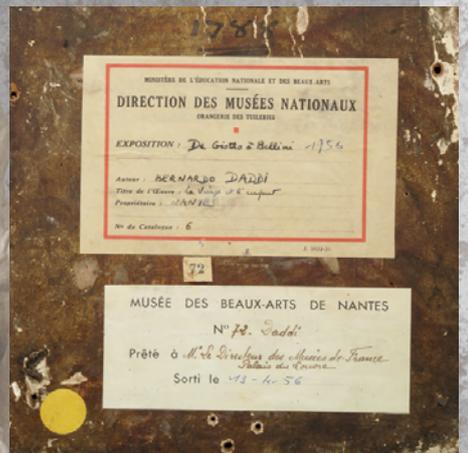
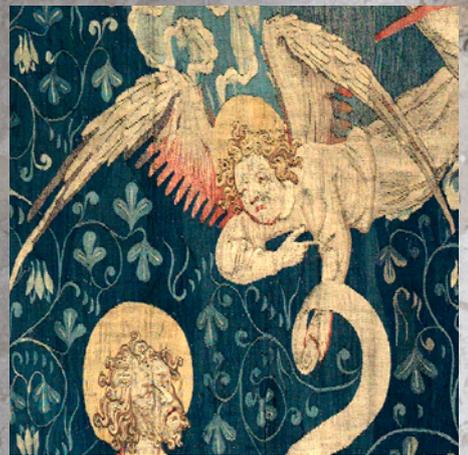


# Les mémoires de la restauration

JOURNÉES D'ÉTUDE

15-16 novembre 2018  
Musée d'Arts de Nantes



MUSÉE  
D'ARTS  
DE  
NANTES

Nantes  
Métropole



**Comité d'organisation :**

Adeline Collange-Perugi

Elise Fau

Claire Gerin-Pierre

Matthieu Gilles

Hélène Jagot

Mireille Klein

Oriane Lavit

Lorraine Mailho

Elsa Marguin-Hamon

Christophe Vital

Sylvie Watelet

**Coordination éditoriale :** Anne Terral

**Graphisme et mise en pages :** Mathilde Decorbez

**Réalisation du flipbook :** flexedo.com

**Conception graphique de la couverture :** Vanessa Fournier/C2RMF

**Photographies de couverture :**

*Valmy 1792*, Jules Desbois, 1926, plâtre, musée Jules-Desbois (Inv. FNAC 3311). © Cl. B. Rousseau, conservation départementale du patrimoine de Maine-et-Loire.

*Persée délivrant Andromède*, Paul Véronèse, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Rennes (Inv. 801.1.1), détail. © C2RMF/Thomas Clot.

Registre, coté LL//1068, terrier de Fontenay-aux-Roses du *xvi<sup>e</sup>* siècle, Archives nationales, Paris, détail. © Lucie Moruzzis.

Tenture de *l'Apocalypse*, atelier de Nicolas Bataille sur carton de Hennequin de Bruges, *xvi<sup>e</sup>* siècle, musée de la Tapisserie, château d'Angers, détail. © Isabelle Guégan/DRAC des Pays de la Loire.

*La Vierge et l'Enfant trônant entre saint Michel, un saint évêque, saint Pierre et saint Jean-Baptiste*, Bernardo Daddi, vers 1330-1335, tempera sur bois, musée d'Arts de Nantes (Inv. 72), détail du revers. © Musée d'Arts de Nantes/Jonathan Graindorge Lamour. Collection de pots de peintures industrielles, détail. © Claire Valageas.

ISBN : 978-2-11-155891-5

© C2RMF, 2020.

# Les mémoires de la restauration

Journées d'étude, 15-16 novembre 2018, musée d'Arts de Nantes

Sous la direction de Lorraine Mailho et Alexandra Gérard

<b>Préface</b> .....	<b>5</b>
<i>Isabelle Pallot-Frossard</i>	
<b>La figure de proue de Saint-Malo : restauration et identification</b> .....	<b>7</b>
<i>Gilles Mantoux, Jean-Philippe Roze</i>	
<b>De l'importance des sources anciennes pour l'étude préalable des peintures murales : les cas de l'église de Mont-Dol, de la chapelle du Vieux-Bourg de Saint-Sulpice-des-Landes et de l'église d'Asnières-sur-Vègre</b> .....	<b>20</b>
<i>Géraldine Fray</i>	
<b>Destins d'images pieuses. La restauration de panneaux italiens des collections du musée d'Arts de Nantes : apports documentaires et technologiques</b> .....	<b>32</b>
<i>Audrey Bourriot, introduction par Adeline Collange-Perugi</i>	
<b>Vases de l'Antiquité gréco-étrusque et mémoire de la « belle » restauration</b> .....	<b>47</b>
<i>Julie Pellegrin, Armand Vinçotte</i>	
<b>Le mobilier du Pavillon de chasse de Stupinigi : la recherche d'archives pour la restauration</b> .....	<b>56</b>
<i>Stefania De Blasi</i>	
<b>L'étude des sculptures médiévales de la collection de Daniel Duclaux</b> .....	<b>70</b>
<i>Delphine Galloy, Manon Joubert</i>	
<b>Un trésor était caché en réserve : histoire d'une redécouverte</b> .....	<b>79</b>
<i>Les Poissonniers, Vincenzo Campi, 1579</i>	
<i>Sarah Chanteux, Patrick Buti, Sophie Jarrosson</i>	
<b>Indices cachés, indices révélés</b> .....	<b>88</b>
<i>Clarisse Delmas, Jonathan Graindorge Lamour</i>	

<b>Les collections égyptiennes du musée de Tessé. Trente ans de restauration</b> .....	<b>101</b>
<i>François Arné, Noëlle Timbart</i>	
<b>Faire parler l'Apocalypse : archives passées, archives créées</b> .....	<b>117</b>
<i>Montaine Bongrand, Clémentine Mathurin</i>	
<b>Les archives de l'art contemporain : méfiance ou confiance ?</b> .....	<b>128</b>
<i>Nathalie Balcar</i>	
<b>Reconstruire le passé matériel des ouvrages reliés : des recueils factices aux archives des archives</b> .....	<b>138</b>
<i>Lucie Moruzzis, Malcolm Walsby</i>	
<b>Dialogue à quatre voix autour de la restauration d'une sculpture romaine : la Diane du Langon</b> .....	<b>150</b>
<i>Florian Blanchard, Sophie Corson, Sophie Joigneau, Marie Louis</i>	
<b>La restauration de <i>Persée délivrant Andromède</i> par Véronèse, musée des Beaux-Arts de Rennes : l'énigme des agrandissements</b> .....	<b>160</b>
<i>Claire Gerin-Pierre, Chantal Bureau, Marielle Doyon, Sabine Ruault-Paillard</i>	
<b>Les dessins d'Ingres de Montauban après la Seconde Guerre mondiale : une campagne de restauration très suivie</b> .....	<b>174</b>
<i>Natalie Coural, Céline Daher, Laëtitia Desserrières, Florence Viguiier-Dutheil, Véronique Rouchon</i>	
<b>Archives, analyses scientifiques, témoins anciens : de l'intérêt de croiser les sources dans l'optique d'un choix de restauration</b> .....	<b>183</b>
<i>Matthieu Gilles, Catherine Lavier</i>	
<b>La sculpture dans tous ses états. Restauration de deux œuvres de Jules Desbois : <i>La Misère</i> et <i>Valmy 1792</i></b> .....	<b>190</b>
<i>Sophie Weygand, Paul Verdier</i>	
<b>Des mémoires de la restauration à l'historicité des objets patrimoniaux</b> .....	<b>199</b>
<i>Charlotte Guichard</i>	

# Préface

**Isabelle Pallot-Frossard**

Conservateur général du patrimoine, directeur du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF).

Après les journées de Nancy dédiées aux « préalables à la restauration » en 2016, le C2RMF s'est proposé d'interroger les « mémoires de la restauration » pour les journées d'étude tenues au musée d'Arts de Nantes les 15 et 16 novembre 2018.

Comme l'écrivait bien Cesare Brandi dans sa *Théorie de la restauration* en 1966, la restauration d'une œuvre est un moment privilégié pour l'étudier dans toutes ses dimensions et en donner une vision complète à ce moment précis de son histoire : le constat, première étape de la restauration, permet de décrire l'œuvre et ses altérations, de la comparer aux documents passés, mais est aussi l'occasion de questionnements sur le parcours qu'elle a accompli et les conditions qui ont produit son état actuel. Il s'agit d'interroger alors sa mémoire.

En effet, si certains chefs-d'œuvre ont une histoire bien connue, que l'on peut retracer de manière assez complète, comme celle de la tapisserie de l'*Apocalypse* d'Angers, beaucoup d'autres sont arrivés dans les collections des musées vierges de toute information, comme les sculptures médiévales de Villevêque ou la figure de proue de Saint-Malo. Dans bien des cas, il faut alors étudier avant tout la matérialité de l'objet pour pouvoir raconter son histoire. Par ailleurs, les transformations subies par les œuvres, les altérations dues au temps et aux aléas de la conservation, les restaurations anciennes et leurs éventuelles conséquences sont rarement documentées de manière précise, et même alors les archives peuvent être trompeuses. C'est donc le plus souvent dans la matière même qu'il faut retrouver les traces de leur histoire récente ou plus ancienne, et surtout pouvoir les interpréter. L'exploration de cette mémoire des œuvres est donc complexe et n'est rendue possible que par la confrontation des savoirs et des regards de différents intervenants : les restaurateurs en premier lieu, qui disposent de connaissances techniques sur la matérialité des œuvres, mais aussi les scientifiques et leurs analyses de la matière, les conservateurs et historiens d'art et leur maîtrise du contexte historique et culturel, et enfin les archivistes et les documentalistes, qui préservent et mettent à disposition les documents de toute nature (écrits, documents graphiques, photographiques, etc.) pouvant être associés aux œuvres.

Afin de bien montrer la complexité de ces mémoires de la restauration et des différents types d'interaction nécessaires pour les interroger, ces journées ont proposé des études de cas sur des œuvres appartenant à divers domaines (peintures, sculptures, documents graphiques, objets mobiliers, objets archéologiques), issues majoritairement des musées et monuments des Pays de la Loire et de Bretagne, selon le principe déjà suivi pour les journées de Nancy. On a voulu aussi présenter des œuvres d'époques très éloignées (de l'Antiquité égyptienne à l'art contemporain) et relevant de divers contextes de création (artistiques avec les primitifs italiens de Nantes, le Véronèse de Rennes, le Campi de La Roche-sur-Yon, le Guido Reni de Dijon, les sculptures de Jules Dubois ou les dessins d'Ingres, mais aussi plus utilitaires comme le mobilier de Stupinigi, les livres et les archives, ou la figure de proue de Saint-Malo).

Les communications sélectionnées ont pu ainsi montrer comment les enquêtes suscitées lors de la restauration pouvaient souvent redonner une identité aux œuvres : révéler une signature et divers autres indices comme pour le tableau de Campi, retrouver le modèle et le bateau d'origine pour la

figure de proue de Saint-Malo, distinguer deux sculptures antiques différentes dans les fragments de la Diane du Langon, mieux relier à un corpus les sculptures médiévales de Villevêque ou les petits primitifs italiens de Nantes.

L'exploration de cette mémoire matérielle a permis aussi de mieux comprendre les mécanismes de création ou d'usage, comme pour les sculptures en plâtre de Jules Desbois, ou les reliures des recueils d'archives ou de thèses anciennes.

C'est le plus souvent la confrontation entre les indices présents sur les œuvres, leur interprétation par les restaurateurs et les analyses des scientifiques, ainsi que les documents fournis par les archives, qui ont révélé des pans entiers de leur histoire matérielle, qu'il s'agisse des agrandissements du Véronèse ou du Reni, des destructions iconoclastes sur le petit Bergognone, du nettoyage des dessins d'Ingres, des multiples restaurations des peintures murales des églises de Mont-Dol et d'Asnières-sur-Vègre ou de la tapisserie de l'*Apocalypse* d'Angers, des restaurations successives des vases antiques du musée Dobrée ou des antiquités égyptiennes du Mans, ou encore des peintures industrielles utilisées par Niki de Saint Phalle ou Philippe Artias. Une communication a évoqué très pertinemment l'importance du relevé et de la conservation des diverses inscriptions et traces matérielles sur les œuvres, en particulier sur des zones habituellement dédaignées, comme les revers et les tranches.

Des échanges autour d'une table ronde réunissant restaurateurs, conservateurs, archivistes et documentalistes ont insisté, à l'instar de la plupart des communications, sur l'importance de la documentation des restaurations, source irremplaçable dans cette exploration de la mémoire des œuvres (rapports, relevés, photographies) et sur les problèmes de conservation et d'accessibilité pour ces archives de la restauration. Les archives publiques (en particulier celles conservées à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, au LRMH et au C2RMF) ne documentent que partiellement les restaurations effectuées en France, et les archives des restaurateurs, le plus souvent de statut privé, ne sont pas systématiquement collectées. Il y a donc urgence à développer et améliorer lieux et pratiques au service de cette mémoire de la restauration.

Enfin, Charlotte Guichard a conclu en incitant ses collègues universitaires à s'intéresser désormais davantage à la matérialité des artefacts, au-delà de leur seul aspect esthétique, et à dialoguer de manière plus systématique avec les restaurateurs, les scientifiques et les conservateurs. L'étude des biens culturels doit passer désormais par une collaboration entre spécialistes de disciplines différentes, les sciences humaines et sociales, les sciences physico-chimiques, les sciences de la conservation et du patrimoine ; et cette dimension interdisciplinaire doit faire évoluer les frontières épistémologiques traditionnelles.

Les prochaines journées de la restauration auront lieu à Amiens et concerneront l'un des principes majeurs de la restauration moderne, la notion de réversibilité (réversibilité, irréversibilité, « retraitabilité »).



La figure de proue de Saint-Malo :  
restauration et identification

**Gilles Mantoux**, restaurateur de sculptures, Atelier Régional de Restauration, Bignan (atelier.regional.restauration@wanadoo.fr).

**Jean-Philippe Roze**, adjoint du conservateur, musée d'Histoire, Saint-Malo (jproze@saint-malo.fr).

---

Capturées par les engins de pêche, échouées sur l'estran, débitées ou remployées, les rares figures de proue sauvées de l'oubli et le plus souvent datées du XIX<sup>e</sup> siècle ont rapidement orné les jardins ou les salons des antiquaires avant d'intégrer les collections publiques des musées qui, en devenant garants de leur intégrité, sont devenus aussi les dépositaires de leur histoire<sup>1</sup>.

## Découverte

En 1952, le conservateur du nouveau musée de Saint-Malo<sup>2</sup>, « au hasard d'une promenade, en longeant les murs d'une propriété privée (...) décéla la présence d'un élément sculpté dont la partie supérieure dépassait légèrement le mur d'enceinte<sup>3</sup> ». En s'entretenant de ce sujet avec Joseph Toczé, le propriétaire de la villa Rocheville<sup>4</sup>, le conservateur formule le vœu de voir cette sculpture prise en charge par l'institution municipale ; le propriétaire ne propose aucun accord puisqu'il vient de mettre en vente son bien immobilier acquis en 1945.

Les correspondances avec Théodore Samson, le nouveau propriétaire de la villa, livrent de nouvelles informations : « la pièce est localisée à l'extrémité d'un vaste jardin potager<sup>5</sup>, à forte pente, posée sur un bloc de granit. Elle a été malencontreusement peinte en vert jardin<sup>6</sup>. » Sa présence ici, sur un piètement rapporté, serait le fruit d'un démantèlement raisonné d'un navire déclassé ou démoli<sup>7</sup>. Selon des témoignages recueillis, au vu de l'absence d'anciens chantiers de construction navale dans cette zone, il est spéculé qu'un « cas-seur de navires » opérant dans la région malouine aurait été l'initiateur de sa conservation<sup>8</sup>.

## Acquisition

À l'été 1952, Théodore Samson concède le prêt à l'occasion de fêtes de la renaissance de la ville alors en cours de reconstruction<sup>9</sup>. La figure de proue est prise en charge « sur un véhicule hippomobile ». Les pourparlers se prolongent jusqu'en 1955 et le propriétaire ne cache pas qu'il s'est tourné vers des « amateurs privés » qui pourraient consentir un meilleur prix que celui annoncé par les instances publiques. Ces dernières, selon lui, devraient d'ailleurs prendre en considération « que, depuis quatre saisons estivales, cette œuvre a déjà rehaussé l'éclat du patrimoine muséal<sup>10</sup> ».

Finalement, en 1957, l'achat de la figure de proue est entériné après des négociations pour lesquelles les musées nationaux ont été conviés<sup>11</sup>. Le directeur du musée national des Arts et Traditions populaires, Georges-Henri Rivière, chargé en personne du dossier, déclare que « cet objet monumental est la pièce maîtresse du musée<sup>12</sup> ». Les frais d'acquisition de 750 000 francs sont partagés à hauteur de 350 000 fr. pour l'État et 300 000 fr. pour la ville<sup>13</sup>. Le paiement est daté du 31 décembre 1958 et il est décidé d'en faire bénéficier l'établissement au titre d'une mise en dépôt<sup>14</sup>.

## Exposition

À son arrivée au musée, les deux bras sont déposés et la sculpture hissée à l'aide de palans pour qu'elle passe au travers d'une fenêtre aux huisseries préalablement démontées. Une première intervention de consolidation a lieu sous la responsabilité d'une

société de construction et de réparation de navires<sup>15</sup> : intégration de mastic lors du repositionnement des bras, nettoyage général à l'acide pour débarrasser la pièce de son repeint vert « déshonorant ». Celle-ci est alors présentée dans la « salle d'honneur » du premier étage du château sur un socle spécialement confectionné qui épouse la base et le revers de l'œuvre, dos au mur sur lequel elle est scellée, le visage tourné vers la porte d'entrée (fig. 1).

La collection devient un « symbole éloquent de la Course en général et des corsaires de Saint-Malo en particulier », comme le précise le conservateur d'alors. Le cartel est le suivant : « Cette remarquable figure de proue est la pièce la plus célèbre du musée de Saint-Malo. Haute de 2 m 90, elle fut exécutée, probablement vers 1810, par un charpentier de marine resté anonyme, pour un navire de haut-bord. Elle représente un corsaire en costume du XVIII<sup>e</sup> siècle : on y reconnaît la poignée de son coutelas passé dans sa ceinture. Il porte une croix de Saint-Louis. Il pourrait s'agir d'un portrait du fameux René Duguay-Trouin (1673-1736)<sup>16</sup>. »

En 1960, la figure de proue illustre la couverture d'une plaquette promotionnelle légendée comme suit : « FIGURE DE PROUE DE VAISSEAU mise à jour en 1951 à l'emplacement d'un ancien chantier de navires. Faite de bois dur. Dos au granit. Elle symbolise le Gros Donjon. LE RELÈVEMENT DE LA CITÉ CORSAIRE<sup>17</sup>. » L'intention est à peine déguisée. Une dizaine d'années plus tard, sans qu'aucune recherche n'ait été sérieusement engagée, à l'exception des notices dactylographiées, le catalogue de l'exposition commémorative du tricentenaire de la naissance de Duguay-Trouin (1973) avance : « Au musée de Saint-Malo, dans le grand donjon du château, au premier étage, est évoqué le souvenir de Duguay-Trouin. On peut y voir, en effet, une grande figure de proue de vaisseau de haut-bord. Celle-ci est à l'image d'un corsaire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Œuvre de sculpteur de la Marine, vers 1820, et retrouvée aux abords immédiats de Saint-Malo, elle semble être une effigie de René Duguay-Trouin. Sapin et chêne (H. 2,90 mètres)<sup>18</sup>. » Cependant, en 1975, le conservateur se dédit et préfère le plus parfait anonymat pour cette sculpture monumentale qui symbolise alors le corsaire inconnu.



Fig. 1. Figure de proue, musée d'Histoire, Saint-Malo (D.19581.1).  
© Musée d'Histoire, Saint-Malo/Jean-Claude Philippot.

## Restauration

### Présentation

Au cours des années 2013-2014, un travail d'étude, puis un long et précautionneux retrait de repeints tardifs<sup>19</sup> sont effectués sur l'œuvre. À ce traitement s'est adjointe, en 2015, une intervention visant à reprendre les importants désordres structurels imputables à une ancienne pourriture cubique<sup>20</sup>. Sont alors entreprises des opérations de démontage, de consolidation, puis de remontage et enfin, selon les souhaits de la conservation, la conception d'un nouveau socle de présentation. L'ensemble des interventions est réalisé par les restaurateurs de l'Atelier



**Fig. 2.** Retrait des repeints tardifs au scalpel et à l'aide d'appareils thermiques (Leister®). © Atelier Régional de Restauration.

Régional de Restauration<sup>21</sup> impliqués pendant plus de deux ans dans ce vaste projet.

#### *Étude stratigraphique et retrait de repeints tardifs*

La première intervention, l'étude stratigraphique des couches picturales, est conduite sous loupe binoculaire. Des échelles stratigraphiques et des fenêtres sont également ouvertes au scalpel. Cette étude établit, en premier lieu, que les derniers repeints huileux, effectués dans la propriété de Saint-Malo, étaient au nombre de quatre. Il s'agissait d'un vert pâle, d'un vert olive, d'un bleu gris et d'un beige, pour la strate la plus profonde. Sous ces repeints tardifs, les couches plus anciennes étaient, en revanche, beaucoup plus parcelaires. L'étude des restes anciens a donc été entreprise principalement sur quelques renfoncements peu accessibles (mèches de cheveux, ruban), mais aussi sur le côté senestre du veston. Cette zone, située sous le bras, avait en effet été protégée par de grands blocs de bois, fixés avant que ne soient mis en œuvre les quatre derniers repeints. Des restes importants de polychromie ancienne y sont découverts. L'observation microscopique de prélèvements, inclus dans une résine optique, indique entre 15 et 18 niveaux successifs.

Ce nombre très important de couches picturales confirme bien la destination de la sculpture. Une figure de proue se dégradait rapidement sans remise en peinture régulière. L'histoire colorée de la sculpture n'a cependant pas pu être

établie précisément du fait de vestiges trop lacunaires et altérés. Cette étude nous a, néanmoins, permis de découvrir que la sculpture était peinte de manière naturaliste : carnations rosées (une écaille de rose pâle est encore visible dans la narine senestre), cheveux blonds ou dorés, puis noirs, détails dorés du vêtement (ruban du chapeau, médaille), écharpe rouge...

À l'issue de cette étude, la conservation du musée a recommandé d'opérer le retrait des quatre repeints tardifs (fig. 2). Ces strates étaient, en effet, très altérées par l'action d'un décapant, peu ou pas rincé, utilisé lors d'une intervention au moment de sa première exposition après 1952. Ayant été ramollies et fragilisées, elles étaient peu adhérentes et plus ou moins mélangées. Il en résultait un aspect très hétérogène de la sculpture. De plus, le côté senestre de l'œuvre était largement décapé, comme d'ailleurs une partie du visage. Le retrait de ces repeints tardifs s'est déroulé sur une année complète en couplant trois méthodes : mécanique, chimique et thermique. Les témoins plus anciens ont été refixés à l'aide d'une solution à base de gélatine. L'intégralité des couches picturales localisées sous le bras senestre a, quant à elle, été refixée, puis isolée, avant d'être atténuée par une retouche réversible destinée à intégrer visuellement cette partie de l'œuvre.

#### *Constitution de l'œuvre*

Le bois constitutif de l'œuvre a été identifié<sup>22</sup> comme un pin sylvestre. La faible masse volumique moyenne de ce bois (environ 530 kg/m<sup>3</sup> à 12 % d'humidité) explique, en partie, son choix. L'œuvre est composée de six grands blocs principaux assemblés par des chevilles de section importante en chêne. À ces six grandes pièces s'ajoutent les bras solidarités par des tenons et de longues vis en alliage cuivreux. Vingt-sept pièces secondaires, maintenues par clouage et chevillage, complètent les volumes sculptés. Parfois disposées à cheval sur les plans d'assemblage, elles contribuent à la cohésion générale. Nous pouvons ainsi nous rendre compte à quel point la conception formelle de l'œuvre et de ses volumes est solidaire de son mode de réalisation. Deux mortaises témoignent également de la fixation de la figure de proue au navire. L'une est visible sous le buste, la seconde figure à son revers. Enfin, diverses modifications tardives ont été relevées :



**Fig. 3.** Démontage de l'œuvre au moyen d'une grue d'atelier.  
© Atelier Régional de Restauration.

des mastics gras, le remplacement de pièces, l'ajout de pointes en alliage ferreux et surtout celui, récent, d'un socle et d'un dossier.

#### *Examen et démontage*

Au cours d'un long séjour en extérieur de plusieurs années, l'œuvre a subi l'attaque d'un champignon lignivore qui a profondément dégradé le bois, confiné sous les nombreuses couches picturales. Si le champignon n'est actuellement plus actif<sup>23</sup>, le bois apparaît par endroits fragmenté (structure pavimenteuse) et présente d'importantes déformations et fentes. Certains assemblages se sont également ouverts suite à la destruction de plusieurs chevilles.

En accord avec la conservation du musée, le démontage complet de l'œuvre a été opéré afin de mieux évaluer les désordres, puis de les reprendre (fig. 3). Nous avons donc désassemblé la figure de proue après repérage des pièces et extraction des éléments de fixation. Nous avons aussi désolidarisé le buste de son ancien socle et de son dossier, tous deux non originaux et présentant l'inconvénient de masquer une grande partie du revers de l'œuvre. L'examen du support nous a permis de montrer qu'une partie du bloc central arrière était trop altérée pour être conservée (fig. 4) et que d'autres pièces nécessitaient d'être consolidées ou recollées. Nous avons alors pris le parti de déposer la zone altérée du bloc arrière qui mettait en péril la future présentation de l'œuvre<sup>24</sup>.



**Fig. 4.** Pourriture cubique et déstructuration de la partie interne de l'œuvre. © Atelier Régional de Restauration.

#### *Consolidation du bois*

Pour répondre à la problématique structurelle du remontage de l'œuvre, il a été décidé d'envisager la consolidation par imprégnation des seules parties internes très dégradées. Ce choix a été évalué à l'aune de notre diagnostic et en tenant compte des implications que ce type d'intervention entraîne. L'impératif de remontage qui était le nôtre nous a conduits à privilégier l'emploi d'un polymère structurant. Préalablement à la consolidation, diverses opérations ont été réalisées : extraction des éléments ferreux oxydés, nettoyage des plans d'assemblage ainsi que divers petits collages. L'adhésif retenu pour la consolidation est une résine époxyde d'infusion commercialisée par Axson® : l'Epolam® 5015. Sa faible viscosité (210 mPa.s pour le mélange à 25 °C)



**Fig. 5.** Comblements structurels des cavités créées par le champignon lignivore au moyen d'une résine époxyde chargée (qui apparaît en rose).  
© Atelier Régional de Restauration.

permet une bonne pénétration par porosité dans le bois. Compte tenu des risques d'échauffement, l'injection s'est faite très progressivement. Enfin, certains éléments ont été consolidés au sein d'un coffrage, dans le but d'atténuer les déformations existantes.

### **Bouchages et collages structurels**

À certains endroits, le champignon a créé des vides dans la structure du bois. Ces cavités nécessitaient d'être comblées. Sans cette intervention, la matière demeurerait trop fragmentée pour présenter de bonnes résistances mécaniques et permettre le remontage structurel. Le comblement des cavités a été réalisé au moyen d'une pâte époxy de modelage : la résine SC 258<sup>®</sup> d'Axson<sup>®</sup> (fig. 5). La même résine a été employée pour créer des compléments formels<sup>25</sup>, ainsi que deux ponts destinés au montage de la pièce arrière droite, creuse et sans réel contact avec celles adjacentes. Des plots de calage ont été disposés sur deux plans d'assemblage devenus concaves suite à l'attaque fongique. Enfin, deux éléments brisés, situés sur les pièces centrales avant et arrière, ont

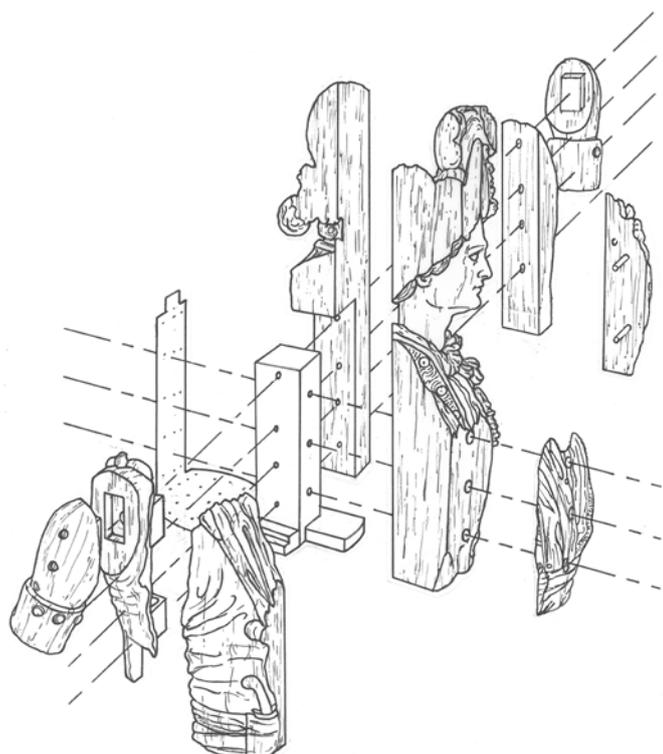
été recollés, après consolidation, au moyen d'une résine de garnissage constituée par le durcisseur SC 258<sup>®</sup> couplé à l'Epolam<sup>®</sup> 2020.

### **Remontage**

La partie détruite du bloc central arrière a été remplacée par une poutre en lamellé collé de résineux, devenue le support principal autour duquel la sculpture a été remontée. Une base, en lamellé-collé, a été solidarifiée à ce support. Elle est venue s'inscrire dans la mortaise existant sous l'œuvre et a permis son redressement. Une interface en liège a été appliquée entre cette structure porteuse et l'œuvre. Le mode de montage original, par chevillage (pose par percussion), n'a pas été ré-exploité eu égard à la relative fragilité de l'œuvre et au fait qu'il ne soit pas aisément démontable. Nous avons opté pour un système de remontage intégralement réversible et permettant un assemblage millimétrique des différentes pièces. Ce système (fig. 6) comporte sept tiges filetées, maintenant quatre des six pièces principales autour de l'âme nouvellement créée. Nous avons réemployé autant que possible les percements déjà existants (fig. 7) (emplacements de chevilles détruites et tiges de fixation de l'ancien dossier), limitant ainsi notre impact sur la matière originale. Enfin, les deux pièces principales restantes ont été maintenues au moyen de tourillons en hêtre, tandis que les vingt-sept pièces secondaires ont été positionnées à l'aide de vis inoxydables et de petits tenons. Les têtes de chevilles ont été conservées de manière à ne pas trahir le type de montage original<sup>26</sup>. Des équerres métalliques ont été posées pour renforcer certains assemblages. Puis les deux bras ont été replacés au moyen des grandes vis en alliage cuivreux. Lors du remontage, nous avons également refermé certains joints demeurés jusqu'alors très ouverts, améliorant grandement l'aspect esthétique de l'œuvre. *In fine*, un mode opératoire de démontage a été fourni au musée.

### **Un nouveau socle métallique**

Une structure métallique (fig. 8) a été disposée en renfort sous et au revers de la sculpture<sup>27</sup>. Elle est constituée d'une plaque de 4 mm d'épaisseur en acier inoxydable pliée. La découpe du dossier permet son encastrement dans la mortaise d'origine de fixation au navire, et souligne ainsi sa présence.



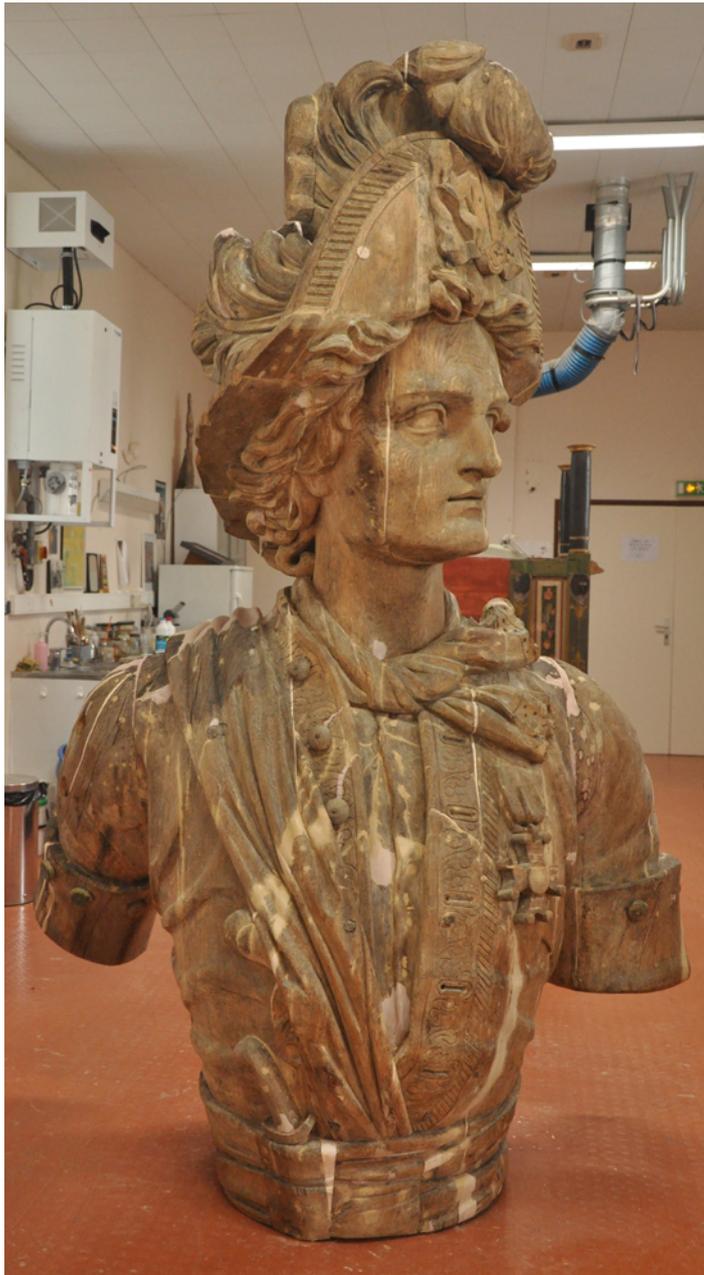
**Fig. 6.** Schéma de remontage des principales pièces de la figure de proue. © Atelier Régional de Restauration.



**Fig. 7.** Montage partiel de l'œuvre. Les ponts destinés au remontage du côté dextre sont nettement visibles.  
© Atelier Régional de Restauration.



**Fig. 8.** Le dossier du socle en acier inoxydable souligne la mortaise figurant au revers de la sculpture.  
© Atelier Régional de Restauration.



**Fig. 9.** Réalisation de bouchages et pose de flipots en balsa.  
© Atelier Régional de Restauration.

### *Opérations de finition*

Les jours et fentes de dessiccation résiduels ont été comblés au moyen de flipots en balsa, compressibles (fig. 9). Les bouchages de petites dimensions ont été réalisés à l'aide de Modostuc® teinté dans la masse. Après la pose d'une couche protectrice, une retouche à l'aide de pigments liés par une résine acrylique, le Paraloïd® B72, a permis d'intégrer les flipots et les bouchages effectués tout en atténuant les contrastes trop marqués sur la sculpture (fig. 10).

## Identification

Au XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que l'ornementation du navire est volontairement rationalisée<sup>28</sup>, la figure de proue se limite le plus souvent à un buste en ronde-bosse<sup>29</sup> personnifié sous l'influence du pouvoir politique. Pour cette effigie tutélaire, qui doit incarner la puissance maritime, sont alors privilégiés des noms de héros ou de figures mythologiques antiques et modernes, de personnages historiques, de villes et de fleuves, quelquefois des qualificatifs honorifiques.

### *Les traits d'un officier de marine*

La représentation de la figure de proue est masculine et le visage assez juvénile. Le costume et ses accessoires traduisent un grade d'officier de marine : un chapeau circulaire à galon retroussé par devant, décoré d'un plumet et d'une cocarde arrêtée par une ganse à bouton timbré à l'ancre de marine<sup>30</sup>, un veston aux larges manchettes qui porte la croix de chevalier de Saint-Louis côté gauche, un foulard brodé noué autour du cou et une ceinture d'étoffe dans laquelle sont placés un poignard et un pistolet. La figuration de la décoration militaire élimine l'hypothèse de l'anonymat ou de l'allégorie et invite à examiner pour la période considérée les carrières des marins entrés à la postérité et susceptibles d'être révévés : des officiers dont l'avancement les a conduit à gagner les rangs du *Grand-Corps*<sup>31</sup>.

Parmi les candidats, Abraham Duquesne (1610-1688), qui n'obtient jamais la croix de Saint-Louis, et Pierre-André de Suffren (1729-1788), dont le visage bien connu et si divergent de l'œuvre étudiée, sont écartés d'office. De leur côté, les représentations du XIX<sup>e</sup> siècle de René Trouin du Gué n'apparaissent pas en parfaite concordance avec l'homme figuré : l'image hiératique du personnage se nourrit d'une représentation de convention plusieurs fois reconduite, souvent perruqué et moustachu, doté de sa tenue d'apparat de lieutenant général des armées navales<sup>32</sup>. Un autre corsaire, Jacques Cassard (1676-1740), n'est connu par aucune représentation d'époque. Les derniers en lice, des prétendants plus convaincants au regard des statues de l'époque les honorant, se nomment Anne-Hilarion de Costentin, comte de Tourville (1642-1701)<sup>33</sup> et Jean Bart (1650-1702)<sup>34</sup>.

### Le portrait du navire

Les dimensions impressionnantes de la sculpture, premier critère discriminant, contribuent à rechercher un navire de haut-bord et d'un fort tonnage appartenant de fait à la marine d'État. Un jeu de comparaison avec d'autres modèles semblables de 2 et 3,7 mètres a ciblé plus précisément le type des vaisseaux de ligne de 80 à 110 canons et de plus de 1500 tonnes. La morphologie générale et le style classique de l'œuvre sculptée à la gouge et au ciseau droit inclinent à situer la datation préférablement dans les années 1810-1850. Le choix de l'essence de bois (pin sylvestre) plaide en effet en faveur de cette précision chronologique, car les constructeurs du XIX<sup>e</sup> siècle privilégiaient les résineux aux feuillus utilisés par leurs prédécesseurs.

La recherche d'attribution à un navire s'est heurtée à la difficulté qu'un grand nombre de vaisseaux de la marine d'État lancés pour la période considérée<sup>35</sup> ont porté les noms de ces marins : trois Suffren, quatre Jean-Bart, quatre Duquesne, deux Tourville, quatre Duguay-Trouin, deux Cassard. L'examen des destinées parfois malheureuses, des origines ou des achèvements de carrière de ces navires, qu'ils soient capturés ou coulés, transformés en magasin, en caserne ou en hôpital, rayés puis démolis – pour certains à Toulon et à l'étranger –, a progressivement disculpé quelques-uns des dix-neuf candidats suspectés. En sus, le dépouillement des descriptions rarissimes collectées dans les archives historiques<sup>36</sup> et des projets d'ornementation<sup>37</sup> a finalement rétréci le faisceau de présomption à quelques bâtiments :

– *Tourville* (I), vaisseau de 74 canons, classe Téméraire, construit à Lorient en 1787 et lancé en 1788, démoli à Brest en 1841 ;

– *Duguay-Trouin* (III), vaisseau de 74 canons, classe Téméraire, construit à Cherbourg en 1811 et lancé deux ans plus tard, transformé en magasin flottant puis démoli en 1826 ;

– *Jean-Bart* (II), vaisseau de 74 canons, classe Téméraire, construit à Lorient en 1811 et lancé en 1820, démoli à Brest en 1833 (fig. 11) ;

– *Duguay-Trouin* (IV), vaisseau de 100 canons, classe Hercule, mis en chantier à Brest dès 1827 et lancé en 1854, qui termine sa carrière à Brest sous le nom de *Vétéran* et est démoli en 1876 (fig. 12) ;

– *Alexandre*, vaisseau de 90 canons, classe Suffren, construit en 1827, rebaptisé *Donawerth*<sup>38</sup>

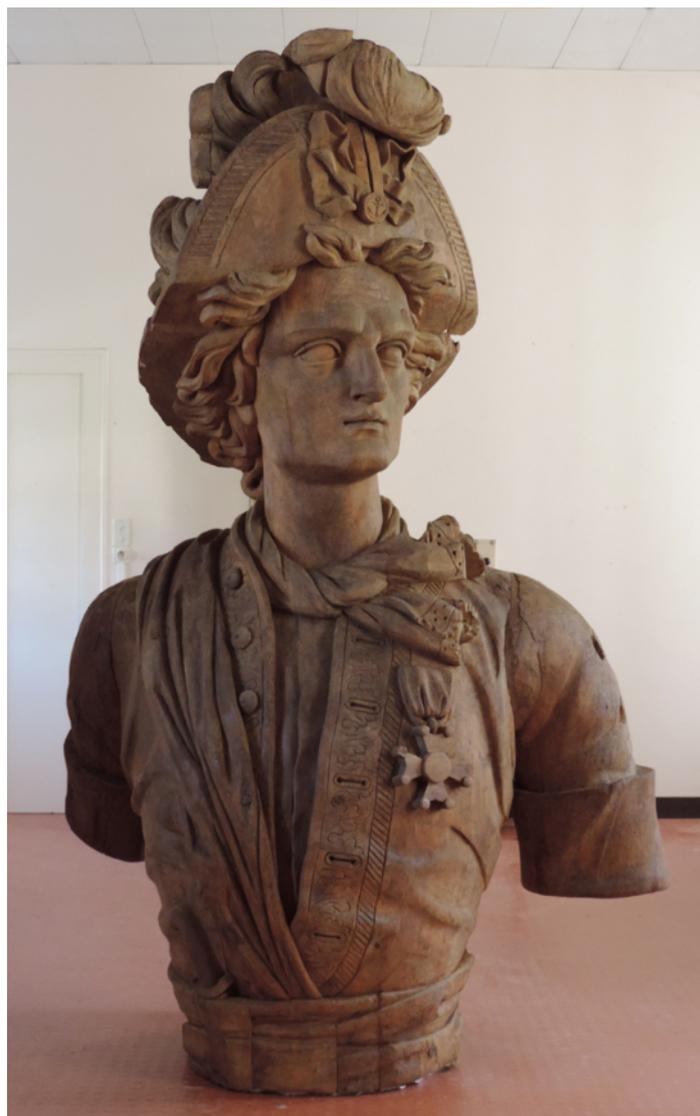


Fig. 10. L'œuvre après traitement. © Atelier Régional de Restauration.

en 1839 et *Jean-Bart* (IV) en 1868 lors de son affectation à Brest, démoli en 1897 ;

– *Tourville* (II), vaisseau de 80 canons, classe Napoléon, mis en chantier à Brest en 1847 et lancé en 1853, devenu ponton-caserne à Cherbourg, rebaptisé *Nestor* et démoli en 1878 ;

– *Jean-Bart* (III), vaisseau de 90 canons, classe Suffren, construit à Lorient en 1849 et lancé en 1852, affecté à Brest, rebaptisé et démoli en 1886.

### Une trouvaille

Au hasard d'une consultation du fonds numérique en accès libre de la Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, la découverte d'un album de 72 photographies positives sur papier albuminé<sup>39</sup>

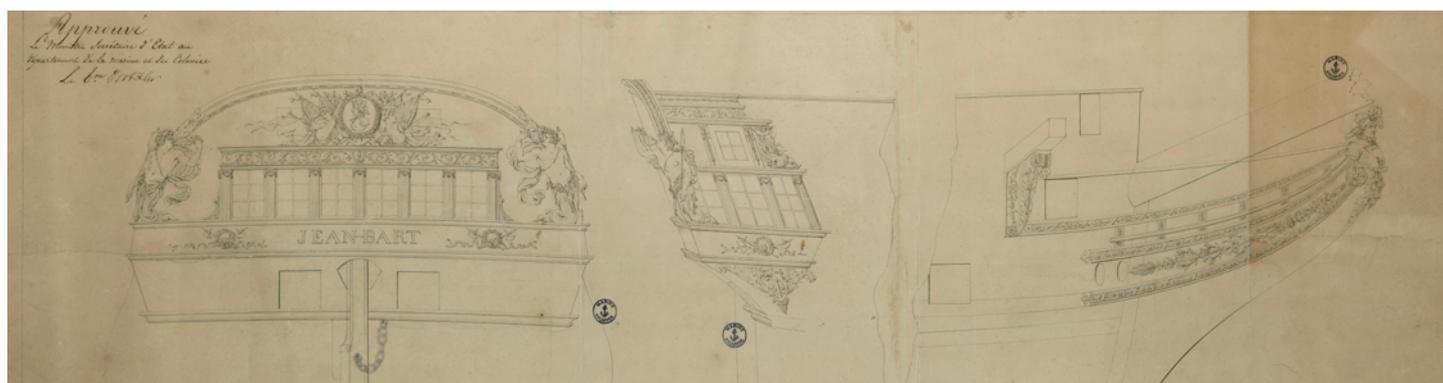
intitulé « Voyages en France et en Suisse », attribué à Lacroix et Delcambre et daté de 1884-1885, s'est avérée déterminante. Parmi les prises de vue illustrant la Bretagne, les clichés numérotés 31 et 32 immortalisent le port de Brest à l'époque et l'embouchure de la Penfeld depuis le quartier de Recouvrance et le château (fig. 13). Quelle stupéfaction d'y reconnaître, à poste, sur l'étrave d'un vaisseau désarmé la fameuse figure de proue conservée au musée de Saint-Malo depuis plus de soixante années et quelle satisfaction d'espérer de cette capture d'instant ressurgie fortuitement la résolution d'une énigme muséale singulière !

### Un présumé Jean-Bart (III)

Le vaisseau de 90 canons à poupe arrondie relevant de la classe des Suffren qui est amarré au

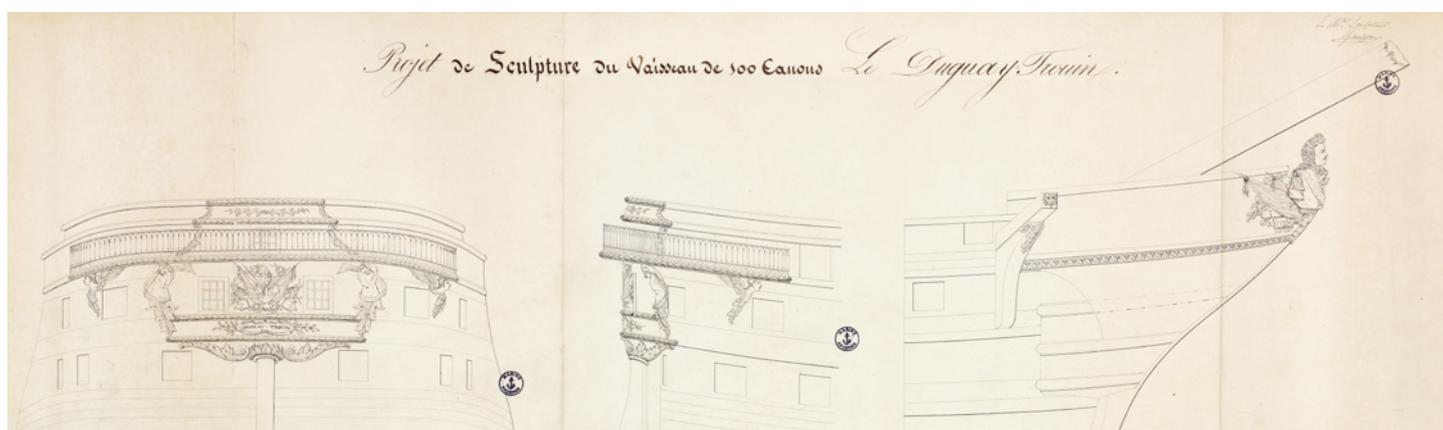
quai, modifié dans son ensemble par la suppression de la mâture, l'adjonction de superstructures sur les ponts supérieurs, le repeint blanc, désarmé donc, est un navire affecté à Brest pour sa fin de carrière comme navire-école, navire-hôpital, peut-être magasin ou caserne.

Les données caractéristiques cumulées – une date, un lieu, un type –, additionnées à la somme des indices déjà rassemblés, ont dévoilé sans grande pudeur le nom du navire et de son patron : le *Jean-Bart* (III), un vaisseau à flot depuis le 14 septembre 1852<sup>40</sup> venu s'amarrer dès 1864 dans le port finistérien pour y être employé comme navire d'application de l'École navale<sup>41</sup>, devenu *Donawerth* (II) le 20 septembre 1868 et utilisé alors comme bâtiment central de la réserve en attendant sa condamnation définitive.



**Fig. 11.** Sculpture du vaisseau le Jean-Bart. Le dessin du maître-sculpteur est antérieur de trente ans à la construction du Jean-Bart (III) et offre malgré tout de nombreuses ressemblances avec la figure de proue du musée.

© Service historique de la Défense, Vincennes.



**Fig. 12.** Projet de sculpture du vaisseau de 100 canons le Duguay-Trouin. La représentation du visage et des accessoires du costume diffère par rapport à l'œuvre étudiée.

© Service historique de la Défense, Vincennes.



**Fig. 13.** Photographie du port de Brest, 1884-1885.  
© BnF, Paris.

Deux dessins pourraient s'y référer, l'un de Louis Le Breton (Douarnenez, 1818-Paris, 1866) daté des années 1850-1860<sup>42</sup> représentant un vaisseau au mouillage, et l'autre de Louis Joseph Hubac (Toulon, 1776-1830) de 1819 dont l'épreuve (fig. II), qui montre une figure de proue tout à fait analogue, a le mérite de soulever une ultime interrogation : la figure de proue du *Jean-Bart* (III) pourrait-elle être un vestige du *Jean-Bart* (II), vaisseau démoli seize années avant son successeur, un emploi

délibéré d'une pièce finement sculptée dont le sujet justifiait un sauvetage ?

En conclusion, cette enquête au long cours confirme le phénomène déjà admis que le marin dunkerquois incarnait le mieux, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le « génie corsaire », et manifestement plus que son homologue malouin Duguay-Trouin dont l'aboutissement de carrière dans la marine royale marqua davantage les esprits et les œuvres des siècles passés<sup>43</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BOUDRIOT, Jean, PÉTARD, Michel. *Marine royale XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles : Uniformes, équipement, armement*. Paris : Ancre, 2003.
- HANSEN, Hans-Jürgen. *L'art dans la marine : art et artisanat des gens de mer*. Paris : Robert Laffont, 1966.
- LA VARENDE, Jean (de), DÉTRÉE, Jean-François (dir.). *Figures de proue – Fortunes de mer*. Saint-Vaast-la-Hougue : Musée maritime de l'île de Tatihou, 2002.
- LAILLER, Dan. *René Duguay-Trouin : 1673-1736, exposition du tricentenaire*. Saint-Malo : musée de Saint-Malo, 1973.
- MILLOT, Gilles *et al.* *Louis Le Breton (1818-1866) : témoin des marines du XIX<sup>e</sup> siècle*. Douarnenez : Éditions Le Chasse-Marée, 1993.
- MOUROT, Marjolaine. *Mémoire de la mer*. Paris : L'Iconoclaste, 2005.
- NERZIC, Jean-Yves. *Duguay-Trouin, armateur malouin, corsaire brestois*. Milon-la-Chapelle : Éditions H&D, 2012.
- SCORDIA, Yves, LAILLER, Dan. *Saint-Malo 1944-1960*. Paris : Hélio, 1961.
- VILLIERS, Patrick. *Jean Bart : Corsaire du Roi Soleil*. Paris : Fayard, 2013.

### Document inédit

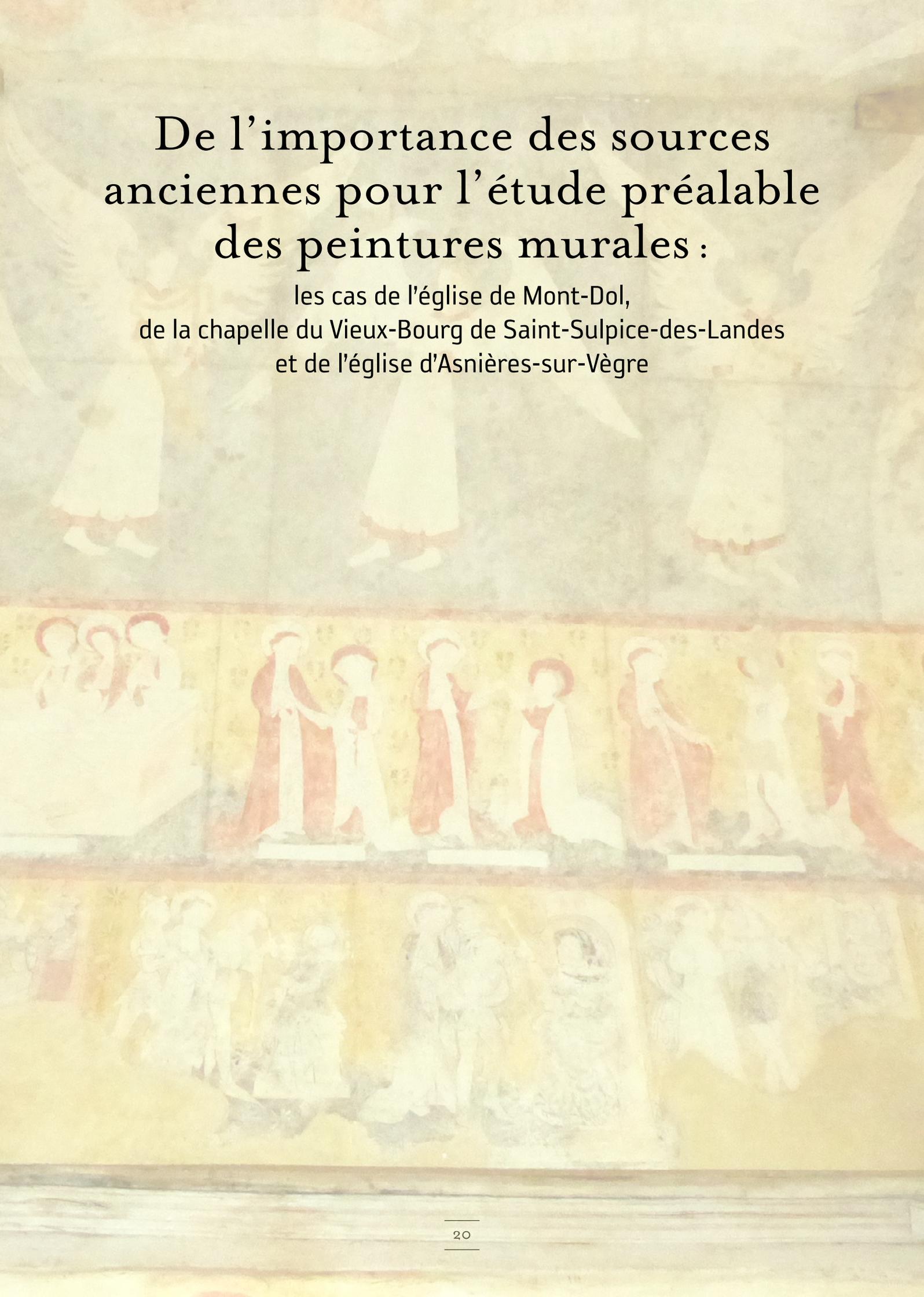
- SAEDLOU, Nima. *Rapport d'expertise d'un bois provenant d'une figure de proue* (n° d'inventaire MNATP.57.163.1), 3 pages, Saintes, 2013.

## NOTES

---

- 1** Mourot, 2005, p. 56-59 ; La Varende, Détrée, 2002, p. 66-67 ; Hansen, 1966, p. 86-119.
- 2** Suite à la restauration du château partiellement achevée par le service des Monuments historiques en 1949, le projet de création du musée d'Histoire est publiquement officialisé à l'occasion de l'ouverture d'une première salle le 8 septembre 1951.
- 3** Dossier d'œuvre : musée d'Histoire, Saint-Malo, Figure de proue (D.19581.1), 2 pages dactylographiées, 29,7 x 21 cm, notice 1 (1957).
- 4** Située au 38, rue de l'Étang à Paramé, près du lieu connu sous le nom de « côte des Masses », qui correspond à peu près à l'ancien bord du havre de marée du port ancien de Saint-Malo.
- 5** Il s'agit d'un enclos aspecté d'est en ouest et bâti du côté de la rue. *Matrice cadastrale des propriétés bâties et non bâties de la commune* (1853, 1836-1926). Archives municipales de Saint-Malo (1G10 ; 1G6 ; 1G4).
- 6** Dossier d'œuvre : musée d'Histoire, Saint-Malo, Figure de proue (D.19581.1), 2 pages dactylographiées, 29,7 x 21 cm, notice 2 (1957).
- 7** L'état général du bois et ses altérations d'époque contestent une provenance sous-marine et un contexte événementiel chaotique (nauffrage, incendie).
- 8** L'enquête sur le lieu de découverte et les différents propriétaires de la parcelle depuis 1870 n'ont pas permis à ce jour de déterminer les circonstances exactes de son sauvetage et l'origine de son consignataire ; à cause des termes stricts de la réglementation, il est difficilement concevable que cette imposante pièce d'architecture navale soit passée au travers des registres, formulaires de liquidation et procès-verbaux de ventes publiques.
- 9** Courrier au maire, Guy La Chambre, daté du 17 juillet 1954, dans lequel il justifie qu'il ne peut envisager aucun don gracieux à la ville. Dossier d'œuvre, *op. cit.* en note 3.
- 10** Courrier de T. Samson du 7 octobre 1955. Dossier d'œuvre, *op. cit.* en note 3.
- 11** Courrier de Pierre Schommer, directeur adjoint aux Musées nationaux, du 4 juillet 1955. Dossier d'œuvre, *op. cit.* en note 3.
- 12** Courrier de G.-H. Rivière du 17 septembre 1956. Dossier d'œuvre, *op. cit.* en note 3.
- 13** Courrier de G.-H. Rivière du 8 octobre 1956 ; courrier de G. La Chambre du 18 octobre 1956. Dossier d'œuvre, *op. cit.* en note 3.
- 14** Sous le numéro d'inventaire MNATP 57.163.1.
- 15** Facture à en-tête de la société Auguste Craipeau en date du 26 novembre 1957.
- 16** Dossier d'œuvre, *op. cit.* en note 3. Les dimensions réelles de l'œuvre (après dépose de l'ancien socle) sont : H : 2,24 m (hors socle) ; L : 1,66 m ; P : 0,92 m.

