico-chimique	Manipulations Vieillissement naturel des matériaux	Perte de matières Risque de dissociation	
	Déchirures	Mécanique	Usage	/	Faible
	Craquelure de la couche picturale	Physico-chimique	Vieillissement naturel des matériaux	Atteinte à la lisibilité	
	Taches sur la couche picturale	/	Vieillissement naturel des matériaux Mise en œuvre ? Usage	Atteinte à la lisibilité / esthétique	
	Lacune et mobilité de la couche picturale	Mécanique	Vieillissement naturel des matériaux		
	Taches sur les lanières	/	Mise en oeuvre	Atteinte à la lisibilité / esthétique	

Annexe 13 : Détail des adhésifs sélectionnés pour les tests de consolidation des fentes de la fourrure

Liste des adhésifs à tester et caractéristiques			
Famille	Nom	Solubles	Caractéristiques
Emulsion acrylique dans l'eau	Lascaux 498 HV en dispersion	Acétone, toluène, réversible par des moyens mécaniques Insoluble dans l'eau après séchage	Tv : 13°C Résistance, non collant, transparent
	Lascaux 303 HV en dispersion	Acétone, alcool, toluène, xylène Insoluble dans l'eau après séchage	Tv: -31°C pH 7 environ Souplesse, collant à température ambiante Reste collant à froid
	Mélange Lascaux 498 HV et Lascaux 303 HV en dispersion dans des concentrations 1/1	Résistant à l'eau, réactivable à l'acétone et toluène,) la chaleur, réversible par des moyens mécaniques (par pelage)	Ce mélange permet de coupler les caractéristiques des deux adhésifs : la résistance du 498 et la flexibilité et au pouvoir peu adhérent du 303. Ces adhésifs ne pénètrent pas dans la peau, bonne stabilité et solubilité dans le temps[299]
Adhésifs vinyliques, Copolymère d'acétate de vinyle et d'éthylène (AVE)	Jade® 711	Eau	
	Jade® 403 en dispersion	Ethanol	Transparent, stable (pH 7 environ avant et après vieillissement), force de cohésion moyenne, flexible, viscosité élevée permettant de diminuer le risque de pénétration dans le support[300], séchage rapide Tv :
Adhésifs vinyliques, Copolymère d'éthylène et d'acétate de vinyle (EAV)	Beva® 371 en dispersion ou en feuil	Acétone, réactivable à la chaleur	Ne reste pas collant à froid. Utilisé pour réparer des peaux tannées et/ou huilées / cirées. Couleur blanc opaque. Tv = 60-65[301]. Résistance, flexibilité (conservée après vieillissement)[302], bonne pégosité[303]. Sous forme de feuil, l'apport de solvant n'est pas nécessaire car réactivable à la chaleur

[299] Down, J. Compendium des adhésifs pour la conservation, p.165
[300] Down, J. Compendium des adhésifs pour la conservation, p.165
[301] Down, J. Compendium des adhésifs pour la conservation, p.78-81
[302] KITES, Marion, THOMSON, Roy, *Conservation of leather and related matérials*, Boston, Butterworth Heinemann, 2006, p. 165
[303] Down, J. Compendium des adhésifs pour la conservation, p.164

Annexe 14 : Détail des adhésifs sélectionnés pour les tests de consolidation des fentes de la structure en papier

Liste des adhésifs à tester et caractéristiques			
Famille	Nom	Solubles	Caractéristiques
Polysaccharides	Amidon de blé	Eau	pH 6.3-6.9 Fort pouvoir adhésif, flexible, bonne stabilité chimique et physique, pH neutre. Permet des manipulations délicates. Se combine avec le papier japonais. Cet adhésif est utilisé sous forme épaisse et pratiquement sèche pour les traitement d'objet en papier 3D donc les objets en papier mâché qui nécessite une force d'adhésion importante et une humidification minimale[304].
Ether de cellulose Hydroxypropylcellulose	Klucel® G	Eau, solvants polaires	Tv élevée: 105°C, chimiquement stable Communément employé comme adhésif des papiers, résistant aux attaques biologiques, forte flexibilité. Bonne réversibilité, faible résistance[305].
Ether de cellulose Méthylcellulose	Culminal	Eau	Tv élevée : 187-197 °C pH 5 environ Viscosité moyenne Souplesse, faible adhérence au support, pas de biodégradation, améliore la résistance du papier à des concentrations faibles[306]
Mélange éther de cellulose et polysaccharides	Mélange méthylcellulose (eth) et amidon de blé		Le méthylcellulose permet de modérer la force, la viscosité et la flexibilité de l'amidon.
Acrylique Dispersion de polymère synthétiques	Mélange Lascaux 498 HV et Lascaux 303 HV	Acétone, toluène, réversible par des moyens mécaniques Insoluble dans l'eau après séchage	Les adhésifs Lascaux sont utilisés pour les doublages d'objets lourds ou de grand format. Ils peuvent être appliqués en feuils[307]. Ce mélange permet de coupler les caractéristiques des deux adhésifs : la résistance du 498 et la flexibilité et le pouvoir peu adhérent du 303. Force d'adhésion et flexible

[304] Down, J. Compendium des adhésifs pour la conservation, p.142
[305] Down, J. Compendium des adhésifs pour la conservation, p.54-65
[306] Down, J. Compendium des adhésifs pour la conservation, p.144
[307] Down, J. Compendium des adhésifs pour la conservation, p.145

Annexe 15 : Tests de solubilité avant traitement

Tests de solubilité dit "test à la goutte"

L'objectif de ces tests est de vérifier la sensibilité des matériaux constitutifs du costume à différents solvants organiques, afin d'observer les réactions du substrats avant la réalisation des traitements. Ces tests seront réalisés sur l'ensemble des morceaux de peau constituant le vêtement nécessitant des interventions de conservation. Ils seront réalisés directement sur le côté chair de la peau du vêtement, sur une zone non visible. Ils seront également réalisés sur certains des matériaux constitutifs du masque, soit sur les différentes couches picturales (brun, noir, blanc, rouge), les différents adhésifs (colle brûnatre à l'intérieur du masque, colles situés à l'extérieur du masque) ainsi qu'à l'intérieur de la structure en papier.

Pour chacun de ces tests, le protocole de mise en oeuvre sera similaire :

- Application d'une goutte de solvant à l'aide d'une pipette sous binoculaire.
- Observation sous binoculaire de la zone testée, chronométrage du temps d'absorption et prises de notes de l'évolution des réactions du substrat.

Tests à la goutte sur la bande désolidarisée en papier

Tests sur bande renfort papier désolidarisée	**Observations**			
Solvant testé	Aspect de la goutte (tension de surface) et temps de pénétration Exemple : ronde, diffuse, étalée…)	Réaction sur le substrat (gonflement, taches, auréole, changement de couleur)	Temps d'évaporation	Résultat
Eau déminéralisé	Ronde pendant quelques secondes, s'étale puis pénétration totale en 26s	Gonflement quand le papier est encore humide. Diminue après séchage. Une auréole s'est formée après évaporation	Evaporation longue	
Ethanol	Pas de goutte de surface, absorption instantanée	Non, aucune auréole apparente	Moins d'une minute	
Acétone	Pas de goutte de surface, absorption instantanée	Non, aucune auréole apparente	Moins de 30 secondes	

Tests à la goutte sur l'adhésif brun

Tests sur l'adhésif brun	**Observations**					
Solvant testé	Aspect de la goutte (tension de surface) et temps de pénétration Exemple : ronde, diffuse, étalée…)	Dissolution du substrat	Gonflement du substrat	Décoloration, blanchiment, migration de pigment, auréole, matité/brillance	Temps d'évaporation	Résultats
Eau déminéralisé	Ronde, commence à s'étaler au bout de 1 min environ, pénétration totale au bout de 3 minutes	Non	Oui légèrement	Tache noirâtre		
Ethanol	Pas de goutte de surface, absorption instantanée	Oui adhésif devenu légèrement collant	Non	Aucune auréole apparente	Evaporation en moins d'une minute	
Acétone	Pas de goutte de surface, absorption instantanée	Oui adhésif devenu collant	Non	Migration de l'adhésif	Evaporation en moins de trois minutes	