- 17 Scordia, Lailler, 1961, p. 1-2.
- 18 Lailler, 1973, p. 25.
- 19 Tel qu'évoqué précédemment, l'œuvre avait en effet été repeinte, à de multiples reprises, lors de son exposition dans le parc de la propriété de Paramé. Voir note 4.
- 20 Dans ce cas précis, le champignon impliqué n'a pas été identifié. Citons parmi les champignons responsables de ce type de dégradation : la méréule (*Serpula lacrymans*), le coniophore des caves (*Coniophora puteana*), ou bien encore le lenzite des poutres (*Gloeophyllum sepiarium*).
- 21 Les restaurateurs qui sont intervenus sur cette œuvre sont Hélène Champagnac, Marie-Cécile Cusson, Gilles Mantoux et Jérôme Séré.
- 22 Identification anatomique d'un échantillon de bois réalisée par le Dr. Nima Saedlou de l'entreprise Xylotree<sup>®</sup>, en décembre 2013. Voir Saedlou, 2013.
- 23 Néanmoins, à titre conservatoire, la sculpture a été traitée à l'aide de nitrate d'éconazole en phase alcoolique.
- 24 Ces fragments déposés ont été restitués au musée.
- 25 Pour plus de réversibilité, ces bouchages ont parfois été posés sur une interface constituée de poudre de bois et d'acétate de polyvinyle en émulsion.
- 26 L'étude du montage original en relate le positionnement et le nombre exacts.
- 27 Conception du socle par l'entreprise Genesis<sup>®</sup> et réalisation par l'entreprise OMT<sup>®</sup> (Ouest Métal Technologie).
- 28 Sur le modèle des flottes anglaises et hollandaises.
- 29 Forme normalisée par une dépêche ministérielle du 20 avril 1829.
- 30 Boudriot, Pétard, 2003.
- 31 Lieutenant de vaisseau, capitaine de frégate, capitaine de vaisseau, chef d'escadre, voire lieutenant général des armées navales.
- 32 Voir la statue d'Antoine-Léonard Dupasquier de 1816 (École navale, Brest), la peinture de Jean-Pierre Franque de 1840 d'après Antoine Noël Benoît Graincourt (Château de Versailles et de Trianon, MV6343) ou le dessin de Max Radiguet de 1848 (musée d'Histoire, Saint-Malo, 1990.4.2).
- 33 Voir les sculptures de Jean-Antoine Houdon de 1781-1783 (Cité de la céramique, Sèvres, MNC23450, Château de Versailles et de Trianon MV2858), de Joseph-Charles Marin de 1816 (Tourville-sur-Sienne, MH) et de Joseph Marius Ramus de 1833 (musée national de la Marine, Paris).
- 34 Voir la statue de Pierre-Jean David de 1845 (Dunkerque) ou le buste de Jean-Pierre Dantan (musée national de la Marine, Paris).
- 35 Trois grandes phases de construction de vaisseaux de ligne sont identifiées entre 1782 et 1870.
- 36 Description de la figure de proue du vaisseau de 74 canons, classe Téméraire, *Duguay-Trouin*, lancé en 1788.
- 37 [*Sculpture du Vaisseau le Jean-Bart*]. Maître-sculpteur Hubac, Lorient le 3 octobre 1819 (SHD MV 8DD1-11 n° 11), *Système de décors, applicable aux vaisseaux dont la poupe est arrondie [Vaisseau de 100 bouches à feu Le Tourville]*, Zédée, Paris 17 septembre 1832 (SHD MV 8DD1-16 n° 16), *Projet de sculpture du vaisseau de 100 canons le Duguay-Trouin*. Maître-sculpteur Gachon. Lorient le 23 juillet 1847 (SHD MV 8DD1-10 n° 33), *Projet de sculpture du vaisseau de 90 canons le Donawerth*. Maître-sculpteur Gachon, Lorient le 16 avril 1847 (SHD MV 8DD1-10 n° 31).
- 38 Ville fortifiée de Bavière située sur la rive gauche du Danube, théâtre des guerres napoléoniennes.
- 39 D'après des négatifs sur verre au gélatinobromure d'argent.
- 40 Armé en guerre, en mer Noire pour la guerre de Crimée (1854-55), il participe le 17 octobre 1854 au bombardement de Sébastopol. En 1856, on lui installe une machine à vapeur pour le transformer en vaisseau mixte. De 1864 à 1873, il sert pour l'École d'application des aspirants et fait de multiples croisières à travers le monde.
- 41 L'école de formation embarquée – à flot – est effective à Brest entre 1830 et 1914. Elle occupe des vaisseaux déclassés amarrés ou mouillés.
- 42 Millot, 1993.
- 43 Villiers, 2013 ; Nerzic, 2012.



# De l'importance des sources anciennes pour l'étude préalable des peintures murales :

les cas de l'église de Mont-Dol,  
de la chapelle du Vieux-Bourg de Saint-Sulpice-des-Landes  
et de l'église d'Asnières-sur-Vègre

**Géraldine Fray**, conservatrice-restauratrice de peintures, La Croix-Helléan ([contact@gfray.com](mailto:contact@gfray.com)).

Lors d'une étude préalable sur un ensemble de décors peints, toute source permettant de mieux comprendre l'histoire matérielle des peintures apporte des informations primordiales sur leur état de présentation ou de conservation. Selon les cas, ces documents peuvent correspondre à des relevés, des photographies, des gravures anciennes ou des manuscrits avec des devis, des factures, des notes ou des mémoires de travaux concernant les restaurations passées.

Lors de trois études récentes menées sur des édifices de Bretagne et des Pays de la Loire : l'église Saint-Pierre de Mont-Dol, la chapelle du Vieux-Bourg de Saint-Sulpice-des-Landes, ou encore l'église Saint-Hilaire d'Asnières-sur-Vègre, la consultation des fonds d'archives a permis de préciser l'histoire des peintures, de la découverte des décors et de leurs restaurations passées.

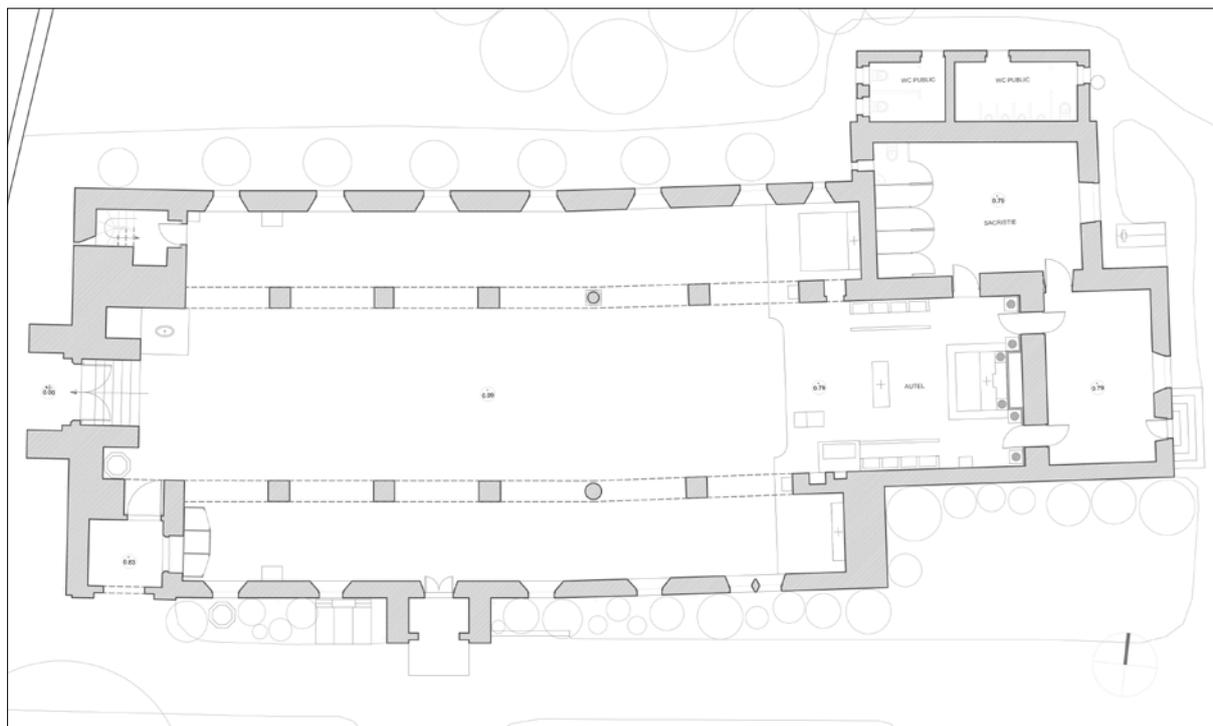
## L'église Saint-Pierre de Mont-Dol

En 2017, une étude des décors peints de l'église de Mont-Dol a été menée lors du diagnostic général portant sur l'ensemble de l'édifice et de son mobilier intérieur<sup>1</sup>.

### *L'édifice et ses décors*

L'église de Mont-Dol, située au centre du bourg, dans le nord de la Bretagne, a été construite entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles. Elle conserve d'importants décors peints datés de ces premières phases de construction, notamment un cycle de la Passion du XV<sup>e</sup> siècle dans la nef et des vestiges plus anciens au niveau des arcades donnant sur les bas-côtés.

L'église primitive présentait un plan réduit et simplifié avec nef unique et bas-côtés (fig. 1).



**Fig. 1.** Plan de l'église Saint-Pierre de Mont-Dol. © Frédérique Le Bec.



**Fig. 2.** Vestiges de décors médiévaux sur le mur nord de la nef, église Saint-Pierre de Mont-Dol. © Géraldine Fray.



**Fig. 3.** Détail de l'Enfer, le diable avalant le corps des damnés, église Saint-Pierre de Mont-Dol. © Géraldine Fray.

Les vestiges de peinture les plus anciens suivent de peu sa construction et pourraient dater du XIII<sup>e</sup> siècle. D'importants remaniements ont ensuite été réalisés au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles suite à un incendie. Les toitures sont modifiées, reliées en un seul pan, avec suppression des baies hautes de la nef, ce qui dégage de belles surfaces pour réaliser un nouveau décor. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'église devenue trop petite est agrandie avec extension du chœur en 1823, conduisant à la perte partielle des décors peints du côté oriental de la nef<sup>2</sup>.

Enfin, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, d'importants travaux de rénovation sont réalisés avec la réouverture des baies hautes de la nef, ce qui entraîne la découverte des peintures murales en 1867.

#### *Déroulement de l'étude*

Afin de répondre aux attentes d'un diagnostic général portant sur l'ensemble de l'édifice et de ses décors, l'architecte du patrimoine Frédérique Le Bec a formé une équipe pluridisciplinaire avec un économiste, un bureau d'étude éclairage et trois ateliers de restaurateurs pour les peintures murales, le mobilier et les tableaux<sup>3</sup>.

Les recherches historiques et le dépouillement des documents d'archives ont été centralisés par l'architecte, puis les informations transmises aux différents partenaires. Les sources étudiées sont multiples et proviennent principalement des archives municipales de Mont-Dol, des archives départementales d'Ille-et-Vilaine<sup>4</sup>, de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine et des publications et articles se référant à l'édifice et aux décors peints.

#### *Les décors peints*

Connue pour son cycle de la Passion du XV<sup>e</sup> siècle, l'église de Mont-Dol renferme également d'importants vestiges médiévaux, principalement localisés au niveau des arcades séparant la nef et les bas-côtés. Un décor de faux appareillage à filets rouges y est associé à des frises décoratives de palmettes, et à des faux appareillages structurant les grandes lignes architecturales. Deux interventions similaires sont superposées, attestant la réalisation de deux campagnes décoratives distinctes, datées autour du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 2).

Après bouchage des baies de la nef au XV<sup>e</sup> siècle, le nouvel espace libéré est orné d'un cycle de la Passion représentant les différentes stations du Christ sous forme de tableaux en commençant par l'Entrée à Jérusalem et la Trahison de Judas et se poursuivant par la Mise au tombeau, la Résurrection et la Descente aux limbes. Le cycle se termine par une représentation de l'Enfer

(fig. 3), vraisemblablement ajoutée ou remaniée au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

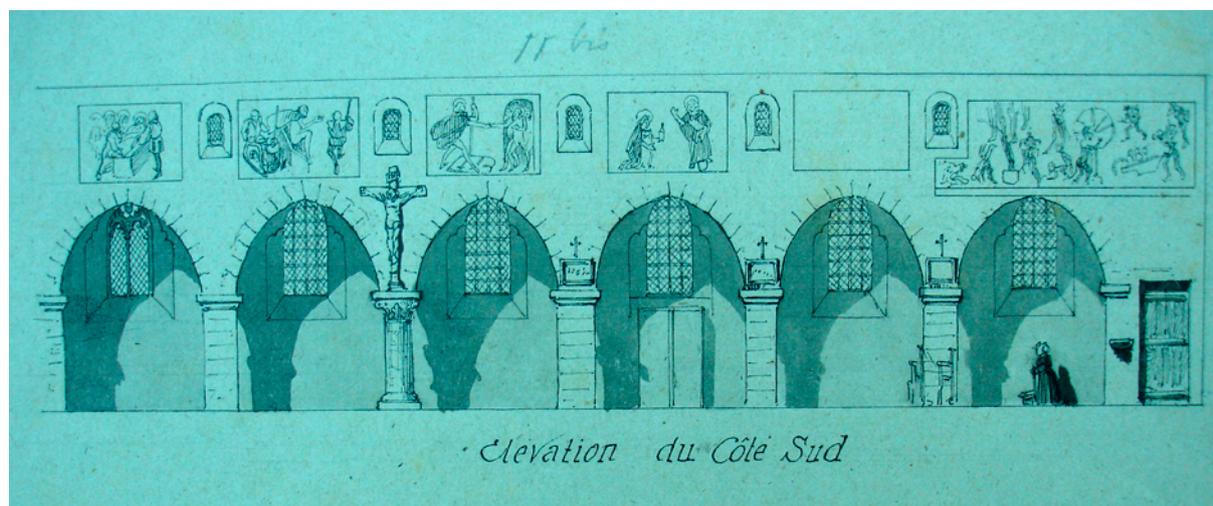
#### *La découverte des décors peints*

Les peintures, anciennement occultées par des badigeons, sont découvertes lors de la rénovation de l'édifice, menée par les architectes Frangeul père et fils en 1867, ce qui suscite un vif intérêt de la société archéologique d'Ille-et-Vilaine qui commande une campagne de relevés graphiques des décors au dessinateur Théophile Busnel<sup>5</sup>. Jugées en trop mauvais état, les peintures sont recouvertes de plâtre jusqu'à leur redécouverte dans les années 1960, les gravures en restant les seuls témoins (fig. 4).

Busnel y relève la plupart des scènes du XV<sup>e</sup> siècle, sauf les plus dégradées du mur nord. On peut noter que sur les scènes les moins lisibles, comme la Mise au tombeau, les parties les plus abîmées sont à peine esquissées, semblant indiquer une certaine fidélité des relevés, qui offrent une documentation précise des décors avant leur occultation.

Des photographies anciennes de l'intérieur de l'église, datées de 1873, montrent les murs enduits et complètement blancs, permettant de dater avec précision cette intervention qui se situe entre la réalisation des relevés effectués en 1869 et en 1873.

Les peintures tombent ensuite dans l'oubli, mais en 1945, l'architecte en chef M. Cornon, qui redécouvre les dessins de Busnel, commande des sondages au peintre-restaurateur Valade qui



**Fig. 4.** Église Saint-Pierre de Mont-Dol, dessin de Busnel, fonds A.D.35-1 FI 598.

© Archives départementales d'Ille-et-Vilaine.

procède à un dégagement partiel des décors, ce qui donne lieu à plusieurs articles de presse. La commune, jugeant les peintures en trop mauvais état, émet cependant le souhait de reprendre complètement les enduits, mais l'administration fait stopper les projets de travaux intérieurs.

Plus aucun projet concernant l'église n'est mentionné jusqu'en 1969-1970, date à laquelle la mairie souhaite de nouveau refaire les enduits. Des échanges virulents sont alors conservés entre l'architecte des Bâtiments de France, la mairie et le sous-préfet, aboutissant à une procédure de classement d'office afin d'éviter la catastrophe, et un programme de restauration des décors est finalement lancé et mené par Robert Baudouin en 1971-1972.

#### *La restauration des peintures*

Comme souvent pour les interventions des années 1970-1980, aucun rapport de restauration n'a été retrouvé, mais les devis détaillés de Baudouin sont conservés en mairie et permettent de suivre les opérations réalisées. Le restaurateur y détaille la problématique des peintures, faisant

état de leur extrême pulvérulence et de nombreux décollements. Il décrit également les interventions prévues et ses prix sont donnés scène par scène en fonction des surfaces à traiter.

Ces devis, bien que ne remplaçant pas un rapport bien documenté, permettent toutefois de retracer les opérations réalisées et leur étendue, proportionnelle aux prix donnés.

Actuellement, les peintures se présentent encore dans leur état après la restauration menée par R. Baudouin. Fortement retouchés, les décors ont cependant été consolidés et leur état est à peu près stable. En revanche, la comparaison entre l'état actuel des peintures et les relevés anciens de Busnel fait apparaître que certaines scènes sont plus dégradées que lors de leur découverte au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour la scène de l'Enfer, certaines zones ont aujourd'hui complètement disparu et les peintures semblent plus usées, leur replâtrage suivi du dégagement n'ayant pas été anodin. Les zones les plus dégradées ont également été mises en corrélation avec l'état global de l'édifice et certaines sources d'infiltrations provenant de la toiture et du clocher.



**Fig. 5.** Chapelle du Vieux-Bourg, Saint-Sulpice-des-Landes. © Géraldine Fray.



**Fig. 6.** Vue générale de l'intérieur de la chapelle du Vieux-Bourg, Saint-Sulpice-des-Landes. © Géraldine Fray.



**Fig. 7.** Peintures murales de la voûte, chapelle du Vieux-Bourg, Saint-Sulpice-des-Landes. © Géraldine Fray.

Cette étude, dans son organisation, a permis de mutualiser les recherches historiques, évitant ainsi de les renouveler lors de diagnostics séparés.

Les archives et documents récoltés ont servi à retracer de manière précise l'histoire matérielle des décors, de leur découverte à leur restauration. Les préconisations émises ont pu être adaptées au mieux et, notamment pour les décors, il ne sera pas proposé de dérestauration complète, l'état des peintures risquant d'être trop dégradé et lacunaire. L'ensemble sera donc stabilisé en l'état en y apportant les ajustements nécessaires.

## Saint-Sulpice-des-Landes

L'étude préalable des peintures murales de la chapelle du Vieux-Bourg à Saint-Sulpice-des-Landes fut également l'occasion de mener des recherches en archives, permettant de retracer l'histoire matérielle complexe des décors qui a abouti à leur dépose et à la transposition de plus de 130 m<sup>2</sup>.

### La chapelle du Vieux-Bourg

Située en dehors du bourg de Saint-Sulpice-des-Landes, non loin de Châteaubriant, en Loire-Atlantique, l'édifice appartient au département depuis 1979.

De plan simple avec nef unique fermée par un chevet plat, la construction s'est faite en deux phases : d'abord le côté est en 1446-1447, puis la

partie occidentale une dizaine d'années plus tard (fig. 5). Des campagnes de peinture se succèdent et se complètent au cours de cette période, puis les murs auraient été badigeonnés au XVI<sup>e</sup> siècle. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le maître autel est mis en place et certaines baies sont remaniées. L'édifice est ensuite désaffecté au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et ce n'est finalement qu'en 1888 que les peintures sont redécouvertes.

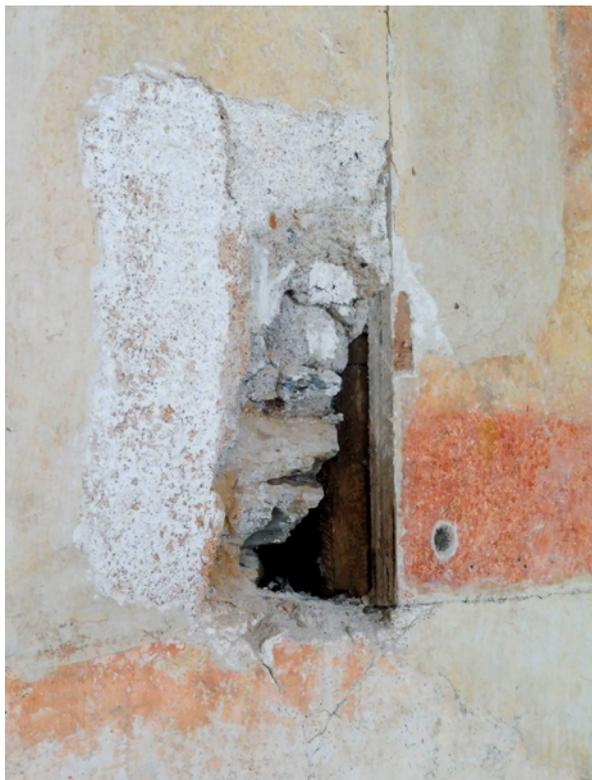
### Les décors peints

Les peintures, qui ornent l'ensemble des murs et de la voûte, représentent un cycle sur la rédemption de l'Homme, en partant de l'histoire d'Adam et Ève et de la vie du Christ. Des anges musiciens viennent clôturer l'ensemble sur les parties hautes de la voûte, tandis que le pignon est présente un Jugement dernier et, à l'ouest, une représentation de l'Enfer (fig. 6 et 7).

Environ la moitié des peintures est aujourd'hui déposée, soit une bonne partie du mur sud et l'ensemble de la voûte. Les panneaux de contreplaqué et d'aggloméré, sur lesquels ont été transposés les décors, ont été remis en place et maintenus sur des structures en bois insérées dans les maçonneries et sur la nouvelle voûte en lattis (fig. 8).

### Les sources

Afin de comprendre les étapes qui ont conduit à cette dépose d'envergure, différentes sources ont été consultées. Les archives départementales, très fournies, conservent une bonne partie des échanges



**Fig. 8.** Fixation des panneaux transposés sur un châssis en bois inséré dans les maçonneries, chapelle du Vieux-Bourg, Saint-Sulpice-des-Landes. © Géraldine Fray.

épistolaires concernant les différents travaux, les devis et mémoires des artisans. La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine conserve, quant à elle, les photographies et relevés anciens, tandis que le Laboratoire de recherche des monuments historiques dispose des différentes notes et rapports émis depuis les premières analyses réalisées sur ce site au début des années 1980.

#### **Une histoire matérielle complexe**

Dès 1886, les courriers des architectes, des conservateurs et des inspecteurs des monuments historiques font état de la récente découverte des peintures et de leur mauvais état, ce qui conduisit aux premiers travaux d'assainissement et au classement de l'édifice en 1892, puis des peintures en 1909<sup>6</sup>.

Après un silence de près de cinquante ans, un intérêt est de nouveau porté aux peintures en 1942 et une campagne de relevés aquarellés est commandée à Mme Giraud-Henriot par le musée des Monuments français. Ces derniers sont conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

et sont accessibles sur la base Mémoire, comme la plupart des relevés graphiques de décors peints. Ces sources sont très utiles et permettent de comparer l'état des peintures à différentes époques avec les précautions nécessaires à prendre quant à leur fidélité.

Après-guerre, de nombreux échanges mettent en lumière les discussions entre les architectes, l'inspection générale et les restaurateurs au sujet d'une nécessaire dépose des peintures afin d'assurer leur sauvetage. Les photographies prises par Hurault dans ces années-là nous permettent de constater l'état des peintures, très altérées au niveau de la voûte, et encore partiellement sous badigeon. En 1953, un rapport du restaurateur Chauffrey mentionne que plus de 200 m<sup>2</sup> de peintures sont encore sous badigeon et qu'il devient nécessaire d'en déposer certaines. Les opérations de dépose commencent finalement en 1957 et les notes et photographies de Chauffrey permettent de localiser les premiers panneaux traités.

Les notes manuscrites du restaurateur, conservées aux archives départementales, donnent des indications sur les interventions réalisées : nettoyage, refixage, pose de *facing* puis dépose *a strappo* des peintures<sup>7</sup>, qui sont ensuite mises en tension sur châssis, pour être recollées sur aggloméré. Bien que le détail des adhésifs employés ne soit pas précisé, ces données auraient permis de mieux comprendre le montage actuel des peintures, seuls les panneaux traités lors de cette campagne étant sur aggloméré, ce qui semble avoir eu un impact sur leur état de conservation, très dégradé par rapport aux autres peintures, remontées sur contreplaqué.

L'histoire se poursuit dans les années 1960-1970 et il est intéressant de constater que de nombreux échanges, courriers, notes et croquis ont été conservés et permettent de retracer le déroulement et le phasage des opérations et des discussions mois après mois.

En 1964, c'est finalement le restaurateur Robert Baudouin qui reprend les déposes jusqu'en 1970. Ainsi, 58 panneaux ont été traités par Baudouin et 19 par Chauffrey, représentant une surface totale de 130 m<sup>2</sup>.

#### **La remise en place des peintures**

La question de la remise en place des peintures avait été abordée dès 1972, mais ne sera finale-

ment retenue qu'en 1979 après de nouveaux travaux d'assainissement.

En 1981, un autre devis de Baudouin détaille les opérations pour finir la transposition des décors et les remettre en place sur la nouvelle voûte en lattis, après mise en forme des panneaux pour en suivre la courbure. Il précise qu'il procédera également à la finalisation des interventions sur les peintures encore en place, avec la poursuite des dégagements et la consolidation des décollements. Les couches picturales seront ensuite nettoyées, refixées à l'acrylique et retouchées. L'ensemble des panneaux déposés est finalement remis en place, et les peintures restaurées, sauf le pignon ouest, actuellement très dégradé.

### *Un état préoccupant*

Après des travaux d'assainissement ponctuels et un diagnostic général réalisé par l'architecte en chef M. Prunet en 2009<sup>8</sup>, une première étude sur les décors est menée la même année par Brice Moulinier<sup>9</sup>. C'est finalement l'aggravation de l'état de conservation des peintures de la voûte qui a suscité une nouvelle étude, réalisée en 2017-2018.

Les peintures encore en place présentent des pathologies caractéristiques des peintures murales, mais elles sont globalement en assez bon état. En revanche, au niveau de la voûte, la surface picturale est affectée par des soulèvements généralisés qui prennent des formes différentes selon les zones : au sud, sur les panneaux déposés par Chauffrey, des cloques importantes et déformées altèrent la couche colorée, tandis que sur les peintures traitées par Baudouin, les soulèvements prennent la forme de micro-écaillages généralisés.

Cette différence peut s'expliquer par les écarts de conditions environnementales entre le nord et le sud, mais grâce aux archives et à la localisation des déposes réalisées par Baudouin et Chauffrey, on a pu constater que les altérations étaient différentes selon les méthodes employées pour leur transposition. Elles résultent donc probablement des supports et des adhésifs différents mis en œuvre.

L'étude a permis de centraliser l'ensemble des documents relatant la restauration des peintures, et de suivre ainsi leur histoire matérielle, ce qui a mené à la transposition de presque la moitié des surfaces peintes. Tous les documents conservés

ont aidé à comprendre la stratigraphie des peintures déposées et les supports différents mis en œuvre, ce qui a évité de réaliser des analyses, destructives et peu aisées. Les traitements anciens réalisés ont pu être identifiés et les altérations qui en découlent différenciées.

À court terme, seuls des refixages d'urgence ont été préconisés, les transpositions anciennes n'étant pas réversibles et le but étant d'essayer de stabiliser les peintures en l'état, tout en les surveillant étroitement et régulièrement. Des ajustements pourront également être faits pour améliorer leur présentation et pour stabiliser le pignon ouest, non restauré.

## **Asnières-sur-Vègre**

L'étude préalable encore en cours sur les peintures murales de l'église d'Asnières-sur-Vègre fut également l'occasion d'étudier différents documents, notamment ceux issus des fonds d'archives de Madeleine Pré, historienne qui œuvra comme restauratrice dans la région et découvrit les peintures d'Asnières.

### *De multiples campagnes décoratives*

Asnières-sur-Vègre se situe dans la Sarthe, entre Le Mans, Angers et Laval. L'église est construite vers 1070-1080, et dès le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, une première campagne de peintures est réalisée (fig. 9). Différents décors successifs s'enchaînent ensuite entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles, avant que les murs ne soient blanchis à la chaux au XVII<sup>e</sup> siècle. Au XIX<sup>e</sup> siècle, seuls des remaniements mineurs sont réalisés sur l'édifice, notamment la réouverture des baies romanes dans la nef, ce qui entraîne la redécouverte des peintures. Des cartes postales anciennes de l'église montrent ses façades avec les baies romanes encore bouchées entre les deux guerres.

Les campagnes décoratives successives se côtoient et se superposent sur tous les murs. Au cours du XII<sup>e</sup> siècle, un premier décor est réalisé dans la nef puis, rapidement, de nouvelles peintures sont exécutées aux alentours de 1200. Ce sont les plus connues de l'édifice avec les scènes de l'Enfance du Christ qui ornent le mur nord de la nef (fig. 10 et 11). Sur le pignon ouest, une grande représentation des Enfers recouvre la paroi.



Fig. 9. Vue extérieure de l'église d'Asnières-sur-Vègre. © Thorsten Greve.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, le chœur récemment agrandi est orné de nouvelles peintures. L'ensemble de l'église est finalement repeint au XV<sup>e</sup> siècle, campagne qui a été largement retirée lors du dégagement des peintures réalisé dans les années 1950.

#### *Recherches historiques*

Dans le cadre de l'étude préalable, des recherches historiques ont été réalisées en partenariat étroit avec la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire et l'Association Patrimoine d'Asnières, qui œuvre à la valorisation du patrimoine de sa commune.

Les sources d'archives étant multiples, le travail a été partagé avec l'association, qui s'est chargée de rassembler toutes les archives concernant le travail de Madeleine Pré, qui procéda au dégagement des peintures d'Asnières, comme ce fut souvent le cas sur les édifices médiévaux de la région, comme à Saint-Denis-d'Anjou, Auvers-le-Hamon ou Vezot, pour ne citer que quelques exemples parmi les plus connus.

Les archives de Madeleine Pré étant particulièrement dispersées, plusieurs fonds ont été dépouillés, notamment :

- les archives départementales de la Mayenne qui disposent du fonds Pré, lequel concerne plutôt son père, ancien directeur des ardoisières de Renazé. Mais des documents propres à Madeleine Pré s'y retrouvent, notamment des notes, des lettres, des relevés et des croquis sur les différents édifices où elle a œuvré.

- les archives municipales d'Angers, qui conservent principalement ses notes, des brouillons d'articles, ses lettres sur Asnières et les photos des différents sites.

- les archives municipales de Laval, qui concernent principalement son activité comme conservatrice du château de Laval entre 1952 et 1963.

- enfin, les membres de l'association ont eu accès aux archives encore conservées par ses ayants droit, ce qui a permis de compléter de manière exhaustive la connaissance de ses travaux à Asnières, mais aussi dans d'autres édifices de la région.

L'association se chargeant de cette partie des recherches, les autres documents conservés aux archives de la DRAC et à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine ont été consultés lors de l'étude sur les peintures.

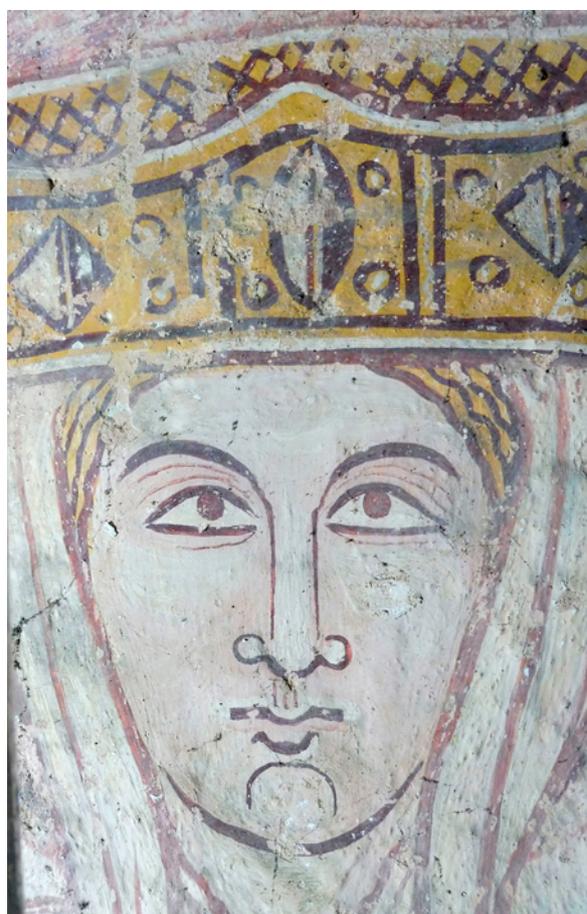


**Fig. 10.** Peintures du mur nord de la nef, église d'Asnières-sur-Vègre. © Géraldine Fray.

#### *La découverte des peintures d'Asnières-sur-Vègre*

Madeleine Pré, comme ce fut souvent le cas pour ses découvertes de peintures, a dû s'inspirer de la publication de l'historien Lucien Lécureux, datant de 1911, dans laquelle il recense les différents édifices médiévaux de la région et mentionne les décors peints qui y sont conservés<sup>10</sup>. À Asnières, elle débute les premiers dégagements de décor en 1951, en tant que dilettante, en s'adressant directement au curé de la paroisse, sans passer par les institutions. Elle commence ses travaux par le mur ouest et met au jour, dès la première année, la scène de l'Enfer, qui suscite un grand intérêt<sup>11</sup> et qui entraîne le classement des peintures au titre des monuments historiques l'année suivante.

Chaque été, elle poursuit ses dégagements, en commençant par les murs les plus faciles d'accès. En poste à Laval dès 1952, Madeleine Pré réalise ces travaux lors de ses vacances estivales, en tant que bénévole. Elle parvient toutefois toujours à



**Fig. 11.** Détail du visage de la Vierge, vers 1200, église d'Asnières-sur-Vègre. © Géraldine Fray.

trouver un petit budget, comme ce fut le cas pour Asnières, par le biais du Conseil général, permettant de monter un échafaudage et de s'adjoindre les services d'un photographe.

Elle poursuit ses travaux à Asnières jusqu'en 1957, année où l'administration l'arrête et fait appel à un restaurateur professionnel, encore une fois Robert Baudouin, pour le dégagement de la Vierge en majesté de l'arc triomphal.

Depuis cette intervention, aucune restauration n'est réalisée sur les peintures, jusqu'aux interventions d'urgence menées par Isabelle Dangas en 1981. En 1991, le mur sud du chœur est restauré par l'atelier Angelescu et, en 1993, Isabelle Dangas intervient de nouveau sur le pignon ouest, qu'elle restaure partiellement. Ensuite, aucune autre opération n'est mise en œuvre, malgré plusieurs propositions. Les peintures se présentent donc globalement dans leur état après leur dégagement dans les années 1950.

En parallèle à ces travaux de dégagement, Madeleine Pré publie de nombreux articles sur les peintures d'Asnières. Elle réalise également de nombreux relevés aquarellés, en documentant

notamment les décors du XV<sup>e</sup> siècle, qu'elle retira pour découvrir les couches plus anciennes.

Encore une fois, l'étude des peintures d'Asnières fut l'occasion de réunir les archives concernant tant la découverte des peintures et leurs dégagements successifs que leur analyse historique ou iconographique. L'historique des restaurations réalisées sur l'édifice et sur les peintures a ainsi pu être retracé. Il va de soi que ces données sont essentielles afin d'avoir une meilleure compréhension de l'histoire matérielle des peintures.

## Conclusion

Ces trois cas ont donc permis de rassembler les sources documentant les édifices et leurs décors. Ces recherches ont pu être mutualisées et le restaurateur a pu être accompagné dans son travail par les conservateurs, les documentalistes, les architectes, les chercheurs et les associations. Ces données ont ensuite été transmises à l'ensemble des partenaires qui ont contribué au projet, pour un nouvel archivage.

## BIBLIOGRAPHIE

---

CHARTIER, Jean-Jacques. *L'église du Mont-Dol*. Dol-de-Bretagne : J.-J. Chartier et l'Association des Courous d'Pouchées, 2009.

DAVY, Christian. *L'église de Saint-Sulpice-des-Landes*. Nantes : Grand Patrimoine de Loire-Atlantique, 2016.

LÉCUREUX, Lucien. *Les peintures murales du Moyen-Âge dans les diocèses du Mans et d'Angers*. Congrès archéologique de France, 1911.

PRÉ, Madeleine. *L'église d'Asnières-sur-Vègre et ses peintures murales*. Congrès archéologique de France, 119<sup>e</sup> session, Maine, 1961. Paris : Société française d'Archéologie, 1963.

ROPARTZ, Sigismond. « Peintures murales du Mont-Dol ». *Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, tome IX, 1875.

TARTIÈRE, Annick. *Les peintures murales illustrant le cycle de la passion du Christ et les enfers dans l'église paroissiale Saint-Pierre à Mont-Dol*. Association bretonne et Union régionaliste, 130<sup>e</sup> Congrès de Dol-de-Bretagne, 2003.

### Documents inédits

MOULINIER, Brice. *Saint-Sulpice-des-Landes : peintures murales*. Rapport de l'étude préliminaire, 2009, Archives DRAC Pays de la Loire.

PRUNET, Pascal. *Saint-Sulpice-des-Landes : Église du Vieux-Bourg, couverture et sécurisation de l'église*. Étude préalable, juillet 2009, Archives DRAC Pays de la Loire.

## NOTES

---

**1** Le diagnostic général de l'édifice a été réalisé par Frédérique Le Bec, architecte du patrimoine.

**2** Deux publications majeures résument les éléments historiques connus pour l'église Saint-Pierre : Tartière, 2004, p. 359 et Chartier, 2009.

**3** Entreprise Coreum pour le mobilier et Catherine Ruel pour les tableaux.

**4** Fonds AD35-1 FI 598.

**5** Les relevés réalisés par Busnel furent lithographiés par Paillard et publiés en 1869 dans le *Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*,

publication reprise en 1875.

**6** Les deux arrêtés de protection furent finalement regroupés par arrêté du 15 février 1977 pour classement général de l'édifice et de ses peintures au titre des monuments historiques.

**7** La dépose *a strappo* des peintures consiste à ne

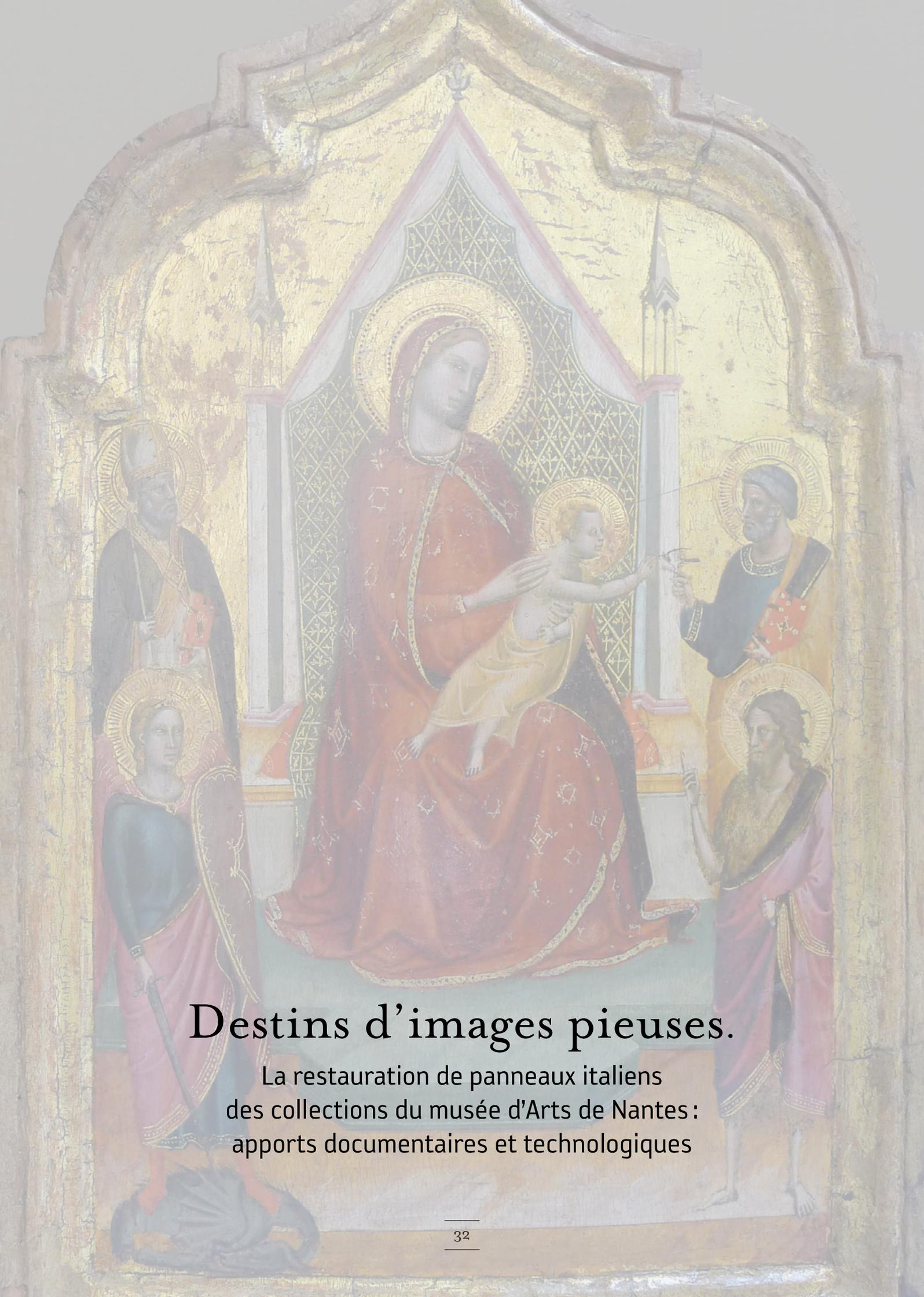
prélever que la couche picturale, qui est détachée de son enduit original pour être transposée sur un nouveau support.

**8** Prunet, 2009.

**9** Moulinier, 2009.

**10** Lécureux, 1911, p. 180-195.

**11** Pré, 1963.



## Destins d'images pieuses.

La restauration de panneaux italiens  
des collections du musée d'Arts de Nantes :  
apports documentaires et technologiques

**Audrey Bourriot**, restauratrice de peintures ([audreybourriot@gmail.com](mailto:audreybourriot@gmail.com)).

---

## Introduction

par **Adeline Collange-Perugi**, conservatrice Art ancien, musée d'Arts de Nantes ([Adeline.COLLANGE-PERUGI@nantesmetropole.fr](mailto:Adeline.COLLANGE-PERUGI@nantesmetropole.fr)).

La restauration des peintures des Primitifs italiens du musée d'Arts de Nantes a constitué la dernière étape, et l'une des plus importantes, du chantier des collections pendant la rénovation du musée (2011-2017). La première salle du musée s'ouvre en effet sur cette précieuse collection nouvellement exposée dans une vitrine climatique.

Cet ensemble de panneaux sur bois a une place particulière dans l'histoire du musée<sup>1</sup>. Le diplomate François Cacault, dont la collection constitue le noyau originel du musée en 1810, concevait son musée comme un projet citoyen pour éduquer les artistes et le public, héritant à la fois des idées des Lumières et de la Révolution. Cacault semblait partager la vision historiciste de son secrétaire Alexis-François Artaud de Montor (auteur du fondamental *Peintres primitifs: collection de tableaux rapportée d'Italie en 1843*<sup>2</sup>), réhabilitant les Primitifs comme représentants d'une « enfance de l'art », au sein d'une grande évolution s'écoulant des précurseurs de Raphaël aux artistes les plus contemporains. À l'inverse de certains courants artistiques, les Primitifs, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, n'avaient ni la faveur des grands marchands, ni celle du marché, ce qui permit à Cacault de réunir cet ensemble encore exceptionnel pour un grand musée de région, un des tout premiers historiquement parlant.

## La restauration des peintures des Primitifs italiens

Lors de son chantier des collections, le musée d'Arts de Nantes a entrepris la restauration de



**Fig. 1.** Ambrogio di Stefano Bergognone, *Saint Benoît*, huile ou technique mixte sur bois, vers 1490, musée de la Chartreuse de Pavie (Inv. 534). © Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Milano.



**Fig. 2.** Ambrogio di Stefano Bergognone, *L'Aumône de saint Benoît*, huile ou technique mixte sur bois, vers 1490, Milan, Castello Sforzesco (Inv. 447). © Jean-Louis Mazières.

onze de ses panneaux italiens les plus anciens. Les traitements menés au sein du C2RMF ont été réalisés par Jonathan Graindorge Lamour pour le support de bois, Rosaria Motta et Audrey Bourriot pour le traitement des couches picturales, et François Ourth concernant le soclage

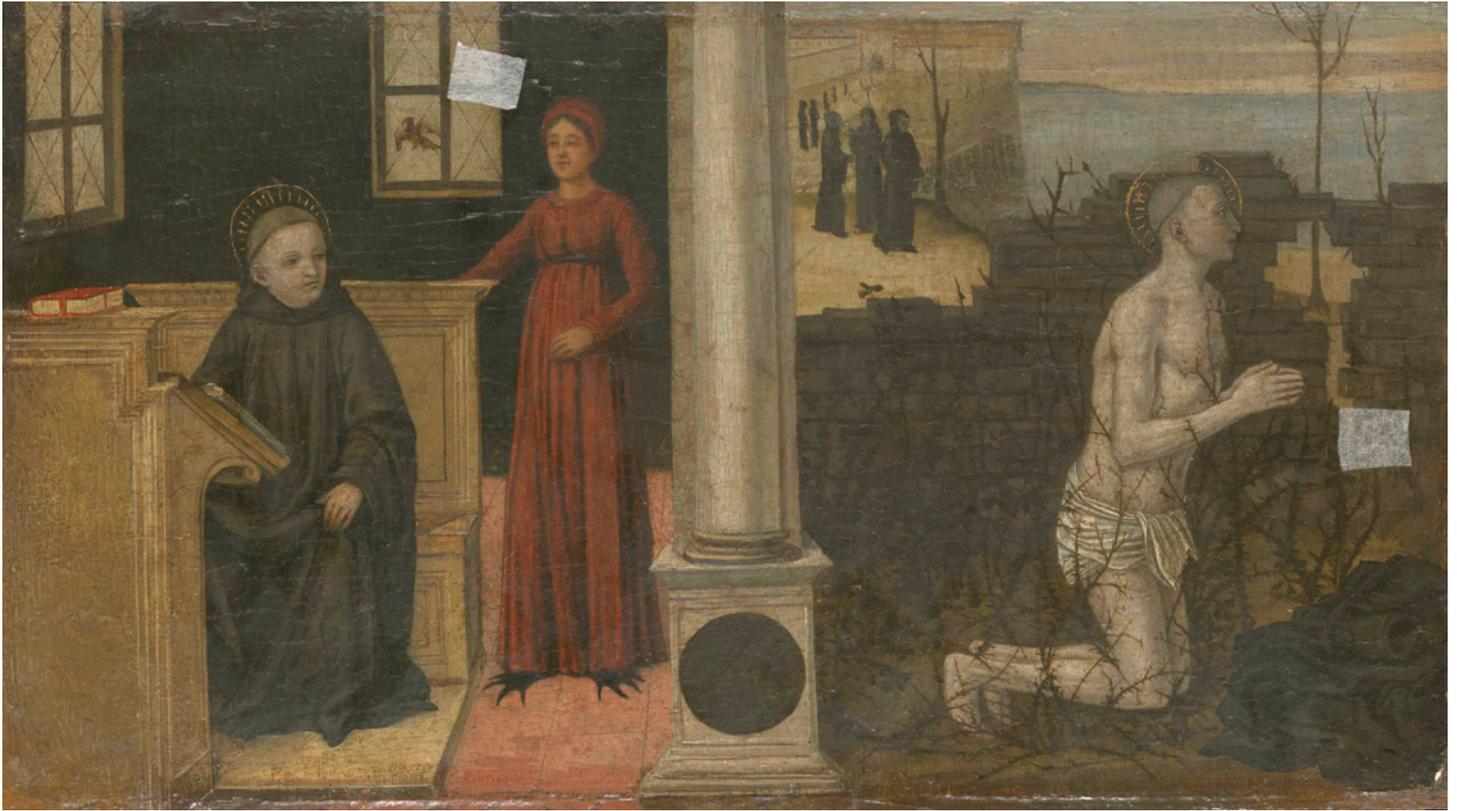
des panneaux. Dans le cadre du C2RMF, le comité de suivi a réuni plusieurs conservateurs, dont Claire Gerin-Pierre, Dominique Thiébaud et Adeline Collange-Perugi<sup>3</sup>.

La majorité des peintures dites des Primitifs italiens du musée dont la restauration nous a été confiée consiste en fragments d'ensembles plus vastes (retables, diptyques ou polyptyques). Tel est le cas dans bon nombre de collections muséales ou privées, ces peintures religieuses ou profanes ayant été victimes de l'intérêt que leur portaient les collectionneurs et marchands. Ainsi que le rappelait Michel Laclotte, « tant de destins ont été fragmentés<sup>4</sup> » que ces œuvres découpées et dispersées nous évoquent également les termes de Daniel Arasse : « tableau disloqué » ou « en morceaux<sup>5</sup> ».

Le statut fragmentaire de ces peintures a par voie de conséquence engendré une multiplicité de questionnements, occasionnant examens d'imageries au sein du C2RMF et examens physiques menés par les restaurateurs. La restauration de ces œuvres a également nécessité une recherche documentaire, visant à regrouper des éléments relatifs à l'histoire matérielle des panneaux. En effet, si l'histoire des peintures avait



**Fig. 3.** Ambrogio di Stefano Bergognone, *La Prière de saint Benoît et le Miracle du tamis ; Le Départ pour Subiaco*, vers 1490, huile ou technique mixte sur bois, Nantes, musée d'Arts (Inv. 18), avant restauration. © Audrey Bourriot.



**Fig. 4.** Ambrogio di Stefano Bergognone, *La Tentation de saint Benoît; Pénitence de saint Benoît*, vers 1490, huile ou technique mixte sur bois, Nantes, musée d'Arts (Inv. 6397; D954-2-1P), ensemble avant restauration.  
© Audrey Bourriot.

été retracée dans les notices du catalogue du musée par Béatrice Sarrazin en 1994<sup>6</sup>, pour plusieurs d'entre elles, ni le musée de Nantes ni le service de la documentation du C2RMF ne disposaient de documents écrits ou photographiques susceptibles d'aider à la compréhension de l'état de conservation passé et actuel des peintures.

En ce sens, le cas de la restauration de deux fragments d'un retable dédié à saint Benoît exécuté par le grand artiste lombard Ambrogio di Stefano Bergognone illustre l'intérêt du croisement des sources historiques, figurées et scientifiques, pour une meilleure appréhension des enjeux liés à cette restauration. Le retable créé vers 1490 pour une chapelle de la Chartreuse de Pavie est aujourd'hui dispersé : seuls subsistent le panneau central dédié à *Saint Benoît* (musée de la Chartreuse de Pavie) (fig. 1) et trois éléments de la prédelle. Un petit fragment, *L'Aumône de saint Benoît*, est conservé au Castello Sforzesco de Milan (fig. 2), tandis que les deux fragments de prédelle présentés à Nantes, *La Prière et le Miracle du tamis; Le Départ pour Subiaco* (fig. 3) et *La Tentation de saint Benoît*;

*Pénitence de saint Benoît* (fig. 4), n'ont pas connu le même sort suite au démantèlement du retable. Ce dernier panneau n'appartient pas au musée de Nantes, il s'agit d'un dépôt du musée du Louvre, d'abord au musée de Soissons en 1863, puis à Nantes en 1954. Les deux fragments ne présentaient pas le même état de conservation lors de leur examen en 2016 : la scène de *La Prière* se trouvait en bon état de conservation. Dans le panneau dépeignant *La Tentation de saint Benoît*, la figure féminine peinte à droite du saint personnalise la Tentation : ses pieds crochus sont bien visibles, mais sa tête et ses mains avaient été totalement repeints en 1954 (fig. 5). Les imageries scientifiques très complètes réalisées au sein du C2RMF ne permettaient pas de savoir quel était l'état de dégradation réel du visage et des mains de la Tentation, les repeints demeurant opaques sous diverses fluorescences, malgré les examens en réflectographie infrarouge<sup>7</sup>. La radiographie du panneau (fig. 6 et 7), ainsi qu'une photographie ancienne trouvée lors de nos recherches documentaires ont permis de



**Fig. 5.** La Tentation recouverte de repeints datant de 1954, détail. © Audrey Bourriot.



**Fig. 6.** La Tentation, détail en radiographie. © C2RMF/Gérard de Puniet.



**Fig. 7.** La Tentation, détail en réflectographie infrarouge. © C2RMF/Jean-Louis Bellec.

comprendre que l'œuvre avait été victime d'un acte de vandalisme, et d'anticiper le questionnement collégial mené par les conservateurs et les restaurateurs quant au traitement de restauration à adopter. Une recherche des sources documentaires disponibles sur Internet a révélé l'existence d'une photographie en noir et blanc conservée dans la photothèque numérisée de la Fondation

Zeri, qui documentait l'état de conservation du panneau vers 1950, avant la réintégration picturale intervenue en 1954 : le visage de la Tentation s'annonçait donc lacunaire (fig. 8)<sup>8</sup>. En 2017, suite à plusieurs réunions du comité scientifique, l'intervention de restauration choisie a consisté en un nettoyage du vernis et des repeints, confirmant l'état altéré de la Tentation, griffée et



**Fig. 8.** Ambrogio di Stefano Bergognone, *La Tentation de saint Benoît ; Pénitence de saint Benoît*,  
photographie du fonds de la Fondation Federico Zeri, antérieure à la restauration de 1954. Cliché n° 58798.  
© Photothèque de la Fondazione Federico Zeri.



**Fig. 9.** Ambrogio di Stefano Bergognone, *La Tentation de saint Benoît ; Pénitence de saint Benoît*,  
ensemble après restauration. © C2RMF/Thomas Clot.



**Fig. 10-11.** Maître de la Miséricorde, *Le Christ de douleurs*, entre 1350-1375, tempera sur bois et fond d'or, Nantes, musée d'Arts (Inv. 196), ensemble avant restauration, puis après restauration.  
© Audrey Bourriot.

creusée jusqu'au bois au niveau des yeux. Les cornes noires démoniaques émergeant d'une coiffure blonde tressée ont pu être remises au jour. L'examen des publications relatives à ce fragment, s'il ne permet pas d'établir la date exacte de la détérioration, indique que celle-ci est probablement intervenue avant 1866, date à laquelle la peinture était décrite comme « quelque peu délabrée » par le père Cahier<sup>9</sup>. Les conservateurs responsables du tableau ont opté pour un parti de présentation laissant visible cet acte de vandalisme mu par un sentiment religieux exacerbé (fig. 9). La restauration fondamentale des deux panneaux de Bergognone rend séduisante la possibilité de les exposer aux côtés du troisième fragment de la prédelle (panneau conservé à Milan). Cette option de présentation avait été adoptée en 1954 au musée de Nantes, même si l'on a toutefois eu recours à une copie du panneau milanais<sup>10</sup>.