Figure 146 : Auréole formée sur l'adhésif brun après test à la goutte acétone

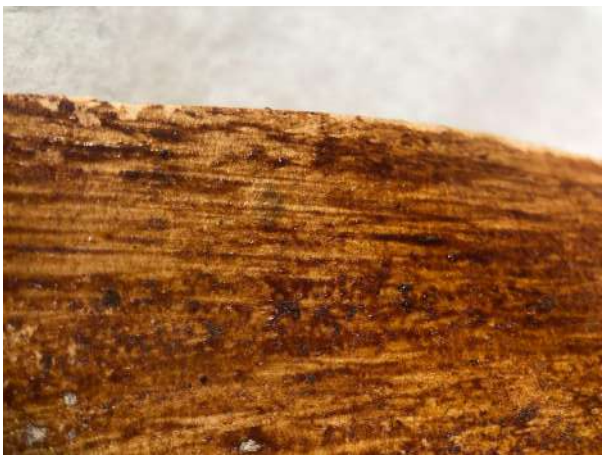


Figure 147 : âche noirâtre formée sur l'adhésif brun aprèsT test à la goutte eau déminéralisé

Tests de solubilité de l'adhésif brun

Solvant testé	Dissolution du substrat	Résultat
Eau déminéralisé	Peu d'impact, très légèrement soluble	
Eau déminéralisé chauffé	Peu d'impact, très légèrement soluble	
Ethanol	Soluble	
Acétone	Très soluble, retrait total de l'adhésif	

Tests à la goutte sur la peau du vêtement

Tests	**Observations**			
Solvant testé	Aspect de la goutte (tension de surface) et temps de pénétration Exemple : ronde, diffuse, étalée…)	Réaction du substrat (gonflement, rigidification, auréole, changement de couleur	Temps d'évaporation	Résultat
Eau déminéralisé	Côté fleur demi jambe avant gauche : Goutte ronde pendant 30s avant de s'étaler doucement, absorption en 13 min environ Côté chair jambe arrière gauche : goutte ronde pendant environ 1min avant de commencer à pénétrer. N'a toujours pas pénétré au bout de 40min. Plus de goutte de surface après plus d'une heure	Gonflement du côté chair mais se dissipe après évaporation, zone légèrement plus foncée.	La zone est redevenu sèche après plus de 30 min Pour le côté chair, plus d'1 heure	
Ethanol	Côté fleur : pas de goutte de surface, absorption instantanée	Aucun changement apparent	Evaporation rapide : 1.30min	
Acétone	Côté chair jambe arrière droite : absorption instantanée, pas de goutte de surface	Aucun changement apparent	Evaporation en 40 s	

Annexe 16 : Tests préalables au traitement de consolidation des déchirures de la fourrure

Matériau de doublage	**Adhésif testé**	**Application**	**Réaction sur le substrat** *(auréoles, matité / brillance, changement de couleur, gonflement, solubilisation)*	**Comportement adhésif et matériau de doublage** *(adhésion /cohésion du collage (force de collage), rigidité / souplesse, résistance au cisaillement / traction)*	**Réversibilité** *(résistance au pelage, solvants)*	**Résultats**
Papier japonais Hiromi Sekisshu Mane, **21,4 g/m2**	Lascaux 498 HV	Encollage du papier puis application sur le côté chair Facile d'application	Légèrement brillant sur le pourtour du doublage Changement de couleur sur le pourtour (légèrement plus foncé)	Souple Bonne adhérence au support Bonne résistance à la traction, pas de soulèvement : supporte 6,2kg Avec collage bord à bord en plus : supporte la charge de 5,7, rupture cohésive, le papier s'est décollé d'un côté	Réversible aux solvants et au pelage mais arrache le substrat	
	Lascaux 303 HV	Encollage du papier puis application sur le côté chair Facile d'application	Légèrement brillant sur le pourtour Changement de couleur sur le pourtour (plus foncé)	Souple Bonne adhérence au support, ne se soulève pas même après les tests de traction Test de traction : rupture adhésive à 4,7kg	Réversible aux solvants	
	Lascaux 303 HV + Lascaux 498 HV en concentration 1 pour 1		Brillant sur le pourtour du doublage Le pourtour reste légèrement collant après séchage Changement de couleur sur le pourtour (plus foncé)	Souple		
	Jade 403	Encollage du papier puis application sur le côté chair Facile d'application	Brillant sur les pourtours du doublage	Souple Test de traction avec collage bord à bord: pas de rupture à 6,4 kg Test de traction sans collage bord à bord : rupture cohésive et déchirure du papier à 5,7kg Bonne adhérence, se soulève par endroit	Facilement réversible mécaniquement sans laisser de traces d'adhésif sur la peau	