Dans d'autres cas traités au cours de cette campagne de restauration, la mise au jour de détails formels ou technologiques a permis le rapprochement de ces peintures séparées de leur ensemble d'origine avec des fragments conservés dans d'autres collections, ou bien d'étayer des similitudes déjà signalées par des historiens de l'art. Tel est le cas du petit panneau florentin du XIV<sup>e</sup> siècle du Maître de la Miséricorde qui représente le *Christ de douleurs* (fig. 10 et 11). L'examen de la peinture et sa restauration ont permis d'identifier, dans les écoinçons peints, des rinceaux de feuillages réalisés par *sgraffito* de peinture verte et rouge sur une feuille d'argent, ainsi

qu'une bordure aux motifs géométriques particuliers exécutés au blanc de plomb (fig. 12 et 13). Ces détails techniques, ainsi que les dimensions du panneau, sont directement comparables à une *Vierge de l'Annonciation*, autre petit panneau attribué à cet artiste florentin, actuellement non localisé mais présent sur le marché de l'art à Florence en 2011 (15,5 x 24 cm ; cliché provenant de la Photothèque F. Zeri, 1996 ; fig. 14 et 15). Ces similitudes pourraient corroborer la proposition de reconstitution d'un polyptyque par Sonia Chiodo en 2011, comportant une *Vierge à l'Enfant* (musée d'Art de Ponce, Puerto Rico), un *Saint Antoine Abbé et saint Jacques le Majeur* (vente Christie's New York en 2012), *La Vierge ; saint Jean* (New York, sur le marché de l'art en 2011), la *Vierge de l'Annonciation* (Florence, sur le marché de l'art en 2011 ; fig. 16)<sup>11</sup>. La dispersion des panneaux ainsi que leur appartenance à des collections privées rendent difficile leur examen technologique, qui permettrait pourtant d'alimenter les réflexions quant à l'ensemble d'origine.

Dans le cas de la *Cène* du Florentin Mariotto di Nardo (fin du XIV<sup>e</sup>-début du XV<sup>e</sup> siècle), le panneau, coupé en pointe dans la partie supérieure à une époque indéterminée, avait été placé au XX<sup>e</sup> siècle dans un panneau rectangulaire évidé et peint de manière peu délicate (fig. 17). Ce montage a été déposé par Jonathan Graindorge Lamour, et la peinture a été restaurée par Rosaria Motta (fig. 18 et 19). L'imagerie scientifique et la restauration ont montré que les bords de la composition étaient recouverts de mastics large-



**Fig. 12.** Détail d'un écoinçon : rinceaux de feuillages réalisés par *sgraffito* de peinture verte sur une feuille d'argent; bordure décorative blanche. © Audrey Bourriot.



**Fig. 13.** *Idem*, détail de la feuille métallique sous microscope numérique, grossissement x 3,5. © Audrey Bourriot.



**Fig. 14.** Maître de la Miséricorde, *Vierge de l'Annonciation* (Florence, sur le marché de l'art en 2011), cliché n° 17086, daté de 1996. © Photothèque de la Fondazione Federico Zeri.



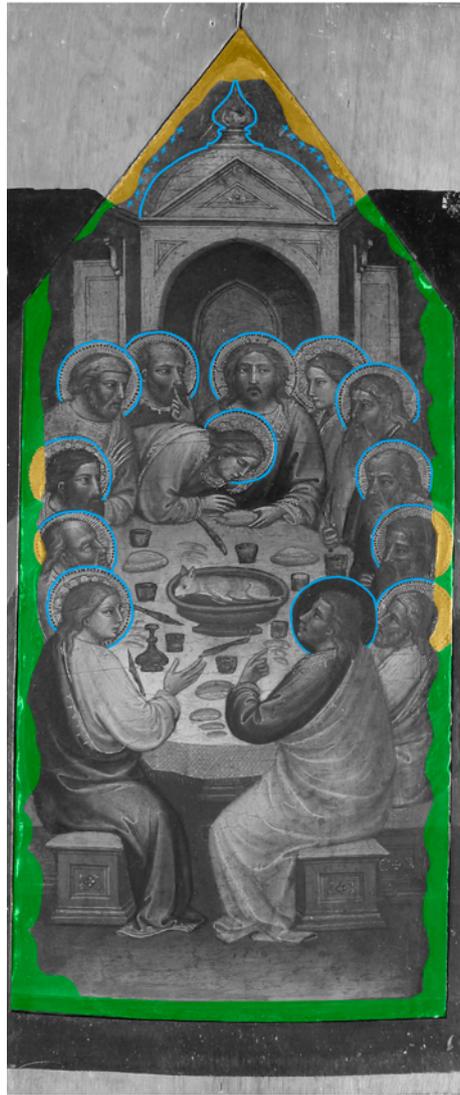
**Fig. 15.** Maître de la Miséricorde, *Le Christ de douleurs*, poinçons et écoinçon peint similaires à ceux du fragment de la *Vierge de l'Annonciation*, détail. © Audrey Bourriot.



**Fig. 16.** Proposition de reconstitution d'un polyptyque du Maître de la Miséricorde par Richard Offner : le *Christ* est au centre de la prédelle, la *Vierge de l'Annonciation* est à senestre. © Giunti Industrie Grafiche.



**Fig. 17.** Mariotto di Nardo, *La Cène*, vers 1330-1335, tempera à l'œuf, dorure à la feuille, Nantes, musée d'Arts (Inv. 73), avant restauration. © C2RMF/Laurence Clivet.



- redorure
- incisions
- ✕ traces de poinçons
- repeints sur mastics



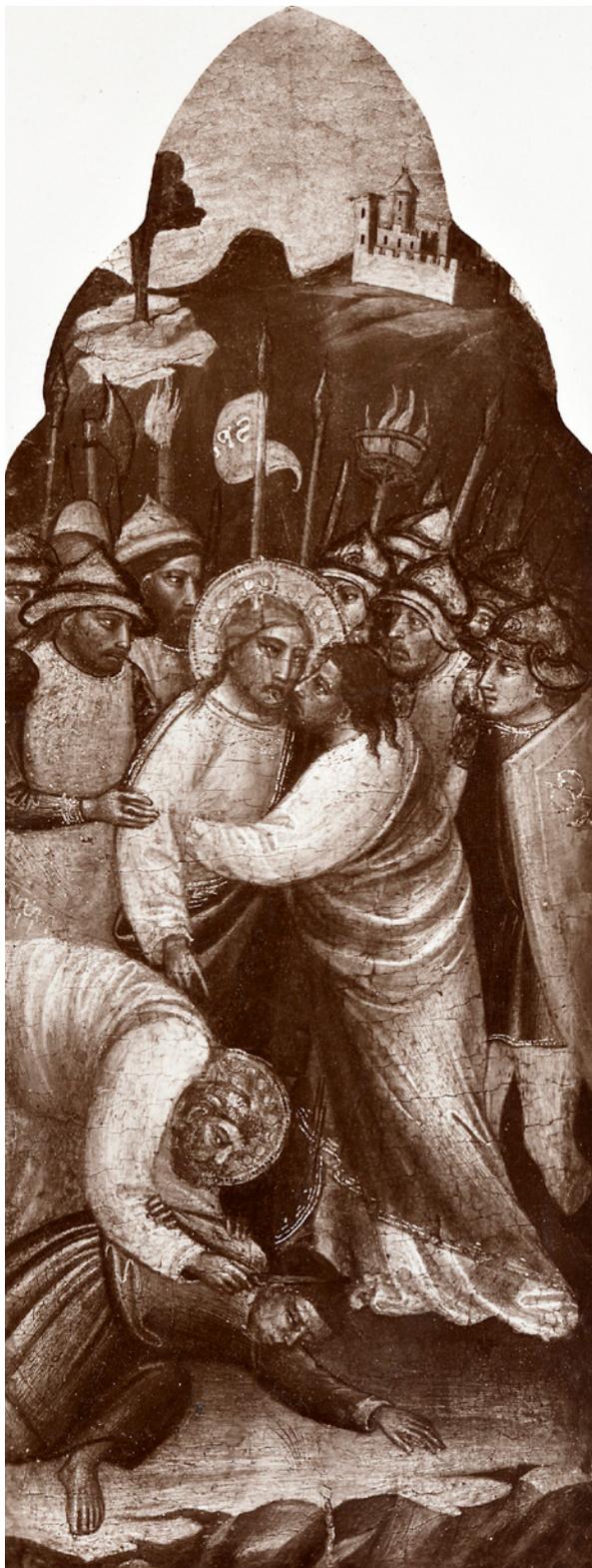
**Fig. 18 (au centre).** Relevé indiquant des éléments technologiques et des altérations. © Rosaria Motta.

**Fig. 19 (ci-dessus).** *La Cène* après restauration. © C2RMF/Thomas Clot.

ment repeints. Le nettoyage du vernis et l'enlèvement des repeints ont remis au jour la trace en négatif de colonnettes torsadées, selon toute probabilité en bois doré, qui encadrerait plusieurs scènes du retable. La présence de ces caractéristiques inscrit l'œuvre dans un nucléus de six ou dix autres scènes peintes similaires, comme proposé par Eisenberg et Boschetto<sup>12</sup>, notamment *Le Baiser de Judas* (Florence, coll. Longhi) (fig. 20), et *La Flagellation du Christ* (Princeton, University Museum) (fig. 21). Ce dernier panneau a été moins tronqué que celui de Nantes : ses poinçons en partie haute ayant été préservés, il pourrait

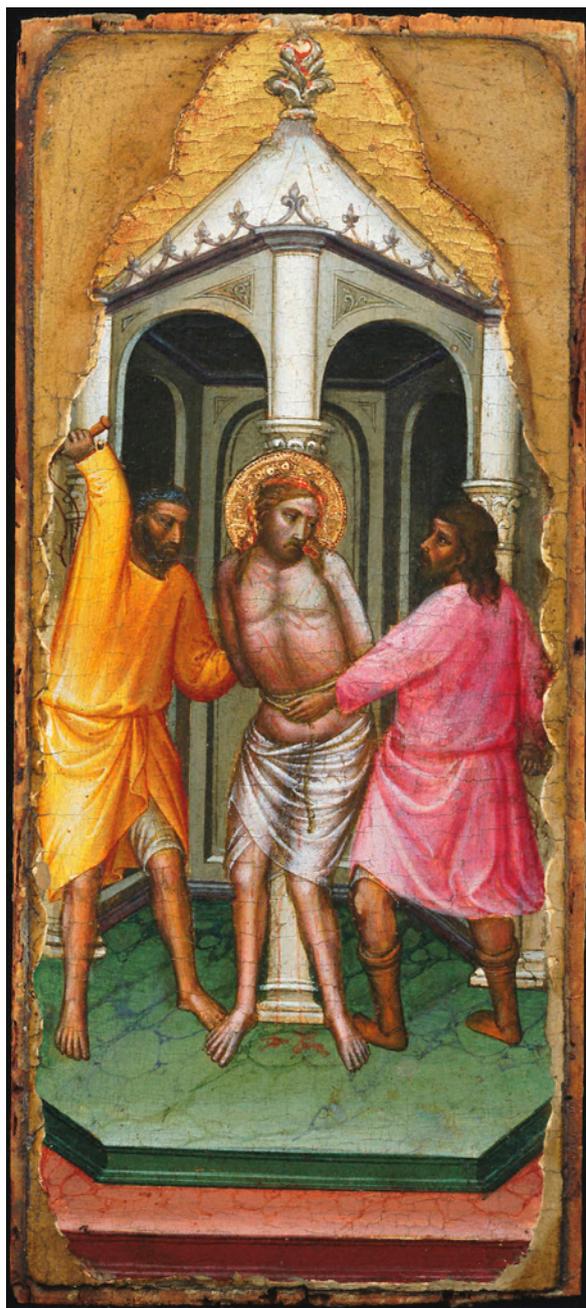
indiquer les dimensions originelles de ces scènes de la vie du Christ<sup>13</sup>. Les poinçons visibles en partie haute sont identiques dans *La Cène* et dans *La Flagellation* : quatre ou cinq petits grènetis ronds alignés, et parés d'un point de chaque côté, rayonnant vers l'intérieur de la scène (fig. 22 et 23). L'hypothèse réunissant sept voire onze scènes peintes composant la partie supérieure d'un retable est certes intéressante. Une fois encore, l'étude matérielle et historique des œuvres retenues contribuerait sans doute à jeter quelques lumières sur ce retable dispersé, dont un élément est conservé à Nantes.

Le dernier exemple décrit ici est celui de *La Vierge et l'Enfant trônant entre saint Michel, un saint évêque, saint Pierre et saint Jean-Baptiste* de Bernardo Daddi, actif à Florence au XIV<sup>e</sup> siècle (fig. 24). Il s'agit d'une œuvre précieuse et de petit format, créée pour la dévotion privée qui, de prime abord,



semble indépendante. Or, l'examen matériel du panneau permet d'étayer l'hypothèse de M. Boskovits, qui proposait de voir dans cette œuvre un volet de diptyque, dont l'autre élément serait *La Crucifixion* conservée à Madrid (musée Thyssen-Bornemisza ; fig. 25 et 26)<sup>14</sup>. En effet,

**Fig. 20.** *Le Baiser de Judas*, Florence, collection Longhi, vers 1330-1335, cliché INVN 17622. © Photothèque de la Fondazione Federico Zeri.



**Fig. 21.** *La Flagellation du Christ*, tempera sur bois, vers 1330-1335, Princeton, University Museum (y1933-21). © Princeton University.



**Fig. 22.** *La Cène*: détail des poinçons en partie haute.  
© Audrey Bourriot.



**Fig. 23.** *La Flagellation du Christ*: les poinçons sont identiques. © Princeton University.

la forme du panneau et ses dimensions sont identiques au panneau de cette *Crucifixion*. Une inscription relative à leur propriétaire au XVIII<sup>e</sup> siècle, située au revers des deux œuvres, reprend quasiment les mêmes termes<sup>15</sup> : l'œuvre de Nantes a été acquise par Cacault en 1810, auprès du collectionneur et peintre Lombardo Cristiano Gori (1730-1801)<sup>16</sup>. Les deux panneaux semblent bien avoir eu le même propriétaire.

L'orientation des personnages correspondrait à cette configuration de diptyque. En outre, l'examen de la radiographie et du revers du panneau de Nantes montre la présence d'anciennes agrafes métalliques le long du bord senestre (l'agrafe de la partie haute est manquante ; fig. 27). Il serait ainsi très intéressant d'avoir des informations quant à l'état du bord dextre de *La Crucifixion* (présence d'agrafes, leur localisation exacte...). Les décors de poinçons sont similaires (points et rayons). L'intérieur de l'auréole de la Vierge est orné d'une guirlande florale incisée à main levée, et l'intérieur de l'auréole du Christ dans la *Crucifixion* est agrémenté de formes géométriques également réalisées à main levée. Selon M. Boskovits, l'apparition de poinçons élaborés



**Fig. 24.** Bernardo Daddi, *La Vierge et l'Enfant trônant entre saint Michel, un saint évêque, saint Pierre et saint Jean-Baptiste*, vers 1330-1335, tempera sur bois et dorure à la feuille, Nantes, musée d'Arts (Inv. 72), face et revers avant restauration. © C2RMF/Thomas Clot/Laurence Clivet.



**Fig. 25.** Bernardo Daddi, *La Vierge et l'Enfant*, après restauration. © Audrey Bourriot.



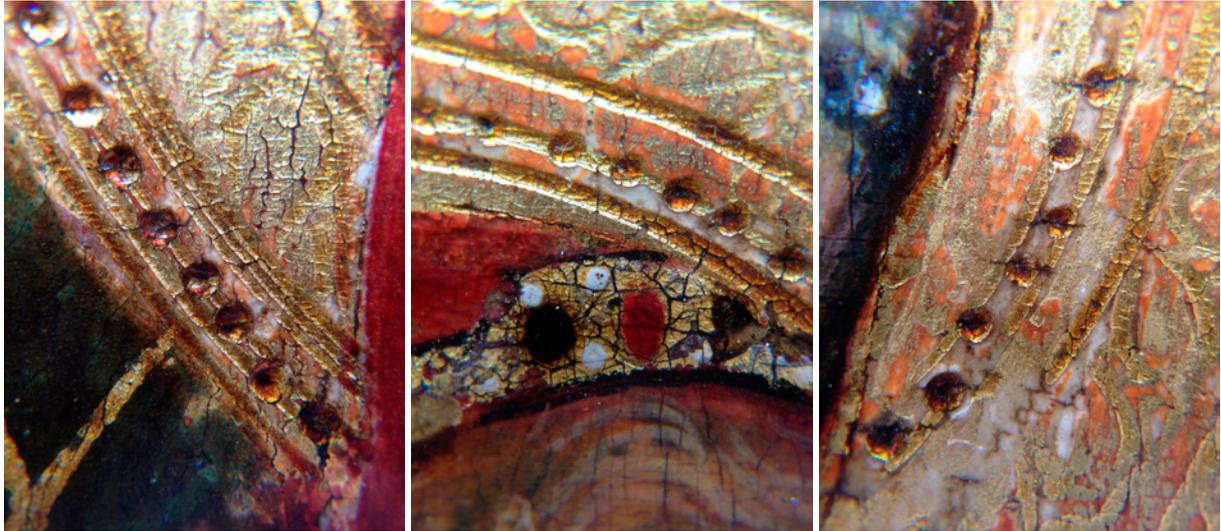
**Fig. 26.** *La Crucifixion*, vers 1330-1335, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza (Inv. Nr. 123-1972.13). © Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.

dans les peintures de Bernardo Daddi peut être remarquée à partir de 1333 (motifs de dragons, floraux, etc.), ce qui situerait ces panneaux avant cette date. Une recherche complémentaire pourrait être menée à ce sujet, notamment grâce aux travaux d'E. Skaug à propos des poinçons<sup>17</sup>.

D'autre part, lors du nettoyage, un détail technologique au niveau des auréoles incisées mérite d'être signalé : dans les creux des incisions semble subsister par endroits une matière de type glacis coloré. Il pourrait s'agir d'amas de vernis anciens, mais l'observation sous microscope montre une coloration rouge dans les poinçons ronds bordant l'auréole de la Vierge (fig. 28 et 29), et un glacis un peu plus brun dans les motifs incisés de l'auréole de l'Enfant. Ces détails n'ont pas pu être analysés en laboratoire dans le cadre de cette dense campagne de restauration, mais il serait intéressant de les étudier, et de les comparer avec d'éventuelles occurrences dans d'autres peintures de Bernardo



**Fig. 27.** Bernardo Daddi, *La Vierge et l'Enfant*, détail du revers : agrafe métallique. © Audrey Bourriot.



**Fig. 28.** Détails de l'auréole de la Vierge : clichés sous microscope numérique, grossissement x 3,5. © Audrey Bourriot.



**Fig. 29.** Détails de l'auréole de la Vierge, en cours de réintégration picturale. © Audrey Bourriot.

Daddi et son atelier. D'autant qu'il est très souvent d'usage pour les peintures dites « primitives » de nettoyer les creux des incisions et poinçons par voie mécanique au moyen d'outils métalliques faisant cliver les strates sombres. S'il s'agissait de glacis colorés originaux, le nettoyage des creux supprimerait les traces d'anciennes finitions colorées. Nous avons ainsi pris le parti de ne pas intervenir sur ces zones. Nous n'avons pas connaissance de l'application de glacis colorés

dans les auréoles d'autres œuvres de Daddi, notamment dans la *Madone des « horti »* di San Michele de Florence, le *Couronnement de la Vierge* conservé à l'Accademia de Florence, ou celui de la National Gallery de Londres, qui sont certes des retables de grandes dimensions, mais il s'agit d'un énième motif de recherches parmi ceux évoqués ici<sup>18</sup>.

## Conclusion

Les champs d'investigation paraissent ainsi encore riches de perspectives autour des peintures « primitives » du musée d'Arts de Nantes. Ces exemples illustrent l'intérêt de croiser les sources documentaires et, à dire vrai, toutes les sources d'informations, fussent-elles matérielles ou textuelles. Lorsque tous ces faisceaux peuvent converger, la reconstitution d'une œuvre « disloquée » est parfois entreprise. Elle peut être virtuelle, ou bien réelle – et parfois partielle et même temporaire – à l'image de la reconstitution du *Couronnement de la Vierge* de Bernardo Daddi à la National Gallery de Londres en 2007, ou de la *Scène érémitique* de Fra Angelico au musée Condé de Chantilly en 2014. Ces tentatives autour d'images incomplètes, qui sont aussi des ensembles scénographiques perdus, et des véhicules de sens (religieux dans le cas des panneaux de Nantes) amoindris, comportent à nos yeux une dimension cathartique, et ne peuvent que continuer à séduire les chercheurs.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ARASSE, Daniel. *Le Détail*. Paris : Flammarion, 1996.
- ARTAUD DE MONTOR, Jean-Alexis-François. *Peintres primitifs, collection de tableaux rapportée d'Italie*. Paris : Challamel, 1843.
- BERTANI, Licia, VERVAT, Muriel. *La madonna di Bernardo Daddi negli « horti » di San Michele*. Livourne : Sillabe, 2000.
- BOSCHETTO, Antonio. *La Collezione Roberto Longhi*. Florence : Sansoni, 1971.
- BOSKOVITS, Miklos. *The fourteenth century: the painters of the miniaturist tendency*. Florence : Giunti Barbera, 1984.
- BOSKOVITS, Miklos, PADOVANI, Serena, MARTIN, Irene. *Early Italian painting, 1290-1470: the Thyssen-Bornemisza collection*. Londres : Sotheby's Publications, 1990.
- CAHIER, Charles. *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*. Tome I. Paris : Librairie Poussielgue Frères, 1866.
- CHIODO, Sonia. *A critical and historical corpus of Florentine Painting. Painters in Florence after the "black death". The Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*. Section 4, volume 9. Florence : Giunti, 2011.
- COLLANGE-PERUGI, Adeline. « François Cacault-Pierre Cacault ». Dans TARTUFERI, Angelo, TORMEN, Gianluca. *La Fortuna dei Primitivi : Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*. Florence : Giunti, 2014, p. 391-403.
- DI NEPI, Simona, ROY, Ashok, BILLINGE, Rachel. "Bernardo Daddi's 'Coronation of the Virgin': the reunion of two long-separated panels". Dans ROY, Ashok (dir.). *National Gallery Technical Bulletin*, volume 28. Londres : National Gallery Company Limited, 2007.
- EISENBERG, Marvin. "A Flagellation by Mariotto di Nardo and some related panels". *Record of the Art Museum, Princeton University*, volume 8, n° 1, 1949, p. 6-14.
- EISENBERG, Marvin. "An addition to a group of panels by Mariotto di Nardo". *Record of the Art Museum, Princeton University*, volume 18, n° 2, 1959, p. 61-64.
- LACLOTTE, Michel. « Une prédelle de Bergognone ». *La Revue des Arts*, n° 3, 1954, p. 153-156.
- LACLOTTE, Michel, ROWLEY, Neville. « Des Primitifs italiens reconstitués ». Dans LACLOTTE, Michel, VOLLE, Nathalie (dir.). *Fra Angelico, Botticelli, Chefs-d'œuvre retrouvés*. Paris : Éditions du Cercle d'Art, 2014, p. 13-19.
- OFFNER, Richard, STEINWEG, Clara, BOSKOVITS, Miklos, GREGORI, Mina. *A critical and historical corpus of Florentine Painting. The fourteenth century. Bernardo Daddi, his shop and following*. Section 3, volume 4. Florence : Giunti, 1989.
- SARRAZIN, Béatrice. *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes*. Nantes/Paris : musée des Beaux-Arts/RMN Éditions, 1994.
- SKAUG, Erling. *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan Panel Painting; with particular consideration to Florence, c. 1330-1430*, 2 volumes. Oslo : Verfassner, 1994.
- STADERINI, Andrea. « Un contesto per la collezione di "Primitivi" di Alexis-François Artaud de Montor ». *Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi*, n° 5. Florence : Fondazione Roberto-Longhi, 2004, p. 23-61.
- TARTUFERI, Angelo (dir.). *Bernardo Daddi, L'Incoronazione di Santa Maria Novella*. Livourne : Sillabe, 2000.

### Documents inédits

- BOURRIOT, Audrey. *Restauration de couche picturale. Ambrogio di Stefano Bergognone, La Tentation de saint Benoît ; Pénitence de saint Benoît, musée des Beaux-Arts de Nantes*. Inv. 6397; D954-2-1P. Rapport d'intervention, C2RMF, n° F10288, doc. n° 40435, 2017.
- BOURRIOT, Audrey. *Restauration de couche picturale. Ambrogio di Stefano Bergognone, La Prière de saint Benoît, musée des Beaux-Arts de Nantes*. Inv. 18. Rapport d'intervention, C2RMF, n° F10287, doc. n° 35864, 2017.

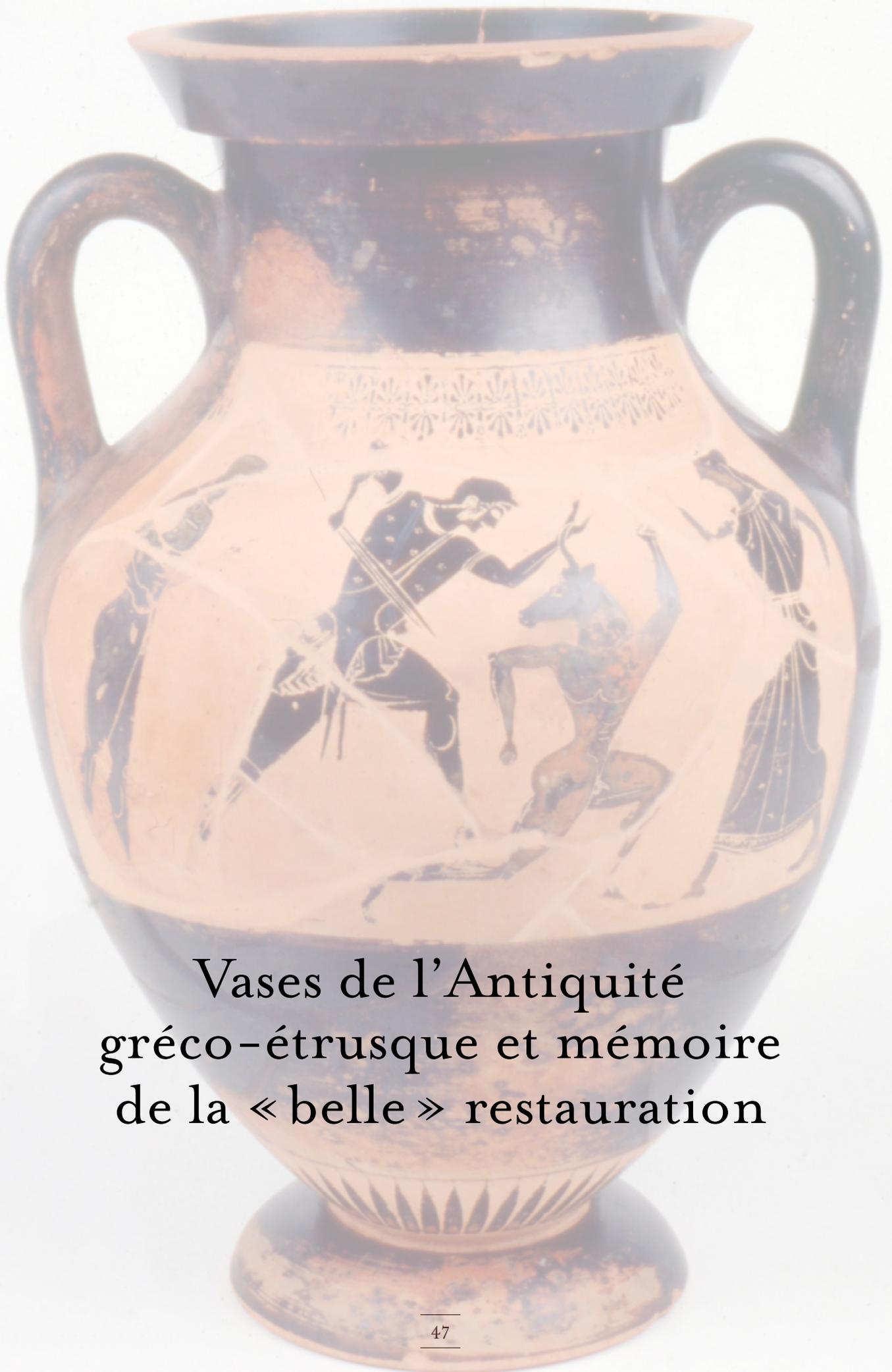
BOURRIOT, Audrey. *Restauration de couche picturale. Maître de la Miséricorde, Le Christ de douleurs, musée des Beaux-Arts de Nantes. Inv. 196. Rapport d'intervention, C2RMF, n° F75413, doc. n° 35764, 2017.*

BOURRIOT, Audrey. *Restauration de couche picturale. Bernardo Daddi, La Vierge et l'Enfant trônant entre saint Michel, un saint évêque, saint Pierre et saint Jean-Baptiste, musée d'Arts de Nantes. Inv. 72. Rapport d'intervention, C2RMF, n° F10286, doc. n° 36765, 2017.*

## NOTES

---

- 1** Artaud de Montor, 1843 ; Collange-Perugi, 2014.
- 2** Staderini, 2004.
- 3** Claire Gerin-Pierre (conservateur en chef de la filière Peinture au C2RMF), Dominique Thiébaud (conservateur général du patrimoine, musée du Louvre), Adeline Collange-Perugi (conservatrice Art ancien, musée d'Arts de Nantes).
- 4** Laclotte, Rowley, 2014.
- 5** Bien que Daniel Arasse les ait utilisés dans une acception quelque peu différente, ces adjectifs définissent bien les œuvres démembrées, voir Arasse, 1996.
- 6** Sarrazin, 1994.
- 7** Réfectographies en infrarouge menées par J.-L. Bellec et P. Salinson, que nous remercions.
- 8** [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout\\_resp&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=25211&titolo=Anonimo%20,%20Marco%20Palmezzano.%20St.%20Benoit#lg=1&slide=1](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=25211&titolo=Anonimo%20,%20Marco%20Palmezzano.%20St.%20Benoit#lg=1&slide=1)
- 9** Cahier, 1866, p. 152.
- 10** Laclotte, 1954.
- 11** Chiodo, 2011 ; Sarrazin, 1994, p. 80.
- 12** Eisenberg, 1949, p. 10-11 et 1959 ; Boschetto, 1971, n° 7.
- 13** Les panneaux pressentis sont : *La Flagellation du Christ*, Princeton, University Museum ; *La Prière de Jésus*, Munich, marché de l'art en 1978 ; *Le Baiser de Judas*, Florence, coll. Longhi ; *La Crucifixion*, Milan, Algranti en 1971 ; *La Nativité, La Circoncision* (anciennement conservés à Amsterdam, coll. Goudstikker), *L'Adoration des mages, Jésus parmi les docteurs*, conservés à Dordrecht, Simon Van Gijn Museum, *Le Christ devant Pilate* (anciennement conservé à Brunswick, Anton Ulrich Museum), voir Sarrazin, 1994, p. 81-82. Concernant *La Flagellation* de Princeton, une image de très bonne qualité et une notice sont disponibles en ligne : <https://artmuseum.princeton.edu/es/collections/maker/4818>
- 14** Boskovits, 1984 et Boskovits *et al.*, 1990 ; Sarrazin, 1994, p. 81-82.
- 15** L'inscription au revers de la *Madone stipule* : « *Del B. Gio Angelico de (?) proprietà (?) di me Lambardo (sic) Cristiano Gori. 1 Dicembre 1788* » ; celle située au revers de la *Crucifixion* : « *...opera di fra Gio. Angelico di proprietà di ...* » ; Voir la notice de Mar Borobia, <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/daddi-bernardo/crucifixion>
- 16** Offner *et al.*, 1989, p. 308-309.
- 17** Skaug, 1994.
- 18** Bertani, Vervat, 2000 ; Di Nepi, Roy, Billinge, 2007.



Vases de l'Antiquité  
gréco-étrusque et mémoire  
de la « belle » restauration

**Julie Pellegrin**, directrice de Grand Patrimoine de Loire-Atlantique, Conseil départemental de Loire-Atlantique ([julie.pellegrin@loire-atlantique.fr](mailto:julie.pellegrin@loire-atlantique.fr)).

**Armand Vincotte**, restaurateur à Arc'Antique, Grand Patrimoine de Loire-Atlantique, Conseil départemental de Loire-Atlantique ([armand.vincotte@loire-atlantique.fr](mailto:armand.vincotte@loire-atlantique.fr)).

L'exposition « Vases en voyage, de la Grèce à l'Étrurie » fut l'occasion de réaliser, au début des années 2000, un vaste chantier de restauration d'objets de l'Antiquité gréco-étrusque, essentiellement des vases en céramique. Initiée par le musée Thomas-Dobrée (musée départemental d'Archéologie de Loire-Atlantique), cette exposition a concerné des objets issus de différents musées des Pays de la Loire et de Bretagne.

La période concernée, l'Antiquité gréco-étrusque, renvoie bien entendu au goût et parfois à la passion qui anima les collectionneurs ou de simples notables du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est donc pas un hasard si une partie de ces vases dans les collections muséales provient de dons ou de legs de collectionneurs privés.

Cependant, la grande majorité est constituée du dépôt effectué par le musée du Louvre à la suite de l'achat par le gouvernement de Napoléon III de la fameuse collection Campana. Il constitue le fonds le plus important au musée Dobrée pour ce type de collection (une centaine de pièces).

Rappelons succinctement l'histoire de ces objets, amassés par ce collectionneur, le marquis de Campana, que l'on pourrait qualifier de « compulsif », rassemblant au départ plus de mille œuvres, rachetées par Napoléon III en 1861, et qui finiront par être dévolues au musée du Louvre. Par la suite, une partie de ces objets sera mise en dépôt dans des musées de province, dont le musée archéologique départemental de Loire-Inférieure, aujourd'hui musée Thomas-Dobrée.

La plupart de ces objets, issus de fouilles archéologiques, ont subi des restaurations plus ou moins poussées avant leur acquisition, ceci à des fins le plus souvent mercantiles et afin de satis-

faire cette riche clientèle du XIX<sup>e</sup> siècle et son idée plus ou moins fantasmée du « beau à l'Antique ».

La première moitié du XX<sup>e</sup> siècle fut moins friande de ces vases et les moins prestigieux d'entre eux abandonnés dans les réserves. Aussi, dans la grande majorité des cas, les céramiques dont nous avons pris en charge la restauration n'avaient subi aucune intervention depuis celle du XIX<sup>e</sup> siècle.

## De l'intérêt de conserver une mémoire de ces restaurations anciennes

### *Qualités esthétiques et techniques de la restauration, reflets d'une époque*

L'adjectif « belle », employé dans le titre pour qualifier cette restauration du XIX<sup>e</sup> siècle, renvoie sans aucun doute à l'admiration pour la qualité d'exécution des restaurateurs de l'époque, généralement italiens. Certains nous sont connus, comme par exemple ceux œuvrant à Naples<sup>1</sup> ou Rome<sup>2</sup> durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et considérés comme de véritables artistes tant leur savoir-faire était admiré.

De facture « illusionniste », les pratiques mises en œuvre avaient comme priorité de gommer les injures du temps (altérations, lacunes...) et de permettre de retrouver les qualités esthétiques originelles (ou supposées telles).

En opposition, « belle » n'est certes pas le qualificatif qui vient à l'esprit quant aux résultats des interventions telles que celles-ci sont conçues actuellement, véritable exercice d'équilibrisme entre réalité scientifique de l'objet (lisibilité de l'intervention, élimination de toute possibilité d'interprétation) et nécessité de conserver la dimension esthétique.

Comme souligné précédemment, cette excellence dans la restitution « illusionniste » est étroitement liée à un véritable savoir-faire technique. La connaissance, la conservation des techniques et des produits employés, ainsi que leur mise en œuvre revêtent toute leur importance si l'on considère ce savoir-faire perdu, tant les méthodes en matière de restauration ont radicalement changé.

Le restaurateur ou le décisionnaire, suivant sa volonté de suivre les prérogatives éthiques actuelles, serait tenté de tracer un trait sur cette époque en la jugeant révolue et véhiculant des valeurs archaïques : vouloir en effacer toute trace, sans considération particulière, semble compréhensible.

En réalité, ces vases constituent un excellent témoignage matériel d'une part de la façon dont les collectionneurs voyaient et concevaient l'Antiquité et, d'autre part, de l'indéniable prouesse technique dont ces restaurateurs du XIX<sup>e</sup> siècle faisaient preuve.

Conservé une mémoire de ces restaurations anciennes s'avère alors nécessaire au regard de l'intérêt que peuvent y porter les historiens d'art, les conservateurs et les restaurateurs étudiant l'histoire des œuvres, dont la restauration est un élément important. On note d'ailleurs depuis plusieurs décennies l'intérêt croissant porté à cette étude de l'histoire de la restauration<sup>3</sup>.

Véritable fait de société et reflet de dérives mercantiles, ces objets témoins peuvent de même trouver toute leur importance dans l'étude de l'histoire des sociétés.

## Comment concevoir cette mémoire ? Que conserver et comment ?

### *Conservation de la restauration d'origine*

*A priori*, conserver cette mémoire consiste en la sauvegarde de la restauration d'origine. Ce choix est généralement retenu pour des interventions jugées peu étendues, donc ne travestissant pas l'œuvre antique. De ce fait, il s'agit souvent de céramiques remarquables, peu lacunaires, ayant fait l'objet d'une restauration du XIX<sup>e</sup> siècle particulièrement virtuose, à conserver comme objets témoins<sup>4</sup>.

La collection Turpin de Crissé du musée Pincé d'Angers comporte un certain nombre de ces beaux exemplaires, sans doute les plus remar-



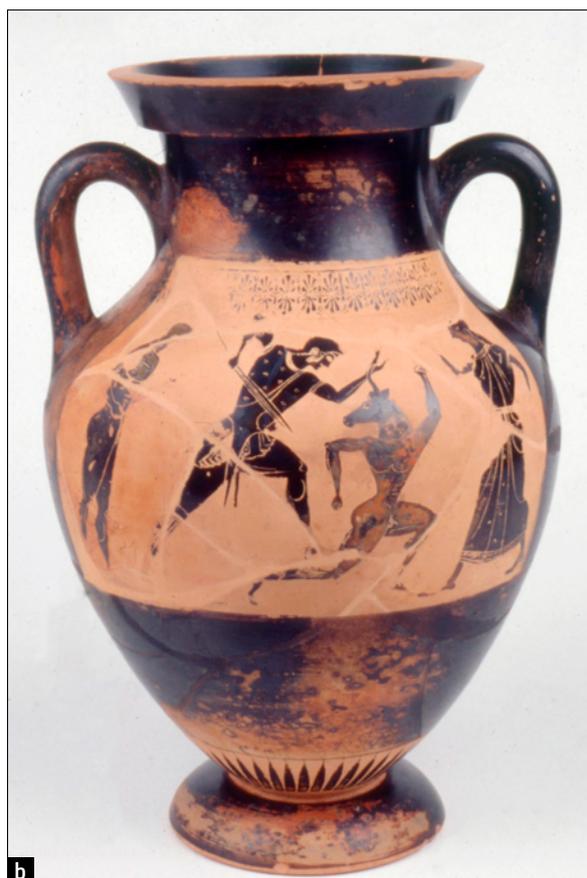
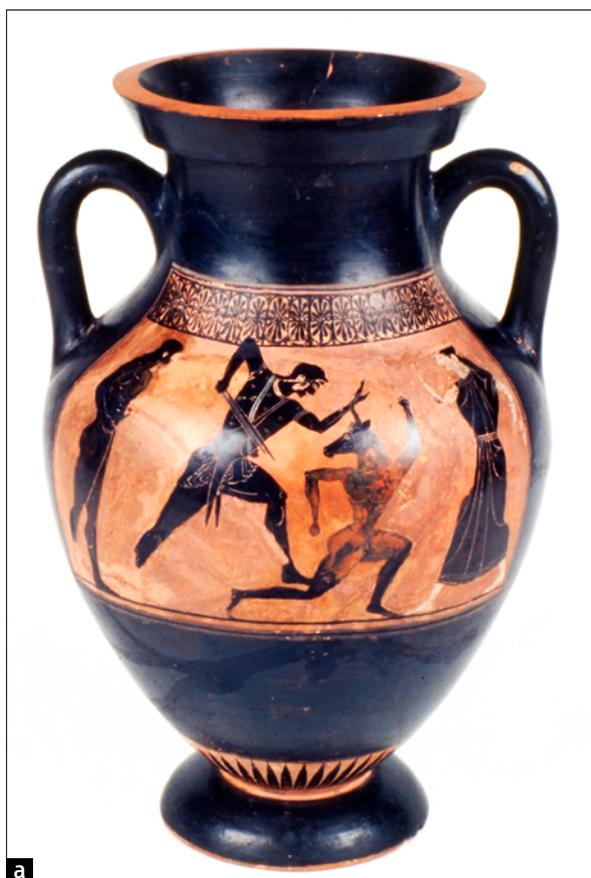
**Fig. 1.** Amphore « Thésée et le minotaure », Nantes, musée Dobrée (Inv. 863.1.7), ancienne collection Campana. © Archives musée Dobrée, années 1950.

quables des vases réunis dans l'exposition « Vases en voyage ». L'étude et les interventions de nettoyage, et parfois de re-restauration partielle, réalisées par la restauratrice Christine Merlin, ont été menées dans cette optique. Une méthodologie bien particulière, fruit d'une véritable réflexion et de mise en perspective de la conservation de la restauration originelle, a été mise en œuvre<sup>5</sup>.

### *Dérestauration, re-restauration, consignation des observations*

Les interventions effectuées sur les autres pièces ont été d'une tout autre nature, ce pour plusieurs raisons.

Ces objets, dont on aurait peut-être du mal à qualifier de « belle » la restauration ancienne, étaient très certainement de moindre valeur. Est-ce à dire qu'un restaurateur moins prestigieux serait intervenu et aurait réalisé une restauration moins soignée ? En réalité, parce que ces objets revêtaient un caractère moins important, ceux-ci



**Fig. 2 a-b.** Amphore « Thésée et le minotaure », Nantes, musée Dobrée (Inv. 863.1.7), ancienne collection Campana, 1995. a. Avant restauration ; b. Après restauration.  
© Jacques-Gabriel Aubert/Laboratoire Arc'Antique/Grand Patrimoine de Loire-Atlantique.

ont été moins choyés et leurs conditions de conservation plus aléatoires. Le matériau céramique est généralement peu sensible aux dégradations dues aux variations climatiques, mais ce n'est pas le cas des restaurations en elles-mêmes qui ont subi des dommages irréparables dévaluant l'objet.

Dans d'autres cas, la restauration a été jugée trop invasive, nuisant plus ou moins gravement à l'appréhension générale de l'objet.

Aussi, afin de présenter ces objets à l'exposition, des dérestaurations totales, suivies d'une nouvelle restauration, ont été décidées.

Cette dérestauration, qui peut être considérée comme un mal au regard de la conservation de la mémoire, une destruction d'un témoignage matériel, était cependant nécessaire : mal nécessaire qui a permis de dévoiler à la fois des aspects techniques – matériaux employés et leur mise en œuvre – et des aspects déontologiques au sens large du terme qui en disent long sur les motiva-

tions des restaurateurs et, par conséquent, des commanditaires. Puisque « destruction » il y a, conserver la mémoire a consisté avant tout en la consignation la plus exhaustive possible, en image et par écrit, des observations faites avant dérestauration (constat d'état) et en cours.

### Quelques exemples parmi les plus représentatifs

*Amphore « Thésée et le minotaure », Nantes, musée Dobrée (Inv. 863.1.7), ancienne collection Campana*  
Concernant cette amphore en particulier, Fortuné Parenteau, le premier conservateur du musée, note en 1869 : « le vase peint représentant Thésée est remarquable » ; et, d'une façon générale, à propos des œuvres en céramique : « les terres cuites sont restaurées avec grand soin<sup>6</sup>. »

La restauration ancienne de ce vase devait en effet être soignée, si l'on en juge d'après des pho-

tographies prises aux environs de 1950 (fig. 1). On s'aperçoit d'autre part, hélas, que celle-ci est très détériorée. Une première intervention de restauration a été pratiquée, sans que l'on en connaisse l'année exacte. Le résultat était plutôt grossier et le recouvrement de l'ensemble de la surface avec une peinture opaque et épaisse perturbait réellement les possibilités d'étude des deux panneaux à scènes mythologiques (fig. 2 a). Aussi, afin de pouvoir distinguer le vrai du faux, une dérestauration totale a-t-elle été entreprise (fig. 2 b). Cependant, il restait de nombreux souvenirs matériels de la première restauration : des fragments avaient gardé leur collage d'origine (avec une résine protéinique qui se distinguait bien des remontages réalisés avec une résine synthétique) et des résidus de peinture à l'huile (très différente de la peinture appliquée ensuite, de type vinylique ou acrylique). Quelques ajouts au niveau des scènes des panneaux, datant sans

conteste de l'ancienne restauration, ont été mis au jour. Citons pour exemple la lanière traversant le torse de Thésée. La gratuité de cet apport, qui ne remplace pas un élément manquant (il constitue une aberration historique), est une première source d'étonnement. Mais le plus surprenant demeure le manque de scrupules du restaurateur du XIX<sup>e</sup> siècle qui n'a pas hésité à abraser la céramique, y compris au niveau des scènes des panneaux (ce qui est visible sur des fragments collés avec la colle d'origine) : résorber les ressauts issus du collage est en effet une nécessité absolue pour réaliser une restauration illusionniste parfaite.

S'agit-il d'un fait isolé ?

*Petite amphore, musées de Vannes (Inv. IM 2158)*

Cette petite amphore avait été l'objet d'une restauration ancienne très soignée qu'il avait été décidé de conserver (fig. 3 a). Malheureusement, à la suite d'une regrettable erreur (qui aurait été



**Fig. 3 a-b.** Amphore « Héraclès et le lion de Némée », musées de Vannes (Inv. IM 2158), 2002.  
a. Avant restauration ; b. Après restauration. © Jacques-Gabriel Aubert/Laboratoire Arc'Antique/Grand Patrimoine de Loire-Atlantique.



**Fig. 4.** Amphore « Héraclès et Geryon », après dérestauration, musées de Vannes, (Inv. IM 2157), 2002. © Jacques-Gabriel Aubert/Laboratoire Arc'Antique/Grand Patrimoine de Loire-Atlantique.

évitée si nous avons eu une meilleure connaissance des pratiques des restaurateurs de l'époque<sup>7</sup>), une dérestauration totale a dû être entreprise. Sous la peinture et le matériau de comblement, on découvre une même abrasion, y compris au niveau du décor historié (fig. 3 b).

Ces deux exemples illustrent bien un certain état d'esprit des restaurateurs de l'époque que l'on peut résumer familièrement par l'adage « la fin justifie les moyens ».

**Petite amphore, musées de Vannes (Inv. IM 2157)**

Sœur jumelle de la précédente, cette amphore avait reçu un traitement similaire. Malheureusement, celle-ci a dû être dérestaurée pour cause de présence de sels solubles.

Cette céramique est complète, non fragmentée, mais des petits comblements pour cacher les nombreux éclats causés par la présence de ces sels avaient été mis en œuvre (fig. 4).

En revanche, dans ce cas, on n'observe pas de trace d'abrasion, ce qui prouve une grande dextérité dans la mise à niveau du mastic de comblement (charge blanche type carbonate de calcium broyé finement et liant protéinique). Notons au passage que le restaurateur ne semble pas s'être inquiété du problème de présence de sels, donc de la conservation à long terme de l'œuvre.

**Plaque décorative, Nantes, musée Dobrée**

(Inv. 863.1.8), ancienne collection Campana

Pour cet objet, l'intervention ancienne est beaucoup plus importante et se rapproche plus du travail de faussaire que d'une simple restauration. La plaque est un assemblage de fragments dépareillés (abrasés ou même coupés pour obtenir un ensemble cohérent), avec un apport conséquent de restitution (fig. 5). Ceux-ci ont été réalisés en terre cuite, de couleur brun clair, légère et peu dense, mais cependant relativement résistante mécaniquement.

Une telle restitution n'est pas simple à effectuer dans ce matériau : cela nécessite la mise au point d'une formulation spécifique de l'argile pour ne pas avoir de retrait à la cuisson.

L'ensemble a été remonté, après élimination du jus de couleur unissant les différents fragments, sur une plaque en matériau de synthèse : les restitutions ont donc été conservées dans la présentation actuelle.

**Antéfixe « la maîtresse aux fauves », Nantes, musée**

Dobrée (Inv. D 863.1.10), ancienne collection Campana

Nous retrouvons ce même matériau sur cette antéfixe, au niveau de la tête, sans doute produit d'une prise d'empreinte d'un élément original. Comme pour la plaque, la restitution s'imbrique parfaitement avec le reste, ce qui dénote d'une parfaite maîtrise du matériau et du phénomène de retrait à la cuisson. D'autre part, la dérestauration a mis en évidence que l'objet est composé de fragments de deux antéfixes certes provenant du même moule, mais pas du même individu (fig. 6).

**Canthare béotien aux cygnes, Nantes, musée Dobrée**

(Inv. 937.3.6), collection Bureau

Le cas de ce canthare ne peut que laisser perplexe. La restauration d'origine propose, dans sa restitution, un oiseau, sans doute un cygne (fig. 7 a).



**Fig. 5.** Plaque décorative, Nantes, musée Dobrée (Inv. D 863.1.8), ancienne collection Campana, 2003.  
© Jacques-Gabriel Aubert/Laboratoire Arc'Antique/Grand Patrimoine de Loire-Atlantique.



**Fig. 6.** Antefixe, après restauration, Nantes, musée Dobrée (Inv. D 863.1.10), ancienne collection Campana, 2003.  
© Jacques-Gabriel Aubert/Laboratoire Arc'Antique/Grand Patrimoine de Loire-Atlantique.



**Fig. 7 a-c.** Canthare béotien aux cygnes, Nantes, musée Dobrée (Inv. 937.3.6), collection Bureau, 2003. a-b. Avant restauration ; c. Après restauration.  
© Jacques-Gabriel Aubert/Laboratoire Arc'Antique/Grand Patrimoine de Loire-Atlantique.

Après dérestauration, on s'aperçoit que le col, redessiné sur un tesson authentique, ne reprend pas la forme que celui-ci a en réalité, forme pourtant bien visible en négatif. L'explication est peut-être donnée par le décor, celui-ci original, présent sur la face opposée, qui est similaire (fig. 7 b). Le col a été rétabli suivant le dessin original lors de notre restauration (fig. 7 c).

Quelle motivation a guidé le restaurateur ? Facilité de reprise du décor opposé, goût de la symétrie, mouvement du col jugé plus gracieux ?

**Cothon, musée du Vieux-Château de Laval (Inv. 921)**

La surface ayant été intégralement repeinte, il a été décidé de procéder à une dérestauration : le dessin du décor en rehaut blanc proposé par le



**Fig. 8.** Cothon (avant dérestauration), Laval, musée du Vieux-Château (Inv. 921), 2002. © Jacques-Gabriel Aubert/Laboratoire Arc'Antique/Grand Patrimoine de Loire-Atlantique.

**Fig. 9.** Lécythes, Nantes, musée Dobrée (Inv. 937.3.1 et .2), collection Bureau, 2003. © Jacques-Gabriel Aubert/Laboratoire Arc'Antique/Grand Patrimoine de Loire-Atlantique.



restaurateur du XIX<sup>e</sup> siècle (végétal à longues tiges et feuilles trilobées) (fig. 8) ne correspond pas du tout au décor original que l'on connaît par la trace laissée en négatif (palmettes) : moins sobre, plus riche, plus « romantique », a-t-il été considéré comme étant plus en phase avec ce que le collectionneur-acheteur attendait de l'Antique ?

Ces deux exemples en font un cas intéressant de réinterprétation de l'esthétique antique et de liberté prise avec l'original : l'authenticité ne semblait pas être une valeur primordiale.

#### *Lécythes - scène funéraire, Nantes, musée Dobrée (Inv. 937.3.1 et .2)*

Le décor figuré, sur ces deux lécythes, n'est très vraisemblablement pas original selon l'analyse stylistique. Mais la restauration est suffisamment habile pour que la confusion demeure (fig. 9). Des essais de fluorescence en rayonnement ultra-violet n'apportent guère de renseignements sur l'authenticité du décor. Des analyses plus complexes seraient nécessaires. D'autre part, le trait est incrusté dans le fond blanc et poreux et n'offre guère de possibilité de réversibilité. Nous avons donc renoncé à toute intervention sur ces objets.

## Conclusion

Concernant ces vases de l'Antiquité gréco-étrusque, la conservation d'une mémoire des restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle peut donc se concevoir de différentes manières.

La plus évidente (et sans doute la moins aisée) consiste à garder l'objet tel qu'il nous a été transmis ou tout au plus à entreprendre une légère re-restauration dans l'esprit de l'époque.

En cas de dérestauration, cette mémoire prend la forme d'un témoignage : la consignation des observations avant traitement et en cours de travail suivi d'un archivage dans un rapport est donc primordiale.

Ce témoignage permet de mieux comprendre les motivations et nécessités qui animaient les restaurateurs de cette époque. Comme on le constate, celles-ci étaient bien éloignées de nos préoccupations actuelles. Leur virtuosité ne peut faire oublier les libertés prises avec le décor (transformation, ajouts), l'absence de notion de conservation d'intégrité physique de l'objet, de « retraitabilité » et parfois même de scrupules (fabrication de faux à partir d'éléments disparates). Savoir dans quelle mesure l'acheteur était

dupe ou connaissait, se satisfaisait, voire désirait ces « petits arrangements », demeure une question intéressante.

De même, cela a permis d'inventorier les matériaux mis en œuvre : des résines protéiniques pour le collage et la fabrication de mastic à base de carbonate de calcium, plâtre pour des lacunes importantes, terre cuite moderne pour certaines restitutions, peinture à l'huile pour les retou-

ches<sup>8</sup>. La récurrence de leur emploi laisse à penser que ces restaurateurs recevaient une véritable formation. Outre l'intérêt que cela peut susciter pour les historiens de l'art et de la restauration, l'aspect purement technique donne de précieuses indications pour une meilleure conservation (conditions de conservation, manipulation, nettoyage, interventions de re-restauration) de la restauration originelle.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BERNARD, Marie-Amélie. « Restauration et documentation à Rome dans les années 1830. Le cas des vases grecs ». *Technè*, n° 42, 2015, p. 25-34.
- BOURGEOIS, Brigitte. « Un âge d'or de la restauration : Les vases de la collection Turpin de Crissé au musée Pincé d'Angers ». Dans SANTROT, Marie-Hélène, FRÈRE, Dominique (dir.). *Vases en voyage, de la Grèce à l'Étrurie*. Paris : Somogy Éditions, 2004, p. 37-39.
- CHAZALON, Ludi. « Les vases antiques à figure noires restaurés dans le laboratoire de Raffaele à Naples. Étude pratique d'un regard d'époque ». *Technè*, n° 32, 2010, p. 31-37.
- MERLIN, Christine. « Conserver les traces. Comment traiter d'anciennes restaurations ? ». *Technè*, n° 32, 2010, p. 81-90.
- MILANESE, Andrea. « De la "perfection dangereuse", et plus encore. La restauration des vases grecs à Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle, entre histoire du goût et marché de l'art ». *Technè*, n° 32, 2010, p. 19-30.
- SANTROT, Marie-Hélène. « Un siècle et demi d'enrichissement du musée Dobrée à Nantes ». Dans SANTROT, Marie-Hélène, FRÈRE, Dominique (dir.). *Vases en voyage, de la Grèce à l'Étrurie*. Paris : Somogy Éditions, 2004, p. 19-21.

## NOTES

---

1 Chazalon, 2010.

2 Bernard, 2015.

3 Milanese, 2010.

4 Bourgeois, 2004.

5 Merlin, 2010.

6 Santrot, 2004, p. 20

(citant Parenteau).

7 Un simple nettoyage à l'eau, pour ne pas altérer la retouche, avait été préconisé. Cependant, l'extrême sensibilité

de la résine de collage (protéinique) à ce solvant a provoqué des décollements irréversibles.

8 L'identification des matériaux a été empirique,

réalisée selon notre connaissance de leurs propriétés. Dans certains cas, des prélèvements ont été effectués à des fins d'analyses, non réalisées à ce jour.



# Le mobilier du Pavillon de chasse de Stupinigi :

la recherche d'archives pour la restauration

**Stefania De Blasi**, historienne de l'art, responsable, Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale », Turin, Italie ([stefania.deblasi@centrorestaurovenaria.it](mailto:stefania.deblasi@centrorestaurovenaria.it)).

---

Un meuble installé à l'intérieur d'une demeure historique est comme un palimpseste qui porte en soi toute l'histoire des différents lieux dans lesquels il a été utilisé : l'histoire de sa conservation et des restaurations subies au fil du temps, et finalement, l'histoire de sa vie en tant qu'objet d'une résidence-musée ou d'œuvre d'art dans un musée des arts décoratifs.

La plupart des meubles que l'on trouve aujourd'hui dans les résidences historiques de la cour de Savoie dans le Piémont, qu'ils proviennent des musées ou des espaces publics, sont passés par ce processus en tant que mobilier déplaçable<sup>1</sup>. Étudier un meuble, c'est reconstituer ses mouvements, ses différents agencements, ses révisions de style, déchiffrer les restaurations et les réutilisations possibles.

Il suffit de penser aux nombreux revêtements textiles qu'un simple tabouret ou un fauteuil, par exemple, peut avoir porté au cours de l'histoire, ou aux nouvelles peintures ou dorures qui devaient se marier avec les couleurs de pièces fraîchement aménagées.

Il est donc fondamental de retrouver, grâce aux inventaires, des traces précieuses imprimées sur les structures des œuvres conservées à l'intérieur des résidences savoisiennes, et de lire à rebours les descriptions de l'objet. La recherche de l'histoire de la conservation de l'ameublement, par le biais des registres de comptabilité de la Maison royale, est elle aussi importante et extrêmement passionnante, quoique plus difficile, pour raconter les campagnes d'entretien et de renouvellement qui permettent de mieux comprendre la stratification historique extraordinaire conservée dans les meubles.

Tous ces éléments, pas toujours déchiffrables, sont fondamentaux au moment de la restauration.

## **Restauration de l'ameublement du Pavillon de chasse de Stupinigi : connaître pour conserver**

Au cours des dernières décennies, de nombreuses recherches ont été menées en Piémont sur l'histoire du système des résidences de Savoie, avec la reconstruction des événements complexes de la vie des œuvres et du mobilier : désinvestissements, rénovations, restaurations, destructions, engagement de nouveaux travaux<sup>2</sup>. Ces événements ont nécessairement croisé l'histoire de la résidence en tant que lieu de vie et de cérémonie de la cour de Savoie.

Dans les résidences des Savoie se sont déroulées les pages les plus importantes de l'histoire de l'Italie : des sièges du royaume de Sardaigne aux résidences impériales sous le gouvernement napoléonien, elles sont devenues par la suite des palais représentatifs de la capitale du royaume d'Italie.

Au <sup>xx</sup>e siècle s'opère le passage définitif des résidences de pouvoir à des lieux de culture publics. En 1946, avec l'abolition de la monarchie et l'exil des Savoie, toutes les possessions de la Maison royale passèrent définitivement à la République italienne mais, en 1919, pour des raisons économiques, une première cession partielle de certaines résidences, comme celle du Pavillon de Stupinigi, avait déjà été réalisée. L'histoire des transferts de propriété est complexe : de la Couronne, le pavillon passe au ministère de l'Éducation et, de là, à l'Ordre des Saints-Maurice-et-Lazare, ancien ordre militaire chevaleresque propriétaire du territoire sur lequel, à partir de 1729, la résidence a été construite. Depuis l'établissement de la résidence, l'Ordre des Saints-Maurice-et-Lazare a collaboré à la gestion ordinaire des dépenses du



**Fig. 1 a-b.** Le Pavillon de chasse de Stupinigi, vues aérienne et générale.  
© Fondazione Ordine Mauriziano.

bâtiment et a supervisé, une fois l'Ordre devenu propriétaire unique, la création du musée de l'Ameublement, inauguré en 1926<sup>3</sup> (fig. 1 a-b).

Le Pavillon de chasse de Stupinigi, aujourd'hui encore propriété de la Fondazione Ordine Mauriziano, musée du mobilier piémontais, est l'une des plus extraordinaires résidences savoisiennes et son architecture rocaille raffinée a été pensée et construite par l'architecte de renommée internationale Filippo Juvarra.

L'édification d'une nouvelle résidence de campagne consacrée à la chasse (la première était le Palais de la Venaria), conçue pour l'amusement de la cour et selon les règles architecturales et décoratives les plus modernes, est un nouveau symbole du pouvoir absolu de la dynastie des Savoie, après l'acquisition du titre royal par Victor Amédée II<sup>4</sup>. La résidence était habitée par

la cour principalement en été et pendant les périodes de l'année consacrées à la chasse, grâce à l'important patrimoine forestier caractérisé par de grands itinéraires de chasse établis depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

Stupinigi fut une résidence très populaire et un lieu particulier pour les fêtes et les célébrations de mariages de la cour tout au long des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ; son dernier habitant a été la reine Marguerite de Savoie dans ses années de veuvage, au début du XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 2 a). En 1926, le pavillon fut ouvert au public en tant que musée de l'Ameublement, conformément aux études qui, dans les années 1920, se concentraient sur les arts décoratifs, le mobilier, le décor et l'évocation de la vie passée<sup>6</sup>. Le but du musée de l'Ameublement de Stupinigi était de raconter l'histoire de la culture de l'ameublement



**Fig. 2 a-b.** La salle de jeu de l'Appartement de l'Est en 1906 avec la reine Marguerite de Savoie et dans le guide du musée de 1927 (*La Palazzina di Stupinigi e il Museo d'Arte e d'Ammobiliamento*. Turin: Officina Grafica Elzeviriana, 1927). © Fondazione Ordine Mauriziano.



**Fig. 3 a-b.** Pietro Piffetti, Prie-Dieu, 1749. Photographies de meubles endommagés après le vol en 2004 mettant en évidence les détails techniques de la décoration d'écaille de tortue.  
© Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».

en Piémont, laquelle s'est développée tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, et la mise en place du mobilier trouvé dans le bâtiment, après le transfert de propriété à l'État, avec d'autres meubles provenant spécifiquement des nombreuses résidences de Savoie à Turin, dans les belles salles décorées et couvertes de fresques entre 1730 et 1770. Un parcours spécifique du musée a été consacré à l'histoire de la légende napoléonienne, à travers l'ameublement de certaines salles avec des éléments décoratifs de style Empire. Stupinigi était en fait une résidence impériale, où le gouvernement français a apporté des œuvres et des meubles au lieu de les enlever, selon les exigences de la production de meubles parisiens<sup>7</sup> (fig. 2 b).

Les recherches sur les travaux du Pavillon de chasse de Stupinigi ont permis de mettre en lumière une grande quantité de données sur le patrimoine originel du mobilier et sur l'agencement des appartements, conçus selon la logique spécifique des besoins de cérémonie et de représentation. Des études détaillées ont porté sur la recherche d'informations, sur l'entretien et les restaurations historiques, sur les compétences des artisans engagés sur les chantiers de construction, sur les matériaux et les techniques. Il s'agit de données qui ont été croisées avec les éléments matériels que l'on peut encore trouver directement sur les œuvres au cours des interventions de conservation et qui ont été mieux décodées par des campagnes de diagnostic ciblées avant la restauration<sup>8</sup>.

Le défi le plus intéressant pour les équipes de restaurateurs, d'historiens d'art et de techniciens scientifiques a été d'appliquer cette approche pluridisciplinaire, peut-être plus habituelle dans la restauration de peintures ou dans celle de sculptures, à la restauration de meubles pour résidences historiques.

Les recherches sur l'entretien, la restauration et la transformation du mobilier des Palais royaux de Turin ont commencé avec la conscience que, d'un point de vue historique, il existait une organisation structurée chargée de surveiller l'état de conservation des ouvrages installés dans les résidences et un calendrier d'entretien de tous les objets. Le Grand Chambellan et le Grand Maître du Vestiaire étaient chargés de superviser ces opérations et d'administrer leurs sorties de fonds.

Chaque bâtiment a ensuite été doté d'un concierge, qui était responsable du bâtiment et était chargé de coordonner l'entretien courant trimestriel et les restaurations extraordinaires. À partir des années 1730, des ouvriers spécifiques ont été désignés pour s'occuper des activités d'entretien général qui, pendant longtemps, avaient été confiées à des tapissiers de cour. En 1731, par exemple, Pietro Piffetti (1701-1777) est nommé « ébéniste royal » avec une licence décrivant ses principales fonctions : « obligation de mettre et de maintenir en bon et décent état tout notre mobilier existant et ce sera autant dans cette ville que dans les lieux de plaisir<sup>9</sup>. » Après Piffetti, grand créateur des inventions les plus audacieuses du mobilier rococo, également massivement



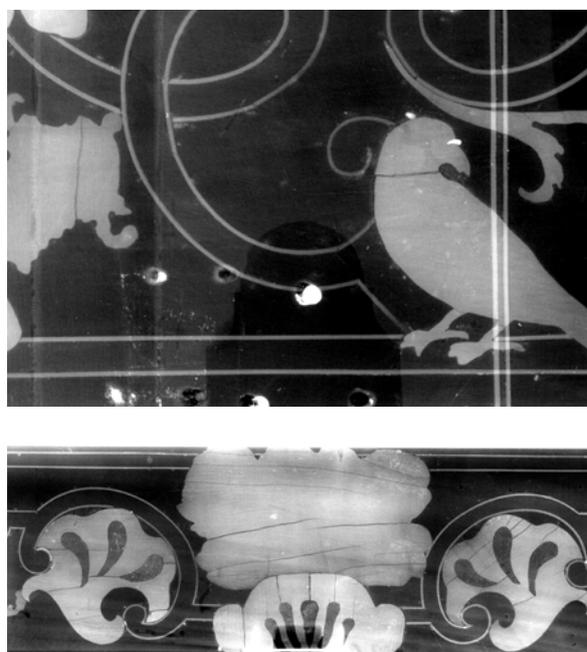
**Fig. 4 a.** Luigi Prinotto, Pietro Piffetti, Bureau de Diane, 1730-1740. © Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».

documenté pour la restauration et le remontage de meubles dans les Palais royaux, son successeur Giovanni Battista Galletti (1735-1819), ébéniste, et le sculpteur sur bois Francesco Bolgié (1752-1834) sont intervenus à de nombreuses reprises, même sous le gouvernement français, lorsque Turin et Stupinigi furent choisis comme résidence du gouverneur général du « Département au-delà des Alpes », Camillo Borghese, et de son épouse Paulina Bonaparte<sup>10</sup>. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les principales opérations de restauration de l'ameublement furent dirigées par l'ébéniste Gabriele Capello (1806-1877), grand interprète du goût éclectique du milieu du siècle et connaisseur des techniques d'ébénisterie hautement raffinées, qui intervenait fréquemment de manière quasi mimétique sur les meubles et boiseries les plus célèbres de Piffetti.

C'est à la suite d'un terrible vol en 2004 d'une quarantaine de meubles du Pavillon de chasse de Stupinigi qu'une vaste étude a pu être menée. Les œuvres ont été retrouvées par les Carabiniers du Nucleo Tutela del Piemonte un an plus tard et transportées dans les laboratoires du Centre pour la conservation et la restauration des biens culturels « La Venaria Reale » à Turin. Certains meubles présentaient de graves fractures qui ont permis d'étudier et d'approfondir les aspects techniques



**Fig. 4 b-e.** Bureau de Diane, 1730-1740. Ajouts décoratifs en ivoire gravé et polychrome attribuables à Pietro Piffetti. © Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».



**Fig. 5 a-b.** Bureau de Diane, 1730-1740. Radiographies pour l'étude des incrustations d'ivoire. © Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».

d'ouvrages particuliers tels que les meubles d'ébénisterie (fig. 3 a). Il a été possible d'étudier la technique de la marqueterie de tortue, qui a été utilisée comme élément chromatique grâce à l'insertion de cartes colorées et dorées sous l'écaille pour donner des tons verts, rouges et dorés comme s'ils renvoyaient à des espèces de tortues de mer différentes<sup>11</sup> (fig. 3 b).

Ce fut l'occasion de mieux comprendre quelques-unes des œuvres aux traits stylistiques



**Fig. 6.** Bureau de Diane, 1730-1740. Reconstruction virtuelle du bureau sans les intégrations par Piffetti. © Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».

controversés, comme le Bureau de Diane, historiquement considéré par certains chercheurs comme l'œuvre de Luigi Prinotto (1685-1780), datable entre les années 1720-1730 et retravaillé par Pietro Piffetti (fig. 4 a-e).

La restauration permet d'étudier les différentes techniques d'insertion des incrustations et de gravure polychrome du bureau à travers l'analyse radiographique (fig. 5 a-b) et la caractérisation des pigments par XRF, en proposant également une reconstruction virtuelle de l'aspect du bureau sans l'ajout ultérieur et précieux de Pietro Piffetti (fig. 6). Ensuite, il a été possible de cartographier toutes les transformations de ce petit mais complexe travail<sup>12</sup>.

La restauration a également aidé à redéfinir l'histoire de sa conservation en retraçant les différents lieux et en réunissant les documents relatifs à l'entretien de la cour. Ce bureau a en fait été réalisé à l'origine pour le Palais royal de Venaria ; la scène centrale est représentée sur le

plafond de la Salle de Diane. Il fut transféré au Palais royal, puis au château de Moncalieri et enfin, en 1925, il arriva à Stupinigi pour faire partie du mobilier du musée (fig. 7).

Les travaux d'entretien les plus récents ont également été retracés en interrogeant les anciens restaurateurs pour connaître les matériaux et les techniques utilisés, comme la gomme-laque à la mèche. Pour cette méthode particulière, les documents du XVIII<sup>e</sup> siècle identifient pour les meubles d'ébénisterie une finition à base de cire ou de résine naturelle légère appliquée au pinceau et non de gomme-laque polie à la mèche, une technique inventée dans les années 1820. Sur les fondements de ces études, le Centre « La Venaria Reale » a défini un protocole spécial de finition utilisant des résines aliphatiques de bas poids moléculaire, avec des propriétés optiques similaires à celles des résines naturelles, hautement réversibles, avec l'avantage de ne pas être liées à des finitions sous-jacentes existantes qui protègent les



**Fig. 7.** Bureau de Diane, 1730-1740. Photographie publiée dans le guide du musée de 1927. Salle de réception, Appartement de l'Est. © Fondazione Ordine Mauriziano.

œuvres des rayons UV. Des projets de recherche internationaux sont en cours pour améliorer les caractéristiques de résistance de ces résines<sup>13</sup> aux abrasions de surface.

Tout aussi importante est la recherche plus complexe, mais extrêmement convaincante, sur l'histoire de la conservation du mobilier à travers les archives comptables de la Maison royale pour reconstituer les grandes campagnes d'entretien et de renouvellement de l'ameublement qui nous permettent de mieux lire leur histoire extraordinaire, mais aussi de comprendre les matériaux mis en œuvre, et *in fine* de documenter et d'étudier l'évolution des transformations.

L'étude des documents était fondamentale pour appréhender la complexité de l'objet et guider les choix de restauration dans le cas du « Stipo-scrittoio », un cabinet serre-papier de Francesco Bolgié, longtemps considéré comme l'œuvre du sculpteur Giuseppe Maria Bonzanigo (1785-1820), au point de nommer la salle qui le présentait « Salle de Bonzanigo » (fig. 8).

L'œuvre se réfère aux dessins de l'ornemaniste de la cour Leonardo Marini (1737-1806)<sup>14</sup> et est l'un des rares meubles réalisés spécialement pour Stupinigi parmi ceux qui sont conservés dans le pavillon. Il a été réalisé par le sculpteur sur bois Francesco Bolgié, qui a travaillé avec Bonzanigo à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lors de la dernière phase de rénovation du bâtiment avant le contrôle français. Le cabinet est décrit pour la première fois en 1805 dans l'inventaire français du pavillon, qui devint Palais Impérial, « en bois naturel » et déclaré du sculpteur Bolgié<sup>15</sup>. Un document de 1811, conservé dans les comptes de la Maison de l'Empereur, décrit sa restauration conformément aux exigences du style impérial qui définit la coloration en bleu et blanc pour l'extérieur et faux acajou pour l'intérieur<sup>16</sup> (fig. 9 a-b). La compréhension de cette stratification des couleurs a permis d'identifier les matériaux de restauration les plus récents par des analyses ciblées et de développer une solution pour l'élimination des repeints dus à un entretien inadéquat.



**Fig. 8.** « Salle de Bonzanigo », Appartement de l'Est.  
© Fondazione Ordine Mauriziano.

Pendant la restauration, l'analyse des inventaires a été l'outil principal pour comprendre la nature de la série de vingt tabourets, tous différents mais similaires dans le type des pliants, qui meublent la salle centrale du bâtiment. L'étude détaillée a révélé des provenances de plusieurs résidences, comme le château de Moncalieri, et une stratigraphie qui a guidé les travaux de restauration sur la polychromie à maintenir et le faciès à restituer à la série (fig. 10 a-b-c).

Afin de confronter documents et inventaires, a été effectuée une comparaison entre les registres d'inventaire et les précieuses traces que conservent les œuvres comme une étiquette, une gravure ou un numéro tracé au vernis. Cette opération a permis de remonter le temps grâce aux descriptions des objets. Il existe quatorze inventaires descriptifs des objets mobiliers du pavillon qui permettent, depuis 1739 jusqu'à 1926, de suivre les événements de construction et d'aménagement de la résidence<sup>17</sup>.

Les vingt tabourets ont été regroupés en trois types différents de pliants du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les numéros d'inventaire, trouvés directement sur les structures, ont permis de retracer leur his-



**Fig. 9 a-b.** Francesco Bolgiè, Cabinet d'écriture ou Cabinet serre-papier, 1790-1811, fermé et ouvert.  
© Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».



**Fig. 10 a-b-c.** Les trois types de tabourets pliants dans le Salon central de Stupinigi.  
© Fondazione Ordine Mauriziano.



**Fig. 11.** Exemple de « chaînes » d'inventaire présentes sur les œuvres de Stupinigi. © Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».

toire à partir de 1880. Deux groupes étaient donc situés dans des pièces différentes du château de Moncalieri et possédaient des revêtements en pékin blanc et or, qui reflétaient les couleurs de la base en bois. D'autres étaient déjà désaffectés au château et étaient documentés sans revêtement avec une simple garniture de crin.

En revanche, un groupe de six est documenté à Stupinigi depuis 1880, également avec différentes garnitures allant du damas rouge au crème<sup>18</sup> (fig. 11).

La série est identifiée lors de la dernière période d'activité du pavillon, photographiée en 1926 avec un inventaire dans lequel seize tabourets recouverts de tissu rouge damassé apparaissent, suivis de quatre autres pendant les années du musée<sup>19</sup>. Évidemment, la restauration devait être guidée par cette dernière phase de la vie muséale des tabourets, bien qu'à l'arrivée dans les ateliers de restauration, le revêtement en damas rouge

n'ait été conservé qu'en trois exemplaires sur vingt. Pour les tabourets, dont les tissus étaient complètement perdus ou fragmentaires, le choix a donc été d'en appliquer un nouveau en taffetas uni, accordé aux autres dans le schéma de couleurs, afin de mettre en évidence l'identification des matériaux de restauration, selon un critère de reconnaissance de l'intervention, mais garantissant une uniformité chromatique de l'ensemble, désormais identique dans son aspect général.

### Recherche historique et avant-projet préliminaire d'un site à restaurer

L'étude préliminaire réalisée en vue de concevoir la restauration de deux pièces du bâtiment recouvertes de boiserie s'est concentrée sur la recherche documentaire historique.

Pour traiter l'analyse des salles dites « Antibiблиотека e Biblioteca », il était indispensable de partir des documents ayant trait à ce mobilier.

La boiserie en parfait style rocaille peinte dans des tons d'ivoire et de bleu clair avec des sculptures dorées dessine les contours de deux pièces créées au sein d'une grande salle unique, c'est-à-dire « la grande Salle du Club des officiers ».

L'histoire de la boiserie, mise en lumière par les recherches de Paolo Cornaglia<sup>20</sup> et approfondie par la suite, a révélé que toute la structure en bois a été construite à l'origine par le menuisier Giovanni Battista Ugliengo (né à Bioglio, Biella, notices entre 1738 et 1785) selon un projet de Benedetto Alfieri (1699-1767) en 1738 pour les Archives royales, salles adjacentes au Palais royal de Turin ; la boiserie est décrite en noyer à cadres rocaille dorés. En 1843, les trois pièces ont été



**Fig. 12.** La boiserie de la Bibliothèque.

© Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».



**Fig. 13.** Détail du décor de la boiserie qui présente la stratigraphie des différentes phases : la couleur de fond originale de la boiserie en noyer naturel, une première couche de couleur ivoire et la seconde de couleur bleu clair. Dans ce cas particulier, le cadre appliqué a été refait en 1852 et doré avec de la bronzine. © Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».



**Fig. 14.** Détail avec la mise en évidence des couches picturales et les cadres originaux du XVIII<sup>e</sup> siècle dorés à la feuille et restaurés avec de la bronzine au XIX<sup>e</sup> siècle. © Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».

démontées et remontées dans trois autres pièces du château de Moncalieri avec des adaptations structurelles et un redimensionnement par l'ébéniste Gabriele Capello. À partir de 1852, la boiserie est entièrement transportée à Stupinigi et adaptée au nouvel environnement par le même ébéniste Capello. Ainsi, la structure qui, à Moncalieri, couvrait trois pièces, a été considérablement modifiée et utilisée pour cloisonner et diviser le grand « Salon du Club » en deux pièces. Ici, en 1854, on décida de l'accorder aux tons pastel de l'édifice du XVIII<sup>e</sup> siècle, en donnant une interprétation idéale de la rocaille, c'est-à-dire selon les préceptes du goût néo-rocaille qui émergeaient dans le Piémont, bien que ce soit un mobilier original et une expression du canon rococo du Piémont (fig. 12).

Le chantier d'étude et de conservation de 2009<sup>21</sup> a permis de comparer les documents qui détaillent le processus décisionnel ayant conduit au choix des teintes ivoire et bleu, y compris certains essais intermédiaires dans lesquels seule la teinte ivoire a été retenue, et nous a permis de cartographier les parties en bois d'origine et celles reconstruites en 1852, comme d'identifier les cadres dorés à la feuille du XVIII<sup>e</sup> siècle et ceux réalisés *ex novo* ou refaits avec de la bronzine (fig. 13 et 14).

### L'étude des structures des ouvrages d'ébénisterie

L'important travail effectué sur les nombreuses œuvres de Stupinigi restaurées par le Centre « La Venaria Reale » a également permis de commencer des études spécifiques sur les structures des meubles en bois des ébénistes piémontais, en croisant les sources historiques, données par les maigres descriptions des documents, telles que les notes de paiement des ébénistes ou les spécifications écrites par les architectes de la cour pour l'attribution des travaux, avec les données techniques fournies par les images des rayons X et tomographiques<sup>22</sup>.

Le Centre a développé un radio-tomographe capable d'analyser des œuvres tridimensionnelles de grande taille, avec une spécialité sur les œuvres en bois. Il a ainsi été possible de comprendre comment la structure interne des meubles bizarres et sinueux de Pietro Piffetti a

été construite, en examinant simultanément les essences de bois à travers l'analyse des fibres et leur état de conservation. On a souvent observé que le bois massif caché sous la riche incrustation de bois exotique, de nacre, d'ivoire et de tortue était en peuplier ou en noyer ordinaire, selon la fonction structurelle et le poids à supporter. Grâce à cette analyse, il a été possible de voir les traces d'attaques d'insectes xylophages ou de défauts dans le bois qui ont créé des problèmes sur la surface incrustée et entraîné des travaux de restauration ultérieurs permettant l'insertion de différents matériaux, broches ou clous<sup>23</sup> (fig. 15 a-b).

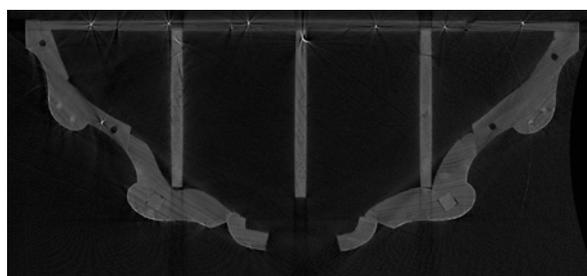


Fig. 15 a-b. Image d'une coupe tomographique du Bureau pour médaille de Piffetti, en placage et marqueterie, et le même meuble en lumière visible à Stupinigi. © Fondazione Centro Conservazione e Restauro « La Venaria Reale ».

## Conclusion

Les méthodes de travail illustrées ici se sont transformées au fil du temps en un protocole de travail scientifique et interdisciplinaire qui caractérise le Centre de Venaria Reale, un des principaux instituts italiens dédiés à la recherche et à la formation universitaire dans les disciplines de la conservation. L'étroite collaboration qui s'est renforcée avec l'Ordre des Saints-Maurice-

et-Lazare et le Pavillon de chasse de Stupinigi a permis le développement du secteur particulier d'étude et de conservation de l'ameublement. Autour de chaque œuvre restaurée se constitue un groupe de travail composé d'historiens de l'art, de restaurateurs et de techniciens scientifiques qui se soutiennent constamment afin de faire de ce précieux moment de la restauration un rendez-vous privilégié de connaissance et de progression de la recherche dans les différents secteurs.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ALBA. *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*. Catalogue d'exposition sous la direction de Bruno Ciliento, Fondazione Ferrero, Alba. Savigliano : L'Artistica, 2005.
- BALLAIRA, Elisabetta, GRISERI Angela. « Camillo e Paolina Borghese : novità per il gusto tra Torino e Parigi ». Dans TURIN, cat. exp., 1997, p. 57-65.
- BALLAIRA, Elisabetta, DAMIANO, Sonia, DE BLASI, Stefania, FAILLA, Maria Beatrice. « Alla base del progetto museologico : la ricerca documentaria ». Dans GABRIELLI, 2014, p. 353-367.
- BALLAIRA, Elisabetta, DAMIANO, Sonia, DE BLASI, Stefania, FAILLA, Maria Beatrice. « La ricerca documentaria : una selezione di documenti ». Dans GABRIELLI, 2014, p. 369-384.
- BALLAIRA, Elisabetta, DAMIANO, Sonia, DE BLASI, Stefania, FAILLA, Maria Beatrice. « L'indicizzazione dei fondi di contabilità del XIX secolo ». Dans GABRIELLI, 2014, p. 411-429.
- CORNAGLIA, Paolo. « Le "boiseries" della biblioteca e degli archivi particolari di Sua Maestà del Palazzo Reale di Torino a Stupinigi ». *Studi piemontesi*, 1998, XXVII, p. 123-136.
- CORNAGLIA, Paolo. « Dentro il Settecento. Architetti e *décor intérieur* nelle residenze della corte e della nobiltà sabauda ». Dans TURIN, cat. exp., 2018, p. 61-74.
- DE BLASI, Stefania. « Tracce per una storia del restauro degli arredi nelle Residenze Sabaude dal XVIII al XX secolo ». Dans SPANTIGATI, DE BLASI, 2011, p. 24-35.
- DE BLASI, Stefania. « Stupinigi dalla Restaurazione all'Unità d'Italia. Manutenzioni e restauri a servizio della corte ». Dans GABRIELLI, 2014, p. 147-160.
- DE BLASI, Stefania. « Il museo dell'arredamento. La vita dei mobili della Palazzina ». Dans BALLAIRA, Elisabetta. *Stupinigi. Palazzina di Caccia*. Turin : Daniela Piazza editore, 2018, p. 105-108.
- DE BLASI, Stefania. « Scheda 93 ». Dans TURIN, cat. exp., 2018, p. 328-329 avec bibliographie antérieure.
- DE BLASI, Stefania, LUCIANI, Paolo, NERVO, Marco, TASSO, Valentina, COCCOLO, Francesca, ZENUCCHINI, Francesca. « Il restauro degli arredi : un approccio critico tra ricerca storica, analisi tecnica e indagini scientifiche ». Dans TURIN, cat. exp., 2018, p. 183-193.
- DE BLASI, Stefania, NERVO, Marco, RAVERA, Massimo, SPANTIGATI, Carla Enrica. "Structural characters of Piedmontese eighteenth-century cabinetmaking: historical documents, restorations, and new technologies". Dans VASQUES DIAS, Miko. *Restoring joints, conserving structures. Proceedings of 10th international symposium on wood and furniture conservation*. Amsterdam : Stichting Ebenist, 2011, p. 98-107.
- DEVOTI, Chiara, SCALON, Cristina. *Disegnare il territorio di una Commenda Magistrale. Stupinigi*. Ivree-Turin : Ferrero Editore, 2012.
- FAILLA, Maria Beatrice. *Ambientazioni e « gusto modernissimo »*. *Musei a Torino negli anni tra le due guerre*. Florence : Edifir, 2019.

- FERRARIS DI CELLE, Gianna, LUCIANI, Paolo, RAVERA, Massimo. « Le finiture superficiali dell'ebanisteria piemontese del XVIII secolo : le scelte di restauro ». Dans SPANTIGATI, DE BLASI, 2011, p. 129-149.
- GABETTI, Roberto, GRISERI, Andreina. *Stupinigi. Luogo d'Europa*. Turin : Allemandi, 1996.
- GABRIELLI, Edith (dir.). *La Palazzina di Caccia di Stupinigi*. Florence : Leo Olschki Editore, 2014.
- GRISERI, Angela. *Le cacce del re. Il restauro della Sala degli Scudieri a Stupinigi*. Savigliano : L'Artistica, 2012.
- GRISERI, Angela. *Il sentimento religioso e le cacce reali. Il restauro della Cappella di Sant'Uberto a Stupinigi*. Savigliano : L'Artistica, 2014.
- GRITELLA, Gianfranco. *Stupinigi. Dal progetto di Juvarra alle premesse neoclassiche*. Modène : Panini Editore, 1987.
- GUALANO, Franco, RAVERA, Massimo, LUCIANI, Paolo. *The Stupinigi Library's boiseries: two centuries of changes and adjustments* [document électronique]. Rome : ICOM-CC, 2010 [<http://www.icom-cc.org/54/document/the-stupinigi-libraris-boiseries-two-centuries-of-changes-and-adjustments/?id=854#.XK33mTAzBIU>].
- La Palazzina di Stupinigi e il Museo d'Arte e d'Ammobiliamento*. Turin : Officina Grafica Elzeviriana, 1927. Guide du musée.
- LUCIANI, Paolo, TASSO, Valentina, COCCOLO, Francesca, DE BLASI, Stefania, PICCIRILLO, Anna, NERVO, Marco, CARDINALI, Michela. "A comparison between traditional and innovative methods to remove non-original varnish finishes and to preserve old wax finishes in XVIII century marquetry". Dans VASQUES DIAS, Miko. *Old and new approaches to furniture conservation. Proceedings of 14th international symposium on wood and furniture conservation*. Amsterdam : Stichting Ebenist, 2020 (à paraître).
- NERVO, Marco (dir.). *Il progetto Neu\_ART. Studi e applicazioni. Neutron and X ray tomography and imaging for cultural heritage*. Collana del Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale, Cronache, n. 4. Turin : Editris 2000, 2013.
- NERVO, Marco, RADELET, Thierry, RAVERA, Massimo. « L'utilizzo dell'XRF e dell'infrarosso falso colore per lo studio degli avori policromi e della tartaruga. Il caso dell'Inginocchiatoio di Stupinigi ». Dans SPANTIGATI, DE BLASI, 2011, p. 108-114.
- PASSERIN D'ENTRÈVES, Pietro. « Le cacce reali ». Dans GABETTI, GRISERI, 1996, p. 155-164.
- PICCIRILLO, Anna, DE BLASI, Stefania, LUCIANI, Paolo, POLI, Tommaso. "Furniture finishing: new materials and methods for restoration". Dans VASQUES DIAS, Miko. *Furniture finishes. Past, present and future of transparent wood coatings. Proceedings of 12th international symposium on wood and furniture conservation*. Amsterdam : Stichting Ebenist, 2015, p. 73-83.
- RADELET, Thierry. « La radiografia digitale sugli avori ». Dans SPANTIGATI, DE BLASI, 2011, p. 156-159.
- ROGGERO, Costanza, VANELLI, Alberto. *Le Residenze Sabaude*. Turin : Allemandi, 2009.
- SPANTIGATI, Carla Enrica, DE BLASI, Stefania. *Il restauro degli arredi lignei. L'ebanisteria piemontese. Studi e ricerche*. Collana del Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale, "Archivio", n. 3. Florence : Nardini Editore, 2011.
- TURIN. *Le delizie di Stupinigi e della « Danae » del Correggio. Camillo Borghese tra Impero e Restaurazione*. Catalogue d'exposition sous la direction de Michela di Macco, Palazzina di caccia di Stupinigi, Turin. Turin : Allemandi, 1997.
- TURIN. *Genio e Maestria. Mobili ed ebanisti alla corte sabauda tra Settecento e Ottocento*. Catalogue d'exposition, La Venaria Reale, Turin. Turin : Allemandi, 2018.

## NOTES

ANF : Paris, Archives nationales  
 AOM : Turin, Archivio Ordine Mauriziano  
 ASTo : Turin, Archivio di Stato

I Les résidences savoisiennes piémontaises, résidences historiques qui ont appartenu à la dynastie des Savoie jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, sont aujourd'hui gérées par différents organismes et ont des destinations variées : le Palais royal de Turin est le siège des Musées royaux appartenant à l'État italien ; le Palazzo Madama est le

siège du Museo Civico di Arte Antica, géré par la Fondazione Torino Musei della Città di Torino ; le Palais royal de Venaria est géré par le Consorzio delle

Residenze Reali Sabaude qui coordonne également certaines des activités du château della Mandria dans le parc régional Venaria ; le château de Moncalieri et le château de Agliè sont détenus par l'État, tout comme le château de Racconigi, Villa della Regina et le Palais Chiabrese à Turin. Le château de Rivoli est le siège du musée d'Art contemporain et le Pavillon de chasse de Stupinigi accueille le musée de l'Ameublement et appartient à la Fondazione Ordine Mauriziano.

2 De nombreux groupes de recherche ont participé à des projets d'étude sur les résidences savoisiennes, sous la direction de l'ancienne surintendance du patrimoine historique, artistique et ethno-anthropologique du Piémont (organe territorial du ministère du Patrimoine et des Activités culturelles), de l'université de Turin, du Polytechnique de Turin et de la Région Piémont. La bibliographie produite est extrêmement vaste, dont les plus récentes sont rapportées dans la synthèse de Roggero, Vanelli, 2009, p. 335-348.

3 En 1919, en plus de Stupinigi, la couronne s'est également désaisie du château de Moncalieri et d'autres palais sur le territoire national pour alléger l'équilibre des propriétés de dotation des souverains. Pour l'histoire de l'Ordre des Saints Maurice-et-Lazare : Devoti, Scalon, 2012.

4 Gritella, 1987, p. 27 ; Gabetti, Griseri, 1996.

5 Passerin d'Entrèves, 1996 ; Griseri, 2012 ; Griseri, 2014.

6 Failla, 2019.

7 Turin, 1997 ; Gabrielli, 2014 ; De Blasi, 2018.

8 Depuis 2005, le Centre pour la conservation et la restauration des biens culturels « La Venaria Reale » a mené des campagnes de restauration complexes sur la quasi-totalité de l'ameublement de la visite du Pavillon de chasse selon une approche pluridisciplinaire de recherche historique, de diagnostic, d'analyse technique et de restauration. Spantigati, De Blasi, 2011.

9 De Blasi, 2011, avec bibliographie antérieure.

10 Turin, 1997 ; Alba, 2005.

11 Nervo, Radelet, Ravera, 2011 ; De Blasi, Luciani *et al.*, 2018. De Blasi dans Turin, cat. exp., 2018, avec bibliographie antérieure.

12 Radelet, 2011.

13 La finition choisie très fréquemment pour la protection finale du meuble est la peinture aliphatique Regalrez 1126TM dissoute dans des solvants apolaires. Les études sur les peintures réalisées ces dernières années par le Centre « La Venaria Reale » sont : Ferraris di Celle, Luciani, Ravera, 2011 ; Piccirillo, De Blasi, Luciani, Poli, 2015 ; De Blasi, Luciani *et al.*, 2018 ; Luciani, Tasso, Coccolo *et al.*, 2020 (à paraître).

14 Cornaglia, 2018.

15 ANF, Pierrefitte-sur-Seine, Maison de l'Empereur, O<sup>2</sup> 942, *Inventaire du Palais Impérial de Stupinis 1805* : « (Cabinet Pentagone peint en architecture) (...) 396.

Une Bibliothèque faisant aussi serrepapier ornée richement

en sculpture de bois naturel du sculpteur Bolgiè. »

16 ASTo, Sezioni riunite, Governo Francese, *Maison de l'Empereur, Service de l'Intendance des Biens de la Couronne dans les Départem.s au-delà des Alpes*, n. 57, *Exercice en 1811, Matériel, Palais de Stupinis, Mobilier, Entretien, Mois de Janv., Fev., et Mars, État de Payemens* : « Note des ouvrages faits pour les doreurs Colli et Niccolini, pour service du Palais Impérial de Stupinis dans les mois de Janvier, Fevrier, et Mars 1811. (...) A un grand Secrétaire a 2. Battans et tombeau très riche en sculpture avec corniches, panneaux, lésènes, montants le tout orné en plusieurs ouvrages, savoir bas-reliefs capitaux, guirlandes, de fleurs, trophées, frises, figures, animaux, roses et vases et autres semblables ornements, plinthe desous aussi orné ; le tout préparé en plusieurs couches de plâtre et colle, uni et réparé toutes les soudites pièces, et ensuite colorées en blanc sur fin formant albâtre, et donné dans les fonds les couleurs bleu, et obscur, et les corniches et autres reliefs colorées en jaune clair, et autre couleur d'or, et en dedant du dit secretaire l'avoire coloré uniforme au bois d'acajou, avec ornements en blanc le tout vernice à esprit, et y avoir dorée toute la ferrure qui y existe autour ...fr. 500 » (...) « Note d'ouvrage fait par moi François Bolgiè sculteur pour service du Palais Imperial de Stupinis pendant les mois de Janvier, Fevrier, et Mars 1811. Pour avoir à un grand secrétaire à 2 battans et tombeau, demontées toutes les garnitures en tres fine sculpture en bois

naturel, consistantes en trophées, frises, figures, animaux, guirlandes, roses, vases, et autres semblables ornements, pour en faciliter le moyer de les colorées ; Réparées les mêmes et y avoir jointés plusieurs piecés qui manquoit, et autres brisées, et ensuite qui ont était colorées, et les avoir remis déséchef a sa place et affermi avec la colle, et cloux et porter le tout à sa perfection ...fr. 275 ». Le document est cité partiellement par Ballaira, Griseri, 1997, p. 60.

17 Ballaira, Damiano, De Blasi, Failla, 2014, p. 401-409.

18 ASTo, Sezioni Riunite, Casa di Sua Maestà, *Inventari, Inventario del Mobilio esistente nella R. Castello di Moncalieri. Dotazione della Corona, 1880 ; Ibidem, Inventario del Mobilio esistente nella R. Castello di Moncalieri. Dotazione della Corona, 1908 ; AOM, Casa di S. M. Inventario del Mobilio esistente nella R. Palazzina di Stupinigi. Dotazione della Corona, 1880 ; Ibidem, Inventario dei Mobili d'arredo di Dotazione della Corona di Sil Re esistenti nella R.le Palazzina di Caccia di Stupinigi, 1908.*

19 AOM, *Inventario del mobilio e oggetti d'arte costituenti il museo della Palazzina di Stupinigi, all'atto della consegna in proprietà all'Ordine Mauriziano, maggio 1926.*

20 Cornaglia, 1998.

21 Opération réalisée par le Centre pour la conservation et la restauration « La Venaria Reale » en 2009 avec la direction scientifique de Carla Enrica Spantigati et avec des fonds ministériels. De Blasi, 2014, p. 150-151 ; Gualano, Ravera, Luciani, 2010.

22 Nervo, 2013.

23 De Blasi, Nervo, Ravera, 2011.

# L'étude des sculptures médiévales de la collection de Daniel Duclaux



**Delphine Galloy**, conservatrice du patrimoine ([d.galloy@rennesmetropole.fr](mailto:d.galloy@rennesmetropole.fr)).

**Manon Joubert**, conservatrice-restauratrice des œuvres sculptées ([manon.joubert@yahoo.fr](mailto:manon.joubert@yahoo.fr)).

---

### **La réévaluation de la collection de Daniel Duclaux et le projet de recherche sur les sculptures en bois polychromé**

Il y a dix-sept ans, le musée-château de Villevêque (Maine-et-Loire) était ouvert au public, grâce au legs de Daniel (1910-1999) et Marie (1911-2002) Duclaux à la Ville d'Angers (*fig. 1*). Ce legs comprenait leur collection d'objets d'art, leur résidence et les biens qui s'y trouvaient, ainsi qu'une importante dotation financière pour les entretenir et les valoriser.

Ce legs est exceptionnel à plusieurs titres. Par son ampleur, il a profondément accru la collection des musées d'Angers et leur a offert la possibilité de se déployer dans un nouveau lieu, le château de Villevêque, ancienne résidence des évêques d'Angers, à l'architecture remarquable. Ce sont en effet plus de 900 œuvres d'art et une riche bibliothèque qui ont été confiées aux Angevins et réparties entre les musées et la Bibliothèque municipale. Par sa qualité, ce legs a permis aux musées d'Angers de renforcer leurs fonds en art du Moyen Âge et de la Renaissance. Depuis le legs



*Fig. 1.* Château de Villevêque, 2017. © Albert.



**Fig. 2.** Intérieur du château de Villevêque lorsqu'il était habité par Daniel et Marie Duclaux, avant 2003.  
© Thierry Bonnet.

du peintre Lancelot Théodore Turpin de Crissé (1782-1859) en 1859, ils n'avaient pas fait l'acquisition d'un ensemble aussi considérable en objets d'art médiévaux. Enfin, par sa nature, à savoir le don d'une collection tout autant que celui d'une maison de collectionneur, ce legs assure la transmission d'une forme de goût – singulier – pour le Moyen Âge et la Renaissance au *xx<sup>e</sup>* siècle (fig. 2).

En 2018-2019, le musée des Beaux-Arts d'Angers a organisé une exposition intitulée « Splendeurs médiévales. La collection Duclaux révélée », accompagnée de la publication d'un catalogue<sup>1</sup>, pour célébrer l'anniversaire de l'ouverture du château de Villevêque. À cette occasion, la Ville d'Angers souhaitait, une nouvelle fois, rendre hommage à la générosité de Daniel Duclaux. Cet hommage a consisté principalement en un travail de réévaluation de sa collection, pour la faire (re)découvrir au grand public, comme le collectionneur l'espérait. Certains objets n'avaient encore jamais été exposés dans les musées angevins, pour des raisons de conservation ou par manque de place dans les

salles. Polysémiques, ces objets ont été étudiés tant du point de vue de l'histoire de leur création et de leur usage que du point de vue de l'histoire de leurs nombreuses restaurations et de leur circulation au *xix<sup>e</sup>* et au *xx<sup>e</sup>* siècle, jusqu'à leur arrivée dans la collection de Daniel Duclaux. Ainsi se profilait, en filigrane, une histoire du goût pour le Moyen Âge au cours des deux siècles précédents, phénomène encore peu étudié pour le *xx<sup>e</sup>* siècle.

Cette exposition a été le prétexte pour lancer de nouvelles études scientifiques sur les objets d'art de cette collection, plus particulièrement sur les statuettes en bronze<sup>2</sup> et sur les sculptures en bois polychromé, en partenariat avec le C2RMF. Ces études se poursuivront, nous l'espérons, dans les années à venir. Concernant les sculptures en bois polychromé, objet de la présente intervention, l'étude et la restauration se sont d'abord portées sur une figure de saint (fig. 3) et une figure de saint Antoine (fig. 4), la première en raison de son mauvais état de conservation et de la nécessité d'une intervention avant l'exposition, la seconde en raison de son rattachement au corpus des statuettes malinoises, à propos duquel les recherches en histoire de l'art ont déjà été fructueuses.

## Une collection mal documentée

Daniel Duclaux est né à Saint-Mandé. Ancien élève de l'École des arts et métiers, il s'est spécialisé dans les constructions métalliques. En 1947, il a cofondé, dans le Nord de la France, la société Électrification, charpente et levage (ECL), qui s'est imposée progressivement comme leader dans l'élaboration de machines pour l'industrie de l'aluminium, brevetant de nombreuses innovations et exportant dans le monde entier. Les activités et le succès de cette entreprise ont offert à Daniel Duclaux la possibilité d'effectuer de très nombreux voyages à l'étranger et lui ont assuré, surtout en fin de carrière, des revenus suffisants pour entreprendre le rassemblement d'une riche collection d'objets d'art et de livres, surtout durant les années 1970 et 1980, par l'intermédiaire d'antiquaires ou lors de ventes aux enchères.



**Fig. 3.** *Saint (Apôtre ?)*, Rhin inférieur (?), XIV<sup>e</sup> siècle, bois polychromé, toile, éléments métalliques (Inv. 2003.1.457). © C2RMF/Michel Bourguet.



**Fig. 4.** *Saint Antoine*, Malines, vers 1515-1525, bois, polychromie d'origine avec reprises locales (Inv. 2003.1.444). © C2RMF/Michel Bourguet.

L'historique de cette collection est souvent difficile à déterminer puisque les achats sont peu documentés et seuls quelques indices matériels (étiquettes, sceaux) et, dans de rares cas, les catalogues de vente, peuvent nous renseigner sur la provenance des œuvres. Les opérations de conservation-restauration, précédées d'une étude préalable, sont donc essentielles pour mieux connaître ces œuvres.

Les deux sculptures présentées ici ne dérogent pas à cette règle. La première a été achetée par Daniel Duclaux en 1978 auprès de la galerie Jean Roudillon à Paris. Elle figure un saint (peut-être un apôtre), portant une barbe et des cheveux bouclés, vêtu d'une tunique et d'un long manteau. En l'absence d'attributs conservés, il est difficile de l'identifier. D'un point de vue stylis-

tique, l'œuvre semble avoir été élaborée au XIV<sup>e</sup> siècle, peut-être dans la vallée du Rhin inférieur. Aucune information à son sujet n'est parvenue jusqu'aux musées d'Angers. La facture d'achat ne donne aucun détail sur la provenance ni sur une quelconque intervention antérieure effectuée sur l'œuvre. Une photographie de l'œuvre, en noir et blanc, accompagnait la facture.

La seconde figure, un saint Antoine, n'est, elle non plus, pas documentée. Nous ne connaissons ni la provenance ni la date de cette acquisition par Daniel Duclaux. En revanche, elle se rattache à la production de Malines, l'un des principaux centres artistiques des anciens Pays-Bas méridionaux au XVI<sup>e</sup> siècle, et, ce faisant, peut être rapprochée d'autres sculptures déjà étudiées<sup>3</sup>. Il était donc intéressant de programmer



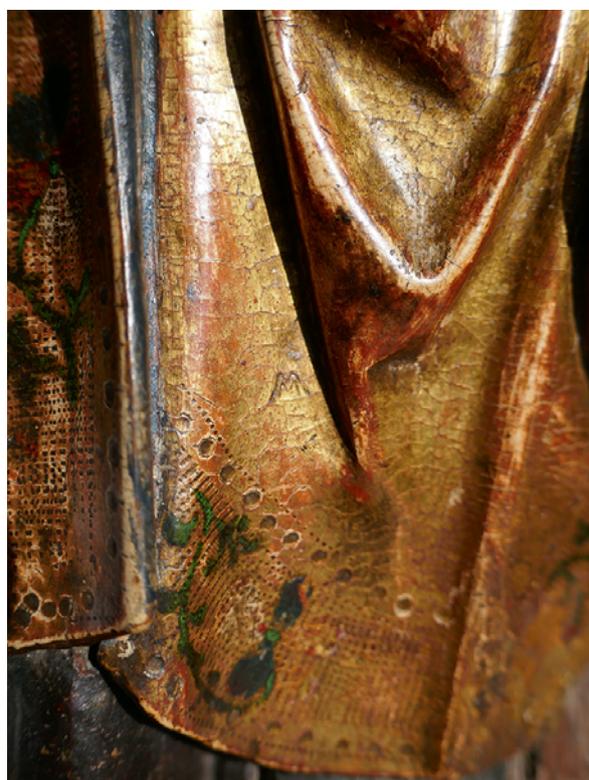
**Fig. 5.** *Saint Antoine*, radiographie de la face. © C2RMF/Philippe Salinson.

une analyse de cette œuvre, pour enrichir le corpus des sculptures malinoises. Parallèlement à cette opération de conservation-restauration, des recherches historiques ont été menées par Alexandra Gérard, conservatrice du patrimoine, cheffe de la filière Sculpture au département Restauration du C2RMF, dans la perspective de la publication de l'œuvre dans le catalogue de l'exposition<sup>4</sup>. L'étude matérielle et l'étude historique, ainsi menées conjointement, se sont mutuellement enrichies.

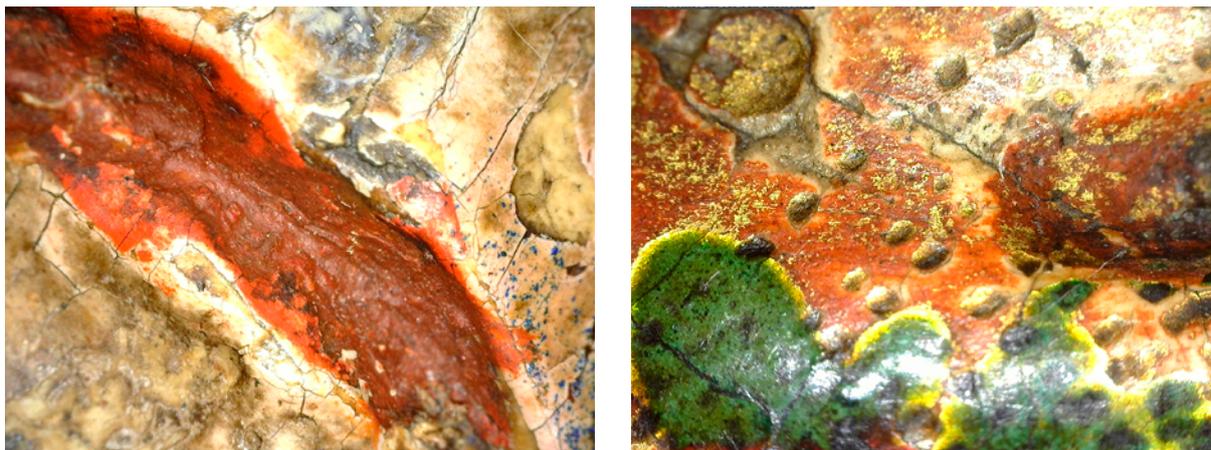
### Création de la documentation sur les objets

La première étape de l'étude préalable des deux sculptures fut la constitution d'une documentation photographique avant traitement (vues générales et de détails) et la réalisation de radiographies par le C2RMF, révélant la présence d'éléments métalliques (fig. 5).

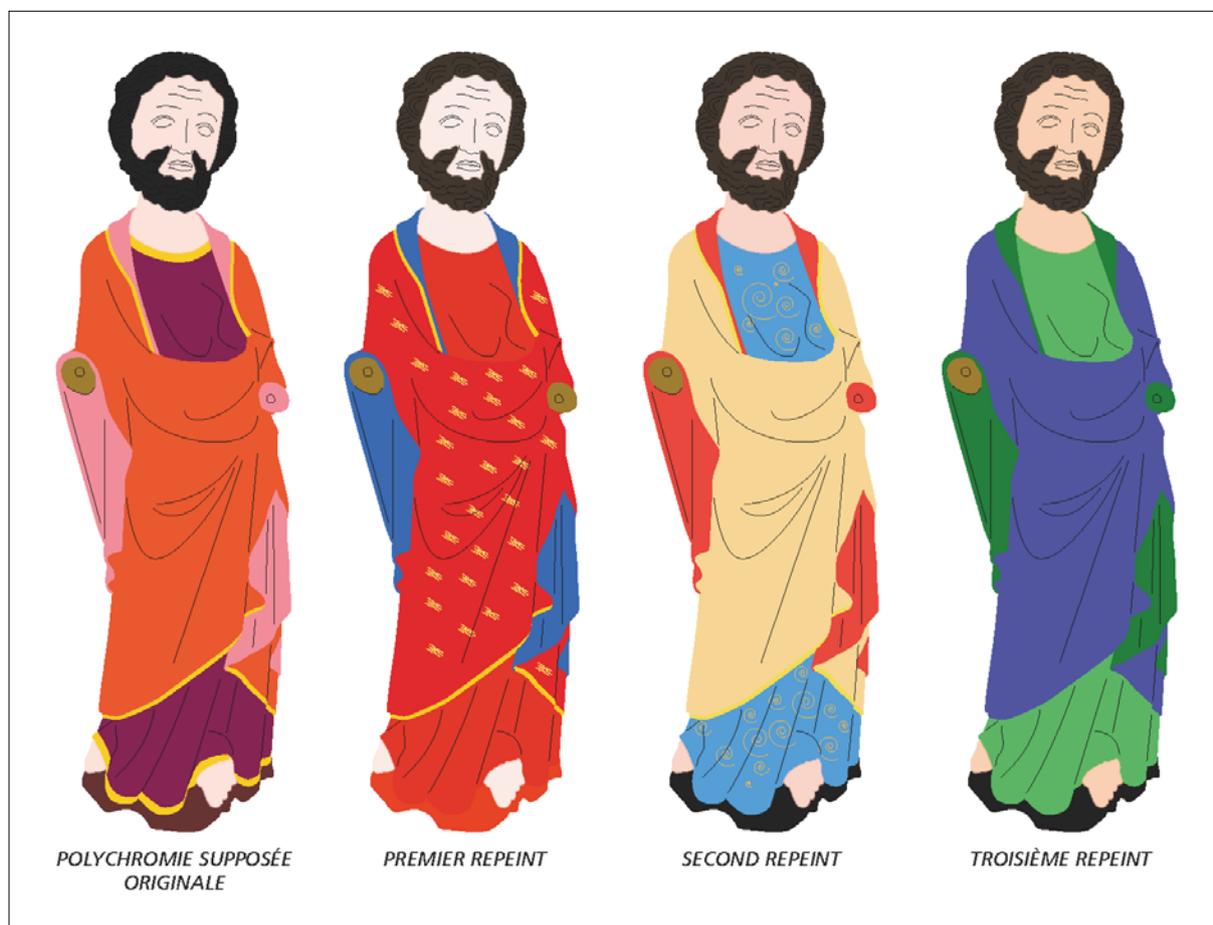
Puis les observations ont été menées à l'œil nu, sous loupe binoculaire et sous différentes lumières (notamment sous UV, mettant ainsi en



**Fig. 6 a-b.** *Saint Antoine*, marque de garantie attestant la provenance malinoise de la sculpture (a) et détail de la polychromie avec un décor de poinçons (b). © Manon Joubert.



**Fig. 7 a-b.** *Saint Antoine*, carnations (a) et avers du manteau (b). Clichés pris à fort grossissement sous Dinolite®.  
© Manon Joubert.

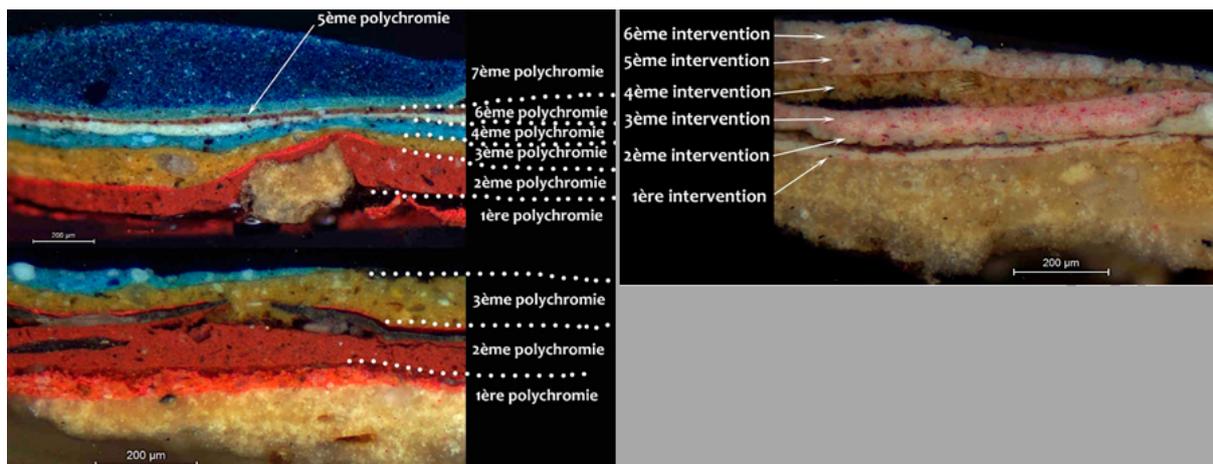


**Fig. 8.** *Saint (Apôtre ?)*, propositions de relevés colorés. © Manon Joubert.

évidence des traces d'anciennes restaurations). L'étude technique a permis de répertorier les différentes marques et inscriptions (fig. 6 a) et de documenter les traces d'outils et techniques de taille employées. Les interventions antérieures ont été documentées et localisées sur des relevés.

Un constat d'état détaillé de chaque sculpture a ensuite été réalisé (fig. 6 b), avec un schéma situant les altérations structurelles principales.

L'étude de polychromie a débuté par un examen attentif des couches picturales sous loupe binoculaire et à l'aide d'un microscope numé-



**Fig. 9.** *Saint (Apôtre ?)*, stratigraphies de l'avvers du manteau et des carnations.  
© Yannick Vandenberghe.



**Fig. 10.** *Saint Antoine*, vue de face avant traitement, après nettoyage, après retouche.  
© Manon Joubert.

rique Dinolite<sup>®</sup>, permettant la prise de clichés de détails en fort grossissement (fig. 7 a-b). À partir de ces constatations, un tableau stratigraphique et des relevés colorés hypothétiques ont pu être proposés pour la figure de saint (fig. 8).

Ces données ont été confrontées, dans un second temps, aux résultats des analyses de Yannick Vanderberghe (C2RMF), qui a prélevé huit échantillons sur chaque sculpture et les a examinés à l'aide des méthodes de microscopie optique, de microscopie électronique à balayage (MEB-EDS), de spectroscopie Raman et de tests microchimiques<sup>5</sup> (fig. 9).

Toutes ces observations et la réalisation de tests de traitement ont abouti à la rédaction d'un diagnostic et d'une proposition de traitement.

## Le projet de conservation-restauration

Cette étude préalable a permis de constituer une mémoire plus conséquente sur ces deux œuvres, précieuse pour accroître la connaissance historique à leur sujet, mais également pour orienter les choix de conservation et de restauration. Ceux-ci ont été arrêtés au terme de plusieurs réunions entre les conservateurs des musées d'Angers et du C2RMF, le conservateur-restaurateur et le chimiste du C2RMF. Cette concertation est indispensable : elle permet de confronter les différentes approches de l'œuvre, pour élargir leur compréhension.