	Jade 711	Encollage du papier puis application sur le côté chair Facile d'application	Aspect très brillant La couleur du papier rend l'intervention relativement visible	Très souple mais plisse le papier japonais Adhérent mais se soulève par endroits	Facilement réversible mécaniquement sans laisser de traces d'adhésif sur la peau	
Intissé polyester encollé à la chaleur	BEVA film 371	Très facile d'application	Mat, aspect de surface duveteux se rapprochant de l'aspect chamoisé du cuir, l'adhésif n'est pas visible	Souple Bonne adhérence, peu de soulèvement après traction Test de traction : rupture cohésive de l'adhésif et de l'intissé à 4,2kg	Réversible à la chaleur, en le retirant mécaniquement, arrache légèrement le substrat mais ne laisse pas de traces sur la peau	
Intissé polyester	Lascaux 498 HV	Facile d'application, traverse un petit peu l'intissé	Brillance, pas de changement de couleur	Souple Test de traction : rupture cohésive de l'adhésif et du papier à 5,3 kg	Difficile de retirer par pelage et arrache légèrement le substrat	
	Lascaux 303 HV		Changement de couleur, le doublage a foncé, brillance	Souple Très adhérent au support L'adhésif reste légèrement collant après séchage		
	Lascaux 303 HV + Lascaux 498 HV en concentration 1 pour 1	Encollage du papier puis application sur le côté chair Facile d'application	Brillant, chanchement de couleur	Souple Très bonne adhérence au support, ne se soulève pas même après les tests de traction	Réversible aux solvants, par pelage mais arrache un peu de substrat	
	Jade 403	Peu facile d'application, l'adhésif traverse l'intissé	Brillant, en particulier sur l'adhésif qui a coulé sur le cuir	Souple Très forte adhérence au support L'adhésif reste légèrement collant après séchage Test de traction : rupture cohésive de l'adhésif à 4kg Pas de soulèvement après traction	Peu réversible pas pelage, arrache le substrat car très adhérent Ethanol	
	Jade 711	Peu facile d'application, l'adhésif traverse l'intissé	Brillant, en particulier sur l'adhésif qui a coulé sur le cuir	Bonne adhérence	Réversible par pelage mais arrache légèrement le substrat	
Hiromi Kozo blanc Deffner **19g/m2**	Lascaux 498 HV	Facile d'application	Pas de changement de couleur Brillance quand l'adhésif est en	Souple, bonne adhérence Tests de traction : rupture cohésive de l'adhésif et	Réversible par pelage mais arrache légèrement le substrat	

			contact directe avec le substrat	du papier à 5,7kg		
	Lascaux 303 HV		L'adhésif reste collant après séchage Changement de couleur Brillant lorsque l'adhésif a débordé	Souple Très bonne adhérence au support	Réversible par pelage mais arrache le substrat	
	Lascaux 303 HV + Lascaux 498 HV en concentration 1 pour 1		L'adhésif reste collant après séchage Léger chanchement de couleur quand l'adhésif a débordé du doublage Brillant lorsque l'adhésif a débordé	Souple	Réversible par pelage mais arrache le substrat	
	Jade 403	L'épaisseur de l'adhésif rend l'application moins facile que les Lascaux	Pas de changement de couleur du papier, adhésif brillant quand il déborde du doublage	Souple Test de traction sans collage bord à bord : rupture cohésive de l'adhésif et du papier à 5,7 et 6,4 kg,	Réversible par pelage mais arrache légèrement le substrat	
	Jade 711	L'épaisseur de l'adhésif rend l'application moins facile que les Lascaux	Adhésif très brillant quand il déborde du doublage	Plus faible adhérence, le doublage se plie avec les manipulations	Réversible par pelage mais arrache légèrement le substrat	