Les analyses ayant permis de confirmer que la polychromie du *Saint Antoine* était d'origine, il a été décidé d'alléger le revêtement de surface oxydé de la sculpture, de nettoyer le bois et la polychromie, puis de procéder à quelques retouches, pour mettre en valeur la polychromie du XVI<sup>e</sup> siècle, caractéristique de la production des ateliers malinois. À ces interventions se sont ajoutées des opérations de conservation (refixage de la polychromie du socle, traitement des éléments métalliques) et le retrait des interventions anciennes inesthétiques et grossières (débordements de colle, anciennes retouches, étiquette moderne) (fig. 10).

Pour la sculpture de *Saint*, les analyses ont révélé une importante succession d'interventions de polychromie. Malgré le nombre élevé de prélèvements et la confrontation des résultats avec les observations, il n'a pas été possible d'établir



Fig. 11. *Saint (Apôtre ?)*, vue de face avant et après traitement. © Manon Joubert.

un tableau stratigraphique cohérent. Nous ne retrouvons pas le même nombre d'interventions sur les différentes parties : avers et revers du manteau, tunique, carnations.

La perspective d'un dégageant poussé devait donc être abandonnée. Il a été décidé de limiter le dégageant et de travailler à rendre plus lisible la sculpture, notamment le traitement délicat du drapé, en favorisant les harmonies colorées anciennes, repérées par l'étude préalable : avers du manteau rouge avec bordure dorée, revers bleu, tunique verte avec bordure dorée.

Le traitement de conservation-restauration s'est déroulé en deux phases. Une première phase comprenant le refixage de la polychromie fortement soulevée et de la toile de renfort, le traitement des éléments métalliques corrodés et le nettoyage global du bois et de la polychromie. Une seconde étape a consisté en un dégageant partiel au scalpel et des retouches d'harmonisation (fig. 11).

L'ensemble de ces opérations est récapitulé et illustré dans les rapports d'intervention qui accompagnent la restauration.

## Conclusions et perspectives

Ces premières études ont permis de mieux appréhender cette collection de sculptures. Elles se poursuivront sur d'autres œuvres du corpus dans les années à venir, selon la même méthodologie de concertation. Nous procéderons de nouveau par étapes : étude préalable, restauration en plusieurs temps, entrecoupée de réunions de chantier.

La mémoire constituée lors de ces opérations a été valorisée dans l'exposition et son catalogue. Les médiatrices du Pôle des publics ont également élaboré une application numérique, installée à

proximité de l'œuvre, permettant de mieux comprendre la succession des polychromies de la sculpture de *Saint*, en exploitant les documents produits lors de l'étude préalable. Ces éléments sont donc désormais mis à la disposition de tous.

Les œuvres, à travers nos deux exemples traités au C2RMF, constituent des archives non écrites, grâce à l'observation, y compris avec des équipements scientifiques. La constitution de cette mémoire, englobant tous les aspects de l'œuvre, a été rendue possible par une collaboration poussée entre le C2RMF, la conservation-restauration et les musées d'Angers.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ANGERS. *Splendeurs médiévales : la collection Duclaux révélée*. Catalogue d'exposition sous la direction de D. Galloy, musée des Beaux-Arts, Angers. Angers : musées d'Angers, 2018.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie. *Sculptures brabançonnaises du musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*. Paris : RMN Éditions, 2001.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, en collaboration avec LANCESTREMÈRE, Christine. « La production de statuette à Malines au début du XVI<sup>e</sup> siècle (vers 1500-1525/1530) ». Dans TOMASI, Michele (dir.). *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*. Rome : Viella, 2011, p. 89-103.

### Documents inédits

- JOUBERT, Manon. *Saint Antoine, Inv. 2003.1.444, musée des Beaux-Arts d'Angers*. Rapport d'étude préalable, février 2018.
- JOUBERT, Manon. *Saint Antoine, Inv. 2003.1.444, musée des Beaux-Arts d'Angers*. Rapport d'intervention, novembre 2018.
- JOUBERT, Manon. *Statue de Saint, Inv. 2003.1.457, musée des Beaux-Arts d'Angers*. Rapport d'étude préalable, février 2018.
- JOUBERT, Manon. *Statue de Saint, Inv. 2003.1.457, musée des Beaux-Arts d'Angers*. Rapport d'intervention, novembre 2018.
- VANDENBERGHE, Yannick. *Angers (49-Maine-et-Loire), musée des Beaux-Arts, Apôtre, bois polychromé – Rhin inférieur – XIV<sup>e</sup> siècle, Inv. 2003.1.457*. Rapport d'étude, C2RMF, n° 37675, juillet 2018.
- VANDENBERGHE, Yannick. *Angers (49-Maine-et-Loire), musée des Beaux-Arts, Saint Antoine, bois polychromé – École Malines – vers 1520, Inv. 2003.1.444*. Rapport d'étude, C2RMF, n° 37676, juillet 2018.

## NOTES

---

1 Angers, cat. exp., 2018.

2 L'analyse des métaux constitutifs des statuette a été menée par David Bourgarit, Nathalie Gandolfo et Benoît

Mille (C2RMF). Les examens radiographiques ont été menés par Elsa Lambert (C2RMF). Camille Béziers et Clémence Chalvidal ont

restauré les œuvres exposées. Voir Angers, cat. exp., 2018, p. 95-124.  
3 Voir notamment Guillot de Suduiraut, 2001 et

Guillot de Suduiraut, Lancelstremère, 2011.  
4 Angers, cat. exp., 2018, p. 58-60 (cat. 10).  
5 Vandenberghe, 2018.

# Un trésor était caché en réserve :

histoire d'une redécouverte  
*Les Poissonniers*, Vincenzo Campi, 1579



**Sarah Chanteux**, responsable des collections, musée municipal de La Roche-sur-Yon ([sarah.chanteux@larochesuryon.fr](mailto:sarah.chanteux@larochesuryon.fr)).

**Patrick Buti**, conservateur-restaurateur, Le Poiré-Sur-Vie ([patrickbuti@orange.fr](mailto:patrickbuti@orange.fr)).

**Sophie Jarrosson**, conservatrice-restauratrice, Nantes ([contact@sophiejarrosson.com](mailto:contact@sophiejarrosson.com)).

---

## Contexte de conservation

Au musée municipal de La Roche-sur-Yon, le récolement a été l'occasion de faire un bilan sanitaire des œuvres du musée, ce qui a permis de lancer en parallèle un chantier des collections dont le but était de progressivement restaurer la totalité des œuvres d'arts graphiques et des peintures.

Le récolement a été l'occasion de redécouvrir de nombreuses œuvres méconnues de la collec-

tion dont une grande toile de 1,45 m x 2,15 m, jamais exposée, et inventoriée en tant qu'« anonyme flamand du XVII<sup>e</sup> » sous le numéro d'inventaire : 973.8.5 (fig. 1). Cette attribution n'était pas justifiée dans le dossier d'œuvre, extrêmement lacunaire. Et si la datation nous a rapidement interrogé, l'attribution a un « anonyme flamand » nous est apparue alors comme crédible, au regard notamment des œuvres de Joachim Beuckelaer (fig. 2). Le dossier d'œuvre nous a simplement appris qu'elle provenait d'un legs de



**Fig. 1.** Tableau avant restauration.

© Patrick Buti.



**Fig. 2.** Joachim Beuckelaer, *Le Marché aux poissons*, 1568, huile sur bois, musée des Beaux-Arts de Strasbourg (MBA 1960). © Musées de Strasbourg.

1973, période mouvementée pour les archives du musée. Celui-ci était alors géré par la conservation départementale de Vendée (entre 1972 et 1982) et le retour à une gestion municipale ne s'est pas fait sans mal, ni sans pertes d'informations. Le premier (et le seul) inventaire du musée mentionnant le tableau a été commencé en 1984, soit onze ans après la date du legs de M. Charles Richard. Le contenu du legs n'est jamais détaillé et il n'en existe aucune liste – que ce soit aux archives municipales, départementales, à la conservation départementale de Vendée et même à l'office notarial de Luçon qui a établi le testament.

### **Constat d'état et protocole de restauration**

Le mauvais état dans lequel nous étai parvenue l'œuvre imposait une restauration. La qualité picturale que nous avons décelée sous l'épaisse

couche de crasse, notamment au niveau du feuillage, nous a amené à la placer en haut de la liste des priorités de restauration. Nous avons l'espoir qu'une intervention assez légère (décrassage, allègement du vernis et consolidation des zones fragilisées) permettrait d'en apprendre plus sur cette mystérieuse toile en lui redonnant sa lisibilité et en comblant au moins partiellement le manque d'informations. La couche picturale était assombrie à cause du vernis oxydé et fortement chanci. Une déchirure anciennement renforcée par un rentoilage était visible sur la grande bassine en cuivre. On pouvait en deviner la forme exacte en suivant les craquelures du mastic. La partie basse de l'œuvre était fortement altérée sur toute la largeur du tableau et sur une hauteur de 12 cm environ. Cela pouvait être dû à un dégât des eaux survenu après le rentoilage de l'œuvre car des semences clouées à travers la toile originale et la toile de rentoilage étaient présentes sous les mastics, grossièrement posées à même le châssis. Cette réparation de



**Fig. 3.** Détail en lumière infrarouge de la signature de l'artiste et de la date (Vincentius Campus Cremonensis Fecit 1579).  
© Jean-Gabriel Aubert/Arc'Antique, Nantes.

fortune avait ensuite été recouverte de repeints largement débordants. D'autre part, l'examen en lumière rasante mit en évidence un tissage très particulier de la toile en double losange qui, d'emblée, attira notre attention. Côté revers, nous pouvions voir la toile de rentoilage constituée de deux lés cousus verticalement en partie centrale. L'œuvre était tendue sur un châssis chanfreiné, à clés, dont deux étaient manquantes. Ce châssis, non original, fut certainement fabriqué à l'occasion du rentoilage.

La restauration devait essentiellement concerner le nettoyage de la couche picturale et l'allègement du vernis, sans intervention fondamentale sur le support. D'autre part, il était convenu d'éliminer les repeints consécutifs au dégât des eaux et de supprimer les mastics. La finalité de ce premier protocole était la mise en valeur de l'œuvre afin de mieux en apprécier les qualités picturales.

En cours d'allègement du vernis, nous avons eu la main heureuse en découvrant une signature et une date : « Vincenzo Campi Cremona 1579 » (fig. 3). Cet élément déterminant pour la connaissance de l'œuvre a poussé l'ensemble des interlocuteurs à modifier le protocole initial. Dans un premier temps, des recherches ont été menées sur l'auteur de cette œuvre. Nous connaissions mal Vincenzo Campi<sup>1</sup> qui est très peu représenté dans les collections des Musées de France, mis à part les *Mangeurs de fèves* (vers 1580-1585) du musée Calvet d'Avignon et les *Mangeurs de ricotta* (1580) du musée des Beaux-Arts de Lyon<sup>2</sup>.

## Recherches iconographiques et historiques

Nous avons rapidement contacté Valérie Boudier, maître de conférences au département Arts, pôle Arts plastiques, de l'université Lille III. Historienne et théoricienne de l'art des temps modernes, elle a soutenu en 2007 un doctorat sur les liens entre peinture et nourriture dans la scène de genre italienne du Cinquecento, dans lequel elle accorde une large place aux œuvres de Campi<sup>3</sup>. Nous avons organisé une rencontre à Nantes au cours de laquelle Valérie Boudier a pu analyser le tableau. Ses remarques nous ont permis de l'authentifier.

Le sujet du tableau, une scène de genre agrémentée de victuailles, a clairement été emprunté aux peintres flamands comme Joachim Beuckelaer que Campi a pu découvrir dans la collection Farnèse<sup>4</sup>. Il est un des premiers à introduire ce thème dans la peinture italienne et a rencontré très vite un large succès. À la tête d'un vaste atelier, il répondait à de nombreuses commandes, venues de toute l'Europe, grâce à une production en série réalisée à partir de cartons d'atelier. Cette méthode de travail lui a permis de décliner un même motif sur différents tableaux (personnages, plats, pots...). À la connaissance de Valérie Boudier, il existe au moins quatre autres versions des *Poissonniers* de Campi. L'une particulièrement proche du tableau de La Roche-sur-Yon, et datée de 1578, soit un an avant la nôtre, est conservée dans une collection particulière en Allemagne (collection Fugger<sup>5</sup>). Cette proximité stylistique s'explique parfaitement par la méthode de travail en série de l'artiste. Envoyés dans toute l'Europe, les tableaux de l'artiste ont souvent des parcours difficiles à suivre. Rapidement tombé dans l'oubli, le nom de « Campi » est rarement mentionné dans les inventaires après décès de ses collectionneurs. De plus, les titres de ses tableaux, souvent appelés « scène de viandes » ou « bouffonneries<sup>6</sup> » ne nous renseignent pas sur leur contenu (la viande englobant alors les aliments au sens large). Cette difficulté tend à expliquer le manque d'information que nous avons sur la provenance des tableaux de l'artiste en général, et sur celui de La Roche-sur-Yon en particulier. Valérie Boudier nous a aussi appris qu'il existe de nombreuses œuvres réalisées dans le style du

peintre, produites par son atelier après sa mort ou copiées par des suiveurs, mais ces œuvres ne sont jamais signées. À sa connaissance, il n'existe pas de fausse signature de l'artiste. En revanche, un détail sous forme de trompe-l'œil destiné à amuser le spectateur renforce l'attribution à Vincenzo Campi<sup>7</sup> : la mouche sur le fromage, motif présent sur plusieurs de ses toiles et que nous avons eu le bonheur de retrouver sur le tableau de La Roche-sur-Yon, située sous un repeint et découvert lors de la restauration.

### Examens scientifiques et nouveau protocole

En concertation avec la conservation du musée municipal de La Roche-sur-Yon, il a été décidé de procéder à des examens scientifiques au Laboratoire Arc'Antique de Nantes. Les prises de vue sous rayons ultraviolets puis sous rayons infrarouges nous ont apporté une meilleure connaissance matérielle de l'œuvre. Enfin, la visualisation sous rayons X (fig. 4) du tissage de la toile d'origine<sup>8</sup> fut un des éléments déterminants dans le changement de protocole de restauration. Nous étions à présent tous convaincus qu'il fallait aller plus loin dans le traitement et enlever la toile de rentoilage afin de mettre au jour, côté revers, la toile d'origine. D'autre part, les radiographies nous confortèrent dans l'idée qu'il ne serait pas nécessaire de rentoiler à nouveau le tableau. Seuls les renforts du bord inférieur et de la déchirure seraient indispensables pour que la toile puisse supporter la tension sur son châssis.

Le deuxième protocole a donc été le suivant :

- pose d'une protection de surface sur l'ensemble de la couche picturale ;
- démontage et retournement de l'œuvre ;
- enlèvement de la toile de rentoilage après pose d'une grande incrustation en partie basse, pose de bandes de tension et mise en tension sur bâti ;
- nettoyage de la colle au revers qui a permis la mise au jour de la toile d'origine avec son tissage si particulier. La déchirure a été renforcée par des pontages de fils de lin détorsadés ;
- nous avons ensuite procédé au refixage général de la couche picturale sur table chauffante basse pression afin de la consolider avant le retrait

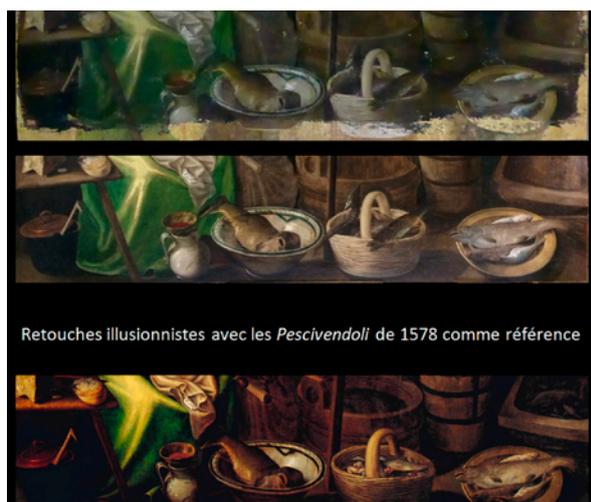


**Fig. 4.** Détail sous rayons X mettant en évidence la mise en place du personnage féminin, ainsi que le tissage très particulier de la toile (sergé à double losange).  
© Jean-Gabriel Aubert/ Arc'Antique, Nantes.

des repeints anciens. Et pour rester dans le thème du tableau, nous avons utilisé de la colle d'esturgeon. Tout fut mis en œuvre pour éviter un nouveau rentoilage, ainsi le papier de protection a été retiré après séchage complet d'une semaine. Cette étape a marqué la fin du traitement sur le support.

Nous avons ensuite poussé plus loin l'enlèvement des repeints qui recouvraient la peinture originale sur les carnations. Les coloris d'origine ont été mis au jour également sur les vêtements des personnages. La pose de mastics dans toutes les lacunes a mis en évidence l'étendue des dégâts en partie basse.

C'est l'existence d'une œuvre similaire peinte par l'artiste un an avant celle de La Roche-sur-Yon qui nous a permis de reconstituer le plus fidèlement possible les zones très endommagées en particulier la partie inférieure du tableau (fig. 5). L'œuvre est à présent encadrée dans un véritable écrin noir et or fabriqué de toutes



**Fig. 5.** Sans la photographie (en bas © Valérie Boudier) du tableau de Vincenzo Campi, *Pescivendoli*, 1578 (Kirchheim, collection particulière), nous n'aurions pu reconstituer fidèlement les nombreuses parties manquantes situées dans la partie inférieure de l'œuvre. © Patrick Buti.

pièces par Mme Emmanuelle Bouard, doreuse ornemaniste (fig. 6).

Une étude scientifique<sup>9</sup> de l'œuvre a été rédigée, regroupant les données fournies par les différents intervenants, spécialistes dans leur domaine, afin de proposer une recherche globale et pluridisciplinaire de l'œuvre. Cette étude a été menée en parallèle à la restauration et a permis de développer des recherches plus poussées sur certaines questions.

## Les échanges avec de nombreux spécialistes

Lors des interventions de restauration, nous avons pu rencontrer plusieurs professionnels, experts dans leur domaine. Ainsi, Valérie Boudier concernant l'histoire de l'art, Jean-Gabriel Aubert, photographe et technicien en radiologie au laboratoire Arc'Antique à Nantes, pour les prises de vue et les différents services de la conservation et des archives. Afin de pouvoir répondre à certaines questions soulevées par l'œuvre, nous avons contacté des spécialistes, en France mais aussi en Italie<sup>10</sup>, en Belgique et aux Pays-Bas. Nous évoquerons plus particulièrement deux points mentionnés dans l'étude.

En premier lieu, celui de la représentation des poissons faite par le peintre dans son tableau. Leur identification (fig. 7) a pu être établie par le docteur Samuel Iglésias, chercheur au Muséum national d'Histoire naturelle à la Station marine de Concarneau. Son expertise a pu montrer que la totalité des poissons et crustacés représentés par l'artiste évoluaient dans un milieu d'eau douce. On peut noter la présence en bonne place de l'esturgeon qui a aujourd'hui pratiquement disparu des eaux européennes. Le tableau de Campi semble être un instantané mettant en lumière le type de poissons et donc d'alimentation capté à une époque définie, le XVI<sup>e</sup> siècle, dans une région particulière, la Lombardie.

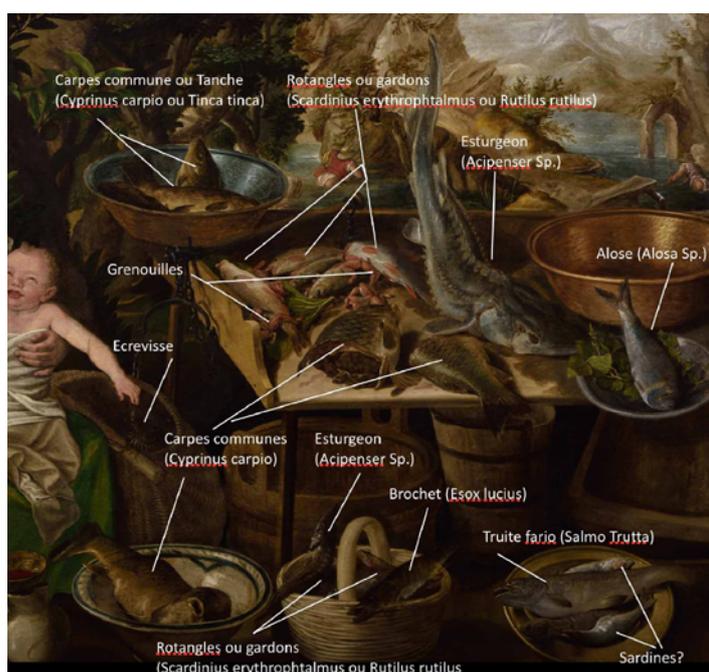
Le deuxième point concerne un des éléments constitutifs du tableau. Il s'agit de la toile employée par l'artiste pour peindre *Les Poissonniers* qui présente une structure de tissage peu usitée. Particulièrement visible en lumière rasante sur la surface peinte, on a pu l'étudier de manière plus précise au revers lors de l'opération de désentoilage. Grâce à l'aide du musée des Tissus de Lyon, la structure a pu être définie. Elle se compose d'un tissage en double losange appelé sergé losangé. L'étude de la toile a montré qu'elle pouvait provenir de Flandres et qu'elle était plutôt utilisée pour la confection de vêtements ou de linge de maison comme les nappes. Campi semble avoir employé à plusieurs reprises des types de tissage complexe pour ses œuvres comme l'a montré le travail du professeur Mario Amadeo Lazzari, membre du comité scientifique pour l'exposition « Vincenzo Campi : Scènes de la vie quotidienne » lors des clichés pris sous infrarouge et ultraviolets. Nous avons travaillé avec un spécialiste textile afin de retrouver la texture du tissage de la toile originale. Côme Touvay, designer textile à Paris, a pu nous proposer deux tests simulés par ordinateur pour la restauration de la partie inférieure du support (fig. 8), une incrustation étant nécessaire. Cette option n'a pas pu être retenue à cause de son coût.

## Les difficultés lors de nos recherches

Lors de l'étude et pendant la restauration de l'œuvre, nous avons eu des difficultés à obtenir



**Fig. 6.** Tableau après restauration dans son cadre neuf noir et or.  
© Jacques Boulissière/Musée de La Roche-sur-Yon.



**Fig. 7.** Identification des poissons représentés dans l'œuvre de Campi par le docteur Samuel Iglésias, ichtyologue au centre de recherches de Concarneau. © Samuel Iglésias/Sophie Jarrosson.



**Fig. 8.** À gauche, proposition du designer Côme Touvay pour la reproduction du tissage de la toile. À droite, prise de vue de la toile originale. © Côme Touvay/Sophie Jarrosson.

des informations nécessaires à une meilleure compréhension du travail de Vincenzo Campi. Plusieurs points concernant les échanges avec des spécialistes auraient pu nous aider à pousser plus avant nos recherches : d'une part, l'expertise d'un restaurateur de tissu ancien pour l'analyse approfondie du matériau, le tissage (poids, trame et chaîne, tests de résistances...) et les connaissances historiques, comme par exemple la possible influence du passage du support bois au support toile à l'époque dite ; d'autre part, l'accès aux dossiers de restauration des autres œuvres de l'artiste à des fins de comparaison et de connaissance, très difficiles voire impossibles à consulter (problème de confidentialité, consultations de dossiers sur des sites multiples et sur rendez-vous uniquement, non-reproductibilité...), ainsi que les difficultés à communiquer dans des langues étrangères. Pourtant, il est primordial de construire des échanges entre disciplines et de permettre l'accès aux recherches et aux dossiers de restauration en vue de proposer les études les plus complètes possibles.

## Conclusion

Grâce aux concertations et aux échanges entre conservateurs, restaurateurs, historiens de l'art, scientifiques français et européens<sup>11</sup>, l'étude et la restauration du tableau de Vincenzo Campi ont pu être menées à bien.

Cette collaboration à l'occasion de la restauration de l'œuvre a permis de constituer une base de données documentée<sup>12</sup>, aujourd'hui répertoriée sur le portail des collections des Musées de France, accessible à tous. L'étude est également disponible à la consultation et a été diffusée auprès des professionnels. La restauration a pu servir de support de médiation auprès du grand public lors d'expositions (*De l'ombre à la lumière. Le musée sort de sa réserve* au musée municipal de La Roche-sur-Yon en 2017 et *La Grande bouffe. Peintures comiques dans l'Italie de la Renaissance*, au musée de Soissons en 2017-2018).

## Remerciements

Nous souhaitons remercier tout particulièrement le musée de La Roche-sur-Yon et sa directrice Mme Hélène Jagot, ainsi que Mme Valérie Boudier pour leur aide précieuse.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BORA, Giulio. *I Campi. Cultura artistica cremonese del 500*, a cura di M. Gregori. Milan : Electa, 1985.
- BOUDIER, Valérie. *La Cuisine du peintre*. Rennes : Éditions des Presses universitaires de Rennes, 2010.
- BRUYN, Josua. « Un tableau de Vincenzo Campi au musée des Beaux-Arts de Lyon ». *Bulletin des Musées et monuments lyonnais* I, 1952, p. 45.
- HOCHMANN, Michel. *Histoire de la peinture italienne XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques, 142, 2011.
- LAZZARI, Mario-Antonio. *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*. Milan : Skira, 2000.
- LILL, Georg. *Hans Fugger (1531-1598) und die Kunst. Ein Beitrag zur Spätrenaissance in Süddeutschland*. Leipzig : Duncker & Humblot, 1908.
- PALIAGA, Franco. *Vincenzo Campi*. Soncino : Edizioni dei Soncino, 1997.
- PEROTTI, Aurelia. *I pittori Campi da Cremona*. Milan : U. Hoepli, 1932.
- PUERARI, Alfredo. *La pinacoteca di Cremona*. Florence : G. C. Sansoni, 1951.
- TANZI, Marco. *Un San Girolamo di Antonio Campi*. Milan : Altomani & Sons, 2008.
- THI MOYNITHAN, Kim-Ly. *Comedy, science, and the reform of description in lombard painting of the Late Renaissance: Arcimboldo, Vincenzo Campi and Bartolome Passerotti*. Columbia University Academic Commons, 2012.
- VASARI, Giorgio di. *Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, VI. Florence : G. C. Sansoni, 1881.

## Autres sources

### Étude scientifique

JARROSSON, Sophie. *Les Poissonniers, Vincenzo Campi, 1579*. Nantes, 2017.

### Conférence

FLAHAUT, Richard. *L'art à la cour de Rodolphe II à Prague, le triomphe du maniérisme, la Kunstammer et les arts décoratifs*.

Centre Saint-Ex de Reims, programmation 2004-2005.

### Base Joconde

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07760000678>

## NOTES

---

1 Bora, 1985, p. 181-196.

2 Bruyn, 1952.

3 Boudier, 2010.

4 Hochmann, 2011,

p. 183-186.

5 Flahaut, 2004-2005.

Lill, 1908.

6 Thi Moynithan, 2012.

7 Vasari, 1881, p. 497.

8 Lazzari, 2000.

9 Jarrosson, 2017.

10 Puerari, 1951, p. 91.

11 Perotti, 1932, p. 57-68, 103 s.

12 Base Joconde : <http://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07760000678>

A close-up photograph of a wooden surface, possibly a floor or a workbench, showing a prominent wood grain. A silver metal ruler is placed diagonally across the lower right portion of the frame, with markings in centimeters and millimeters. To the left of the ruler, a wooden brush with a handle and bristles is partially visible. The lighting is soft, highlighting the texture of the wood.

# Indices cachés, indices révélés

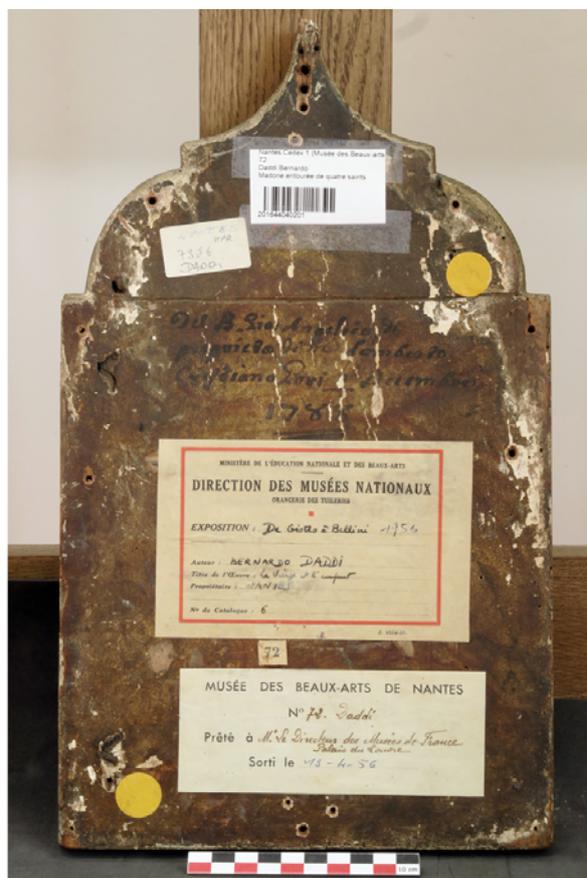
**Clarisse Delmas**, responsable des ateliers de restauration des peintures, pavillon de Flore, département Restauration, C2RMF ([clarisse.delmas@culture.gouv.fr](mailto:clarisse.delmas@culture.gouv.fr)).

**Jonathan Graindorge Lamour**, restaurateur du patrimoine, spécialisé dans la conservation structurelle des peintures sur bois ([graindorgejo@gmail.com](mailto:graindorgejo@gmail.com)).

## Introduction

Au-delà de la couche picturale, les tranches et le revers d'une peinture sont autant de surfaces sur lesquelles on peut, si on y prête attention, lire l'histoire matérielle de l'œuvre (fig. 1). Les marques laissées par les outils nous parlent de la fabrication des supports avant d'être peints. La stratigraphie des étiquettes et des inscriptions témoigne quant à elle du parcours de l'œuvre dans les col-

lections. Ces surfaces souvent cachées nous parlent. Des indices sur l'évolution de l'état de conservation de l'œuvre ont pu également être laissés volontairement pour les générations futures. En l'absence de documentation, ces traces parfois très minimales, une fois interprétées, nous permettent de comprendre l'histoire matérielle de l'objet, voire de poser un diagnostic. Pour les trouver et les comprendre, il faut savoir détecter ces indices.



**Fig. 1.** Bernardo Daddi, *La Vierge et l'Enfant trônant entre saint Michel, un saint évêque, saint Pierre et saint Jean-Baptiste*, vers 1330-1335, tempera sur bois, Nantes, musée d'Arts (Inv. 72). Vue face et revers (au revers, « Del B. Gio Angelico de ... proprio (?) di me Lombardo Cristiano Gori, 1 dicembre 1788 », acquisition de Cacault à Florence). © Musée d'Arts de Nantes/Jonathan Graindorge Lamour.



**Fig. 2.** Observation en lumière rasante du revers d'une peinture sur bois. Joos van Cleve (atelier de), *Saint Jérôme*,  
xvi<sup>e</sup> siècle, huile sur panneau de chêne, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot (Inv. 2280).

© Musée d'art Roger-Quilliot/Jonathan Graindorge Lamour.

En outre, au-delà des éléments détectables en surface, le démontage des œuvres peut permettre des découvertes significatives, comme lors de la restauration du *Portrait de Louis XIII* par Philippe de Champaigne, propriété de la Banque de France, qui dévoilent des interventions passées.

Aujourd'hui, il est nécessaire de sensibiliser à l'observation critique de ces surfaces car ces dernières sont insuffisamment considérées et exploitées.

#### **Une peinture : une œuvre à observer sous toutes ses dimensions**

Pour cela, il est nécessaire de rappeler qu'une peinture est une œuvre en trois dimensions. Cette troisième dimension implique l'exploration des chants et du revers du support qu'il soit un panneau de bois, une toile tendue sur châssis, une plaque de cuivre ou une feuille d'ardoise. Cette tridimensionnalité peut avoir varié avec le temps. Une œuvre peinte sur bois conçue comme plane peut s'être déformée et présenter aujourd'hui une courbure importante. Cette forme courbe de l'œuvre nous rappelle de façon manifeste qu'elle n'est plus la même qu'à sa création, que le temps est passé et y a laissé son empreinte dans sa matérialité. Ainsi si l'on prête attention à cette matérialité, on pourra y lire également les traces laissées par les hommes au cours du temps et en remonter le fil. Pour révéler ces informations, l'éclairage d'une œuvre a son importance. Faire varier la lumière en passant d'une lumière

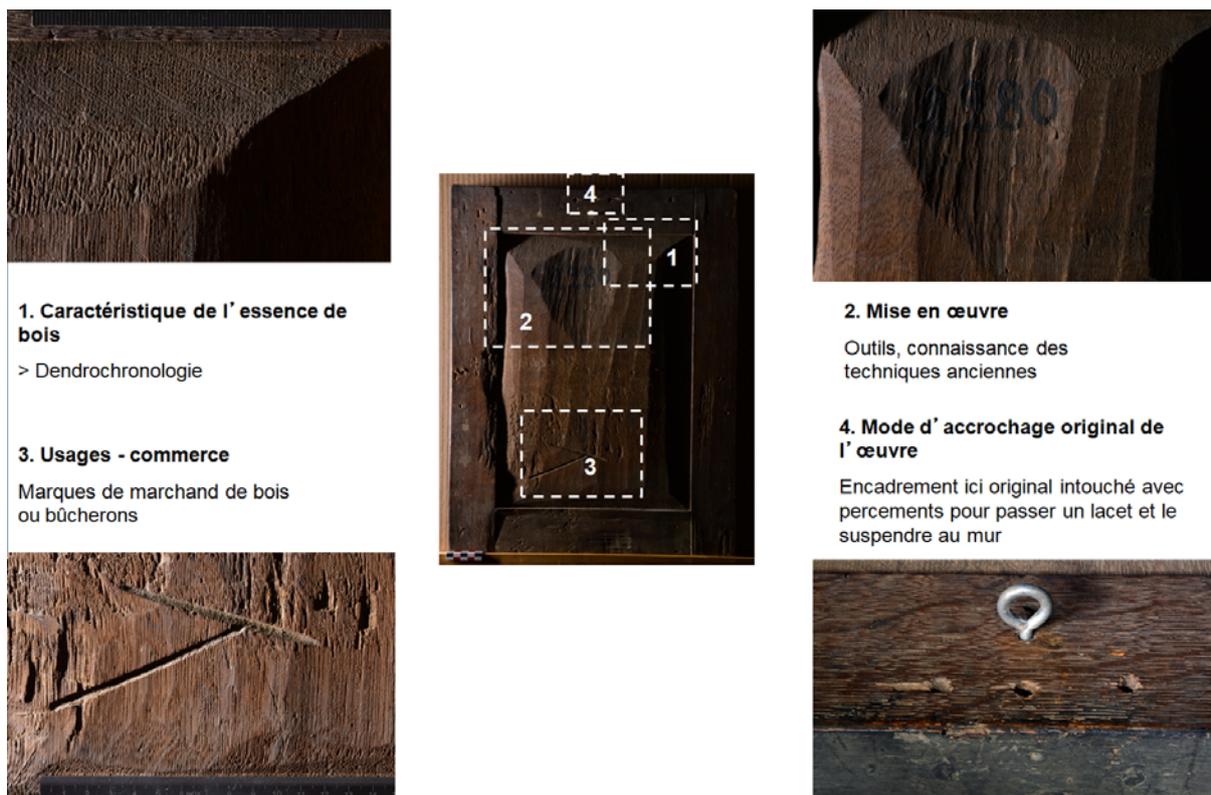
réfléchie à une lumière rasante permet de faire apparaître les différences de relief du support (fig. 2).

#### **Indices cachés**

Sur ces surfaces se sont accumulées des traces, marques, cachets ou étiquettes, que nous proposons ici de passer en revue afin d'apprécier la multiplicité des formes que peuvent prendre ces indices. Ces exemples concernent essentiellement des peintures sur bois et sur toile, mais la même exploration est à mener sur les autres supports.

#### **Les marques liées à la fabrication de l'œuvre**

Le support avant d'être peint est une matière en bois ou toile qui a été sélectionnée et façonnée à dessein. Le choix de l'essence de bois, sa vitesse de croissance, son mode de débit sont autant d'informations sur la provenance de l'œuvre qui permettent de la rapprocher d'une école de peinture ou d'une période de production plutôt que d'une autre. Ces informations nous permettent également d'en savoir plus sur les techniques anciennes de mise en œuvre des supports. C'est en croisant les données d'attribution des peintures et de datation des supports par dendrochronologie<sup>1</sup> que l'on a pu en déduire le temps de séchage du bois avant emploi. La collecte de ces



**Fig. 3.** Au revers de ce *Saint Jérôme*, on peut trouver des informations sur les caractéristiques du bois employé, son commerce, sa mise en œuvre jusqu'au mode d'accrochage de l'œuvre encadrée.

© Musée Roger-Quilliot/Jonathan Graindorge Lamour.

informations permet de prendre conscience de l'importance du commerce et de l'exportation du chêne de la Baltique à une échelle européenne. On le retrouve ainsi comme support d'œuvres peintes en Hollande, en France, en Espagne ou en Angleterre.

Les marques laissées par les outils qui ont permis de façonner l'œuvre nous renseignent également sur les processus de fabrication<sup>2</sup>. Ainsi, au dos d'une peinture sur bois (fig. 3), nous pouvons parfois constater la méthode utilisée pour débiter les planches : le clivage<sup>3</sup> (aspect défibré du bois), le sciage manuel (traces parallèles laissées par la lame de scie) ou le sciage mécanique (traces parallèles d'espacement parfaitement réguliers). Les planches débitées sont ensuite mises à l'épaisseur avec différents outils comme la doloire<sup>4</sup>, l'herminette<sup>5</sup>, le riflard<sup>6</sup> jusqu'à obtenir une surface plane au rabot du côté de la face peinte. Les assemblages ou éléments de liaison, la largeur des planches, nous renseignent sur le format de l'œuvre et ses modifications éventuelles. Sur les tranches seront visibles par exemple des traces de sciage

pouvant faire penser à une réduction postérieure du format. Ces données matérielles sont à collecter au moment de l'examen de l'œuvre.

Les panneaux peuvent comporter également des marques de garantie. Ces marques concernent notamment les œuvres anversoises produites entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Durant cette période où les corporations étaient déjà très organisées, les panneaux produits par les artisans devaient être certifiés conformes par la guilde de Saint-Luc. L'apposition au fer rouge de la marque d'Anvers (le château et les deux mains) était pratiquée au revers du panneau, le plus souvent au centre. Le fabricant se voyait également obligé de marquer sa production avec sa propre marque estampée à froid. Cette dernière pouvait prendre la forme de ses initiales ou d'un symbole. Nous avons peine à savoir si cette pratique était réellement systématique. Pour préciser la nature de ces pratiques de métier, il faudrait pouvoir établir des statistiques, or une grande partie de ces marques n'ont pas été relevées ou peuvent avoir disparu suite à l'aminçissement du support. À l'occasion d'un entretien



**Fig. 4.** Détail du revers d'une œuvre : ici, la marque du fabricant de panneaux Michiel Vrient a été estampée trois fois autour de la marque de certification d'Anvers. Pieter Paul Rubens, *La famille de Loth*, première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, Paris, musée du Louvre (Inv. 1760). © Musée du Louvre/Jonathan Graindorge Lamour.

du parquetage réalisé en 2016 sur *La famille de Loth* peint par Rubens<sup>7</sup>, nous avons retrouvé – dissimulées sous un élément du parquetage – deux marques (de fabricant et d'Anvers) qui ont été épargnées lors de l'amincissement du panneau (fig. 4).

Ces marques nous relient à une corporation et donc à une économie. Les archives de la guilde de Saint-Luc d'Anvers nous fournissent un précieux document : une liste dans laquelle sont répertoriés en 1617 les différents maîtres fabricants de panneaux alors en exercice.

On trouve d'autres marques estampées découlant de la même démarche à Bruxelles ou encore à Malines sur les cadres ou sculptures polychromés. Les exemples de pratiques similaires dans d'autres écoles de peinture sont rares. Des marques au fer rouge relevées sur des œuvres en Italie ont été signalées de façon sporadique<sup>8</sup> et leur interprétation n'a pour le moment pas abouti.

Dans *l'Allégorie des sens, le toucher*, peinte à deux mains par Rubens et Brueghel de Velour<sup>9</sup>, sont représentés au centre de la composition deux fers, l'un dans le brasero, l'autre à côté du brasero représentant la main d'Anvers. Il est touchant de penser qu'un fer similaire à celui-ci a été utilisé il y a quatre cents ans au dos du support de cette peinture qui en porte toujours la mar-

que. Certaines œuvres instaurent ainsi un dialogue particulier entre la face peinte et le revers non peint.

Les marchands de couleurs du XIX<sup>e</sup> ont également laissé des marques ou étiquettes apposées au revers des toiles ou des panneaux. La démarche n'est pas la même que pour les fabricants de panneaux et les règles strictes dictées par les corporations. Les fournisseurs des artistes énumèrent plutôt ici et là les articles disponibles en magasin ou encore vantent les qualités de leurs produits (fig. 5).

## Les marques liées aux propriétaires

De façon générale, on rencontre deux types de propriétaires : les musées et les collectionneurs privés.

Les musées attribuent à chaque œuvre un numéro d'inventaire qui est reporté sur le revers des tableaux. Il est un indicateur de sa présence dans les collections. Il est autant d'informations sur son histoire et son parcours. Ainsi le premier marquage d'inventaire du musée du Louvre, établi entre 1815 et 1824 par Monsieur de Forbin, concernait les 2 727 tableaux qui provenaient des collections royales : MR (Musées Royaux) suivi d'un numéro.



**Fig. 5.** Vue du revers et détail du cachet de fournisseur du support « MULLER FILS ». Diaz de la Peña, *Chevaux au pâturage*, huile sur bois, Nantes, musée Dobrée (Inv. 896.1.3839). © Musée Dobrée/Jonathan Graindorge Lamour.

En 1848, Frédéric Villot, nommé conservateur des peintures du Louvre, reprend les inventaires et les livres d'entrées précédents. Il examine, identifie, décrit, mesure et précise les attributions et les origines de 10 109 tableaux sur lesquels il reporte le sigle INV. (Inventaire), suivi d'un numéro (fig. 6 et 7).

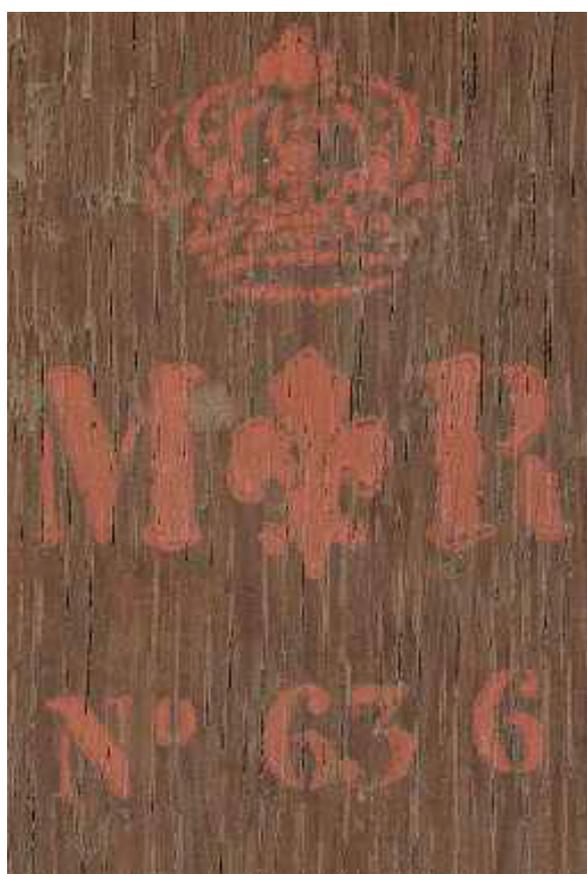
Sous le Second Empire, un changement d'immatriculation est effectué : les œuvres lors de leur entrée sont enregistrées chronologiquement avec l'acronyme M.I. (Musées Impériaux). Avec la III<sup>e</sup> République est instaurée la mention R.F. (République française), et à partir de 1937, le sigle R.F. est suivi de l'année d'entrée et du numéro d'ordre dans le musée.

Quant aux collectionneurs privés, ils marquent leurs œuvres de façon protéiforme, sans codification. Ainsi on peut rencontrer des cachets de cire avec armoiries tel que celui de la collection Alveroldi sur l'*Ecce Homo* du Titien<sup>10</sup>.

Il existe également des étiquettes armoriées, comme celle apposée par Charles Lair, collectionneur-donateur au musée de Saumur : « Esse quam videri » (« Être plutôt que paraître ») (fig. 8) sur sa collection.

On trouve aussi des cartes de visite scellées telles que celle du baron Gustave de Rothschild avec ses initiales sur le châssis du *Petit saint Jean* de Paul Baudry du musée d'Orsay (fig. 9).

Les collectionneurs galeristes collent tout autant des étiquettes relatives à leur acquisition. Comme sur le tableau de Renoir<sup>11</sup>, *Nini Lopez*, où figurent deux étiquettes de galeriste, celle de Durand-Ruel et celle de Raphaël Gérard.



**Fig. 6.** Maître du monogramme de Brunswick, *Le sacrifice d'Abraham*, Paris, musée du Louvre (Inv. 1980). © C2RMF/Elsa Lambert.

Parfois, on observe des sceaux comme celui sur *Les pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt, acquis par les époux Jacquemart-André chez Charles Sedelmeyer, un des plus grands collectionneurs et galeristes parisiens du XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 10).



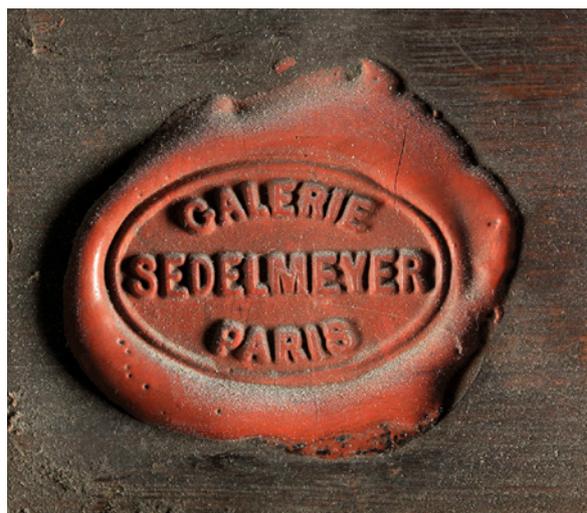
**Fig. 7.** Maître du monogramme de Brunswick, *Le sacrifice d'Abraham*, Paris, musée du Louvre (Inv. 1980). © C2RMF/Elsa Lambert.



**Fig. 8.** Anonyme, *L'art de faire bouillir la marmite*, Saumur, château-musée (919-13-4-144). © C2RMF/Gérard de Puniet.



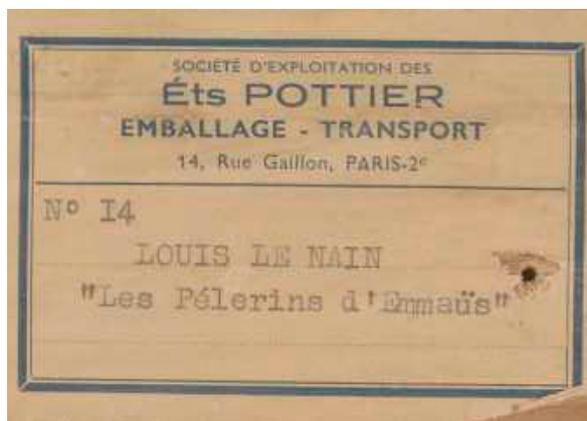
**Fig. 9.** Paul Baudry, *Le petit saint Jean*, Paris, musée d'Orsay (RF 2012-13). © C2RMF/Gérald Parisse.



**Fig. 10.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Les pèlerins d'Emmaüs*, Paris, musée Jacquemart-André (MJAP-P 848). © C2RMF/Elsa Lambert.



**Fig. 11.** Maître de Brunswick, *Le sacrifice d'Abraham*, Paris, musée du Louvre (Inv. 1980). © C2RMF/Elsa Lambert.



**Fig. 12.** Le Nain, *Les pèlerins d'Emmaüs*, Paris, musée du Louvre (RF 1950-8). © C2RMF/Gérald Parisse.

## Les marques liées aux mouvements des œuvres

La circulation des œuvres résultant d'expositions, de guerres, de vols ou encore de ventes génère des marquages qui sont également intéressants à observer.

Les étiquettes les plus fréquentes, et aussi les plus nombreuses, concernent les emballeurs-transporteurs. En 1921, l'annuaire du commerce Didot-Bottin recense environs 250 établissements dont une quinzaine est spécialisée dans l'emballage des œuvres d'art. Y est présente la maison Chenue (fig. 11) fondée en 1760 au service de la reine Marie-Antoinette, comme la maison Pottier créée également à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces deux maisons sont toujours en activité (fig. 12). Elles ont la charge du conditionnement et de l'acheminement des tableaux en vue d'exposition, de vente ou autre.

À ces occasions, les galeries exposent et apposent des étiquettes au dos des œuvres. En 1938, la maison Bernheim, toujours active aujourd'hui, appose une étiquette d'exposition sur le revers de *Nini Lopez* de Renoir mentionnant le nom de son propriétaire : Olivier Senne. D'autres indices de mouvements, comme des cachets de ventes d'atelier, permettent d'authentifier une œuvre après décès ; c'est le cas sur le *Paolo et Francesca* de Puvion de Chavannes.

Des indices de mouvements dus aux conflits sont aussi présents sur les chants ou les revers. En avril 1917, le musée des Beaux-Arts de Reims, à la suite de l'évacuation de ses œuvres, les mentionne avec une étiquette imprimée « évacuation » (fig. 13).

Durant la Seconde Guerre mondiale, en 1939, le marquage pour les évacuations du Louvre est aussi codifié. Sur le chant du tableau est apposée une étiquette en papier kraft sur laquelle figurent l'auteur, le titre, le numéro de la caisse ainsi qu'une pastille de couleur notifiant son degré d'importance : une pastille rouge pour les œuvres les plus importantes comme sur *La vieille gouvernante* de Bonington, jaune pour les moins prioritaires et verte pour la dernière évacuation. Par ailleurs, ce code couleur reflète l'histoire du goût de l'époque (fig. 14).

Cette période s'accompagne de spoliations d'œuvres d'art. Au revers de *L'Astronome* de Vermeer,



Fig. 13. Noël Coypel, *Portrait de femme anonyme*, Reims, musée des Beaux-Arts (Inv. 842.12.2). © C2RMF/Marc de Drée.

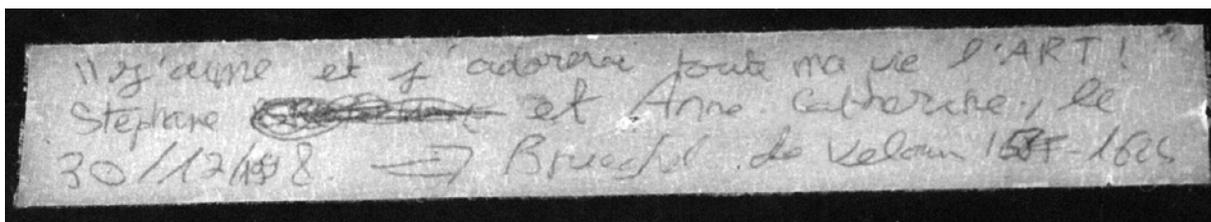
se trouve une étiquette dentelée avec un liseré portant le numéro 1479 correspondant à sa destination : le musée d'Hitler à Linz. Il a fait partie d'une cargaison de tableaux envoyée vers l'Allemagne le 3 février 1941.

Les voleurs ont souvent la volonté de détruire les indices indiquant la provenance des œuvres en cassant les cachets, en grattant les inventaires, en recouvrant les informations et autres techniques de dissimulation.

Exceptionnellement, on peut cependant trouver l'apostille d'un voleur comme sur le tableau de Francken, *L'Automne*, dérobé au musée d'Angers en 1997 et retrouvé dans le canal Rhin-Rhône. Stéphane Breitweiser, voleur de plus de 200 œuvres d'art dans les musées, y avait écrit au stylo Bic : « J'aime et j'adorerai toute ma vie l'ART. » (fig. 15).



**Fig. 14.** Richard Parkes Bonington, *La vieille gouvernante*, Paris, musée du Louvre (RF 572).  
© C2RMF/Thomas Clot.



**Fig. 15.** Hieronymus Francken II, *L'Automne*, Angers, musée des Beaux-Arts (MBA 361) (J 1881).  
© C2RMF/Gérard de Puniet.

Il est évident que ces marques, étiquettes, tampons et cachets participent à la mémoire historique et matérielle des œuvres. Ils sont source d'informations temporelles qui nous permettent de contextualiser notamment les interventions de restauration.

## Les marques liées aux restaurations

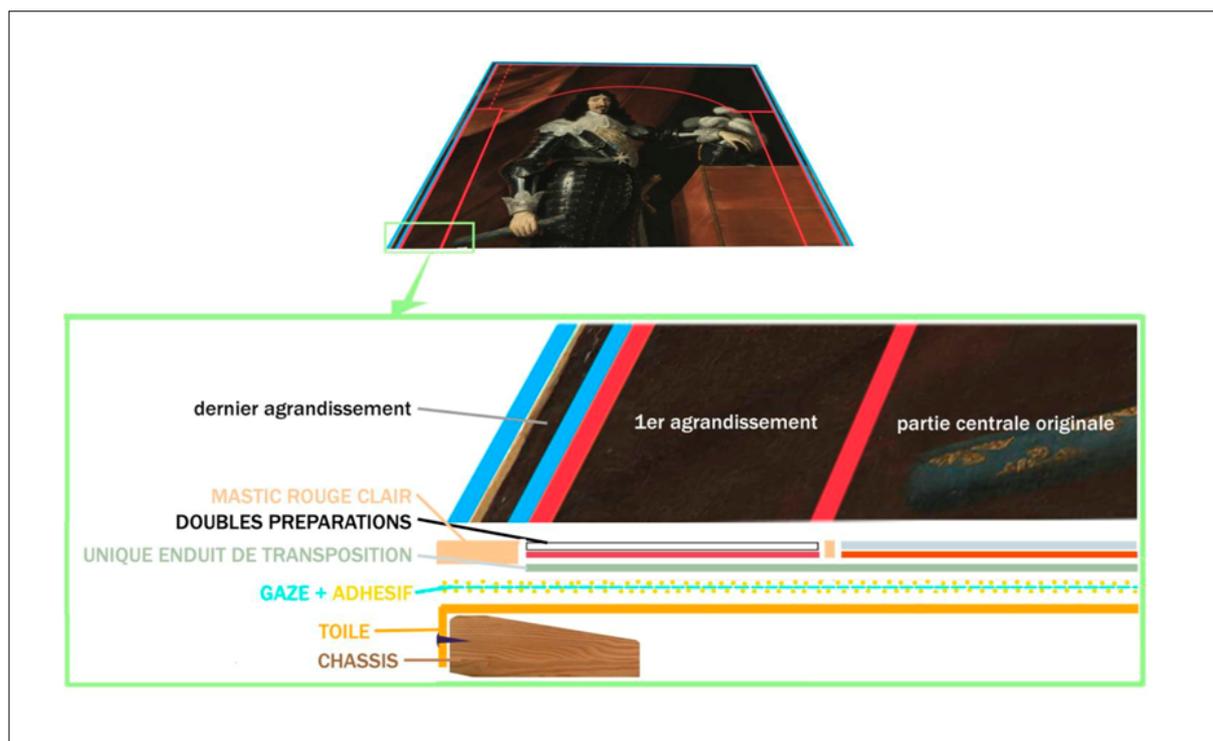
La restauration est un moment privilégié pour l'étude d'une œuvre, elle offre l'opportunité d'observer et d'étudier des aspects inaccessibles dans la présentation habituelle.

Le *Portrait de Louis XIII* peint par Philippe de Champaigne (fig. 16), acquis en 2015 par la Banque de France à la succession du comte de Paris, présentait un revers muet, excepté deux étiquettes collées sur le châssis, une comportant le code barre de sa dernière vente et une sur son dernier lieu de stockage. Une transposition à une date inconnue nous privait également des indices figurant sur sa toile d'origine. Son histoire est connue mais il n'existe aucune archive sur son histoire matérielle à l'exception de ses dimensions données par Jean Vatout en 1825. Il fut conçu à l'origine dans un format rectangulaire étroit puis découpé et redimensionné à une date inconnue par l'ajout de larges agrandissements latéraux et enfin agrandi sur sa périphérie de deux centimètres.

L'opportunité de la reprise de transposition a mis en évidence des indices qui nous ont permis de dater certaines interventions. Ainsi, le dégagement du papier de bordage a révélé la présence de morceaux de papiers journaux utilisés comme tirants lors de la dernière reprise du support. On a déduit, grâce à la découverte d'une figure féminine habillée dans le style années 1950 présente sur l'un des morceaux, que cette dernière reprise date de cette décennie. C'est lors de cette opération que l'agrandissement périmétrique de deux centimètres aurait été fait. Par ailleurs, l'analyse du prélèvement de l'enduit<sup>12</sup> a montré la présence d'un seul enduit de transposition. Celui-ci, de couleur gris clair, est très probablement du blanc de lithopone (sulfure de zinc et sulfate de baryum). Le lithopone se développe en France à partir de 1870 et ce jusque dans les années 1920 où son usage tombe en désuétude. On en conclut que la transposition a eu lieu entre ces deux dates. La mise en correspondance de ces observations a permis de progresser dans la connaissance matérielle de ce portrait et de son histoire.

### *La multiplicité des indices, recomposer une histoire matérielle*

Le *Poirier d'Angleterre* peint par Renoir à Louve-ciennes en 1875 (fig. 17) présente une accumulation d'indices sur son revers. Cette toile ori-



**Fig. 16.** Philippe de Champaigne, *Portrait de Louis XIII*, Paris, Banque de France.  
Schéma Julie Sutter, restauratrice du patrimoine.

ginale nous fait entrer dans le quotidien de l'artiste mais aussi dans la mémoire de l'itinéraire du tableau.

Le cachet du fournisseur DEFORGE. CARPENTIER<sup>13</sup> nous indique que l'œuvre est encore sur sa toile d'origine non bordée. L'inscription sur le montant supérieur du châssis, probablement autographe, nous renseigne à propos du lieu, du département, de la date et du sujet de l'œuvre : « Verger à Louveciennes (Seine et Oise) 1875 – Poirier d'Angleterre – ». Ces éléments nous indiquent que l'œuvre a conservé son format d'origine. L'ouverture des montants du châssis ainsi que les clés émoussées nous montrent que la tension de la toile a été reprise. Les pointes d'attaches sur les montants ont laissé leurs empreintes dans le bois, elles révèlent la technique d'encadrement. Ensuite, un cachet sur la toile<sup>14</sup> nous apprend que ce tableau est passé chez le marchand Diot. Deux étiquettes nous informent que le tableau a été prêté pour l'exposition sur l'impressionnisme à Bruxelles en 1935 : celle de l'emballeur Robinot<sup>15</sup> et celle de l'exposant, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles<sup>16</sup>. Elles nous apprennent ainsi le nom du propriétaire de cette époque, Fauchier Delavigne, dont

le nom figure aussi sur l'étiquette de l'exposition « Un siècle de peinture française » au Stedelijk Museum à Amsterdam en 1938. À cela s'ajoutent deux cachets de douane, de nombreuses inscriptions manuscrites faites à la craie, incompréhensibles, des étiquettes arrachées illisibles. Malgré l'abondance d'inscriptions relevées, ce descriptif n'est sans doute pas exhaustif ; d'autres événements n'ont peut-être pas laissé de traces sur l'œuvre.

#### *La nécessité de conserver les indices déjà existants et d'en laisser de nouveaux après une restauration*

Lors de la restauration qui comprend l'étude matérielle de l'œuvre, il est nécessaire de collecter ces indices et d'en respecter l'intégrité dans les interventions. Lors de restaurations précédentes, la matérialité de l'œuvre a pu être laissée de côté au profit d'autres aspects esthétiques. Ces jugements de valeurs différenciés ont conduit à des interventions drastiques comme l'amincissement des panneaux de bois pour les transposer sur toile dans le but d'obtenir une peinture parfaitement plane et de supprimer les risques liés aux mouvements du bois original. Cette pratique a fait disparaître l'ensemble des indices accumulés



**Fig. 17.** Vue en éclaté des inscriptions présentes au revers du *Poirier d'Angleterre* peint par Auguste Renoir à Louveciennes en 1875. © C2RMF/Jean-Louis Bellec.

au dos des œuvres ainsi traitées. Notre approche aujourd'hui doit certes respecter cette matérialité à travers la conservation de ces indices mais aussi de leur emplacement et superposition qui nous donnent une indication sur la chronologie des interventions. Ainsi, il sera important de tenir compte lors du doublage d'une étiquette déformée ou déchirée de son positionnement sur ou sous un papier de bordage par exemple. Le maintien de ces éléments au dos des œuvres est la façon la plus sûre de transmettre l'histoire de l'œuvre aux générations futures.

À notre tour, il est important de laisser des informations de notre passage afin que certaines informations jugées importantes soient transmises aux générations futures si la documentation photographique venait à disparaître. Ainsi, on pourra marquer la date d'intervention sur un élément de renfort tel qu'un taquet ou une traverse. Cette idée de laisser des indices sur l'état matériel de l'œuvre a un instant « t » a toujours été pratiquée. Cette démarche se retrouve dans

l'idée simple que nous avons rencontrée récemment d'entourer les trous d'envol présents au dos du portrait du *Condottiere* (fig. 18) peint par Antonello Da Messina. Cette initiative quoique jugée invasive aujourd'hui nous permet cependant de déduire si l'infestation xylophage s'est poursuivie ou non et donc de poser un diagnostic. Cela doit être fait sans dénaturer l'aspect du revers, en restant le plus discret possible. À nous de trouver le moyen de laisser de nouveaux indices tout en respectant l'œuvre sous toutes ses facettes.

### **Conclusion : une documentation de ces indices à développer et à structurer**

L'intérêt pour ces indices n'est pas nouveau. Il fait partie de la démarche d'étude et de documentation des œuvres menée par les conservateurs et restaurateurs. Cette documentation des peintures quand elle existe pourrait être mise en relation avec d'autres œuvres mais ces informations restent trop souvent isolées. Des bases de données



**Fig. 18.** Détail du revers où les trous d'envol ont été entourés précédemment au crayon graphite. Antonello Da Messina *Portrait d'homme dit le Condottiere*, 1475, huile sur panneau de noyer, Paris, musée du Louvre (MI 693).  
© Musée du Louvre/Jonathan Graindorge Lamour.

thématiques ont été mises à disposition du public comme celle concernant les marques des dessins et estampes de la fondation Custodia ou encore la base Labreuche qui fait le rapprochement entre les cachets des marchands de couleurs et les artistes. De même, la base documentaire du C2RMF – Eros – est disponible en consultation sur place après demande préalable. Le revers des œuvres y est photographié systématiquement depuis vingt ans. Désormais, il serait souhaitable d'étendre ces campagnes de photographie aux œuvres avec leur cadre. D'autres institutions ont mis en accès libre cette documentation. Le musée Dobrée à Nantes a par exemple mis en ligne une base de données où les photographies des œuvres du musée sont

consultables avec des détails des étiquettes et marques présentes sur la face, le revers et les chants des œuvres. Cela ne concerne pour l'instant que quelques œuvres de sa collection mais la démarche est à saluer.

L'intérêt pour cette documentation et son étude est grandissant mais sa diffusion et sa mise en commun est un travail qui reste à mener pour un meilleur partage de l'information.

#### Remerciements

Nous remercions Praxède et Maxellende Delmas, Julia Rabier, ainsi que Jean-Albert Glatigny pour son initiation et sa sensibilisation à l'observation curieuse des peintures et de leur support.

## BIBLIOGRAPHIE

- GLATIGNY, Jean-Albert. *Des marques énigmatiques*. Dans NIEUWDORP, Hans. *Les retables anversois, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles ; catalogue de l'exposition à la Cathédrale d'Anvers, 26 mai-3 octobre 1993*, p. 142-143.
- VATOUT, Jean. *Catalogue historique et descriptif des tableaux appartenant à S.A.S. Mgr le duc d'Orléans*. [Notices historiques sur les tableaux de la galerie de S.A.R. Mgr le duc d'Orléans, par J. Vatout.], 1825.
- VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène, VAN SCHOUTE, Roger. *Cadres et supports dans la peinture flamande aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Heure-le-Romain : Verougstraete-Marcq et Van Schoute Éditeurs, 1989.

#### Documents inédits

- FRAITURE, Pascale. *Les supports de peintures en bois dans les anciens Pays-Bas méridionaux de 1450-1650 : analyses dendrochronologiques et archéologiques*. Thèse de doctorat, 3 vol., université de Liège, sous la direction de Patrick Hoffsummer, 2017.
- SALVANT, Johanna. *Philippe de Champagne, Portrait de Louis XIII, vers 1639, Paris, Banque de France, Inv. 952569, dépôt au musée de Grenoble*. Rapport d'analyse, C2RMF, n° 37141, 2018.

## Autres sources

### Exposition

« L'envers du tableau – Découvrir la face cachée des chefs-d'œuvre du Louvre », musée du Louvre, 4-28 novembre 2011.

### Base de données

La base Rose-Valland : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/pres.htm>

La base Labreuche : <https://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr/>

## NOTES

---

**1** Fraiture, 2017.

**2** Au sujet des techniques de mises en œuvre, voir Verougstraete-Marcq, Van Schoute, 1989.

**3** Voir Glatigny, 1993, à propos de marques retrouvées au revers de retables anversois à la suite du clivage du bois.

**4** Doloire : type de hache dont le manche est désaxé par rapport à la lame.

**5** Herminette : type de hachette dont le tranchant est perpendiculaire au manche.

**6** Riflard : rabot dont le fer est arrondi.

**7** Conservée au musée du Louvre.

**8** Paris, musée du Louvre, Inv. 747, Titien Atelier de, *Ecce Homo*, huile sur panneau de résineux (cèdre ?), 114,5 x 114 x 1,6 cm (+ châssis 1,7 cm). Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv. 56 337 : 1471, UBERTINI Francesco,

*La résurrection du Christ*, vers 1510-1515, peinture sur panneau de peuplier (46,8 x 42,1 x 1,8 cm).

**9** José de la Fuente et Jonathan Graindorge-Lamour, observation faite en 2013 lors de son examen à l'atelier de restauration

du musée du Prado.

**10** Acquis par le duc d'Aumale à la vente Alveroldi à Brescia en 1858 et conservé au musée Condé de Chantilly.

**11** Conservé au musée des Beaux-Arts du Havre.

**12** Salvant, 2018.

**13** Cachet indiquant : « DEFORGE. CARPENTIER – Couleurs fines et toiles à peindre – 6 rue Halévy, Paris 6 – Atelier rue Legendre 42 Batignolles. »

**14** Cachet indiquant : « Tableaux modernes – A. DIOT – Paris 43 rue Lafitte. »

**15** Cachet indiquant : « Spécialité d'emballage et Transport objets d'Art – ROBINOT Frères & Cie S.A.R.L – 91 bis Rue du Cherche-Midi – PARIS (6<sup>e</sup>) EXPOSITION de BRUXELLES IMP–M Renoir N° 60 Monsieur Fauchier Delavigne. »

**16** Étiquette indiquant : « PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES – 10 rue Royale – Auteur : Renoir – Titre de l'œuvre : Le poirier d'Angleterre– Collection : Fauchier Delavigne Paris. »

# Les collections égyptiennes du musée de Tessé.

Trente ans de restauration



Pour que le défilé  
soit préservé de  
pratiques  
ont été  
emballés  
couches  
de pro  
ainsi que vases  
Le mortuaire  
utilisé pour dési  
préparer le res  
Égypte a norm  
un concept bien  
Durant les premi  
conçu comme  
forme caractéristi  
vers 1850 avant  
jouant un rôle m  
du défunt. Pour  
être en contact les

**François Arné**, conservateur général du patrimoine, filière Arts décoratifs, département Restauration, C2RMF, ancien directeur des musées du Mans ([francois.arne@culture.gouv.fr](mailto:francois.arne@culture.gouv.fr)).

**Noëlle Timbart**, conservateur du patrimoine, filière Archéologie, département Restauration, C2RMF ([noelle.timbart@culture.gouv.fr](mailto:noelle.timbart@culture.gouv.fr)).

L'Égypte est entrée très tôt dans les collections des musées du Mans, avec le don, dès 1822, par le voyageur sarthois Édouard de Montulé (1792-1828) d'objets rapportés de son expédition au bord du Nil en 1818-1819, en particulier la momie d'une « chanteuse d'Amon » contenue dans un cercueil en bois peint (fig. 1 a-b). D'autres objets sont venus s'ajouter au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, mais pour lesquels il n'existe pratiquement aucune documentation sur leur identité, leur provenance ou leur mode d'acquisition.

Le développement des collections égyptiennes intervient véritablement à partir des années 1980, grâce aux directeurs successifs du musée, Serge Nikitine (de 1975 à 1995) puis Françoise Chasserant<sup>1</sup> (de 1995 à 2010). De nombreuses initiatives voient alors le jour : présentation permanente des collections, expositions temporaires, visites, conférences et activités éducatives, politique raisonnée d'acquisition complétée par des dons de la Société des Amis des musées et un dépôt du Louvre en 1982. La collection compte aujourd'hui 250 numéros (objets et lots) auxquels il convient d'ajouter 50 objets mis en dépôt par le musée du Louvre<sup>2</sup>. Ce nombre relativement modeste est compensé par la cohérence de la collection, centrée essentiellement sur le culte funéraire, et par la qualité de certaines œuvres, notamment un ensemble de cercueils et enveloppes momiformes.

À partir de 1987, des campagnes de restauration vont également être menées avec l'aide du Service de restauration des musées de France (SRMF), puis du C2RMF, tant sur les collections anciennes que sur les nouvelles acquisitions.

La politique de restauration, étroitement liée à l'histoire du musée et à l'évolution des projets muséographiques, peut schématiquement être divisée en trois phases : 1987-1989, 2000-2010, 2013-2018.

## Les années 1980

Plusieurs documents permettent de retracer l'histoire des restaurations menées au cours des années 1980 : un rapport d'intervention de 1988, un rapport de mission du C2RMF en 2001 et le mémoire d'une étudiante de l'École du Louvre en 2002-2003.

Le rapport d'intervention de 1988 rédigé par Madeleine Fabre<sup>3</sup> donne des indications sur les traitements effectués sur certains objets de la collection :

- le couvercle du cercueil de Nakhtmontou (fig. 2) ;
- la couverture de momie de la chanteuse d'Amon ;
- 4 *oushebtis* en bois ;
- le modèle de laboureur.

Il s'agissait avant tout d'interventions de dépoussiérage, de refixage de la polychromie qui s'était soulevée en raison de craquellements et de pertes d'adhérence, de décrassage et de l'application d'une protection de surface. Pour certains objets, d'anciennes interventions sont alors mises en évidence et des débordements de colle retirés avec la réalisation de nouveaux collages.

Le rapport du C2RMF en 2001<sup>4</sup> donne plusieurs précisions complémentaires. La mission menée par Hélène Guichard, alors responsable des Antiquités égyptiennes au C2RMF, a ainsi permis de vérifier l'état des œuvres restaurées et de faire le bilan des interventions réalisées douze ans auparavant (1987-1989). Outre les objets déjà mentionnés dans le rapport de Madeleine Fabre, des indications sont données pour le cercueil de la chanteuse d'Amon (Inv. 1822.17a). Jusqu'en 1939, la momie de cette chanteuse fut



**Fig. 1 a.** Cercueil anthropomorphe, bois de sycamore stuqué et peint, Gournâ, Troisième Période intermédiaire, XXI<sup>e</sup> dynastie (v. 1069-945 av. J.-C.), musée de Tessé, don Édouard de Montulé, 1822 (Inv. 1822.17a). © Musées du Mans.

exposée dans son cercueil, protégée par une vitre fixée par du mastic qui fut démontée en 1988. L'extérieur du cercueil présentait un écaillage de la couche picturale et des pertes d'adhérence de la toile au support. Un dépoussiérage fut donc entrepris à cette époque ainsi qu'un refixage de la polychromie, un dégagement de la résine vinylique en bordure des zones déplaquées de polychromie et en surface, un allègement de la couche de gomme-laque appliquée au XIX<sup>e</sup> siècle et une régénération de la couche de protection finale originale. À l'intérieur, le pied fut dégagé mécaniquement des produits de bouchages utilisés suite à une attaque de mэрule.

Le cercueil d'une épouse du dieu (Inv. 1913.17), restauré au XIX<sup>e</sup> siècle par le collectionneur de façon très interventionniste et erronée, fait aussi l'objet de plusieurs observations dans le rapport de 2001. Le pied du couvercle avait été entièrement refait à une époque indéterminée, avec des clous et des bouchages à base de sciure de bois et de colle vinylique. L'ensemble avait été recouvert de gomme-laque. En 1988, seuls un décrassage et un refixage de la polychromie furent réalisés ainsi qu'un dégagement des matériaux de restauration modernes appliqués à une date inconnue. Cet objet étant le témoin de l'histoire du goût au XIX<sup>e</sup> siècle, aucune nouvelle intervention fondamentale ne fut envisagée.

Le mémoire de l'École du Louvre<sup>5</sup> avait pour objectif d'effectuer le bilan des interventions menées lors de la première campagne entre 1987 et 1989. Il complète les informations récoltées



**Fig. 1 b.** Couverture de momie, bois de sycamore stuqué et peint, Gournâ, Troisième Période intermédiaire, XXI<sup>e</sup> dynastie (v. 1069-945 av. J.-C.), musée de Tessé, don Édouard de Montulé, 1822 (Inv. 1822.17b). © Musées du Mans.



**Fig. 2.** Cercueil de Nakhtmontou, bois stuqué, peint et doré, incrustations, Nouvel Empire, XVIII<sup>e</sup> dynastie, règne d'Amenhotep III (?) (v. 1391-1353 av. J.-C.), musée de Tessé, achat en 1983 avec l'aide du FRAM (Inv. 1983.199.17).  
© Musées du Mans/Dominique Poussin.

dans les deux rapports précédemment cités. Il précise ainsi qu'un premier projet de restauration, prévu dès 1978, n'avait pu être concrétisé<sup>6</sup>.

À l'issue de cette première campagne de restauration, les collections égyptiennes ont pu être présentées dans des espaces dédiés de façon permanente. Auparavant, elles étaient conservées en réserve, à l'exception de la momie et des quelques objets donnés par Montulé, exposés jusqu'en 1939.

### Les années 2000 à 2010

En 1988, le don par la Fondation Kodak-Pathé<sup>7</sup> d'un ensemble de photographies à l'échelle 1:1 des tombes de la reine Néfertari (Grande épouse royale de Ramsès II, v. 1250 av. J.-C.) et de Sennefer (gouverneur de Thèbes sous Amenhotep II, v. 1420 av. J.-C.) est à l'origine d'un projet de nouvelle muséographie qui mettra plus de dix ans à voir le jour. C'est en effet seulement en 2001 que les deux tombes sont reconstituées à l'identique grâce à ces photographies installées dans un espace de 600 m<sup>2</sup> creusé en sous-sol du musée (fig. 3) et qui a également permis l'exposition permanente d'une grande partie de la collection égyptienne. Cette nouvelle présentation s'est accompagnée d'une campagne de restauration menée en 2001.

Les documents écrits, notamment le rapport du C2RMF de 2001<sup>8</sup> et le mémoire de l'École du Louvre<sup>9</sup>, ainsi que les rapports d'intervention des restaurateurs donnent à nouveau des précisions sur les restaurations menées au cours de cette période : constats d'état sommaires établis pour plusieurs objets consignants les altérations observées, examens et analyses donnant des préconisations, rapports d'intervention fournissent des informations sur les traitements réalisés. Les restaurations ont porté sur des objets en matériaux inorganiques (quatre stèles, un *oushebt* en terre cuite restaurés par Christine Pariselle) et sur les objets en matériaux organiques récemment acquis (cartonnage d'Ankhnamart en 1995 et modèle de barque funéraire en 1998).

Pour ces derniers, un premier lot concernait les œuvres déjà restaurées pour lesquelles de nouvelles propositions de traitement furent for-



**Fig. 3.** Reconstitution de la tombe de Néfertari, musée de Tessé, 2001.  
© Musées du Mans/Alain Szczuczynski.

mulées avec des descriptions des procédés et des matériaux employés :

- les cartonnages de la momie d'époque romaine (Inv. 1983.198.17) pour laquelle il est conseillé d'intervenir sur la partie textile, notamment le repositionnement des bandelettes dont le déplacement est visible par les traces d'oxydation sur le lin et les déchirures sur la bandelette qui ceint les cartonnages ;

- le cercueil de la chanteuse d'Amon (Inv. 1822.17a) dont la couche picturale, restaurée en 1989, présentait quelques pertes d'adhérence entre les toiles collées sur le bois et sous la polychromie. De nombreuses pertes de matière et arrachements nécessitaient la consolidation des fragments décollés et leur refixage, ainsi qu'un dépoussiérage ;

- la couverture de momie de la chanteuse d'Amon (Inv. 1822.17b) avait subi plusieurs altérations suite à une chute : perte d'adhérence de la polychromie, lacune, quart supérieur dextre de l'arrière de la tête brisé et arraché, pertes de matière ponctuelles et petits éclats dans la couche picturale. En 2001, le fragment désolidarisé est consolidé ainsi que les bords des cassures et des

lacunes, la polychromie refixée ainsi que les soulèvements de toile au revers de l'accident ;

- le modèle de laboureur (Inv. ML 3323), dont un accident avait causé la cassure des chevilles. Un démontage et un recollage du personnage devaient par conséquent être effectués avec un refixage de la polychromie (dégagement des matériaux de collage modernes sur les chevilles, démontage du socle, révision du refixage de la polychromie, recollage, remontage, remplacement sur le socle).

Un second lot concernait les œuvres dans un état plus critique :

- l'enveloppe de cartonnage d'Ankhnamart (Inv. 1995.187.17) (fig. 4 a-b) avait fait l'objet de plusieurs restaurations antérieures à son acquisition pour assurer son maintien : consolidations internes avec des cloisons de carton superposées et collées, cloison de polystyrène collé par une résine dure et cassante et deux caissons agglomérés. Plusieurs lacunes avaient été grossièrement comblées et repeintes avec une résine. Des pertes d'adhérence existaient entre les toiles du cartonnage et les couches de préparation. En 2001,



**Fig. 4 a.** Enveloppe de cartonnage d'Ankhnasertouy, bois, lin stuqué et peint, Troisième Période intermédiaire, XXIII<sup>e</sup> dynastie (v. 900-795 av. J.-C.), musée de Tessé, achat en 1995 avec l'aide du FRAM (Inv. 1995.187.17). © Musées du Mans.



**Fig. 4 b.** Enveloppe de cartonnage d'Ankhnasertouy (vue postérieure). © Sophie Joigneau/Marie Louis.

une première intervention de refixage et consolidation est menée pour permettre au restaurateur spécialiste des structures d'intervenir, de manipuler et de dégager les matériaux modernes. Les pulvérulences des pigments sont refixées ainsi que la polychromie, et la surface dégrasée pour alléger l'enduction vinylique appliquée à la surface<sup>10</sup>. Une autre intervention a lieu en 2002 pour comprendre la problématique de ce cartonnage en prévision d'une restauration fondamentale<sup>11</sup>. Enfin, en 2004, les comblements modernes posés dans les lacunes sont dégagés, la polychromie refixée, l'adhérence entre les toiles consolidée<sup>12</sup>.

- pour le modèle de barque funéraire (Inv. 1998.18.17), la pulvérulence des pigments et les soulèvements de polychromie sont refixés, ainsi que les zones de perte d'adhérence, notamment à la jonction entre la poupe et la proue. Puis l'ensemble est dégrasé. Chaque élément est décollé et nettoyé avant d'être replacé et refixé à sa place

d'origine (bras des rameurs), la colle est dégagée sur une rame et ses deux fragments recollés.

- pour l'*oushebt* (Inv. 17.170) en terre cuite glaçurée, la restauration a souligné la présence d'anciennes cassures, restaurées avec de la gomme-laque. La main n'avait pas été remise à la bonne place. Les collages anciens sont éliminés. Un démontage, un nettoyage et un remontage avec résines acryliques sont réalisés.

Dans le cas des stèles en pierre (dépôt de Laval en 1983), la restauration a mis en évidence la présence d'anciennes interventions qui ont certainement eu lieu après la découverte des œuvres<sup>13</sup>. Aucune documentation n'en garde la trace, le musée de Laval ne disposant d'aucune information sur l'histoire matérielle des objets. On sait simplement que ces derniers ont été stockés pendant longtemps dans un bâtiment inadapté. Mais un estampage réalisé au XIX<sup>e</sup> siècle par Devéria et conservé au musée du Louvre montre que la stèle

de Sankhptah était déjà très altérée à cette époque. Les informations ont par conséquent été recueillies uniquement par le biais des observations. Fracturés, les quatre objets pierreux avaient été remontés et enchâssés dans des cadres de chêne épousant leurs formes, les pierres maintenues par du plâtre au revers, sur le fond des cadres et en bordure des montants (fig. 5 a). Dans le cas de la stèle osirienne, le plâtre était mêlé à un bourrage de papier et de cales en bois. Des barrettes de fer avaient été employées pour le linteau dans l'épaisseur de la pierre afin de renforcer l'assemblage avec un système d'accrochage antérieur par suspension au moyen de tiges métalliques et de perforations dans le bord supérieur. Ces anciennes interventions ont pu jouer un rôle conservatoire en maintenant les fragments ensemble quand les produits adhésifs anciens n'assuraient plus leur fonction. Mais le vieillissement du plâtre constituait une menace à la bonne conservation des œuvres.

Les altérations de ces objets étaient dues avant tout à des défauts constitutifs (nodule de silex dans le calcaire pour la stèle osirienne), à l'en-

fouissement (fracture, concrétions), à des accidents de conservation (contact prolongé avec de l'eau lessivant les surfaces polychromées et laissant des auréoles et des taches<sup>14</sup>), aux interventions anciennes (contamination par les sels avec le plâtre, développement de micro-organismes, corrosion des éléments métalliques dans le matériau, vieillissement du plâtre, dissociation de fragments, nettoyage à l'acide fragilisant l'épiderme de la pierre<sup>15</sup>), au blanchiment et à la dégradation de la polychromie<sup>16</sup>, à des traitements de surface modifiant l'aspect (cire d'abeille<sup>17</sup>).

En 2001, les restaurations consistent en un démontage des cadres, un dégagement du plâtre et des éléments étrangers, un nettoyage des surfaces, une consolidation, un remontage (fig. 5 b). Les lacunes sont comblées avec un mortier teinté dans la masse<sup>18</sup>. Ces traitements ont permis de mettre en avant que le revers de deux des trois stèles avait été scié dans l'épaisseur à une époque récente pour les amincir et les alléger.

Pour le linteau de Ouahibré, l'amincissement est à l'origine d'une cassure verticale. Les deux



**Fig. 5 a.** Stèle funéraire (avant restauration), calcaire peint, Abydos (?), Basse Époque, XXVI<sup>e</sup> dynastie (?) (v. 664-525 av. J.-C.), musée de Laval, dépôt en 1983 (Inv. ML 1953). © Christine Pariselle.



**Fig. 5 b.** Stèle funéraire (après restauration). © Musées du Mans.



**Fig. 6 a-b.** Couvercle et côté de cercueil, bois stucqué et peint, Nouvel Empire, XVIII<sup>e</sup> dynastie (v. 1550-1295 av. J.-C.), musée de Tessé, achat en 2003 avec l'aide du FRAM (Inv. 2003.2.1- 2003.2.2). © Musées du Mans.



**Fig. 6 c.** Le couvercle de cercueil, détail après intervention.  
© C2RMF/Anne Chauvet.

barres métalliques horizontales incrustées dans des sillons réalisés au revers, visibles sur la radiographie, s'étaient corrodées, provoquant l'éclatement de la pierre par endroits. Pour éviter de nouvelles cassures, ces barres sont retirées. Les observations faites au cours de la restauration ont également permis de modifier l'idée qu'on se faisait des objets. C'est notamment le cas pour le linteau, qu'on croyait être une stèle incomplète. Le démontage du cadre en bois a révélé les contours

de l'œuvre et mis en évidence l'interruption du sillon vertical et le traitement continu de la partie inférieure. L'objet est donc bien complet.

Pour préparer et accompagner ces opérations, des analyses ciblées étaient nécessaires de manière à caractériser les matériaux d'origine et identifier les matériaux modernes, afin de cerner le champ d'intervention et d'affiner le protocole choisi, mais aussi de compléter les connaissances des

œuvres. À partir de 2001, les collections ont ainsi fait l'objet de plusieurs types d'examens et analyses : analyse de polychromie avec coupes stratigraphiques<sup>19</sup>, identification des essences de bois<sup>20</sup>, échantillon de calcaire pour lever le doute sur l'authenticité<sup>21</sup>, identification des matériaux originaux et modernes des cartonnages<sup>22</sup>, caractérisation du métal et analyse de la corrosion pour les figurines en métal<sup>23</sup>, analyse des polychromies des stèles (pigments et liants). La documentation produite à tous les niveaux (analyses, rapport de restauration) lors de ces interventions avait pour objectif de servir de base à de futures interventions.

En juillet 2004, une nouvelle mission du C2RMF a eu lieu au musée<sup>24</sup> pour l'examen et l'établissement de constats d'état des nouvelles acquisitions, en vue de la programmation des interventions sur ces objets. Il s'agissait d'un masque funéraire d'époque romaine et de deux éléments de cercueil du Nouvel Empire.

Le masque d'époque romaine (Inv. 2005.4.1) nécessitait un refixage général pour éviter la désolidarisation des particules soulevées. La restauration est effectuée en 2008<sup>25</sup>. Plusieurs lacunes sont observées avec une surface érodée, rugueuse et piquetée, une polychromie usée et lacunaire. Un prélèvement est réalisé pour identifier le matériau constitutif. Une ancienne intervention de surface (résine acrylique ?) destinée à fixer les soulèvements et éviter une perte de matière plus importante, donnant un aspect brillant, est allégée. De même, l'ancien soclage est éliminé.

En juillet 2004, ont été examinés un panneau latéral et un couvercle de cercueil du Nouvel Empire (XVIII<sup>e</sup> dynastie) (fig. 6 a-b) en bois stucé et peint, acquis en vente publique en 2003 (Inv. 2003.2.1 et 2). La restauration a été menée en 2005 dans les ateliers du C2RMF à Versailles<sup>26</sup>. Un dossier d'imagerie scientifique complet a été réalisé ainsi que des analyses consignées dans un rapport, notamment pour caractériser les polychromies. Les éléments de cercueil avaient fait l'objet d'anciennes interventions de restauration relativement soignées : bouchages de lacunes, retouches peu débordantes, refixage de la polychromie avec un badigeon de colle ou de vernis ; montage moderne sur plaque de plexiglas et traverses de châssis. Des lacunes, des fentes et fis-

sures et des arrachements partiels de surface sont relevés avec quelques rares soulèvements de polychromie, et des repeints modernes localisés. En 2008, l'adhérence de la couche de polychromie est vérifiée. Les soulèvements sont refixés, des tests de dégagement du matériau d'enduction moderne effectués avec un amincissement de cette couche<sup>27</sup>. Les repeints dégagés ont mis au jour les mastics de comblement des coupes du bois sur le couvercle. Les mastics et les matériaux modernes de collage sur le couvercle sont dégagés. Un système de présentation est conçu avec un maintien par emboîtement des différents fragments de bois, sans aucun collage (fig. 6 c).

En 2009, une dalmatique copte (Inv. 1983.10.17) est restaurée pour l'exposition temporaire *Une autre Égypte*, réalisée en collaboration avec le département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre. L'objet était empoussiéré avec des fibres très sèches. De larges auréoles brunes étaient visibles, principalement dans le dos où la toile brunie est oxydée. Par endroits, elle était déchirée, fragmentaire et déformée ou repliée. De nombreuses lacunes étaient réparties sur l'ensemble de l'objet et plus particulièrement au centre du dos dans la zone oxydée, au poignet de la manche gauche et dans la partie inférieure du devant et du dos, à l'épaule droite. Des fentes étaient également présentes notamment à l'aisselle droite, au dos et sur le devant. Le tissage était fragilisé, déformé et parfois fendu autour des médaillons. L'intervention a consisté en un dépoussiérage, une consolidation provisoire des zones les plus altérées entre deux épaisseurs de tulle avant un lavage doux à plat en bain d'eau déminéralisée permettant d'atténuer les déformations en assainissant les fibres. Puis le textile a été remis en forme encore humide sur table de verre. Des consolidations locales ont ensuite été effectuées dans les zones altérées par la pose de pièces de tissus glissées sous les déchirures et lacunes.

## Les années 2013-2018

Douze ans après son ouverture, une rénovation de la Galerie égyptienne est apparue indispensable, tant pour répondre à des nécessités techniques – réfection de l'éclairage et mise aux normes de l'accessibilité aux personnes à mobilité

réduite – que pour donner une nouvelle impulsion à la présentation des collections et relancer l'intérêt du public. Les contacts pris avec le musée du Louvre pour étudier les conditions du renouvellement du dépôt de 1982 ont été l'occasion de repenser la présentation des collections afin de lui donner plus de cohérence et une véritable complémentarité avec les scènes représentées dans les reconstitutions des tombes. Il a été ainsi décidé de recentrer le parcours permanent, jusqu'alors assez généraliste, autour d'un seul thème : la conception égyptienne de la mort et l'art funéraire (fig. 7).

La rénovation s'est accompagnée d'une nouvelle campagne de restauration des collections, menée avec l'expertise et les conseils du C2RMF après un diagnostic d'ensemble effectué en 2016<sup>28</sup>. Grâce aux campagnes de restauration réalisées au début des années 2000 lors de l'ouverture de la Galerie, l'état des objets était dans l'ensemble satisfaisant, nécessitant principalement une mise en état de présentation.

Pour les œuvres déjà présentées, les interventions ont donc essentiellement consisté en un dépoussiérage et un dégrassage, la vérification de

l'état structurel, le dégagement des matériaux modernes de bouchage, surtout quand leur nature portait atteinte à la conservation ou à la lisibilité des œuvres. Des refixages des soulèvements et des recollages ponctuels, des consolidations, ainsi que, le cas échéant, des traitements de conservation ont été effectués. Des interventions plus poussées ont été faites sur certains objets conservés en réserves. En fonction de leurs techniques et matériaux, les collections ont été réparties en huit lots. L'ensemble des opérations s'est déroulé sur quatre mois et a permis de traiter plus d'une centaine d'objets, confiés à cinq équipes de restaurateurs ayant une expérience sur des collections similaires<sup>29</sup>. La documentation rassemblée au cours des restaurations précédentes a permis de mieux comprendre les observations réalisées et d'envisager les nouvelles interventions. Elle comprenait aussi un rapport sur l'état de conservation des bronzes<sup>30</sup> et un rapport d'étude sur les modèles<sup>31</sup>.

Pour les objets en terre cuite, qui présentaient des aspects incomplets avec des zones lacunaires, des fentes et fissures et un fort empoussiérement, les interventions ont consisté en un dépoussiérage,



**Fig. 7.** Nouvelle présentation de la Galerie égyptienne, musée de Tessé, 2018.

© Musées du Mans/Alain Szczuczynski.

une consolidation et un dessalement par bain avec une protection préalable temporaire quand cela s'avérait nécessaire.

Les bois montraient un état de conservation structurel satisfaisant. Toutefois, sur la statue de faucon Akhem (Louvre, Inv. N 3789 A), la présence de deux fentes ouvertes de dessiccation sur la queue et le long de l'aile senestre légèrement mobile, a conduit à une consolidation. Des flûtes de balsa ont été collés dans les fentes et mis en teinte. La polychromie était empoussiérée et encrassée avec des craquelures et des lacunes. La surface a été nettoyée par dépoussiérage, puis gommage et dégrassage<sup>32</sup>.

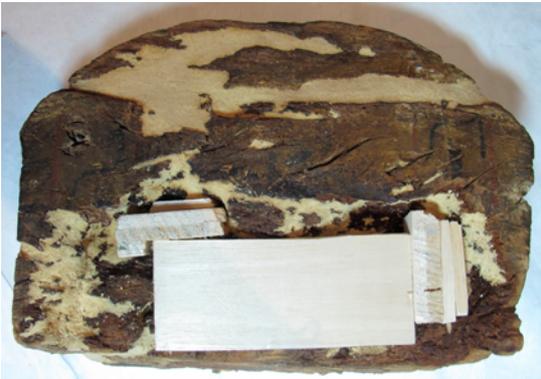
Un vase en albâtre (Inv. 17.129) avait déjà été restauré, mais le collage de trois fragments dans la partie supérieure était incorrect et des décalages visibles. Des fissures étaient présentes à proximité des cassures. Les collages inesthétiques ont été éliminés. L'ensemble a été nettoyé<sup>33</sup>. Les fragments (complétés par d'autres retrouvés lors du récolement) ont été remontés et recollés. Des comblements<sup>34</sup> ont permis de redonner une cohérence visuelle à l'ensemble. Ils ont ensuite été réintégrés visuellement par retouches colorées à l'aquarelle.

Le cercueil d'une épouse du dieu (Inv. 1913.17) (fig. 8 a) avait subi une restauration très interventionniste avant son entrée au musée. En 1988 puis en 2001, il avait été décidé de ne pas revenir sur ces interventions, ce qui aurait nécessité des recherches trop importantes et aléatoires pour déterminer l'état ancien, et de laisser l'objet dans son état comme un témoin de l'histoire du goût au XIX<sup>e</sup> siècle. Seule une intervention de consolidation était envisagée. Toutefois, le nouvel examen a fait apparaître certains problèmes structurels<sup>35</sup>. Le couvercle et la cuve étaient assemblés par deux faux-tenons modernes en contreplaqué insérés en force dans les mortaises d'origine et maintenus par des chevilles, alors que ceux d'origine n'étaient pas chevillés, contraignant ainsi le bois. Pour ce faire, des percements avaient été effectués dans la cuve et le couvercle. Si l'objet semblait présenter un bon état général, sa dépose a mis au jour une altération importante des bases, avec la perte active de fragments de bois. L'inclinaison sur son socle de présentation, rendue obligatoire par la fragilité de la base, était gênante. Les enduits antiques et les bouchages anciens de restauration présentaient des soulè-



**Fig. 8 a.** Cercueil anthropomorphe, début du Nouvel Empire (v. 1550-1425 av. J.-C.), musée de Tessé, legs Liger, 1913 (Inv. 1913.17). © Sophie Joigneau/Marie Louis.

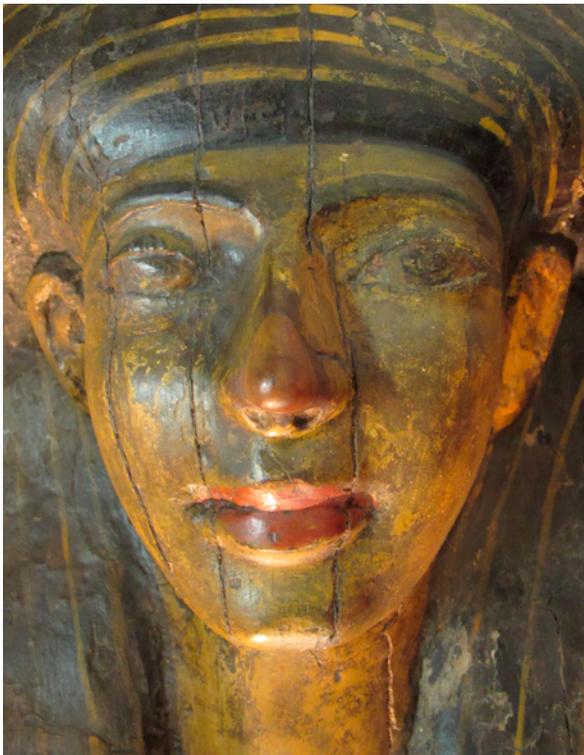
*Avant consolidation*



*Après consolidation*



**Fig. 8 b.** Cercueil anthropomorphe (restauration du pied, avant/après). © Sophie Joigneau/Marie Louis.



**Fig. 8 c.** Cercueil anthropomorphe (restauration visage, avant/après). © Sophie Joigneau/Marie Louis.



**Fig. 9 a.** Momie humaine couverte de ses cartonnages, matière organique, lin, tissus végétaux stuqués, peints et dorés, époque romaine (I<sup>er</sup> ou II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), musée de Tessé, achat en 1983 avec l'aide du FRAM (Inv. 1983.198.17). © Violaine Blaise.



**Fig. 9 b.** Momie humaine couverte de ses cartonnages (restauration du linceul). © Pauline Carminati.



**Fig. 9 c.** Momie humaine couverte de ses cartonnages (restauration des cartonnages). © Sophie Joigneau/Marie Louis.

vements. Pour l'extrémité inférieure de la cuve et du couvercle et de la partie détachée des pieds, les zones de bois très altérées ont été consolidées<sup>36</sup>. Après consolidation, une remise à niveau des volumes manquants a été réalisée par comblement<sup>37</sup>. Pour les comblements conséquents, comme en-dessous des pieds, des inserts de balsa ont été préalablement pratiqués (fig. 8 b). Des retouches colorées d'intégration ont ensuite été réalisées. Cette intervention a permis de présenter le cercueil dans une position verticale offrant à la fois de meilleures conditions de stabilité et une vision plus correcte pour le public. Enfin, il a été décidé de revoir l'état du visage, très restauré au XIX<sup>e</sup> siècle. La restitution du nez, au volume peu égyptien, a été déposée. Le plan de cassure du nez, soigneusement affranchi avant la mise en place de la restitution, a été retouché afin de permettre sa réintégration colorée. Le rouge outrancier de la bouche a été atténué par retouche à l'aquarelle (fig. 8 c).

La campagne de restauration a également été l'occasion d'étudier et d'analyser certaines pièces, en particulier la momie d'époque romaine recouverte de ses cartonnages peints (Inv. 1983.198.17), qui a bénéficié avant restauration (fig. 9 a-c) d'une étude d'imagerie scientifique, grâce à un examen par scanner<sup>38</sup> (fig. 10 a-b). Outre des informations utiles à la restauration<sup>39</sup>, cet examen a permis d'exposer la momie dans des conditions plus adaptées et de présenter au public des explications et une animation 3D.

## Conclusion

Ces campagnes successives menées durant trente ans ont donc permis d'améliorer l'état des objets et leurs conditions de conservation, mais aussi de constituer une ressource documentaire essentielle pour la connaissance des collections, jusqu'alors très lacunaire. Chaque nouvelle



**Fig. 10 a.** Momie humaine couverte de ses cartonnages, examen par scanner, centre hospitalier du Mans, 2017.  
© Ville du Mans/Gilles Moussé.



**Fig. 10 b.** Momie humaine couverte de ses cartonnages.  
Rapport d'analyse au scanner par Samuel Mérigeaud, 2017.  
© Samuel Mérigeaud.

intervention est en effet l'occasion de faire progresser les connaissances, parfois de les remettre en question, grâce à des investigations plus poussées et à la comparaison avec d'autres collections.

Cette politique de restauration doit naturellement être poursuivie, notamment par l'étude approfondie de certains objets, tels que la Barque funéraire de l'Ancien Empire, dont l'expertise menée en 2014 a révélé le caractère composite et soulevé des questions sur l'authenticité de certaines parties ; elle nécessiterait donc d'être analysée.

Par ailleurs, il s'avère nécessaire de procéder à un diagnostic et à la réfection de certains élé-

ments de la reconstitution de la tombe de Néfertari, qui montrent aujourd'hui des problèmes de surface (rayures, décollements, traces de coulure). Outre son caractère spectaculaire, cet ensemble constitué de tirages photographiques à l'échelle 1:1 contrecollés sur support rigide et assemblés présente un grand intérêt pour l'histoire et l'archéologie. Créé en 1976 pour l'exposition *Ramsès le Grand* à Paris (Grand Palais), il montre en effet l'état de la tombe avant sa restauration intervenue à la fin des années 1980. Les négatifs n'ayant pas été conservés en totalité, la reconstitution doit donc être préservée.

## BIBLIOGRAPHIE

---

BALCAR, Nathalie, GUICHARD, Hélène, PARISELLE, Christine. « Quatre monuments funéraires égyptiens du musée de Tessé au Mans ». *Technè*, n° 19, 2004, p. 17-22.

### Documents inédits

BLAISE, Violaine, BONNEAU, Thomas, CARMINATI, Pauline, JOIGNEAU, Sophie, LOUIS, Marie. *Momie humaine*. Rapport d'intervention, novembre 2017.

COIGNARD, Benoît. *Cartonnage de momie égyptienne*. Rapport d'intervention, février 2002.

COIGNARD, Benoît, COIGNARD, Sandrine. *Panneaux de sarcophage égyptien. Cuve et couvercle*. Rapport de dérestauration et méthode de remontage, mars 2016.

ESCHENBRENNER-DIEMER, Gersande. *Deux modèles funéraires égyptiens en bois du musée de Tessé*. Rapport d'expertise, juillet 2014.

FABRE, Madeleine. *Couvercle de sarcophage du prêtre Nakhmontou (Inv. 1983.199.17), couvercle-planche chanteuse d'Amon (Inv. 1822.17)*. Rapport d'intervention, juin 1988.

FABRE, Madeleine. *Cartonnage polychrome (Inv. 1983.198.17), Égypte, Basse Époque*. Rapport d'intervention, août 1988.

FABRE, Madeleine. *Sarcophage égyptien (19<sup>e</sup> dynastie ?)*. Rapport d'intervention, octobre 1988.

FABRE, Madeleine. *Sarcophage de la chanteuse d'Amon*. Rapport d'intervention, juin 1989.

FABRE, Madeleine. *Cartonnage*. Fiche technique, août 2001.

FABRE, Madeleine. *Barque funéraire*. Fiche technique, août 2001.

FABRE, Madeleine. *Modèle de laboureur*. Fiche technique, août 2001.

FABRE, Madeleine. *Sarcophage de la chanteuse d'Amon*. Fiche technique, août 2001.

FABRE, Madeleine. *Couvercle-planche d'une chanteuse d'Amon*. Fiche technique, août 2001.

FABRE, Madeleine. *Enveloppe de momie d'Ankh Namart*. Rapport technique, août 2004.

FABRE, Madeleine. *Panneau latéral et couvercle de sarcophage*. Rapport technique, mai 2008.

FORMERY, Agathe. *Bilan de la restauration de la collection égyptienne du musée de Tessé du Mans*. Monographie de l'École du Louvre sous la direction de F. Dijoud, H. Guichard et F. Chaserant, 2002-2003.

- GOMBERT-MEURICE, Florence. *Rapport préalable au renouvellement du dépôt des figurines en alliage cuivreux du Mans*. Rapport de mission, musée du Louvre (DAE), juillet 2014.
- GUICHARD, Hélène. *Rapport de mission du 2 février 2001 au musée de Tessé du Mans*. Rapport de mission, C2RMF, avril 2001.
- GUICHARD, Hélène. *Mission de programmation du 2 juillet 2004*. Rapport de mission, C2RMF, n° 6561, juillet 2004.
- JOIGNEAU, Sophie, LOUIS, Marie. *Cercueil d'une « épouse du dieu »*. Fiche d'intervention, novembre 2017.
- JOIGNEAU, Sophie, LOUIS, Marie. *Vase en albâtre*. Fiche d'intervention, novembre 2017.
- MÉRIGEAUD, Samuel. *Rapport d'analyse du scanner de la momie égyptienne du musée de Tessé*. Octobre 2017.
- MÉTHIVIER, Amélie. *Interventions de conservation curative sur une collection d'objets en bois polychromes de la collection égyptienne du musée de Tessé au Mans*. Rapport d'intervention, novembre 2017.
- MEYOHAS, Marie-Emmanuelle. *Masque funéraire*. Rapport d'intervention, septembre 2008.
- PARISELLE, Christine. *Stèle fragmentaire de Sankhptah. Inv. ML 1953.1*. Fiche de constat d'état. Rapport d'intervention, octobre 2001.
- PARISELLE, Christine. *Stèle osirienne. Inv. ML 1953.3*. Fiche de constat d'état. Rapport d'intervention, octobre 2001.
- PARISELLE, Christine. *Oushebt. Inv. 17.170*. Fiche de constat d'état. Rapport d'intervention, octobre 2001.
- PARISELLE, Christine. *Stèle funéraire*. Fiche de constat d'état. Rapport d'intervention, octobre 2001.
- TIMBART, Noëlle. *Rapport de mission du 7 mars 2016 au musée de Tessé, Le Mans*. Rapport de mission, C2RMF, avril 2016.

## NOTES

**1** Elle-même égyptologue et ancienne élève de Christiane Desroches-Noblecourt.

**2** Au premier dépôt de 1982 est venu s'ajouter un second dépôt en 2017, à l'occasion de la rénovation des espaces permanents de la Galerie égyptienne.

**3** Fabre, 1988.

**4** Guichard, 2001.

**5** Formery, 2002-2003.

**6** Seul le couvercle du cercueil de la chanteuse d'Amon, endommagé lors d'un prêt pour une exposition, avait bénéficié d'une intervention en 1984.

**7** Obtenu grâce à l'appui de Christiane Desroches-Noblecourt.

**8** Guichard, 2001.

**9** Formery, 2002-2003.

**10** Fabre, 2001.

**11** Voir le rapport technique de Benoît Coignard (Coignard, 2002). Les différentes cloisons en matériaux modernes consolidant l'objet sont identifiées. Le caisson

de médium interne et la seconde cloison sont éliminés. Lors du démontage, un placage en bois recouvrant l'intérieur du cartonnage a été mis en évidence. Aucune documentation n'existait sur cet élément et les analyses de bois n'ont pas permis de dire s'il s'agissait d'une intervention antique ou moderne. Toutefois, comme il assurait la cohérence de l'objet, il n'est pas éliminé.

**12** Fabre, 2004.

**13** Balcar *et al.*, 2004 ; Pariselle, 2001.

**14** Stèle de Sankhptah.

**15** Stèle de Sa-Hathor et stèle anonyme.

**16** Stèle anonyme.

**17** Stèle anonyme.

**18** Chaux hydraulique, sables et pigments.

**19** Stèle de Ouahibré, 2004, panneaux de cercueil, 2005.

**20** Cartonnage, 2002, Ptah-Sokar-Osiris, 2002, panneaux de cercueil, 2006.

**21** Stèle de Ouahibré, 2002.

**22** Cartonnage, 2003.

**23** Huit dépôts du musée du Louvre.

**24** Guichard, 2004.

**25** Meyohas, 2008.

**26** Fabre, 2008 ; Coignard, 2016.

**27** Cet amincissement a été réalisé à l'aide de compresses successives d'acétate d'éthyle faisant gonfler la résine moderne et permettant ainsi de l'amincir et d'atténuer l'aspect luisant de la surface. Toutefois, elle n'a pas pu être éliminée totalement.

**28** Timbart, 2016.

**29** Shéhérazade Bentouati (métal), Violaine Blaise, Thomas Bonneau et Pauline Carminati (cartonnages et momies), Sophie Joigneau et Marie Louis (cercueils, ivoire et pierre, maquette), Amélie Méthivier (bois), Marie Petit et Christine Verwaerde (terre cuite, faïence).

**30** Gombert-Meurice, 2014.

**31** Eschenbrenner-Diemer, 2014.

**32** Méthivier, 2017.

**33** Joigneau, Louis, 2017.

**34** Effectués avec de la poudre de marbre tamisée et mélange de résine acrylique (50/50), de paraloïd® B72 et de paraloïd® B44 à 50 % dans l'acétate d'éthyle. Ce produit de bouchage a été retenu pour son aspect proche de l'albâtre, sa stabilité et sa réversibilité à l'éthanol.

**35** Joigneau, Louis, 2017.

**36** Coulis composés de poudre de bois tamisée et d'un mélange 50/50 d'acétate de polyvinyle en émulsion et d'eau.

**37** Les comblements ont été effectués avec de la résine époxydique à deux composants Renpaste® HV427/SV427 chargée avec de la pulpe de papier.

**38** Examen effectué au Centre hospitalier du Mans, sous la direction du Dr Samuel Mérigeaud, médecin radiologue spécialisé dans l'étude des restes humains (Mérigeaud, 2017).

**39** Blaise *et al.*, 2017.

# Faire parler l'*Apocalypse* :

archives passées, archives créées



**Montaine Bongrand**, restauratrice du patrimoine textile ([mbongrand@wanadoo.fr](mailto:mbongrand@wanadoo.fr)).

**Clémentine Mathurin**, conservatrice des monuments historiques, DRAC des Pays de la Loire ([clementine.mathurin@culture.gouv.fr](mailto:clementine.mathurin@culture.gouv.fr)).

La tenture de l'*Apocalypse*, plus grande tapisserie historiée médiévale du monde (fig. 1), fait l'objet, depuis 2015, d'un travail important mené par la Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire (DRAC), propriétaire et responsable de sa conservation, assistée par Montaine Bongrand et Susanne Bouret, restauratrices spécialisées dans le traitement des tapisseries. Un constat d'état général de l'œuvre a été réalisé en 2017 concluant à la nécessité d'une restauration, d'une reprise de son accrochage et à une réflexion sur le plan de sauvegarde et d'entretien. Dans ce

cadre, les nombreuses archives disponibles sur l'histoire matérielle de l'*Apocalypse* ont été exploitées et de nouvelles archives, essentiellement numériques, créées.

### Heurs et malheurs d'un chef-d'œuvre du patrimoine textile

Vers 1373, Louis I<sup>er</sup> d'Anjou passe commande d'une tapisserie monumentale sur le thème de l'*Apocalypse* de saint Jean. Ce fils et frère de roi,



**Fig. 1.** Vue de la tenture de l'*Apocalypse* dans la galerie du château d'Angers, 2016.

© Isabelle Guégan/DRAC des Pays de la Loire.



**Fig. 2.** Vue d'une partie de la cinquième pièce. Le grand personnage est toujours solidaire du registre supérieur, 2016.  
© Isabelle Guégan/DRAC des Pays de la Loire.

chef de guerre expérimenté, est également un grand amateur d'art. De ses nombreuses commandes d'objets d'art, seules quelques-unes sont toujours conservées : une paire de valves de miroir au musée du Louvre, un reliquaire de la Vraie croix au couvent de la Girouardière à Baugé (Maine-et-Loire) et un libretto conservé au museo dell'Opera del Duomo à Florence. Les inventaires nous indiquent que Louis I<sup>er</sup> possédait également un grand nombre de tapisseries – près d'une centaine à sa mort, en 1384 –, parmi lesquelles seule la tenture de l'*Apocalypse* d'Angers nous est parvenue. L'*Apocalypse* est donc un des rares témoignages conservés de l'importante commande artistique de Louis I<sup>er</sup> d'Anjou.

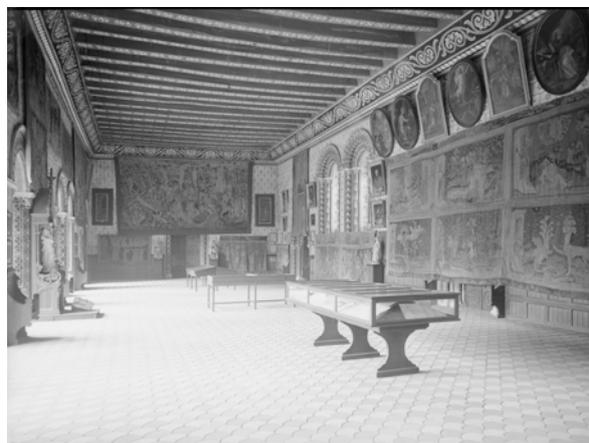
Fait rare pour une œuvre de cette époque, des documents comptables conservés nous permettent de connaître certains protagonistes ayant participé à sa fabrication<sup>1</sup>. Les cartons sont l'œuvre de Jean ou Hennequin de Bruges, peintre du roi Charles V. Nicolas Bataille, marchand parisien, joue le rôle d'intermédiaire entre le commanditaire et l'atelier de fabrication dirigé par Nicolas Poisson.

C'est une œuvre véritablement monumentale qui est livrée au tout début des années 1380, mesurant alors 140 mètres de longueur sur lesquels 103 mètres sont aujourd'hui conservés. Composée de six parties ou pièces d'une vingtaine de mètres de longueur pour 5,5 mètres de hauteur environ, introduite par un « grand personnage » ou « lecteur », elle est une représentation frappante des visions exposées par l'apôtre Jean dans son *Apocalypse*, dernier livre canonique de la Bible : catastrophes, combats du Bien et du Mal se succèdent jusqu'à l'avènement de la Jérusalem céleste sur les 67 scènes aujourd'hui conservées – 84 à l'origine (fig. 2).

Louis I<sup>er</sup> d'Anjou a-t-il commandé cette monumentale tapisserie pour une fonction ou un lieu particulier ? Nul ne peut aujourd'hui l'affirmer. La première mention d'un usage dans les sources date de 1400 et du mariage de Louis II d'Anjou, fils du commanditaire, et de Yolande d'Aragon à l'archevêché d'Arles, où la tenture est tendue comme une architecture éphémère. Elle est ensuite léguée à René d'Anjou qui la transmet par testament à la cathédrale d'Angers en 1474.



**Fig. 3.** La tenture de l'*Apocalypse* tendue dans la nef de la cathédrale d'Angers, photographie du début du xx<sup>e</sup> siècle. © Archives départementales de Maine-et-Loire.



**Fig. 4.** Le musée des Tapisseries au palais épiscopal d'Angers, photographie d'Emmanuel-Louis Mas, 1910-1920. © Ministère de la Culture/Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

D'objet civil, elle devient un objet culturel en intégrant le trésor de la cathédrale d'Angers auquel elle appartient toujours. Régulièrement tendue dans la cathédrale lors des fêtes liturgiques les plus importantes, jusqu'à la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle passe ensuite de mode, les chanoines recherchant clarté et lumière dans une cathédrale alors badigeonnée de blanc et déclarant que les tapisseries « causent aux voix un grand préjudice<sup>2</sup> ».

Commence alors une période sombre pour l'*Apocalypse* : proposée à la vente sans succès, elle est mise au rebut et subit des dommages importants entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est finalement redécouverte par le chanoine Joubert, custode de la cathédrale, dans les années 1850, qui lance une importante campagne d'étude et de restauration et qui la sauvera. Accrochée de nouveau dans la cathédrale, en partie exposée au musée des Tapisseries, créé au début du XX<sup>e</sup> siècle au palais épiscopal d'Angers (fig. 3 et 4), classée monument historique en 1902, elle acquiert très rapidement une renommée internationale et est présentée dans de nombreux musées et expositions universelles dans le monde entier. En 1952, l'État, propriétaire, et l'évêque d'Angers, affectataire, signent

un accord pour qu'elle soit exposée en permanence au château d'Angers dans un bâtiment construit spécialement pour l'accueillir. Elle s'y trouve toujours aujourd'hui.