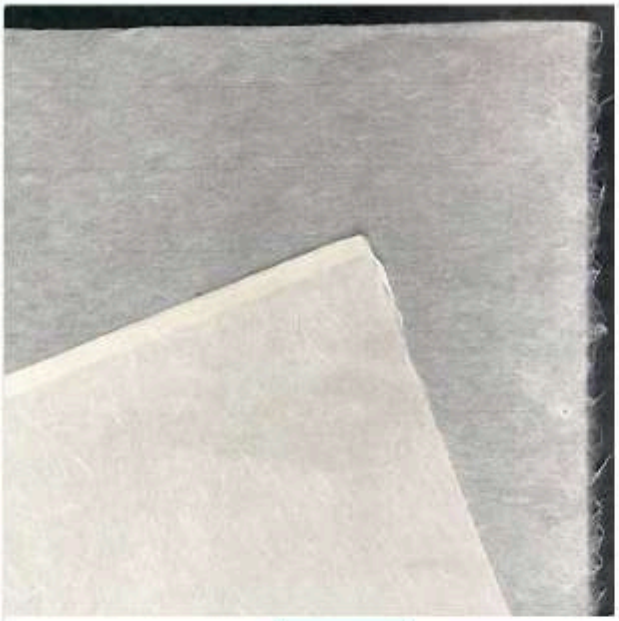
<u>Annexe 17</u>: Tests préalables au traitement de consolidation des fentes de la structure en carton-pâte

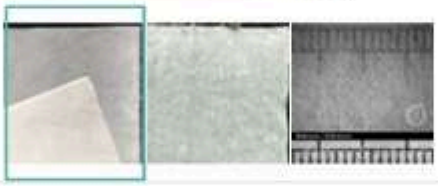
Matériaux de doublage testé	**Adhésif testé**	**Application**	**Réaction sur le substrat** *(auréoles, matité / brillance, changement de couleur, gonflement)*	**Comportement adhésif et matériau de doublage** *(adhésion /cohésion du collage (force de collage), rigidité / souplesse, résistance au cisaillement / traction)*	**Réversibilité** *(résistance au pelage, solvants)*	**Résultats**
RK19 de chez Paper Nao, 32g/m^2	Amidon de blé	Facile	Pas de changement apparent	Très bonne adhérence, très rigide, maintient très bien les deux parties sans collage bord à bord, résistant aux manipulations et à la traction	Réversible au pelage mais arrache légèrement le substrat	
	Culminal 5% dans 25% eau/ 75% éthanol		Pas de changement apparent	Bonne adhérence, bonne résistance aux manipulation et à la traction mais les deux parties sont moins bien tenu qu'avec l'amidon de blé, épouse bien le support	Facilement réversible au pelage sans altérer le substrat	
	Lascaux 498 HV	Facile application	Aspect légèrement plastifié	Bonn adhérence au support, bonne résistance à la traction	Facilement réversible au pelage	
	Lascaux 493 HV +303 HV	Facile application	Jaunissement, aspect légèrement plastifié, reste très légèrement collant après séchage	Bonne résistance aux manipulations et à la traction, bonne adhérence	Peu réversible à la traction, arrache le substrat	
Hiromi Kozo blanc Deffner (r) 19g/m2	Amidon de blé	Facile	Pas de modification visuelle	Très bonne adhérence et bon maintien des deux parties. Avec test de traction, se rompt facilement	Se retire au pelage mais arrache légèrement le substrat	
	Klucel G 6% ethanol (trop difficile d'application à 10%)	Pas facile d'application car évaporation rapide	Pas de modification visuelle	Faible adhérence, se soulève par endroit avant manipulation, faible résistance, rupture adhésif (interface substrat / doublage)	Facilement réversible au pelage	
	Culminal 5% dans 25% eau/ 75%		Pas de modification visuelle	Faible force de collage, peu rigide, rupture cohésive avec une	Facile réversible au pelage sans arracher le	