### **Des archives abondantes sur l'histoire matérielle de l'œuvre du xv<sup>e</sup> siècle à nos jours**

Des archives nombreuses sont disponibles sur l'histoire de la tenture de l'*Apocalypse*, du xv<sup>e</sup> siècle à nos jours. Pour la fin du Moyen Âge, les comptes du roi René nous indiquent que plusieurs interventions d'entretien ou de « réparation » ont lieu entre 1475 et 1478, bien qu'il ne soit, bien sûr, pas possible de caractériser davantage ou de localiser les opérations réalisées. On sait par ailleurs, par un inventaire daté de 1471, que la tenture a été transportée à plusieurs reprises et qu'elle a dû être, un temps, conservée au château d'Angers dans une pièce appelée « chambre de la tapisserie ». Pour la période moderne, plusieurs documents conservés aux Archives départementales de Maine-et-Loire nous renseignent sur ses usages jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Inventaires, conclusions capitulaires, récits de



**Fig. 5.** *Le quatrième flacon versé sur le soleil*, fragment d'une scène provenant de la cinquième pièce qui n'a pas pu être replacé pendant la restauration de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, 2016. © Isabelle Guégan/DRAC des Pays de la Loire.



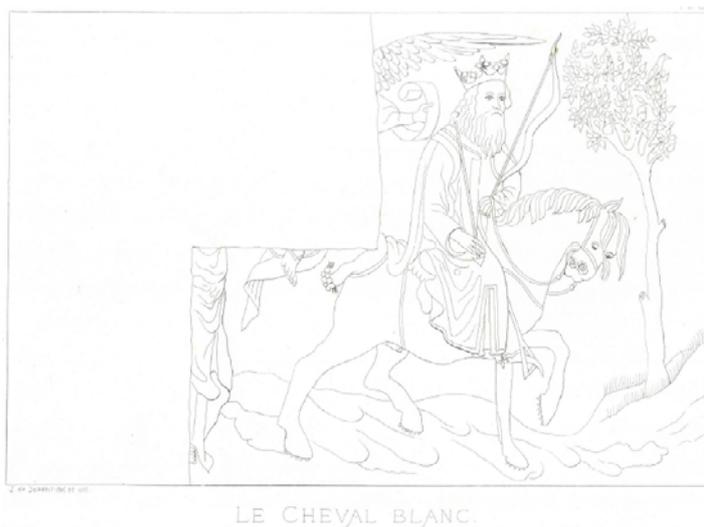
**Fig. 6.** *La Mort des deux témoins* (pièce 3, scène 31). La partie retissée est bien visible, les couleurs de fils du retissage ayant évolué différemment du tissage d'origine, 2016. © Isabelle Guégan/DRAC des Pays de la Loire.

visiteurs nous indiquent ainsi qu'elle est régulièrement suspendue au triforium de la cathédrale jusqu'en 1767, date de sa mise au rebut et, lorsqu'elle n'est pas accrochée, conservée dans des grands coffres dans le cloître, pliée donc.

Peu de sources précises permettent de déterminer exactement le sort des tapisseries pendant la Révolution française et les trois premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Des documents postérieurs mais finalement chronologiquement assez proches nous permettent cependant d'affirmer qu'elles ont été entreposées à l'abbaye Saint-Serge puis au palais épiscopal d'Angers. Le chanoine Joubert écrit ainsi en 1849 : « cette tenture [...] servit à préserver les orangers de Saint-Serge du froid et de l'injure du temps pendant la Révolution ; lorsque Girard [...] alla les chercher [...], on en trouva les débris relégués dans une salle basse et humide de l'ancien séminaire, maintenant le Musée<sup>3</sup> » (fig. 5).

Les archives deviennent plus abondantes dès les années 1850 et la prise en charge de la tenture par le chanoine Joubert. Le fonds le plus important est conservé aux Archives diocésaines d'Angers. Très riche, il nous informe précisément

sur le travail mené par le chanoine puis, à sa suite, par Louis de Farcy. Entre les années 1850 et 1870 est en effet effectuée une restauration ambitieuse sur laquelle nous renseignent des devis, rapports et pièces de correspondance. Ainsi, par exemple, en 1870, Louis de Farcy, dans un rapport à la fabrique de la cathédrale, évoque très probablement les retissages effectués sur *La Mort des deux témoins* : « achever le panneau n<sup>o</sup> 30 : une bande de 0,30 de large en haut et de 0,20 en bas manquent dans toute sa hauteur. Marché a été conclu avec Mme Brunet par M. l'abbé Machefer au nom de la commission et vous pouvez juger, Messieurs, si elle a bien réussi. L'archéologue le plus difficile serait dans l'impossibilité de distinguer ce qui vient d'être refait de ce qui est ancien. » (fig. 6). Pour la tapisserie à laquelle il attribue le numéro 8, selon toute vraisemblance *Le vainqueur au cheval blanc*, il écrit : « le dessin que j'ai peint pour servir d'indication à l'ouvrière peut vous faire juger de la difficulté et de la longueur du travail. La commission espère qu'il sera terminé pour la quinquiesmo de l'année 1871 si la commission veut bien encourager ses efforts pour un vote favorable<sup>4</sup>. »



**Fig. 7.** *Le vainqueur au cheval blanc* (scène 9 de la première pièce) gravée par Léon de Joannis (1862). © Centre des monuments nationaux-château d'Angers.



**Fig. 8.** La galerie de l'Apocalypse à son ouverture dans les années 1950. © Ministère de la Culture/Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Outre ces informations sur des tapisseries pouvant être identifiées, des interventions plus générales sont évoquées : nettoyage, repiquage, doublage, intervention plus lourde sur les bandes d'encadrement sans qu'il soit possible de les localiser précisément.

Un courrier adressé au ministre de l'Intérieur et des Cultes ainsi que des rapports de la Commission des monuments historiques nous informent par ailleurs sur les débats qui ont eu lieu sur le parti de restauration à appliquer. La

Commission rejette la proposition de retissage et de complément des tapisseries lacunaires avancée par le chanoine Joubert, parce qu'elle « aurait pour résultat de faire perdre à ces restes précieux presque tout l'intérêt qu'ils ont encore. [...] Tout au plus devrait-on permettre de reprendre quelques trous par un point semblable à celui qui a servi pour la tapisserie, encore qu'il faudrait éviter de le faire excepté dans des fonds et dans les parties d'une seule teinte, lorsqu'il n'y a rien à interpréter et à suppléer<sup>5</sup> ». Compte tenu des retissages effectués, la position de la Commission n'a été que partiellement suivie...

Les archives écrites disponibles sur la restauration de l'*Apocalypse* dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle nous permettent de retracer dans les grandes lignes les interventions effectuées. Les représentations de la tenture, gravées puis photographiques, complètent utilement ces documents écrits. Léon de Joannis publie ainsi en 1862 les tapisseries de l'*Apocalypse* dessinées au trait, première représentation complète de la tenture, alors en pleine restauration. Seule la partie originale conservée du *Vainqueur au cheval blanc* est d'ailleurs représentée<sup>6</sup> (fig. 7). Quelques années plus tard, en 1883, Ferdinand Carlier est le premier à réaliser des prises de vue sur plaque de verre de l'ensemble des tapisseries<sup>7</sup>.

Pour le XX<sup>e</sup> siècle, le fonds le plus important est conservé à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont). Classée monument historique en 1902, la tenture est ainsi placée dès le début du XX<sup>e</sup> siècle sous la responsabilité de l'administration des monuments historiques, dont les archives sont regroupées à Paris depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. La documentation devient particulièrement abondante pour la seconde moitié du siècle, en particulier les années 1950-1990, période pendant laquelle les problèmes de conservation sont nombreux, et où deux restaurations importantes ont lieu. La restauration conduite par René Aubry au début des années 1950 – avant donc son installation permanente au château d'Angers – est hélas très mal documentée. Seuls quelques devis et mémoires permettent de comprendre, dans les grandes lignes, ce qui a été alors réalisé, dont un nettoyage par brosse à sec et, pour certaines, à l'eau, des repiquages et retissages ou des potomages (zones peintes non originales).

Accrochée en pleine lumière face aux grandes fenêtres de la galerie de l'Apocalypse, la tenture subit, entre les années 1950 et 1970, d'importants dommages que les documents conservés permettent de comprendre (fig. 8). Aux problèmes causés par l'humidité, dès l'ouverture de la galerie, s'ajoute la prise de conscience progressive que l'abondante lumière naturelle provoque des altérations irréversibles. Les conservateurs en charge de la tenture, le Laboratoire de recherche des monuments historiques qui réalise dans les années 1970 des séries de mesures finissent par obtenir l'installation de rideaux devant les hautes baies puis, lors de la réfection complète de la galerie dans les années 1990, la création d'une « boîte dans la boîte » où la lumière naturelle n'entre plus et le climat est contrôlé.

Lors de ces importants travaux, une restauration complète des tapisseries est menée par Marie-Annick Loubaud de 1986 à 1997, qui produit un rapport de restauration illustré de

photographies et des relevés graphiques à l'échelle. Hélas, ceux-ci se sont révélés quasiment inexploitable en raison du manque d'information permettant de savoir si ces relevés étaient faits avant ou après intervention.

La documentation disponible sur la tenture de l'Apocalypse paraît abondante. Elle permet en effet de retracer assez précisément l'histoire matérielle de l'œuvre, du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours. Les sources nous livrent des indications sur des transports, des modalités de stockage, des accrochages et expositions, des restaurations, ce qu'il n'est pas toujours possible d'appréhender pour des œuvres anciennes. Bien que peu détaillées, les interventions passées jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle attestent des soins apportés aux tapisseries dès le siècle de leur création.

Cette documentation est cependant lacunaire car, si elle informe de manière globale sur l'histoire de la tenture, il n'est que rarement possible

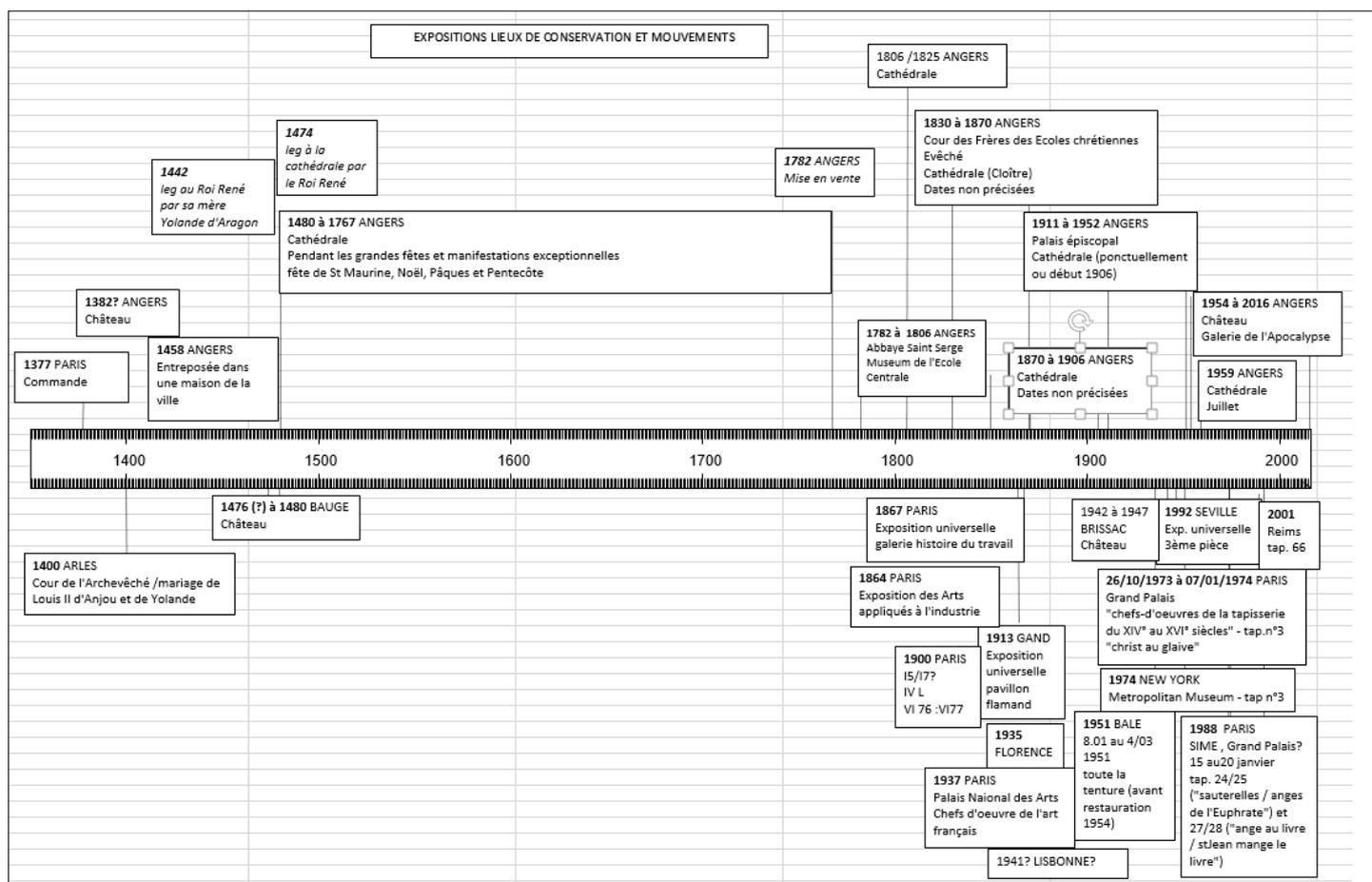


Fig. 9. Chronologie retraçant l'histoire matérielle de la tenture de l'Apocalypse réalisée dans le cadre du constat d'état.

© Montaine Bongrand/Susanne Bouret/DRAC des Pays de la Loire.

de définir précisément les interventions réalisées sur chacune des 67 tapisseries conservées, notamment lors des interventions du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle. Le récent constat d'état a permis de le confirmer.

### Exploitation des archives pendant le constat d'état et limites

La compréhension de l'état actuel de l'œuvre se fonde sur l'observation directe détaillée, mais aussi sur la connaissance de tous les événements passés, tels que les transports, les expositions, les restaurations et les temps passés dans ces différentes situations.

La mission de constat d'état nous a donc amenées à non seulement observer au plus près chaque tapisserie dans sa réalité matérielle, mais aussi à confronter toutes les informations pouvant être issues des documents écrits, des photographies et des témoignages directs.

Nos connaissances du domaine de la tapisserie et des techniques de restauration ont permis d'extraire les informations utiles des différentes archives, de retracer les déplacements et les mouvements des tapisseries, et de proposer une chronologie des interventions passées (fig. 9).

Ces archives ont cependant montré leurs limites, essentiellement dues à leur manque de précisions. Par exemple, toutes les dimensions des tapisseries ont été données, soit par ensemble de tapisseries, soit par unité, mais sans prendre en compte les bordures du tissage. Par ailleurs, des devis de restauration sont conservés dans les archives, mais il manque parfois les factures correspondantes. Comment savoir si l'intervention a été faite ?

Les imprécisions sont générales quant aux méthodes et à la composition des produits utilisés lors des nettoyages ou des traitements insecticides. De plus, comment savoir si l'ensemble de la tenture faisait l'objet de traitements ou seulement une ou plusieurs tapisseries ?

### La création de nouvelles archives

C'est donc par confrontation à la réalité matérielle et par observation directe des tapisseries

que les informations issues des archives ont pu être confirmées ou non. La mise en évidence des limites de ces documents d'archives a contribué à confirmer la nécessité de créer une nouvelle documentation précise qui, d'une part, indique l'état matériel au moment du constat d'état et, d'autre part, peut servir de base au suivi régulier des altérations qu'il conviendra de mettre en place à l'avenir.

L'outil numérique a été d'une grande utilité pendant cette importante campagne d'étude. Une application a été créée pour l'occasion sur tablette permettant de commencer les relevés directement sur l'échafaudage, face aux tapisseries (fig. 10).

Afin d'établir les constats les plus précis, quatre tapisseries représentatives de l'ensemble de la tenture ont été choisies, déposées, dédoublées et observées sur les deux faces.

Cinq documents principaux ont donc été réalisés<sup>8</sup> :

– Un fonds photographique actualisé par des prises de vues de toutes les tapisseries, *in situ*, en haute définition, par unité et par ensemble<sup>9</sup>. La qualité de ces photographies permet de zoomer au plus près du tissage, ce qui documentera



Fig. 10. Réalisation d'un relevé sur tablette numérique pendant le constat d'état en 2017. © Montaine Bongrand/Susanne Bouret/DRAC des Pays de la Loire.



**Fig. 11.** *Le sommeil des Justes et la moisson des Élus*, scènes 52 et 53 de la quatrième pièce qui a été déposée et redoublée pendant le constat d'état. La photographie a été prise après sa repose, en 2017.  
© Isabelle Guégan/DRAC des Pays de la Loire.



■ bandes rapportées ■ incrustations ■ potomages ■ relais ouverts ■ retissages ■ rentrayages et coutures ■ repiquages ■ taches

III 42 L'adoration de la bête

**Fig. 12.** Relevé graphique de constat d'état de *l'Adoration de la Bête à sept têtes* (scène 42 de la troisième pièce), 2017.

© Montaine Bongrand/Susanne Bouret/DRAC des Pays de la Loire.

précisément l'évolution de l'état de conservation de chacune. Des photographies ont également été effectuées après le changement des doublures sur les quatre tapisseries « test » afin de pouvoir suivre l'évolution de leur état (fig. 11).

– Un tableau détaillé des mesures de chacune des tapisseries. Ces données seront essentielles pour toutes les interventions à réaliser dans les années à venir, tant pour l'amélioration de l'accrochage que pour la conservation matérielle du tissage.

– Un rapport détaillé et illustré rassemblant la synthèse documentaire de l'histoire matérielle de la tenture, les chronologies des mouvements et des interventions, l'analyse technique des tapisseries, le constat d'état de l'ensemble des tapisseries, la définition des anciennes interventions et des altérations, le vocabulaire actualisé relatif aussi bien aux techniques de mise en œuvre qu'aux interventions de restauration passées ou présentes.

– Un cahier d'échantillons de fils prélevés au revers des quatre tapisseries déposées.

– Des relevés numériques de chaque tapisserie mettant en évidence les altérations et les interventions anciennes. Cette documentation à composés multiples combinant les nouvelles photographies au vocabulaire illustré constitue un outil numérique évolutif pouvant tout aussi bien servir à la médiation qu'à la compréhension technique de la matérialité de chaque tapisserie (fig. 12). C'est également une cartographie très explicite.

Depuis le constat d'état, l'étude s'est poursuivie par des analyses menées par le pôle textile du Laboratoire de recherche des monuments historiques. Elles étaient nécessaires pour pallier le manque d'informations sur les restaurations menées dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et notamment les produits de nettoyage utilisés dont il pourrait rester des résidus dans le tissage par défaut de rinçage. Une qualification du pH surfacique a ainsi été réalisée venant très utilement compléter la documentation écrite sur les tapisseries<sup>10</sup>. Des analyses colorimétriques ont également été effectuées en 2017, afin de servir de points de référence et permettre un suivi ultérieur des dégradations des couleurs du tissage (fig. 13)<sup>11</sup>.



**Fig. 13.** Prise de mesure pour une colorimétrie sur le *Vainqueur au cheval blanc* (première pièce, scène 9). © Montaine Bongrand/Susanne Bouret/DRAC des Pays de la Loire.

Les archives disponibles sur la tenture de l'*Apocalypse* sont abondantes. Elles se révèlent cependant finalement assez lacunaires dès que l'on souhaite entrer dans le détail des interventions, ce qui est nécessaire dès que l'on rédige un nouveau protocole de restauration.

Cette documentation, multiple, ainsi que l'immensité de cette tenture de 67 tapisseries rendent par ailleurs la synthèse intellectuelle des données très complexe. La création d'un outil numérique global se montre indispensable et reste encore à réaliser. Il permettrait de venir rattacher virtuellement l'ensemble des informations disponibles sur telle ou telle tapisserie (photographies bien sûr, mais aussi évocation dans des rapports, correspondances, devis, mémoires...) et d'y attacher également les nouvelles archives créées. Un premier travail a été mené par la mise en place d'une base de données dont une version destinée au grand public est consultable grâce à une borne multimédia placée dans la galerie de l'*Apocalypse* au château d'Angers.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### Documents inédits

BOURET, Susanne, BONGRAND, Montaine. *Constat d'état de la tenture de l'Apocalypse*. DRAC des Pays de la Loire, décembre 2016.

DALLEL, Mohamed. *Tenture de l'Apocalypse : mesures du pH surfacique des tapisseries*. LRMH, rapport 324C, juin 2018.

DE REYER, Dominique. *Tenture de l'Apocalypse, Le vainqueur au cheval blanc : étude colorimétrique*. LRMH, rapport 324B, novembre 2016.

### Autres sources

*Archives nationales*

KK 242 : Comptes du duc d'Anjou, 1375-1379.

*Archives départementales de Maine-et-Loire*

G270 : Conclusions capitulaires, 1767-1768, p. 288.

*Archives diocésaines d'Angers*

OP 9 :

– Chanoine Joubert, *Rapport sur les tapisseries de la cathédrale Saint-Maurice*, 1849.

– Courrier adressé à la fabrique de la cathédrale par Louis de Farcy, 1870.

– Copie d'un courrier du directeur des Beaux-Arts au préfet de Maine-et-Loire, 1852.

*Château d'Angers, centre de documentation*

Léon de Joannis, *Les tapisseries de l'Apocalypse réduites au dixième et reproduites au trait*, 1862.

## NOTES

---

**1** Archives nationales, KK 242, Comptes du duc d'Anjou.

**2** Archives départementales de Maine-et-Loire, G270, Conclusions capitulaires.

**3** Archives diocésaines, *Rapport sur les tapisseries de la cathédrale Saint-Maurice* par le chanoine Joubert, 1849.

**4** Archives diocésaines, courrier adressé à la fabrique

de la cathédrale par Louis de Farcy, 1870.

**5** Archives diocésaines, copie d'un courrier du directeur des Beaux-Arts au préfet de Maine-et-Loire, 1852.

**6** De Joannis, 1862.

**7** Un tirage de ces plaques de verre est conservé aux Archives diocésaines et au château d'Angers.

**8** L'ensemble de cette documentation est conservé à la DRAC des Pays de la Loire/Conservation régionale des monuments historiques.

**9** Photographies réalisées par Isabelle Guégan. Elles peuvent être consultées en ligne sur la base Palissy du ministère de la Culture : [<https://www.pop.culture.gouv.fr/search/mosaic?base=%5B%22Patri->

[moine%20mobilier%20%28Palissy%29%22%5D&image=%5B%22oui%22%5D](https://www.pop.culture.gouv.fr/search/mosaic?base=%5B%22Patri-)].

**10** Analyses menées par Mohamed Dallel, responsable du pôle textile du LRMH. Voir Dallel, 2018.

**11** Opération réalisée par Dominique de Reyer, ingénieur de recherche au pôle textile du LRMH. Voir de Reyer, 2016.



Les archives  
de l'art contemporain :  
méfiance ou confiance ?

**Nathalie Balcar**, ingénieur d'études, filière xx<sup>e</sup> siècle-art contemporain, département Restauration, C2RMF ([nathalie.balcar@culture.gouv.fr](mailto:nathalie.balcar@culture.gouv.fr)).

---

Aujourd'hui, la diversité et la très grande sensibilité des techniques d'examen et d'analyses disponibles dans les laboratoires du patrimoine semblent repousser indéfiniment les limites de caractérisation des matériaux constitutifs des œuvres. Ces études physico-chimiques permettent d'acquérir des connaissances sur les techniques de création, de comprendre l'altération des matériaux, de dévoiler les anciennes interventions de restauration, mais également de contribuer à la sauvegarde des œuvres en aidant à la définition de protocoles de conservation et de restauration adaptés. Cependant, élaborer des conclusions à la seule lecture des résultats d'analyses peut s'avérer complexe voire impossible et, dans certains cas, ce n'est qu'avec l'apport d'une archive qu'une interprétation peut être finalisée.

À l'inverse, les analyses peuvent enrichir les archives en apportant des précisions sur la composition des matériaux, spécification souvent lacunaire dans les documents en raison de leur typologie ou bien encore volontairement non renseignée au titre du secret dès lors qu'il s'agit d'un contexte commercial.

Dans le domaine de l'art contemporain, les archives textuelles sont encore bien présentes. Ainsi les témoignages, les correspondances, les documents administratifs (devis, factures, rapports, etc.) fournissent de précieuses informations sur la matérialité originale des œuvres et sur les éventuels ajouts de matière ultérieurs.

Ces archives écrites sont parfois complétées ou totalement remplacées par d'autres supports d'information tels que les photographies, les enregistrements audiovisuels et, depuis quelques années, le support numérique, notamment Internet. Ces nouveaux médias sont très souvent considérés comme plus précis et probablement véridiques car ils ne relèvent pas d'une trans-

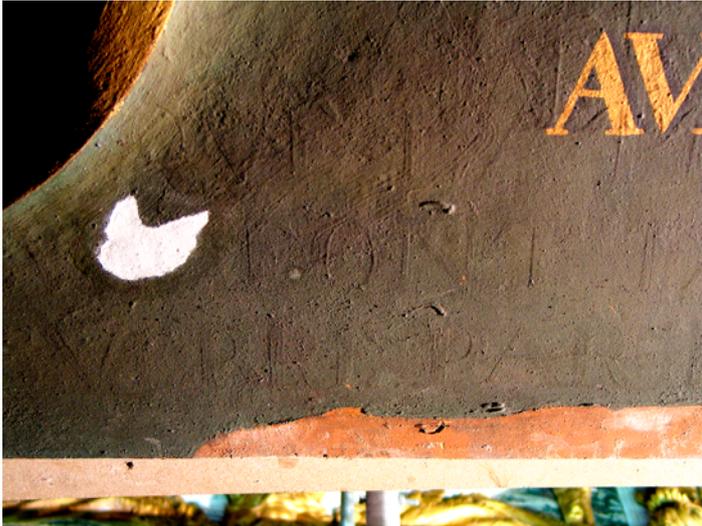
cription où le facteur humain, source d'erreur, est intervenu. Quelle que soit la nature de l'archive, mérite-t-elle notre confiance aveugle ou finalement faut-il toujours avoir un regard critique teinté de soupçon ?

Le propos de cette communication est de démontrer, à travers quelques études préalables à la restauration, comment l'archive vient compléter, solutionner la démarche analytique, ou l'initier : comment les résultats d'analyse amènent un questionnement qui nécessite l'acquisition d'archives et la recherche de nouvelles formes d'archives. La démonstration sera ainsi faite de l'apport de l'analyse dans l'enrichissement, la modulation voire l'infirmité ou la correction des sources archivistiques.

## **L'archive au service de l'interprétation des analyses**

Un projet de restauration est souvent à l'origine d'une étude matérielle visant à mieux comprendre la technique originale de l'œuvre et le cas échéant son histoire matérielle (modification, ancienne restauration). Un examen visuel approfondi permet généralement au conservateur-restaurateur de cerner les principales composantes matérielles de l'œuvre mais, pour les zones d'incertitude ou d'incohérence, le recours à l'étude scientifique par le biais d'équipements s'impose (examen sous différents rayonnements, étude stratigraphique, identification des pigments, des liants, des vernis). Et même si les résultats obtenus peuvent être nombreux, précis, concomitants, ils ne permettent pas systématiquement de tout expliquer.

À travers divers cas d'études, il sera démontré comment les archives, parfois très anciennes, ont



**Fig. 1.** Observation d'un texte sous-jacent lors de l'éclairage en lumière rasante du cartouche *Résolution prise de faire la guerre aux Hollandais, 1671*, galerie des Glaces, Versailles. © C2RMF/Jean Marsac, 2004.

permis d'établir des conclusions allant de la révélation au détail, qui n'auraient pu être réalisées sans les informations contenues dans les documents à notre disposition.

Bien que très éloignée de l'art contemporain, l'étude des inscriptions de la galerie des Glaces du château de Versailles, à l'occasion de l'ultime campagne de restauration de ce décor entre 2004 et 2007, illustre parfaitement l'apport indispensable de l'archive pour l'interprétation des résultats d'analyses.

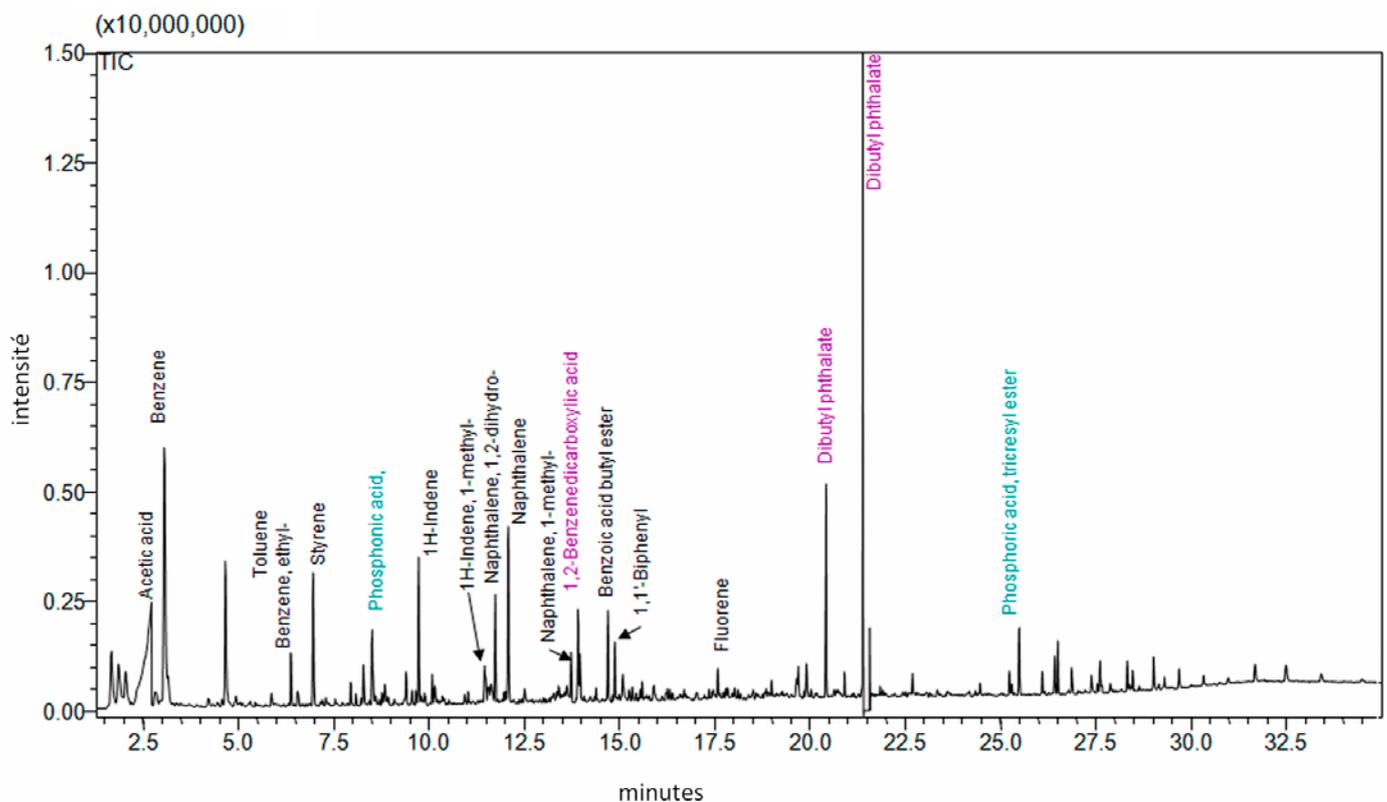
Dès le début du chantier, une étude matérielle des inscriptions des cartouches présents sous les compositions principales a été réalisée en raison de la présence d'un niveau d'écriture sous-jacent perceptible et parfois partiellement lisible par des observations en lumière rasante (fig. 1). Le nombre de couches observées dans les coupes stratigraphiques élaborées à partir de micro-prélèvements de matière était très important (jusqu'à six niveaux détectés), bien supérieur à la simple superposition de deux niveaux d'écriture, et les strates les plus profondes ne pouvaient être interprétées<sup>1</sup>. Par chance, dans les sources relatives à la genèse du décor de la galerie des Glaces, les mentions concernant les inscriptions sont nombreuses, très détaillées et révèlent que les textes de ces inscriptions ont connu trois versions, que les inscriptions ont été effacées à la Révolution et repeintes en 1814<sup>2</sup>. L'interprétation des coupes

stratigraphiques est alors devenue évidente et a de plus apporté des informations importantes, totalement absentes dans les archives, concernant les matériaux utilisés pour les états successifs. Ainsi les résultats d'analyses ont démontré qu'à l'origine, et pour toutes les versions exécutées, les lettres étaient peintes avec du bleu de smalt sur un fond doré, que ce bleu s'était altéré en évoluant vers une couleur brune. C'est d'ailleurs l'option de lettres sombres sur fond d'or qui a été retenue pour la restauration des inscriptions.

L'une des particularités du domaine de la création moderne et contemporaine est d'avoir l'opportunité d'un échange avec les artistes ou leur ayants droit, et ainsi de pouvoir orienter la discussion vers la question des matériaux utilisés dans leur production ou sur une œuvre en particulier. Mais qu'en est-il de la véracité des souvenirs ou des informations recueillies plusieurs années après l'achèvement d'une œuvre ?

La recherche d'information menée par Émilie Faust<sup>3</sup> pour la restauration du tableau *Le secteur d'Argenteuil* (Inv. P8348), peint par Jurg Kreienbühl en 1965, l'a conduit à interviewer Stéphane Belzère, fils et assistant de l'artiste, qui lui a donné des informations très précises sur les produits utilisés par son père. Kreienbühl fabriquait ses couleurs en mélangeant un liant vinylique et des pigments achetés chez un fournisseur suisse. La dispersion vinylique portait la référence EOLTEX 55 TW 25 et a été produite jusqu'en 1975 par la compagnie Ebnoter AG (aujourd'hui Collano AG). La compagnie Ebnoter/Collano AG a par chance conservé dans ses archives la fiche produit de cette dispersion et l'a volontiers communiquée. En parallèle de ces recherches conduites par Émilie Faust sur la technique picturale de Kreienbühl, une analyse de vernis a été réalisée pour identifier la nature du vernis de cette composition et ainsi élaborer un protocole adapté à son nettoyage rendu nécessaire en raison d'un encrassement prononcé. La caractérisation a été effectuée par le couplage pyrolyse-chromatographie en phase gazeuse-spectrométrie de masse<sup>4</sup> et les marqueurs chimiques identifiés permettent de préciser qu'il s'agit d'un vernis vinylique plastifié au phtalate de butyle et au triphényl phosphate<sup>5</sup>. En confrontant ces résultats avec les données de la fiche très détaillée du produit EOLTEX 55 TW 25

Dispersionseigenschaften		Elotex 55 W 8	Elotex 55 W 15	Elotex 55 W 25	Elotex 55 TW 25
Harzgrundlage		Polyvinylacetat	Polyvinylacetat	Polyvinylacetat	Polyvinylacetat
Festkörpergehalt	ca. %	55	55	55	55
Weichmacher-Art berechnet auf Harz	%	DBP 8	DBP 15	DBP 25	DBP, TCF 25 (10/15)
Schutzkolloid		Polyvinylalkohol	Polyvinylalkohol	Polyvinylalkohol	Polyvinylalkohol
Viskosität bei 20° C (Epprecht Rheomat STV 200 rpm)	mPa · s (cP)	4000–5000	4000–9000	9000–13 000	6000–15 000
vorherrschende Teilchengrösse	µm	1–3	1–3	1–3	1–3
pH-Wert	ca.	3–4	3–4	3–4	3–4
Mindestfilmbildungstemperatur	ca. ° C	< 0	< 0	< 0	< 0
Kältefestigkeit	° C	–20 auftauabar	–20 auftauabar	–20 auftauabar	–20 auftauabar

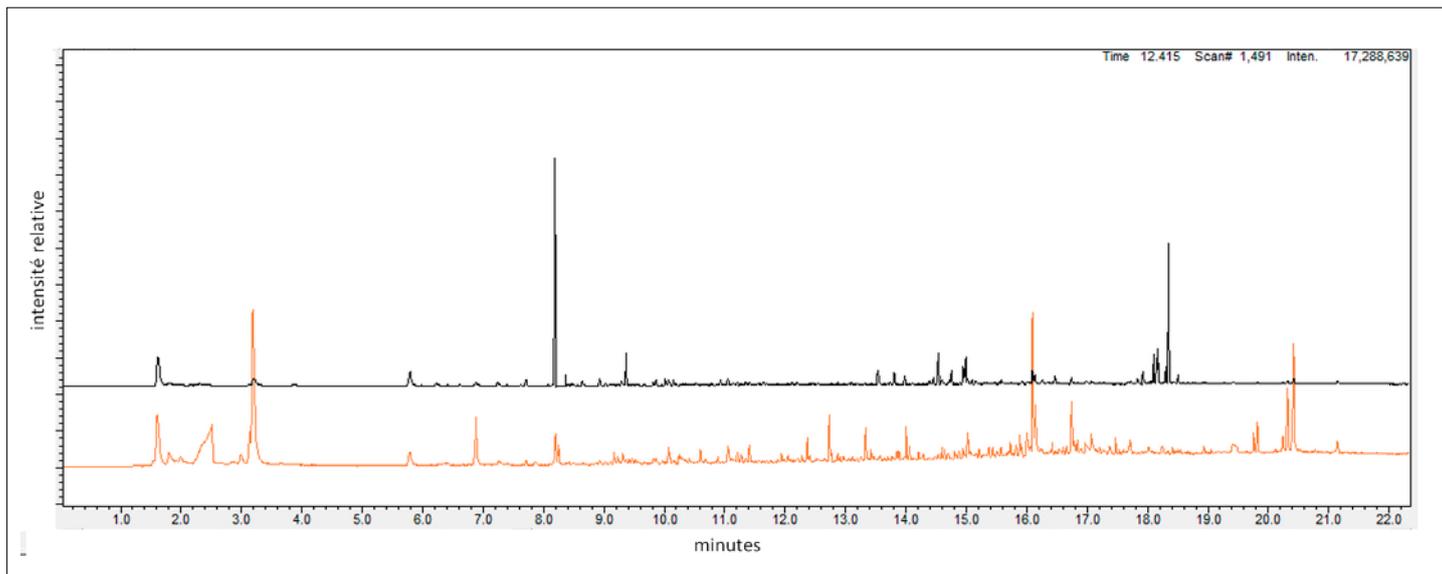


**Fig. 2.** La concordance entre la fiche produit fournie par Collano AG et les résultats de l'analyse du vernis par Py-GCMS confirme que ce dernier est à base d'Elotex 55 TW 25.

(fig. 2), il est possible de préciser que pour vernir cette composition, Kreienbühl a utilisé la même dispersion vinylique qu'il a mélangée aux pigments pour les couches picturales. Les précieuses informations données par Stéphane Belzère et la coopération de la compagnie Ebnoter AG permettent aujourd'hui de mieux connaître le processus créatif de Kreienbühl pour cette œuvre et vraisemblablement pour toutes celles qui lui sont contemporaines.

### Les analyses portent un nouveau regard sur l'archive

C'est également un produit de grande distribution que Philippe Artias utilise au début des années 1970 comme liant pour préparer ses couleurs, nécessaires à l'exécution des tableaux où les figures sont représentées par des formes géométriques traitées en aplats de couleurs vives comme *Le Bain turc n° 1* (Inv. 31681) réalisé en



**Fig. 3.** La comparaison des empreintes obtenues lors de l'analyse de la peinture provenant d'un aplat noir (tracé noir) et d'un aplat rouge (tracé orange) confirme l'existence de peinture vinylique et acrylique sur la composition.

1973. L'interview de la veuve de l'artiste, Lydia Artias, conduite par Céline de Courlon en 2012<sup>6</sup> dans le cadre du projet de restauration de ce tableau, révèle que le liant utilisé est de marque Caparol<sup>®</sup>. Il s'agit d'une dispersion vinylique plutôt destinée à un usage dans le secteur du bâtiment. Les tentatives de contact auprès de la compagnie DAW, localisée en Allemagne, pour obtenir l'information qu'il s'agit d'une résine vinylique relevant d'une plastification interne ou externe<sup>7</sup> étant restées sans réponse, des analyses ont été mises en œuvre. Celles-ci ont révélé que le liant était un acétate de vinyle à plastification externe, mais elles ont surtout permis de comprendre que certaines couleurs relevaient de peintures acryliques<sup>8</sup> (fig. 3). Selon les informations recueillies par Céline de Courlon, en 1973 le Caparol<sup>®</sup> est le seul type de peinture qu'utilisait l'artiste et ce n'est qu'à partir de 1977 que l'acrylique devient récurrent dans ses œuvres. Or les résultats d'analyses démontrent qu'Artias, en 1973, avait déjà introduit l'acrylique sur sa palette, et qu'il pouvait exécuter une toile en faisant cohabiter les deux types de peinture.

Ce duo acrylique et vinylique au sein d'une même œuvre a également été mis en évidence par les analyses<sup>9</sup> réalisées sur *Le Grand serpent* (1976, Inv. AM 1983-65) de Bernard Bazile. De nouveau, ce résultat n'est pas en accord avec les pro-

pos recueillis par Hélène Bluzat<sup>10</sup> lors d'un échange avec l'artiste qui avait alors déclaré avoir utilisé de la Flashe, peinture vinylique en dispersion de chez Lefranc & Bourgeois<sup>®</sup>.

Ces cas d'études démontrent l'intérêt de l'interview d'un artiste ou de son entourage (famille ou assistants) lorsqu'il aboutit à la désignation d'un nom commercial d'un produit affectonné sur une période créative ou sélectionné ponctuellement pour une œuvre. En effet, disposer de la marque d'une peinture ou d'un vernis constitue un excellent point de départ pour entreprendre les recherches d'archives en lien avec le monde de l'industrie (entreprises, associations, dépôt de brevets, etc.) et développer l'approche analytique additionnelle ou annexe la mieux adaptée à l'étude matérielle de l'œuvre.

Ils mettent toutefois l'accent sur plusieurs difficultés : l'approximation que peut représenter l'information délivrée plusieurs années après l'achèvement d'une création, et les limites de l'accès aux archives des compagnies commercialisant les produits, notamment pour les produits qui ne sont plus d'actualité. Ces archives industrielles ont-elles le degré de précision nécessaire aux problématiques de la conservation du patrimoine ?

La réponse est donnée par l'étude matérielle préalable au projet de restauration du décor réalisé en 1987 par Keith Haring sur une tour (ancien escalier de secours), « Tower » (Inv. s.n.), de l'hôpital Necker à Paris. Les archives de la Fondation Keith Haring disposent de photographies montrant les pots de peintures utilisés par l'artiste (fig. 4) sur lesquels sont indiqués la marque « La Seigneurie », la gamme « Pantex 1300 » et le type de revêtement « copolymères acryliques ».

La principale altération observée, en dehors d'un affadissement des couleurs inévitable en raison de l'exposition en extérieur, était constituée par des soulèvements allant jusqu'à la perte de matière uniquement au niveau des traits noirs figurant les formes apposées sur les plages colorées rouge, jaune, verte et bleue. La question qui se posait alors était la suivante : la peinture noire est-elle de même nature que les autres couleurs ? Les résultats des analyses réalisées sur l'ensemble des couleurs<sup>11</sup> indiquent qu'elles relèvent toutes du même type de revêtement, mais qu'il ne s'agit pas de copolymères acryliques mais de copolymères vinyliques, ce qui implique des propriétés physico-chimiques et des comportements à long terme différents<sup>12</sup>, mais aussi des propositions de traitements spécifiques. La possibilité d'une erreur sur l'étiquetage des pots de peinture ou le fait que ceux-ci étaient à l'origine vides et utilisés comme contenants pour d'éventuels mélanges a été envisagée. Par chance en 2008, le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques avait collecté à l'occasion d'une étude sur le jardin des sculptures de Robert Tatin<sup>13</sup> quelques échantillons de Pantex 1300. L'analyse de ceux-ci a confirmé une peinture de type vinylique<sup>14</sup>.

Pour tenter de comprendre cette « anomalie », des contacts ont été pris avec la marque La Seigneurie, mais cette peinture n'étant plus commercialisée, aucune information n'a pu être obtenue. En poursuivant les recherches, notamment à l'AFTPVA<sup>15</sup>, il a été possible d'entrer en contact avec un ancien directeur technique de La Seigneurie et, après plusieurs échanges, il s'avère que la gamme Pantex 1300 est bien décrite dans sa fiche technique comme étant une « peinture mate en dispersion aqueuse aux copolymères acryliques ». Suite à ces discussions, il en ressort que le terme « acrylique » peut parfois être



Fig. 4. Pots de peintures utilisés par Keith Haring sur la tour de l'hôpital Necker à Paris. © Keith Haring Foundation, 1997.

indifféremment employé pour désigner des résines acryliques comme des résines vinyliques : il s'agit en quelque sorte d'un nom générique pour évoquer les dispersions aqueuses, comme le font les Anglo-Saxons avec la mention « latex paint<sup>16</sup> ». Cette simplification, qui n'a pas d'impact pour un revêtement destiné à être renouvelé, souligne la difficulté pour les scientifiques du patrimoine contemporain d'être au courant des pratiques, des subtilités, des évolutions dans le domaine des peintures à usage domestique et industriel souvent détournées pour un usage artistique. Cette confusion de langage avait déjà pu être constatée quelques années auparavant lors de l'étude de la « peinture émail » mentionnée par Georges Dubuffet au revers de la composition *Colloque I* datée de 1946. En effet, à ce moment-là, les notions en lien avec cette qualification et une rapide recherche sur le terme « peinture émail » suggéraient une peinture glycérophtalique que les résultats d'analyses n'ont pas confirmée puisque c'est un mélange d'huile et de résine de pin qui a été identifié<sup>17</sup>. Par chance, simultanément, un projet de recherche sur l'utilisation du Ripolin par Picasso, initié par l'Art Institute de Chicago et auquel le C2RMF a participé<sup>18</sup> a permis d'approfondir les connaissances sur les peintures à usage domestique de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Grâce à l'exploitation de la documentation traitant de ces produits et aux analyses d'échantillons de peintures de cette époque disponibles sur des cartes de nuances (fig. 5), il est à présent possible

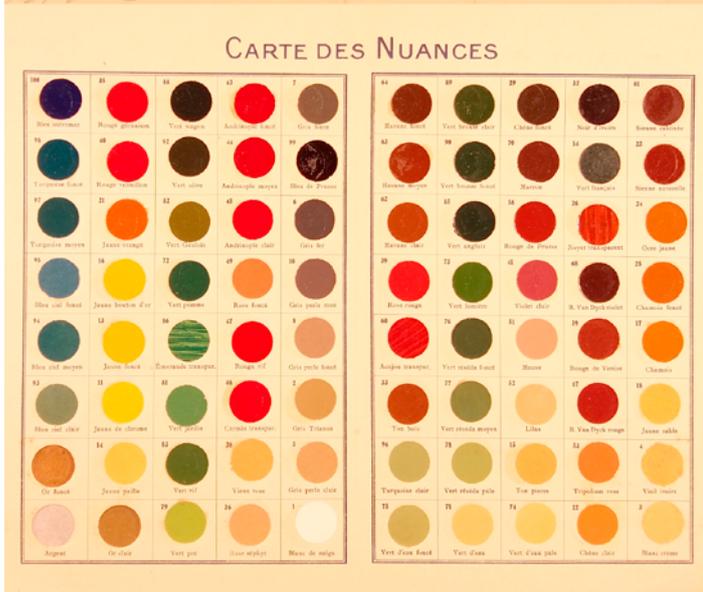


Fig. 5. Carte de nuances de la peinture Ripolin avec de véritables pastilles de peinture, le capital indiqué permettant de dater cette carte du début du xx<sup>e</sup> siècle. © Nathalie Balcar, 2019.

d'interpréter le terme « peinture émail » comme étant soit une peinture à l'huile enrichie en résine, soit une peinture glycérophtalique.

### Vers de nouvelles formes d'archives

Obtenir de la part des industriels des échantillons et/ou une documentation détaillée du point de vue de leur formulation de produits qui ne sont plus commercialisés depuis des décennies est une aubaine très rare. Aujourd'hui, de nouvelles res-



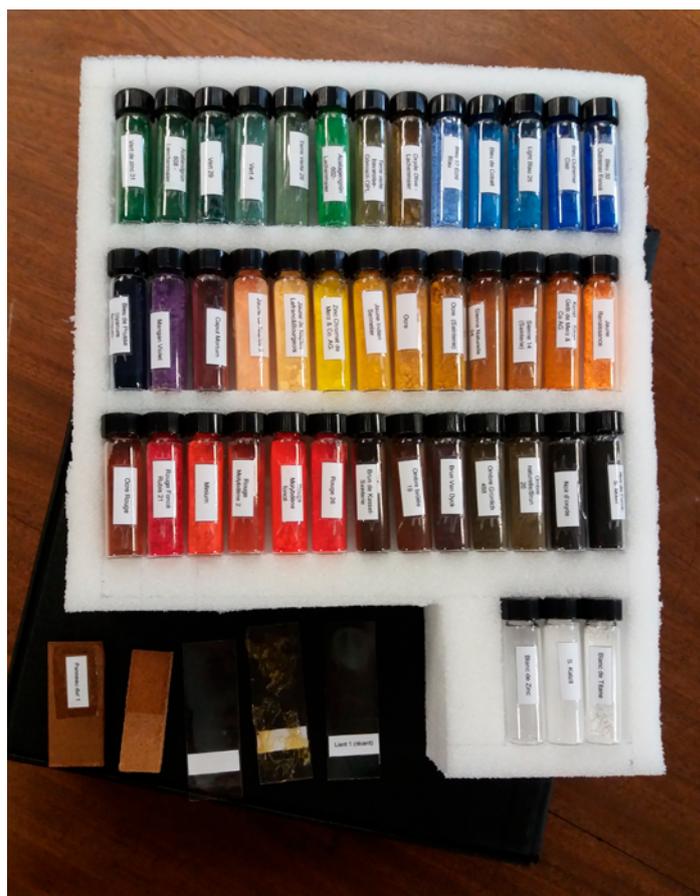
Fig. 6. Détail de la composition d'une ancienne bombe de peinture Krylon : certains de ces ingrédients sont présents dans les échantillons de peinture provenant du *Monstre de Soisy*, par Niki de Saint Phalle (Inv. AM 2005-43), Centre Pompidou-musée national d'Art moderne, Paris. © Jeremy G., 2019.

sources sont à prendre en considération sur Internet. Il s'agit des nombreux sites de ventes aux enchères entre particuliers et les réseaux sociaux de diffusion d'images. Ces derniers ont été d'une grande aide pour l'étude des peintures en bombe utilisées sur *Le Monstre de Soisy* (Inv. AM 2005-43) de Niki de Saint Phalle en 1966. Cette œuvre comporte des bombes de peinture aérosol de marques Krylon et de couleur fluorescente sur lesquelles l'artiste a tiré à la carabine afin de créer des projections et des coulures de couleur sur le fond blanc représentant l'épiderme du monstre. Laurie Blachet<sup>19</sup>, en charge de la restauration du *Monstre*, a entrepris des recherches documentaires sur la composition des Krylon et a pu trouver sur Internet de nombreux clichés de ces bombes aérosols de la fin des années 1960 sur lesquelles une description détaillée de la formulation était présente (fig. 6). En parallèle, des analyses étaient réalisées sur la peinture blanche du corps du *Monstre*, pour laquelle il était pressenti une application par vaporisation pouvant provenir de l'usage d'une bombe de peinture ou d'un pistolet à peindre. Les résultats des analyses ont permis de caractériser pour le liant de ce blanc un mélange de peintures glycérophtalique et nitro-cellulosique<sup>20</sup>. Ces deux constituants étant présents dans la composition des bombes Krylon, il est à présent possible de préciser que Niki de Saint Phalle a également utilisé ce type de peinture sur la totalité de l'œuvre.

Cette étiquette très détaillée de la composition de la peinture est presque l'exception qui confirme la règle des descriptions succinctes généralement apposées sur le contenant. C'est pourquoi la quête d'anciens tubes ou pots de peintures et leur étude par une approche multi-analytique sont la seule façon de pouvoir acquérir des données précises sur les formulations et les évolutions des produits utilisés par les artistes. Cette pratique s'est développée au sein de la filière XX<sup>e</sup> siècle-art contemporain du département Restauration du C2RMF depuis une dizaine d'années et donne lieu à la constitution de matériauthèques<sup>21</sup> qui s'enrichissent au fil des trouvailles<sup>22</sup>. Une autre approche consiste depuis quelques années à reprendre l'exercice de la boîte d'artiste mis en place par Danièle Giraudy au LRMF sur la période 1996-2002<sup>23</sup>. Il s'agissait, lors d'interviews d'artistes par des étudiants de l'École du Louvre, de collecter des informations sur leurs pratiques et leurs matériaux.

Les boîtes d'artistes constituées aujourd'hui au C2RMF le sont uniquement à l'occasion de la restauration d'une œuvre pour laquelle il a été possible de recueillir auprès des artistes ou de leur ayants droit des échantillons des matériaux présents sur l'œuvre ou correspondant à une technique très présente dans la production de l'artiste. Sont collectées également la documentation afférente à ces matériaux et toute information sur la manière dont ceux-ci ont pu être mis en œuvre par l'artiste (fig. 7). Dans des cas particuliers où l'intervention relève non pas de la restauration, mais du remplacement ou de la substitution, ce sont les matériaux retirés et les nouveaux utilisés qui sont conservés dans des boîtes d'artistes afin de documenter les états successifs d'une partie de l'œuvre. Pour les cas spécifiques que sont les réfections de polychromies des sculptures conservées en extérieur, cette documentation matérielle pourra servir de base aux futures et inévitables réfections.

Ces matériauthèques sont constituées en relation avec la caractérisation des matériaux présents sur les œuvres, mais également pour comprendre les altérations qui peuvent survenir au cours du temps. Ainsi, pour les produits qui le permettent, car présents en quantité suffisante et ayant conservé leurs propriétés d'utilisation initiales, des applications sur lames de verre de micros-



**Fig. 7.** Boîte d'artiste de Jurg Kreienbühl, contenant tous les pigments présents dans l'atelier de l'artiste et donnés par son fils.  
© C2RMF/Nathalie Balcar, 2017.

copie<sup>24</sup> sont réalisées et soumises à un vieillissement naturel à la lumière et à l'obscurité dans une ambiance relativement contrôlée.

## Conclusion

Les études de cas mettent en évidence la complémentarité entre source archivistique et analyse physico-chimique. En effet, dans un contexte d'étude préalable à une intervention de restauration, l'archive constitue un excellent point de départ pour apporter les premiers indices sur la composition matérielle d'une œuvre, mais l'approche analytique est néanmoins indispensable pour déterminer avec certitude les matériaux présents et, le cas échéant, révéler leur état de dégradation. Aussi précise que puisse paraître une archive, elle peut être inconsciemment altérée, ce qui est souvent le cas des témoignages

(mémoire défaillante), ou volontairement approximative, un haut niveau de précision n'étant pas indispensable (pratique du monde industriel). Dans certains cas toutefois, il faut reconnaître que l'archive apporte des informations que le résultat d'analyse ne peut livrer : le nom d'une marque, la forme ou la capacité des contenants (tube ou pot), etc.

Tous ces exemples ne peuvent que soulever la question de la nécessité de constituer une documentation (quelle que soit sa forme) au moment de l'entrée d'une œuvre dans les collections. En effet, c'est probablement un moment privilégié pour engager un dialogue avec l'artiste ou son entourage et le questionner sur les matériaux employés, les modes de mise

en œuvre et, dans les cas les plus favorables, obtenir des échantillons.

Les liens à établir avec les industriels apparaissent également évidents afin de constituer des fonds d'archives sous plusieurs formes, s'appropriant les codes et les pratiques spécifiques à ce domaine et se tenir informés des évolutions en lien avec les aspects économiques et législatifs qui échappent à la plupart des utilisateurs de produits disponibles à la vente, tous secteurs confondus.

#### Remerciements

Nous remercions Émilie Faust, Céline de Courlon, Hélène Bluzat, la fondation Keith Haring, l'AFPEV, le LRMH et Laurie Blachet pour le partage d'informations, de contacts et d'échantillons.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ANDRAL, Jean-Louis, RAEBURN, Michael, GAUTIER, Gwénaëlle *et al.* *Picasso Express*. Antibes : musée Picasso, 2011.
- BALCAR, Nathalie. « L'apport des études stratigraphiques à la connaissance des inscriptions ». Dans AMARGER, Antoine, AMELOT, Arnaud, BALCAR, Nathalie *et al.* *La galerie des Glaces : Histoire et restauration*. Dijon : Faton, 2007, p. 180-181.
- DOWN, Jane L. "The evaluation of selected poly(vinyl acetate) and acrylic adhesives: A final research update". *Studies in Conservation*, volume 60, n° 1, 2015, p. 33-54.
- GIRAUDY, Danièle. « Boîtes d'artistes contemporains et banques d'échantillons ». *Technè*, n° 8, 1998, p. 77-80.
- MILOVANOVIC, Nicolas. « Les inscriptions dans le décor de la galerie des Glaces à Versailles : nouvelles découvertes ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2005, 149-1, p. 279-306.
- STANDEVEN, Harriett A. L. *House Paints, 1900-1960: History and use*. Los Angeles : Getty Publications, 2011.
- WAMPLER, Thomas P. *Applied Pyrolysis Handbook. Second Edition*. Boca Raton, Floride : CRC Press Book, Taylor and Francis Group, 2006.