	éthanol			légère tension	substrat	
	Lascaux 498 HV	Facile application	Aspect légèrement plastifié	Bonne adhérence, rupture cohésive avec une légère tension	Facilement réversible au pelage	
	Lascaux 493 HV +303 HV	Facile application	Reste légèrement collant sur les bords du doublage après séchage, aspect légèrement plastifié	Bonne adhérence et bonne résistance aux manipulations. Rupture cohésive à la traction (rupture du matériau de doublage)	Se retire au pelage mais arrache légèrement le substrat	

Annexe 18 : Fiches techniques

Papier japonais Hiromi Sekishu Mare, 21.4 g/m^2, fournisseur Deffner&Johann





Product Details

While preparing the kozo bark for Sekishu paper, the middle bark layer is not removed; this makes for a stronger paper and darker color than other kizuki papers. Sekishu paper is suitable for hinging, mending and backing. HPI carries two Sekishu Banshi papers: TSURU and MARE. TSURU is made from machine-beaten kozo and dried on a dryer, while MARE is made from hand-beaten kozo and dried on wood boards.

Handmade from 100 % Japanese Kozo in Shimane, Japan by So Kubota.

Papier japonais RK19 de chez Paper Nao, **32g/m²**

GMW

‹ Aperçu | Papier japonais / Papier Hanji

Papier japonais RK-19 en rouleau

202,50 € *

Prix sans TVA plus frais de port

Prêt à expédier immédiatement,
délai de livraison env. 1-3 jours ouvrés

Taille du rouleau:

0,33 x 61 m

1

Dans le panier

Se souv.

Réf. d'article : 36633

Description

RK-19 de PAPER NAO, 32g/m², 100% Kozo, pH 7,2, largeur 0,33m / 0,66m ou 1,00 m x 61 m longueur...

Informations sur le produit "Papier japonais RK-19 en rouleau"

RK-19 de PAPER NAO, 32g/m², 100% Kozo, pH 7,2, largeur 0,33m / 0,66m ou 1,00 m x 61 m longueur du rouleau

KREMER PIGMENTE

81002 Lascaux® Acrylic Glue 498 HV

Technical Data:

Thermoplastic copolymeric butyl-methacrylate-dispersion, thickened with acrylic ester acid. The pH-value is stabilized at 8-9 and is treated with preservatives.

Film-formation:

Minimal film-formation temperature:	approx. 5°C
Glass transition temperature:	approx. 13°C
Elongation at break:	approx. 400 %
Minimal sealing temperature:	68 - 76°C
Dry film:	hard elastic

Solubility:

- dilutable with water, after drying: water-insoluble
- permanently soluble in acetone, alcohol, toluene, xylene.
- insoluble in white spirit.

Application:

For light and ageing-resistant, non-cross-linking agglutination such as re-lining, marouflage, lamination, collages etc. Applicable as wet or reactive dry technique, on absorbent and non-absorbent grounds such as paper and cardboard, textiles, wood and fibreboards, polyester boards, gypsum plaster and concrete, glass and acrylic glass, aluminium, etc.

Lascaux Acrylic Glue 498 HV dries as a viscous elastic film, it is extremely tensile. It is suitable for wet and dry application (reactivation with solvents). Standard type for relining and marouflages.

Storage:

Store in tightly closed containers at 5 – 25°C.

Kremer Pigmente GmbH & Co. KG · Hauptstr. 41-47 · DE-88317 Aichstetten · Tel. 0049 7565 914480 · info@kremer-pigmente.com · www.kremer-pigmente.com

We do not assume any warranty for the guidance shown above. In any case, we recommend production and evaluation of samples.

Klucel G

FICHE TECHNIQUE

ARTECH PRO
Fournitures pour l'Art
www.artechpro.fr
contact@artechpro.fr
04 90 80 07 83

KLUCEL G Hydroxypropylcellulose	Date de mise à jour : 14/12/2021

Description :

Résine synthétique constituée d'hydroxypropylcellulose pure présentée sous forme de poudre fine.
Forme un gel dans les solvants polaires (eau, éthanol par exemple). Utilisé comme consolidant et adhésifs en conservation-restauration des papiers, du cuir, pour la pose de protection de surface sur œuvres peintes…etc.

Composition :

Hydroxy-propyl-cellulose (éther de cellulose)

Caractéristiques :

Soluble dans l'eau et les solvants organiques polaires comme les alcools éthyliques, méthyliques, isopropyliques, dans les mélanges acétone/eau, éthanol/eau.
Insoluble dans les terpènes toluène, xylène,…etc.
Réversible dans l'eau, même après séchage.

Compatible avec les gommes naturelles, les amidons, les émulsions acryliques et vinyliques.
Forme un adhésif très souple, sans plastifiant, thermo-collable.
Ce produit donne des films qui ne deviennent pas poisseux même sous une forte humidité. Aspect final mat à satiné.

Applications :

Préparation de l'adhésif :
disperser l'adhésif en poudre dans le solvant et laisser « gonfler » en remuant. L'adhésif est prêt lorsque la solution est totalement homogène et transparente (de 4 à 8h selon la température ambiante)

Exemple de proportion :
0.5% (fixatif) : 0.5g de klucel G pour 95g de solvant.
1 à 2% (consolidant) : 1 à 2g de klucel G pour 99 à 98g de solvant.
5 à 10% (adhésif) : 5 à 10g de klucel G pour 95 à 90g de solvant.

FICHE TECHNIQUE

ARTECH PRO
Fournitures pour l'Art
www.artechpro.fr
contact@artechpro.fr
04 90 80 07 83

PARALOID B72 Copolymère de méthacrylate d'éthyle et d'acrylate de méthyle	Date de mise à jour : 14/12/2021

Description : Le Paraloïd B 72 est un Copolymère de méthacrylate d'éthyle et d'acrylate de méthyle.
C'est une résine acrylique thermoplastique de dureté moyenne, insensible à la lumière et au vieillissement, non-réticulante.

Composition : Polymère de méthacrylate d'isobutyle 100%

Caractéristiques : Température de transition vitreuse : Tg d'environ 40°C.
Solubilité : Soluble dans le Toluène et l'Acétone. Diluable avec l'Isopropanol,
l'Alcool, Butylglycol, (Methorypropanol PM). Insoluble et non miscible dans le White Spirit.
Point de ramollissement : environ 70°C
Point de fusion : environ 150°C.
Viscosité : solution de 40%, température 25° C, dans l'Acétone environ 200cps, dans le Toluène environ 600cps.

Applications : Le Paraloid B 72 est utilisé dans la conservation d'oeuvres d'art depuis les années cinquante, comme adhésif pour la consolidation, comme vernis ou comme liant pour la retouche aux pigments.
C'est l'une des résines synthétiques les plus stables pour la conservation-restauration. Elle peut être utilisé à très faible concentration 1 à 5% pour des imprégnations ou des pulvérisations, ou en concentration élevé 10 à 20% en tant que liant ou vernis. Elle peut aussi s'employer sous forte hautement visqueuse (>20-25%) comme adhésif en point. Le choix de la concentration et du solvant employé est à déterminer selon la nature de l'objet et ses problématiques.

Comparatif des Paraloïd

Type	Tg°c	Dureté	Solubilité	Couleur
B82	35	10.11	Alcools / mélange eau-alcool/ cétones et hydrocarbure aromatiques	transparent
B67	40	10.11	Cétones / esters/ Hydrocarbures aromatiques	Transparent
B67	50	11.12	Cétones / esters/ Hydrocarbures aromatiques	Transparent. Légèrement jaune
B44	60	15.16	Cétones / esters/ Hydrocarbures aromatiques	Transparent

KREMER PIGMENTE

63451 Wheat Starch Powder

Appearance:	white, fine powder
Odor:	odorless
Taste:	typical, neutral

Chemical Requirements:

	Specification	Result	Method
Humidity	11.0 – 13.0 %	max. 13.0 %	ICC-Standard No. 110
Protein (N x 5,7)	0.25 – 0.29 %	max. 0.35 %	AACC 46-30
Protein (N x 6,25)	0.27 – 0.32 %	max. 0.38 %	AACC 46-30
Fat	0.1 %	max. 0.20 %	AACC 30-25
Unsaturated fats	0.1 %		Literature
Ashes	0.18 – 0.20 %	max. 0.30 %	ICC-Standard No. 104/1
pH-Value	6.0 – 7.0		10 g in 100 ml water
Starch content		min. 97 %	ICC-Standard No. 123
Mesh	1.5 % > 200 µm	max. 2.0 %	Alpine sieve apparatus

Physical Requirements:

Bulk density	480 – 500 kg/m³
Solubility in H_2O	Practically insoluble
Energy value	1470 kJ/100 g / 351 kcal/100 g (Literature)
Bread unit	2,4 / 100 g (Literature)
Brabender viscosity	min. 300 BU (ICC-Standard Nr. 126/1)

Microbiological Requirements:

This product complies with the recommendations of the German Association for Hygiene and Microbiology (Deutsche Gesellschaft für Hygiene und Mikrobiologie (DGHM)) and the Association of German Mills (VDM).

Kremer Pigmente GmbH & Co. KG · Hauptstr. 41-47 · DE-88317 Aichstetten · Tel. 0049 7565 914480 · info@kremer-pigmente.com · www.kremer-pigmente.com
We do not assume any warranty for the guidance shown above. In any case, we recommend production and evaluation of samples.

Total count	< 10000 KbE/g	§ 64 LFGB	L 06.00-18, 1984-05
Mould	< 150 KbE/g	§ 64 LFGB	L 01.00-37, 1991-12
Yeasts	< 150 KbE/g	§ 64 LFGB	L 01.00-37, 1991-12
Coliforms	< 10 KbE/g	§ 64 LFGB	L 01.00-3, 1987-03
E. coli	< 10 KbE/g	§ 64 LFGB	L 01.00-54, 1992-12
Staphylococcus aureus	< 10 KbE/g	§ 64 LFGB	L 00.00-100, 2006-12
Bacillus cereus	< 10 KbE/g	§ 64 LFGB	L 01.00-72, 2011-01
Salmonella	< negative / 25 g	§ 64 LFGB	L 00.00-20, 2008-12
Enterobakteriaceae	< 10 KbE/g	§ 64 LFGB	L 06.00-24, 1987-11

Pesticides, Heavy Metals, Radioactivity:

This product complies with the relevant food law regulations, the requirements of EC Regulation No. 1881/2006 (Contaminated maximums regulation) and EC Regulation No. 470/2009 (maximum residue limits).

Transport and Storage Conditions:

Transportation: non hazardous good

Storage: dry, ambient temperature

Time of consumption: 24 months

Since this is a natural product, all values are subject to certain fluctuations. The values listed are averages.

Kremer Pigmente GmbH & Co. KG · Hauptstr. 41-47 · DE-88317 Aichstetten · Tel. 0049 7565 914480 · info@kremer-pigmente.com · www.kremer-pigmente.com
We do not assume any warranty for the guidance shown above. In any case, we recommend production and evaluation of samples.

KREMER PIGMENTE

59770 Arbocel® BWW 40

Technical Information:

Raw Material:	pure cellulose
Description:	medium sized fibers, white
CAS No.:	9004-34-6

Physical and chemical Properties:

Cellulose content:	approx. 99.5 %
Oxide ashes (850°C, 4h):	approx. 0.3 %
Average fiber length:	200 µm
Average fiber thickness:	20 µm
Bulk weight:	120 – 155 g/l
Whiteness (absolute value at 460 nm):	81 – 90 %
Ignition loss (850°C, 4 h):	approx. 0.3 %
pH-Wert	5 – 7.5

Sieve Analysis

Sieve residue:	> 300 µm	> 100 µm	> 32 µm
	max. 0.2 %	max 20 %	40 – 70 %

Application:
Arbocel® can be used as thickening agent, for fibre reinforcement, as an absorbent and diluent, or as a carrier and filler in most manifold application fields.

General Remarks
Arbocel® raw cellulose are environmentally friendly products, gained from replenishable raw materials.

Kremer Pigmente GmbH & Co. KG · Hauptstr. 41-47 · DE-88317 Aichstetten · Tel. 0049 7565 914480 · info@kremer-pigmente.com · www.kremer-pigmente.com
We do not assume any warranty for the guidance shown above. In any case, we recommend production and evaluation of samples.

Annexe 19: photographies du vêtement et du masque après traitement

Face avant

Face arrière

Face avant

Face senestre

Face dextre

Face arrière