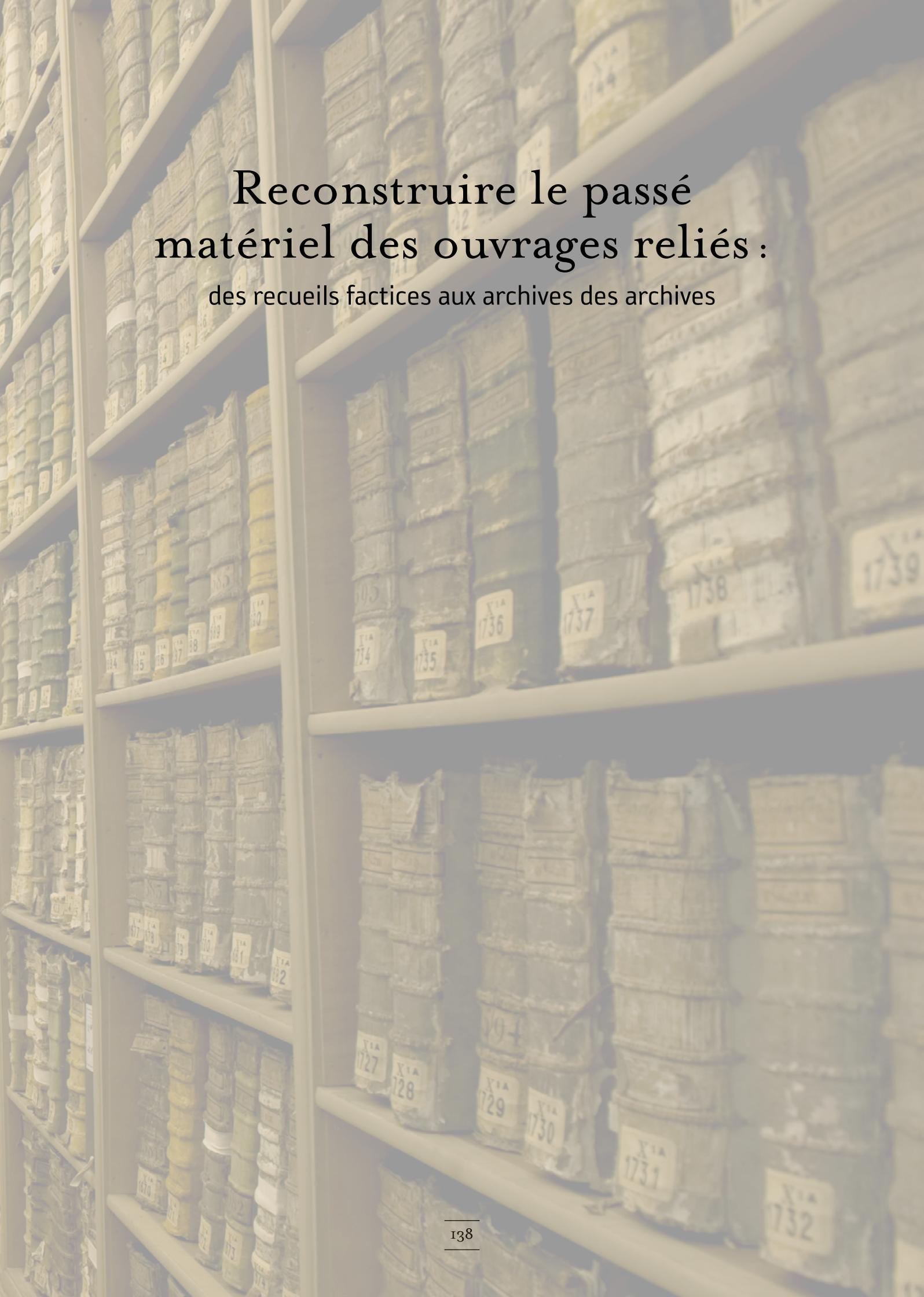
#### Documents inédits

- BALCAR, Nathalie. *Jürg Kreienbühl, Secteur d'Argenteuil, 1965. Caractérisation des liants, vernis et pigments de la composition*. Rapport d'étude, C2RMF, n° 30721, 2015.
- BALCAR, Nathalie. *Philippe Artias, Le Bain turc n° 1, 1973. Caractérisation des liants et des pigments des couches picturales, stratigraphie et mesure d'épaisseurs de couches*. Rapport d'étude, C2RMF, n° 24881, 2012.
- BALCAR, Nathalie. *Bernard Bazile, Le Grand serpent, 1976. Caractérisation des peintures, d'un adhésif et d'un vernis*. Rapport d'étude, C2RMF, n° 3302, 2004.
- BALCAR, Nathalie. *Keith Haring, Tower, 1987. Caractérisation des peintures*. Rapport d'étude, C2RMF, n° 26794, 2013.
- BALCAR, Nathalie. *Jean Dubuffet, Colloque I, 1946. Caractérisation de la peinture noire*. Rapport d'étude, C2RMF, n° 12694, 2007.

- BALCAR, Nathalie. *Niki de Saint Phalle, Le Monstre de Soisy, vers 1966. Caractérisation des peintures et des plastiques*. Rapport d'étude, C2RMF, n° 40800, 2020.
- BLACHET, Laurie. *Étude et restauration du Monstre de Soisy de Niki de Saint Phalle (1930-2002), vers 1966*. Mémoire de fin d'études pour le diplôme de restaurateur du patrimoine, Conservation-restauration des biens culturels, spécialité œuvres sculptées de l'École supérieure d'art et de design TALM-Tours, 2019.
- BLUZAT, Hélène. *Conservation-restauration d'une installation composite d'art contemporain : Le Grand serpent de Bernard Bazile. Étude des matériaux constitutifs : matières plastiques, textile peint, lichen, crin de cheval*. Mémoire de fin d'études pour le diplôme de restaurateur du patrimoine, spécialité Sculpture, Institut national du patrimoine, 2004.
- DE COURLON, Céline. *Le Bain turc n° 1 de Philippe Artias, 1973 (CNAP, Puteaux) : conservation-restauration d'une peinture vinylique sur toile de lin. Étude du phénomène de lustrage d'une peinture mate non vernie et comparaison de différents types de retouche*. Mémoire de fin d'études pour le diplôme de restaurateur du patrimoine, spécialité Peinture, Institut national du patrimoine, 2012.
- ENGELAERE, Charlotte. *Restauration et protection des sculptures en mortier peint du musée Robert-Tatin*. Mémoire de Master Sciences et génie de l'environnement, spécialité matériaux du patrimoine bâti et culturel dans l'environnement (MAPE), Paris Diderot : université Paris 12, École nationale des ponts et chaussées, 2009.
- FAUST, Émilie. *Entre modernité et tradition : étude et conservation-restauration de Secteur d'Argenteuil, peint par Jürg Kreienbühl en 1965 (Fonds régional d'art contemporain d'Île-de-France). Étude des dégradations d'une dispersion vinylique à plastification externe sur panneau dur et comparaison de différentes méthodes de nettoyage aqueux*. Mémoire de fin d'études pour le diplôme de restaurateur du patrimoine, spécialité Peinture, Institut national du patrimoine, 2015.

## NOTES

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 Balcar, 2007.</p> <p>2 Milovanovic, 2005.</p> <p>3 Dans le cadre de son mémoire de fin d'étude pour le diplôme de restaurateur du patrimoine.</p> <p>4 Wampler, 2007.</p> <p>5 Balcar, 2015.</p> <p>6 Dans le cadre de son mémoire de fin d'étude pour le diplôme de restaurateur du patrimoine.</p> <p>7 Les résines vinyliques sont toujours plastifiées pour présenter une bonne souplesse. Il y a deux modes de plastification : l'un dit externe</p> | <p>obtenu par l'ajout d'un plastifiant, l'autre dit interne – il s'agit alors de greffer sur la chaîne vinylique un ester de vinyl VeoVA (copolymérisation).</p> <p>8 Balcar, 2012.</p> <p>9 Balcar, 2004.</p> <p>10 Dans le cadre de son mémoire de fin d'étude pour le diplôme de restaurateur du patrimoine.</p> <p>11 Balcar, 2013.</p> <p>12 Down, 2015.</p> <p>13 Engelaere, 2009.</p> <p>14 Balcar, 2013.</p> <p>15 Association Française des</p> | <p>Techniciens des Peintures, Vernis, encres d'imprimerie, colles et Adhésifs.</p> <p>16 Standeven, 2011.</p> <p>17 Balcar, 2007.</p> <p>18 Andral, 2011.</p> <p>19 Dans le cadre de son mémoire de fin d'étude pour le diplôme de restaurateur du patrimoine.</p> <p>20 Balcar, 2020.</p> <p>21 Trois matériauthèques sont gérées par la filière xx<sup>e</sup> siècle-art contemporain, département Restauration, C2RMF. La première est consacrée aux produits</p> | <p>labellisés beaux-arts et produits de restauration, la seconde est dédiée aux objets en plastiques et la dernière concerne les peintures à usage industriel type Ripolin.</p> <p>22 Achats sur des sites de ventes sur Internet ou lors de déambulations sur les marchés aux puces et vides-greniers mais également généreux dons de particuliers suite à des appels à contribution.</p> <p>23 Giraudy, 1998.</p> <p>24 La lame de microscope a pour dimensions : 7 x 2,6 cm.</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



# Reconstruire le passé matériel des ouvrages reliés :

des recueils factices aux archives des archives

**Lucie Moruzzis**, conservatrice-restauratrice, Archives nationales, Paris ([lucie.moruzzis@culture.gouv.fr](mailto:lucie.moruzzis@culture.gouv.fr)).

**Malcolm Walsby**, professeur des universités, Enssib/université de Lyon ([malcolm.walsby@enssib.fr](mailto:malcolm.walsby@enssib.fr)).

---

## Le livre : définitions et axiologie

Qu'est-ce qu'un livre ? La réponse à cette question peut sembler évidente au premier regard, mais elle est infiniment plus complexe qu'il n'y paraît. Un livre peut être défini autant par les idées, les informations qu'il transmet aux hommes via le code qu'est l'écriture que par l'objet matériel composé de papier, d'encre, de parchemin et de cuir, garant tangible de la préservation du contenu évanescant. Un livre est donc à la fois matière et idée, contenant et contenu, texte et œuvre<sup>1</sup>. L'articulation de cette double identité entre image et matière caractérise l'ensemble des objets patrimoniaux à différents degrés. Le paradigme de la conservation-restauration encourage la réflexion axiologique vis-à-vis des objets dont nous avons la charge, et que nous devons transmettre aux générations futures dans de bonnes conditions.

Au début du <sup>xx</sup>e siècle, Aloïs Riegl (1858-1905) distingue monument écrit, monument de l'art et monument historique<sup>2</sup>. Le livre semble appartenir à ces trois catégories à la fois : monument écrit, sa lecture induit la connaissance du code utilisé et provoque des représentations mentales ; doublement monument de l'art, la qualité littéraire ou documentaire de l'œuvre, mais aussi de façon secondaire les propriétés esthétiques de sa reliure, de son papier et de ses tracés sont immédiatement perceptibles par les sens ; monument historique par excellence, il est le témoin d'une ou plusieurs époques par son texte et par sa matérialité.

Aborder le passé matériel des livres induit donc un certain recul et une prudence vis-à-vis des jugements hâtifs vers lesquels une approche uni-axiale pourrait nous mener. Dans le domaine de l'étude du patrimoine écrit, œuvre, objet et

histoire ne peuvent être considérés que comme trois dimensions indissociables, le livre devenant un triptyque épistémologique.

## Les spécificités du livre dans le monde patrimonial

Le livre est un objet patrimonial particulier, qui se différencie de nombreux biens culturels au moins par trois aspects. Premièrement, le nombre de documents conservés par les bibliothèques et les centres d'archives est sans commune mesure avec le nombre d'objets préservés par les institutions muséales. À titre de comparaison (nécessairement discutable en raison des spécificités inhérentes à chaque catégorie de biens culturels), le musée du Louvre conserve environ 550 000 objets, contre près de quinze millions pour la Bibliothèque nationale de France (BnF), c'est-à-dire un peu moins de trente fois plus. La quantité de documents des bibliothèques et des archives se mesure d'ailleurs plus souvent en termes de kilomètres linéaires (kml), un mètre linéaire représentant la quantité de documents stockés sur un mètre de rayonnage (fig. 1). Cette masse vertigineuse et en constante augmentation<sup>3</sup> explique peut-être le nombre important d'ateliers de reliure et de restauration dans les institutions patrimoniales que sont la BnF et les Archives nationales, ainsi que l'ancienneté de ces ateliers<sup>4</sup>.

Deuxièmement, même s'il existe d'importantes disparités au sein de cette impressionnante masse de volumes, ils partagent pour la plupart une caractéristique primordiale : ils doivent pouvoir être consultés – et donc manipulés – par le public, par les lecteurs. La valeur d'usage –



**Fig. 1.** Les registres de la célèbre galerie du Parlement des Archives nationales, illustrant la masse de documents préservés par l'institution. © Archives nationales/Atelier photo.

conceptualisée par Aloïs Riegl<sup>5</sup> – est particulièrement prégnante dans le monde du patrimoine écrit, autant en termes de traces d'une utilisation passée que dans leur ontologie actuelle. À l'exception de certains ouvrages considérés comme presque intouchables et devenant ainsi des objets de musée<sup>6</sup>, les livres ont été lus et sont toujours lus. Les conservateurs-restaurateurs intervenant sur des livres reliés doivent donc composer avec une double valeur d'usage : ils doivent identifier et documenter les traces des différents emplois du document dans le passé, et intervenir en vue de son utilisation présente et future. La fonction de communication, intimement liée à la valeur d'usage et inhérente à l'existence des bibliothèques publiques et des archives, revêt une telle importance que le terme « restauration » est rarement approprié dans le cas des documents écrits. Les interventions les concernant relèvent presque exclusivement de la conservation (préventive et curative), voire de la réparation ou de la rénovation<sup>7</sup> ; et de la numérisation. L'usage peut parfois

même être valorisé au détriment de l'intégrité de l'objet et de sa valeur d'ancienneté.

Troisièmement, si l'usage est aussi essentiel dans le monde des livres, c'est en raison de la nette prédominance donnée aux informations fournies par l'image par rapport à celles fournies par l'objet matériel. La complémentarité entre la matérialité d'un bien culturel et le message qu'il véhicule semble plus équilibrée dans le cas des objets relevant des beaux-arts que dans celui des livres<sup>8</sup>. Personne n'oserait affirmer que l'observation de la photographie d'une œuvre peinte ou d'une œuvre sculptée peut se substituer à l'étude de l'original. Mais la version numérique ou numérisée d'un document peut plus facilement prétendre à le remplacer dans l'imaginaire collectif, puisque le plus important demeure le message, l'information, l'idée, l'œuvre au sens de production organisée de l'esprit<sup>9</sup>.

Ainsi, le patrimoine écrit se distingue des autres objets culturels par sa masse, et par la pri-

mauté de ses valeurs d'usages, intimement liées à l'ascendant du message sur la matérialité.

## Les enjeux des restaurations passées et présentes pour l'histoire du livre

Les enjeux de la matérialité du livre ont longtemps été mis de côté par les historiens du livre. La révolution lancée par Lucien Febvre cherchait à comprendre la place du livre en tant que marchandise et s'appuyait sur des analyses sérielles provenant soit de recherches archivistiques, soit de l'identification d'unités bibliographiquement distinctes. De cette entreprise menée à terme en 1958 par Henri-Jean Martin résulta la publication de *L'apparition du livre* qui influença des générations de chercheurs<sup>10</sup>. Martin lui-même poursuivit un temps dans cette voie avant d'amorcer un tournant dans sa recherche vers l'histoire des idées, domaine dans lequel excellèrent, dans son sillon, des historiens comme Roger Chartier au cours des décennies qui suivirent. Toutes ces recherches et les interrogations qu'elles suscitèrent avaient en commun une approche qui mettait au centre de leurs problématiques les éditions publiées et les textes qu'elles disséminaient. En cela, elles mettaient de côté un aspect fondamental de l'analyse du livre : l'exemplaire.

La particularité du livre imprimé est qu'il résulte de la production d'un tirage de plusieurs centaines d'exemplaires de la même édition. Cette particularité a mené les historiens à se concentrer sur les différences entre les éditions puisque les exemplaires ne seraient que des répliques identiques. Cependant, au temps du livre artisanal, ceci est une conclusion erronée. Avant même qu'un livre ne quitte l'échoppe du libraire, il se distinguait de ses compères par la confection d'une reliure personnalisée. Les matériaux utilisés et la décoration du codex rendaient chaque exemplaire unique. Au cours de la longue existence du livre, l'objet dissemblait de plus en plus des autres exemplaires du même tirage. On y ajoutait des marques de provenance variées, on enrichissait le texte d'annotations, d'index, de résumés dans les marges, on réhaussait les passages importants grâce à l'emploi de manicules ou en soulignant ou surlignant une phrase au cours de la lecture. Cette dernière provoquait

également un foisonnement de marques involontaires : des gouttes d'encre tombant d'une plume, des traces de mains à l'hygiène douteuse, l'embrasement soudain de pages lues grâce à une chandelle que l'on avait trop approchée du papier. À tout ceci il faut encore ajouter, entre autres choses, les conséquences de la censure, l'ajout d'illustrations supplémentaires, l'enluminure de lettrines et les pages interfoliées qui permettaient de plus amples notes qui ne furent, parfois, jamais prises.

Cette matérialité des exemplaires plutôt que des éditions met l'objet au centre des considérations de l'historien. Ceci est particulièrement vrai pour les recueils factices. Les recueils factices sont des volumes formés à partir de plusieurs exemplaires d'éditions différentes regroupées au sein d'une même reliure. Cette pratique était déjà commune au Moyen Âge lorsqu'on reliait ensemble des textes manuscrits, et elle continua au cours des premiers siècles de l'existence des livres imprimés. Ainsi une proportion non négligeable des exemplaires que nous connaissons aujourd'hui fut préservée dans des reliures renfermant plusieurs ouvrages. Comme chaque acheteur de nouveaux livres devait faire relier ses acquisitions, il lui incombait de décider s'il souhaitait assembler plusieurs textes et, si c'était le cas, lesquels réunir et dans quel ordre les placer.

Souvent très diverses, contenant une variété de textes qui peut parfois nous sembler défier toute catégorisation, les raisons de la confection des volumes nous renseignent sur les mentalités des possesseurs de livres. Bien sûr, eu égard au coût de reliure, certains recueils étaient simplement le résultat d'un choix économique : il revenait moins cher d'effectuer une seule grosse reliure pour quatre exemplaires que quatre petites reliures séparées. Mais on remarque souvent que l'on défaisait et refaisait des reliures pour changer les pièces qu'elles contenaient ou pour les réarranger. En analysant les textes, la cohérence intellectuelle qui mena à la création du recueil devient plus claire et nous parle de la manière dont on appréhendait et souhaitait organiser la connaissance.

Dans de telles conditions, savoir quand et par qui un recueil fut constitué, et déterminer les changements qui ont pu être apportés au volume au cours des siècles devient un enjeu fondamental

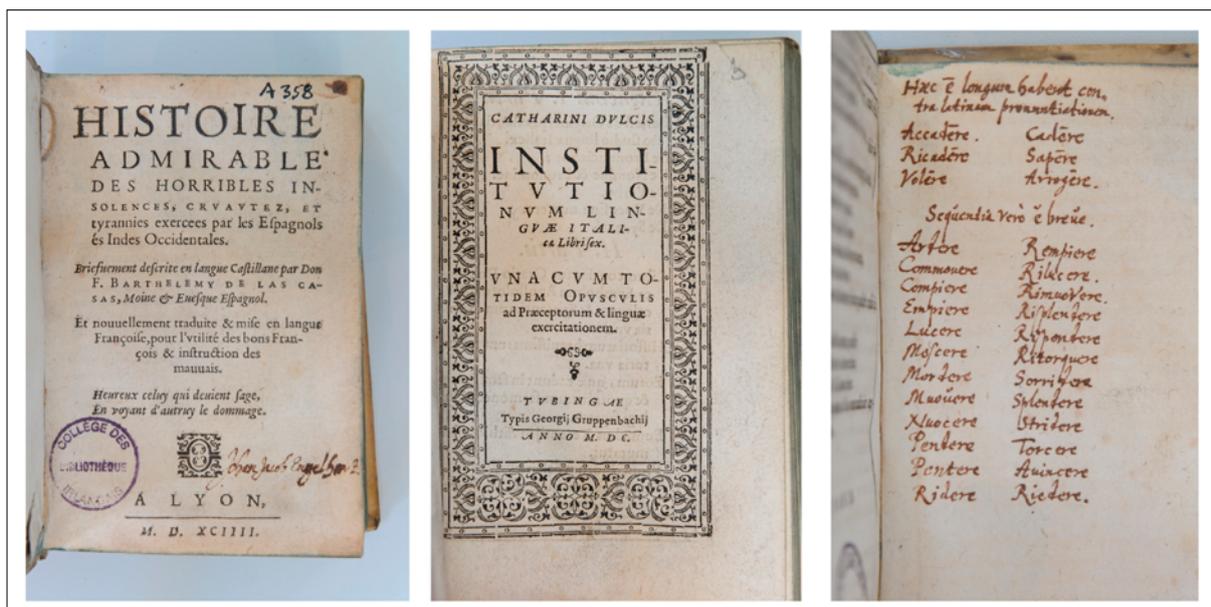


Fig. 2. Le recueil A 358 du Centre culturel irlandais à Paris. Cliché : Malcolm Walsby.

pour l'historien. Il convient, dans de telles conditions, d'examiner la structure de la reliure pour déterminer quand le recueil tel qu'il se trouve conservé aujourd'hui a été établi. Les éléments appartenant au processus de reliure tels que les pages de garde ou les claires sont dans ce domaine porteurs d'informations précieuses. La position des provenances ou d'indications manuscrites joue également un rôle, puisque leur présence dans certaines parties extérieures au bloc de texte peut suggérer qu'elles furent apposées après ou avant certains changements apportés à la reliure. Ainsi, par exemple, ce volume aujourd'hui conservé dans les collections du Centre culturel irlandais à Paris dont la page de garde finale révèle la raison pour laquelle le recueil avait été formé (fig. 2).

Le recueil contient deux pièces. La première est une traduction de l'ouvrage de Bartholomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, qui retrace l'impact néfaste des Espagnols sur le nouveau continent. Cette édition française fut produite en 1594 pendant les guerres de la Ligue catholique alors que les Espagnols avaient envahi le royaume de France pour venir au secours du parti catholique contre Henri IV<sup>11</sup>. Dans ce contexte, l'édition revêtait un aspect polémique et encourageait les Français à s'opposer aux Ibériques. On pourrait penser que le possesseur s'intéressait à cette facette pamphlétaire ou tout du moins au

texte de Las Casas, mais le reste du recueil nous pousse à remettre en cause une telle interprétation.

La reliure de l'ouvrage est clairement allemande et date sans doute des premières années du XVII<sup>e</sup> siècle : les tranches sont ornées d'une couleur bleue typique, comme l'est le parchemin rigide de la couverture. Cette origine est renforcée par la présence sur la page de titre de la signature de Johan Jacob Engelbert et par un second ouvrage imprimé à Tübingen. Ce texte est un outil pour l'apprentissage de l'italien publié à la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Enfin, sur la dernière page de garde, Engelbert avait noté une liste de mots latins contenant des « e » longs et brefs. Ce dernier élément semble décisif : l'ouvrage contient donc trois langues différentes, toutes de nature latine, toutes étrangères pour ce possesseur allemand. Il s'agissait d'un recueil qui servait de manuel linguistique et le texte de Las Casas était donc lu pour apprendre ou peaufiner le français du lecteur. En d'autres termes, le contexte du recueil, la décoration des tranches et la présence des annotations sur la page de garde transforment notre compréhension de la lecture que l'on pouvait avoir d'un texte. En créant ce recueil, le possesseur allait au rebours de la volonté polémique du libraire qui avait fait imprimer le livre, s'appropriant le texte pour ses propres fins.

La diversité des usages et l'importance des traces matérielles sont soulignées par un autre

exemple de recueil aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France<sup>13</sup>. Ce volume regroupe une série de quelque 226 dissertations soutenues au XVI<sup>e</sup> siècle à l'université de Louvain. Leur analyse matérielle permet de comprendre comment le recueil a été constitué et le contexte dans lequel les exemplaires furent utilisés et collectionnés. La reliure est de toute évidence postérieure aux éditions qu'elle recèle : de qualité courante, elle fut confectionnée sans doute un siècle plus tard dans un style français avec des matériaux trahissant un investissement limité, peut-être de la part du couvent des Récollets de Paris si on peut se fier à la provenance manuscrite inscrite sur le premier item. Cependant, dans ce cas-ci, les indices les plus importants sont sur les exemplaires eux-mêmes.

Les dissertations furent imprimées de manière hâtive avec peu d'égards quant à la mise en page et à l'impression<sup>14</sup>. Le papier choisi, bien que de bonne qualité générale, ne respectait pas toujours le format du recueil : certaines dissertations dépassaient, d'autres manquaient de matière. De plus, la présence de trous en tête des feuillets trahit une

utilisation différente des exemplaires avant leur intégration au présent volume. Les marques de rouille autour des trous suggèrent l'emploi de clous (fig. 3). Ceci pourrait être lié à l'affichage des dissertations en tant que placards publicitaires annonçant l'événement, mais cela semble peu probable ; les nombreuses annotations semblent incompatibles avec une telle utilisation, sans parler du fait que les exemplaires n'auraient que peu de chance d'être préservés. Les feuilles étaient, par ailleurs, perforées plusieurs fois avec parfois jusqu'à quatre trous et il semble inconcevable qu'on ait pu vouloir afficher quatre fois de suite les textes ou qu'ils aient pu survivre à de tels réemplois.

La découverte de petites déchirures au-dessus de certaines perforations laisse cependant penser que les clous servaient bien à attacher les dissertations et qu'une certaine pression avait parfois été exercée vers le bas alors que les clous étaient présents. En examinant de plus près les trous, on note que leur création mena, dans certains cas, à la perte de texte imprimé et d'annotations manuscrites. Ceci nous permet de déduire qu'ils

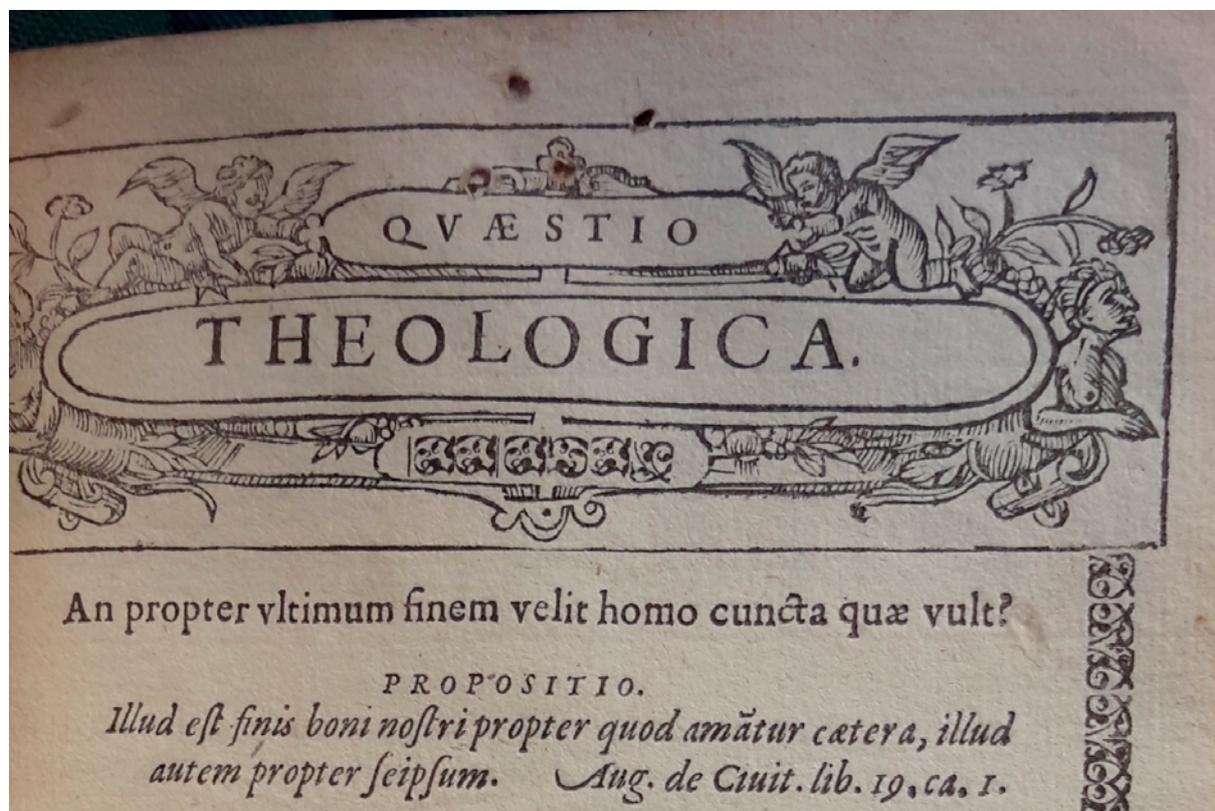


Fig. 3. Exemple de trous dans le recueil D-9526 de la Bibliothèque nationale de France.  
Cliché : Malcolm Walsby.

furent faits après leur impression, mais également après la défense de la thèse, premier moment auquel on aurait pu insérer des remarques ou ajouts complémentaires. Ces constatations nous poussent à conclure que les trous furent pratiqués par un possesseur des dissertations après analyse des textes.

La pratique courante au XVI<sup>e</sup> siècle d'assembler des documents par le biais de clous nous offre une explication plausible. Les dissertations étaient réunies les unes aux autres dans des recueils primitifs où les clous se substituaient à une reliure. Cette alternative au codex présentait de véritables avantages d'utilisation : on pouvait plus facilement annoter les feuilles ou travailler avec sans avoir à maintenir un livre ouvert en enlevant simplement le clou. Leur mobilité relative permettait également de réarranger l'ordre des textes dans l'optique de la rédaction d'un commentaire ou d'un sermon. En passant d'un exemplaire à un autre alors que le clou était toujours présent, on favorisait l'apparition de petites déchirures au-dessus des trous. La création de trous supplémentaires avait lieu lorsqu'on souhaitait remettre des clous alors qu'on avait détaché les feuilles : en effet, on ne pouvait alors que rarement aligner parfaitement les perforations existantes et il devait être plus aisé de percer de nouveau les exemplaires pour lesquels les trous étaient décalés.

Ce recueil primitif nous apprend beaucoup sur les pratiques de lecture et d'utilisation des imprimés académiques éphémères du XVI<sup>e</sup> siècle. En établissant que sa reliure sous forme de codex eut lieu environ un siècle après leur création et en soulignant l'utilisation qui en a été faite, on comprend pourquoi il ne survit aujourd'hui aucun autre exemplaire des 214 éditions différentes présentes dans ce recueil. Les mauvaises conditions de conservation qui résultaient de leur regroupement par le biais de clous, plus qu'un quelconque désintérêt pour leur contenu, auraient pu mener à leur destruction. Au contraire, la formation du recueil parisien, alors qu'elle assurait la pérennité du contenu, marquait aussi la fin de son utilisation intensive. Plus aucune annotation ne fut apportée et la vie utile des textes, autant qu'on peut en juger, cessa.

Au regard de ces exemples, l'importance des détails matériels des volumes nous permet de

comprendre le passé des livres ainsi que le contexte de leur lecture. Sans une approche archéologique, nous aurions mal saisi pourquoi les éditions du volume du Centre culturel irlandais étaient ainsi regroupées. L'histoire de l'utilisation des dissertations de Louvain nous aurait également échappé. Une restauration trop lourde de la reliure dans le premier cas ou le fait de vouloir enlever les traces de rouille ou réparer les déchirures du second nous auraient privé de ce qui fait précisément l'intérêt de ces exemplaires. Par ailleurs, les questions de préservation des indications qui permettent de mieux comprendre la formation de livres ne se limitent pas au domaine de l'imprimé et des recueils factices. Les mêmes questions touchent la création et la modification des volumes issus des archives manuscrites.

## L'exemple des Archives nationales au XIX<sup>e</sup> siècle

Les Archives nationales sont nées avec la Révolution française. Le rôle et les prérogatives de l'institution sont définis par la célèbre loi du 7 messidor an II<sup>15</sup> (25 juin 1794), dont l'article XXXVII grave dans le marbre le droit d'accès des citoyens français aux archives :

*Tout citoyen pourra demander dans tous les dépôts, aux jours et aux heures qui seront fixés, communication des pièces qu'ils renferment : elle leur sera donnée sans frais et sans déplacement, et avec les précautions convenables de surveillance<sup>16</sup>.*

Napoléon Bonaparte transfère les archives – désormais impériales – vers l'hôtel de Soubise acquis en 1808<sup>17</sup>, et la jeune institution s'organise peu à peu tout au long de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les archivistes – issus pour la plupart de l'École des chartes, créée en 1821<sup>18</sup> – classent les documents dont ils ont la charge, les étudient et modifient l'installation matérielle des archives. C'est dans ce contexte de recherche d'identité pour une institution en plein développement que les premières mesures de conservation matérielle apparaissent<sup>19</sup>. Estampillage, numérotation, mise en carton, mais aussi reliure et restauration sont désormais considérés comme indispensables



**Fig. 4.** La salle de l'armoire de fer du dépôt Napoléon.  
© Archives nationales/Atelier photo.

alors que la première salle de lecture est ouverte au public au début des années 1840.

À la même période, plusieurs dépôts sont construits autour des hôtels de Soubise et de Rohan, jusqu'à l'achèvement en 1863 des grands dépôts, dits « dépôts Napoléon ». Ce bâtiment est pensé pour entreposer – mais aussi mettre en scène – les archives de la nation. Son centre névralgique et architectural, l'armoire de fer, renferme quelques-uns des documents considérés comme les plus précieux de la nation française. À son côté sont disposés les registres du Trésor des chartes – le fonds le plus emblématique des Archives<sup>20</sup> – ainsi que des documents extraits de leur série d'origine pour former des sortes de séries factices, véritables collections arbitraires d'archives jugées prestigieuses<sup>21</sup>. Réel écrin aussi précieux que son contenu, la salle de l'armoire de fer devient une vitrine qui doit mettre en valeur les documents de l'histoire de France

(fig. 4). C'est donc assez naturellement que l'institution commence dans les années 1840 à faire appel à un relieur dont le rôle est de rendre une certaine intégrité à des documents prestigieux – mais parfois dans un triste état matériel. Dès le début des années 1840, les registres du Trésor des chartes commencent à être confiés au relieur Hirou (dont l'atelier se situait au numéro 140 de la rue Saint-Jacques à Paris), qui réalise des reliures en plein maroquin<sup>22</sup>, octroyant à ce fonds si spécifique l'aspect qu'il présente encore aujourd'hui. Les factures de ce relieur nous apprennent que le terme « restauration » est déjà présent dans le vocabulaire des relieurs avant même la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. Le besoin des services d'un relieur à plein temps sur le site même des Archives se fait très vite sentir, et le relieur dénommé Rose y installe son atelier dans lequel il travaille (secondé d'un aide, dont le nom n'est pas cité) autant sur les archives elles-

Cote du document	Instructions pour le relieur	Date		Observations
		à la commande	à la réception	
hh. 1051	S. Jean de l'Écl. L'Éclair de Paris-Lyon (à signer)			
hh. 1052	id. L'Éclair de Paris-Lyon (à signer)			
hh. 1053	id. id. (id.)			
hh. 1054	id. L'Éclair de Paris-Lyon (id.)			
hh. 1057	id. L'Éclair de Paris-Lyon L'Éclair (id.)			
hh. 1058	id. L'Éclair de Paris-Lyon L'Éclair (id.)			
hh. 1059	id. L'Éclair de Paris-Lyon L'Éclair (id.)			
hh. 1091	id. L'Éclair de Paris-Lyon (id.)			
hh. 1093	id. L'Éclair de Paris-Lyon (id.)			
hh. 1094	id. id. (id.)			
hh. 1095	id. L'Éclair de Paris-Lyon (id.)			
hh. 1096	id. id. (id.)			
hh. 1097	id. id. (id.)			
hh. 1098	id. L'Éclair de Paris-Lyon (id.)			
hh. 1099	id. id. (id.)			
hh. 1101	id. id. (id.)			
hh. 1102	id. L'Éclair de Paris-Lyon (id.)			
hh. 1103	id. L'Éclair de Paris-Lyon (id.)			
hh. 1104	id. L'Éclair de Paris-Lyon (id.)			
hh. 1107	id. id. (à signer)			

**Fig. 5.** La page 114 du registre des commandes de reliures de la section historique des Archives nationales. © Archives nationales/Lucie Moruzzis.

mêmes que sur les ouvrages de la bibliothèque<sup>24</sup>. Le relieur et son aide sont rejoints en 1861 par deux autres ouvriers<sup>25</sup>. Même si aucun document ne le stipule directement, il est tentant de rapprocher ce développement de l'atelier de la fin approchante du chantier des grands dépôts. Les documents devaient être présentables, mieux : ils devaient impressionner.

La découverte et l'exploration d'un document inédit vont peut-être nous permettre de mieux comprendre le rôle et les activités de ce tout jeune atelier, qui reliait autant qu'il restaurait. Le registre des commandes de reliures de la section ancienne des Archives nationales avait presque été oublié dans le bureau du responsable du Département du Moyen Âge et de l'Ancien Régime (DMAAR, descendant direct de la section ancienne). Ce registre (fig. 5), commencé en 1857 suivant le règlement établi dès son arrivée par Léon de Laborde, le nouveau directeur général des Archives de l'Empire, ne sera délaissé pour un autre système qu'au début des années 1990. Il couvre donc un peu plus de 130 ans de l'activité de l'atelier pour la section ancienne. C'est cette

source qui se trouve au cœur de notre recherche sur l'histoire de la reliure et de la restauration des livres aux Archives nationales. La transcription intégrale des informations contenues dans ce registre sous un format électronique permet d'établir que pas moins de 7 000 objets de la section ont été traités par l'atelier en près d'un siècle et demi. Elle permet également de montrer qu'un très grand nombre de ces objets a été traité autour de 1865, c'est-à-dire au moment de l'achèvement de la construction des grands dépôts. Outre ces éléments statistiques, la confrontation des informations – très sommaires – fournies par le registre avec l'analyse matérielle des documents cités peut permettre de reconstituer – au moins partiellement – la façon dont étaient traités ces volumes.

La comparaison des traitements des registres de Saint-Denis et de ceux de Saint-Germain-des-Prés peut s'avérer révélatrice des différences de traitements effectués sur les volumes au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, mais également de la notion d'adaptabilité, visiblement déjà très présente dans les esprits. Les deux ensembles – appartenant à la série des monuments ecclésiastiques et conservés dans la salle de l'armoire de fer – ont été abondamment traités dans les années 1860, mais pas de la même façon. Les archives de Saint-Denis présentent aujourd'hui un type de reliure fait avec les moyens du bord, datant probablement du XVIII<sup>e</sup> siècle, et dénotant un important souci de solidité (fig. 6). La couverture est réalisée à partir de vieux parchemins, parfois de parchemins de remploi, sur laquelle le contenu du registre est résumé. Le dos est renforcé par du carton et par de massives tranchefiles cousues sur chaque cahier avec des lanières de cuir, probablement inspirées de celles de la fin du Moyen Âge. Le registre des commandes de reliure indique comme seule instruction pour le relieur « Un titre », et on constate en effet qu'une pièce de titre a été ajoutée. On peut donc émettre l'hypothèse que les reliures anciennement effectuées sur les archives de Saint-Denis présentaient au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle un état satisfaisant, qui nécessitait seulement l'ajout d'une pièce de titre.

Le cas des archives de Saint-Germain-des-Prés est différent. Certains de ces volumes ont également été traités à l'atelier dans les années 1860, mais la nature de ces traitements est tout



**Fig. 6.** Comptes de l'office des charités (1577-1586), Arch. nat. LL//1284, Abbaye de Saint-Denis.  
© Archives nationales/Lucie Moruzzis.



**Fig. 7.** Cartulaire de Montchauvet (XVI<sup>e</sup> siècle), Arch. nat. LL//1081, Abbaye de Saint-Germain-des-Prés.  
© Archives nationales/Lucie Moruzzis.

autre. Cette abbaye a montré très tôt une volonté de classement et d'organisation de ses archives, et un soin particulier pour leur matérialité. Plusieurs de ces documents ont été envoyés à l'atelier de reliure avec pour instruction « à réparer ». L'analyse de l'un de ces objets montre trois caractéristiques : premièrement, les archives de l'abbaye ont effectivement été traitées avec beaucoup de soin au XVI<sup>e</sup> siècle puisqu'elles ont reçu une reliure estampée à froid, c'est-à-dire une reliure de grande qualité (fig. 7). Deuxièmement, cette reliure a été relativement bien conservée entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle ; et troisièmement, on a souhaité la préserver au maximum dans les années 1860, puisque seul le dos a reçu une nouvelle pièce de cuir. Le texte – l'œuvre – n'est donc pas le seul objet de l'attention de nos prédécesseurs.

Cette évidente adaptation des demandes de reliure et de restauration, tenant compte à la fois de l'état matériel des volumes et des valeurs accordées à l'existant, va à l'encontre de certaines croyances tenaces selon lesquelles nos prédécesseurs du XIX<sup>e</sup> siècle auraient agi de façon déraisonnée – au regard de notre paradigme actuel.

L'étude des traitements effectués dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sur les documents de la section historique des Archives nationales permet de mettre en évidence plusieurs critères qui semblent avoir présidé aux choix des traitements mis en œuvre dans l'atelier de reliure et de restauration à cette époque :

– Les conséquences de la logique de collection<sup>26</sup> : le choix de créer des séries factices (donc des collections) influence la nature et la période des traitements.

– La fréquence de consultation : plus un document est présenté comme prestigieux, plus il est consulté, plus il est détérioré, et plus il est restauré. À titre d'exemple, le fonds des registres du Trésor des chartes est traité de façon presque ininterrompue depuis près de 200 ans.

– La priorité du texte : les interventions visent toujours à préserver le texte, c'est-à-dire l'information ou l'œuvre. Toutes les anciennes couvertures en parchemin remontées dans de nouvelles reliures ont un point commun : elles portent au moins une inscription.

– L'ancienneté : plus un document est ancien, moins le traitement est invasif.

– Le support : en moyenne, les documents sur parchemin sont traités avec plus de soin que les documents sur papier.

– La reliure : les éléments des reliures anciennes sont préservés au maximum lorsque la structure ou le décor sont considérés comme précieux.

Les légendes selon lesquelles les relieurs du XIX<sup>e</sup> siècle auraient endommagé de façon irrémédiable et déraisonnée le patrimoine écrit ne résistent pas à l'analyse croisée des sources écrites et des sources matérielles. Même si certains traitements anciens peuvent nous sembler aujourd'hui

d'hui invasifs ou inadaptés, voire destructifs, nous ignorons tout de l'état matériel dans lequel se trouvaient les documents quand les relieurs du XIX<sup>e</sup> siècle les ont eus en main. Ce recul nous permet aussi de mettre en perspective nos propres pratiques en offrant une plus large place à l'étude matérielle des objets dont nous avons la charge. La collaboration entre historiens du livre et conservateurs-restaurateurs spécialisés

dans le patrimoine écrit s'avère fertile, et peut même être considérée comme incontournable dans une perspective de développement de l'approche historique, de l'édition à l'exemplaire, de la codicologie à la bibliographie matérielle, du général au particulier. Comme souvent, la réalité s'avère infiniment plus complexe, plus nuancée, mais aussi plus intéressante, que la simple rumeur.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ANDRIST, Patrick, CANART, Paul, MANIACI, Marilena. *Bibliologia 34, Elementa ad librorum studia pertinentia, La syntaxe du codex, Essai de codicologie structurale*. Turnhout : Brepols, 2013.
- BÉCHU, Claire (dir.). *Les Archives nationales : Des lieux pour l'histoire de France, Bicentenaire d'une installation, 1808-2008*. Paris : Archives nationales/Somogy Éditions, 2008.
- BERGEON, Ségolène. « Éthique et conservation-restauration : la valeur d'usage d'un bien culturel ». Dans ARSAG (éd.). *La conservation : une science en évolution, bilans et perspectives*, Paris, 1997. Paris : ARSAG, 1997, p. 16-22.
- CÔTE, Marie, DANIEL, Floréal. « De Diafoirus aux thérapies de groupe : une petite histoire des techniques de conservation/restauration du livre ». Dans ARSAG (éd.). *La conservation : une science en évolution, bilans et perspectives*, Paris, 1997. Paris : ARSAG, 1997, p. 94-102.
- FEBVRE, Lucien, MARTIN, Henri-Jean. *L'apparition du livre*. Paris : Albin Michel, 1958 (seconde édition avec postface, 1999).
- LEVEAU, Pierre. « Métiers d'art liés à la restauration et professionnels de la conservation-restauration : deux idéaltypes ». In *Situ* 30, 2016 [<http://insitu.revues.org/13611>].
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Paris : Villey et Saulnier, 2004.
- PETTEGREE, Andrew, BRUNI, Flavia (dir.). *Broadsheets. Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*. Leyde : Brill, 2017.
- POTIN, Yann. « Archives en sacristie. Le trésor est-il un bâtiment d'archives ? Le cas du "Trésor des chartes" des rois de France (XIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) ». *Livraisons d'histoire de l'architecture* 10, 2005, p. 65-85.
- RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. Paris : L'Harmattan, 2003.

## NOTES

---

1 Andrist, Canart, Maniaci, 2013, p. 51.  
Contenu : message transmis par un livre à travers un ensemble de signes.  
Texte : suite écrite de mots dans une séquence significative.  
Œuvre : production organisée de l'esprit,

considérée dans un sens immatériel.  
2 Riegl, 2003, p. 55-112.  
3 En raison du dépôt légal pour la BnF, et des versements réguliers pour les Archives nationales.  
4 La création des ateliers de la BnF et des Archives nationales est attestée dans

les années 1850.  
5 Riegl, 2003.  
6 À ce propos, nous pouvons citer la formule de M. Côte et F. Daniel :  
« Certains documents symboliques ou de valeur considérable bénéficient d'un acharnement thérapeutique, dormant comme des reliques sous des cloches transparentes, sous assistance

respiratoire, les tuyaux branchés en permanence sur des bouteilles d'hélium, dans un environnement filtré. Mais la plupart, simples mortels, vieillissent tranquillement à l'ombre des bibliothèques, à l'abri dans leurs reliures. »  
Côte, Daniel, 1997.  
7 La norme européenne EN 15898 fournit les

définitions suivantes :

**Restauration** : actions entreprises sur un bien en état stable ou stabilisé, dans le but d'en améliorer l'appréciation, la compréhension et/ou l'usage, tout en respectant son intérêt patrimonial et les matériaux et techniques utilisés.

**Réparation** : actions entreprises sur un bien ou une partie de celui-ci afin de lui restituer sa fonctionnalité et/ou son aspect.

**Rénovation** : action de rénover un bien sans nécessairement respecter son matériau ou son intérêt patrimonial. On prétend à une nouvelle création grâce à un procédé nouveau jugé meilleur que ceux du passé.

**Restitution** : rétablissement d'un bien dans sa forme initiale présumée en utilisant des matériaux

existants ou de substitution.

Le terme, autrefois utilisé dans le domaine architectural pour désigner l'acte graphique de relevé des ruines, cherche à fournir une image du bien culturel en respectant pleinement sa matérialité.

**Réhabilitation** : interventions sur un bien immobilier afin de lui restituer une fonctionnalité antérieure présumée, de l'adapter à une fonction différente ou à des normes de confort, de sécurité et d'accès.

**8** Bergeon, 1997.

**9** Andrist, Canart, Maniaci, 2013, p. 51.

**10** Febvre, Martin, 1958.

**11** De las Casas, Bartolomé. *Histoire admirable des horribles insolences, cruautés et tyrannies exercées par les Espagnols es Indes Orientales*. Lyon : s.n., 1594,

USTC 37555.

**12** Le Doux, Catherin. *Institutionum linguae italicae libri sex*. Tübingen : Georg Gruppenbach, 1600, USTC 620618.

**13** Ce recueil est conservé sous la cote D-9526.

**14** L'impression et l'attribution de ces éditions sont analysées par Malcolm Walsby dans "Cheap Print and the Academic Market: The Printing of Dissertations in Sixteenth-Century Louvain", dans Pettegree, Bruni, 2017, p. 355-375.

**15** Loi du 7 messidor an II (25 juin 1794) concernant l'organisation des archives établies auprès de la représentation nationale, Journal officiel du Grand-Duché de Luxembourg [<http://legilux.public.lu/eli/etat/leg/loi/1794/06/25/n1/jo>].

**16** Loi du 7 messidor an II (25 juin 1794), *ibid*.

**17** Béchu (dir.), 2008, p. 42.

**18** Béchu (dir.), 2008, p. 316.

**19** Béchu (dir.), 2008, p. 118-119.

**20** Potin, 2005.

**21** C'est le cas des séries K (monuments historiques), L (monuments ecclésiastiques) et M (mélanges).

**22** Le maroquin est un cuir de chèvre à gros grain.

**23** Arch. nat., AB/XLIV/c/1.

**24** Arch. nat., *ibid*.

**25** Arch. nat., *ibid*.

**26** Le terme « collection » est utilisé ici au sens d'ensemble créé par des choix, tandis que le terme « fonds » désigne un ensemble de documents regroupés par la loi (par exemple les fonds d'archives).



Dialogue à quatre voix  
autour de la restauration  
d'une sculpture romaine :  
la Diane du Langon

**Florian Blanchard**, docteur en histoire et chercheur associé au Centre de recherche bretonne et celtique (CRBC), université de Brest ([florian3.blanchard@orange.fr](mailto:florian3.blanchard@orange.fr)).

**Sophie Corson**, gestionnaire des collections archéologiques à l'Historial de la Vendée (Les Lucs-sur-Boulogne) ([sophie.corson@vendee.fr](mailto:sophie.corson@vendee.fr)).

**Sophie Joigneau**, conservatrice-restauratrice d'œuvres sculptées ([sophie.joigneau@free.fr](mailto:sophie.joigneau@free.fr)).

**Marie Louis**, conservatrice-restauratrice d'œuvres sculptées ([marie.louisrolland@free.fr](mailto:marie.louisrolland@free.fr)).

Dans les collections archéologiques exposées à l'Historial de la Vendée, la Diane du Langon tient une place à part. Il s'agit de l'une des découvertes archéologiques les plus anciennes du département et un des rares témoins que nous conservons de la sculpture romaine en Vendée. En 2016, un projet de restauration de cette œuvre débute avec deux objectifs principaux. Le premier consistait à soumettre l'œuvre à une expertise croisée mêlant archéologie, histoire de l'art et restauration, le second à vérifier la proposition de rapprochement de deux fragments, cette statue fragmentaire et une tête stylistiquement proche mise au jour sur le même site. Cette démarche, encore trop souvent réservée aux études concernant les marbres antiques, est rarement appliquée à la sculpture provinciale romaine. Elle est pourtant féconde en nouvelles données, connaissances et perspectives relatives au processus de création artistique, aux procédés techniques et au réemploi des sculptures. Au fil des mois, l'étude engagée et les avancées de la restauration ont profondément modifié notre regard et nos connaissances sur la Diane du Langon.

### Une découverte archéologique ancienne et méconnue

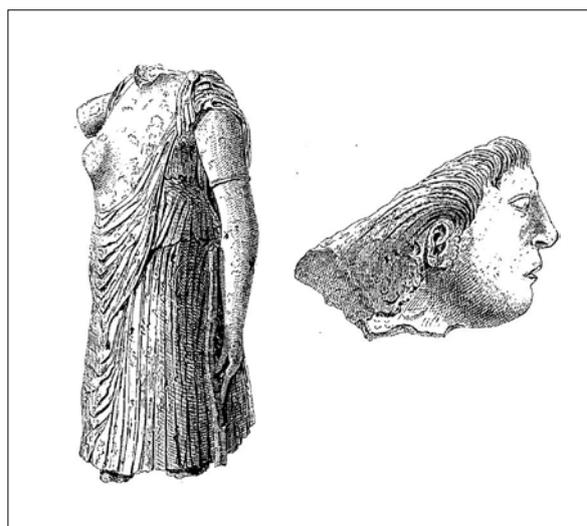
En 1854, à l'occasion de travaux agricoles dans un champ à proximité du bourg du Langon, sont découverts fortuitement deux fragments de grandes sculptures en pierre calcaire. Une tête, identifiée à l'époque comme celle d'un jeune homme, et le buste d'une Diane chasseresse reconnaissable à son vêtement, son carquois en bandoulière et son arc ([fig. 1](#))<sup>1</sup>. Bien que don-

nant peu de détails sur ces découvertes, les archives et articles de l'époque nous apprennent qu'ils ont été retrouvés à Saint-Graoust, dans les substructions de ce qui semble être une ancienne chapelle médiévale détruite au XVI<sup>e</sup> siècle ([fig. 2](#)).

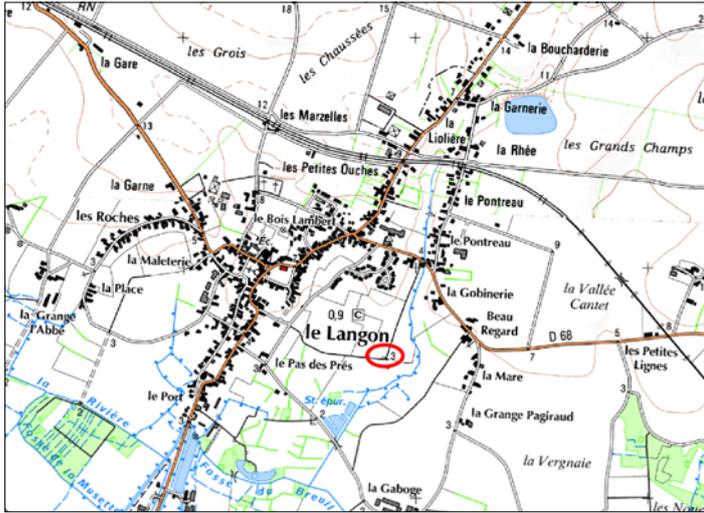
### Le contexte archéologique

Sur le territoire de la commune sont découverts, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, un grand nombre de vestiges qui témoignent d'une occupation antique des lieux<sup>2</sup>.

Les recherches et les opérations archéologiques réalisées au cours du XIX<sup>e</sup>, mais surtout celles, exécutées dans le cadre des travaux d'aménagements urbains depuis les années 1980, ont pu démontrer que le Langon était, à l'époque gallo-romaine, une agglomération secondaire, à



**Fig. 1.** Dessin des deux fragments découverts au Langon en 1854, dessin d'Octave de Rochebrune dans *Poitou et Vendée : études historiques et artistiques*, II, Niort, 1887.



**Fig. 2.** Localisation de la découverte. Le Langon est un petit bourg de 1 200 habitants situé dans le sud du département de la Vendée, en bordure du Marais poitevin. Carte IGN 1/25 000.

vocation probablement portuaire, installée en front de mer<sup>3</sup>. Le site est aujourd'hui évalué par les archéologues à une trentaine d'hectares. Ses activités principales semblent liées au commerce et à la production de sel. Les différentes opérations archéologiques de ces dernières années ont notamment pu mettre en évidence des segments de voies antiques, un entrepôt avec de nombreuses céramiques brûlées, une villa périurbaine et les annexes d'une exploitation agricole, des thermes, une nécropole, de nombreux bâtiments antiques et des structures en lien avec l'exploitation des produits littoraux (sel et huîtres), en bordure de marais<sup>4</sup>.

À ce jour, aucun bâtiment lié au culte et à la religion n'a été mis au jour ou identifié au Langon. Les quelques éléments de sculptures connus sur la commune et plus généralement dans le département ont tous été découverts dans un contexte de remploi et résultent majoritairement de découvertes fortuites et anciennes.

Les édifices cultuels reconnus sur le territoire départemental, repérés par photographie aérienne (Chaix, la Marzelle ; Aizenay, la Guibretière) ou ayant fait l'objet d'une opération archéologique (Nalliers, Landeronde et Pouzauges) n'ont livré que peu de fragments sculptés<sup>5</sup>. Seul le site de Pouzauges a livré quelques débris de décors architectoniques (feuillages et fruits) aujourd'hui perdus<sup>6</sup>. Les éléments sculptés réemployés et découverts fortuitement sont donc à ce jour les

seules sources nous permettant d'appréhender les cultes et les divinités sur le territoire vendéen à l'époque romaine. L'intervention des restauratrices sur la Diane du Langon s'intégrait pleinement dans cette démarche d'approfondissement de nos connaissances archéologiques et historiques sur les cultes et les divinités de ce territoire à l'époque romaine.

### **Pourquoi nettoyer et restaurer les deux fragments sculptés du Langon ?**

La mise au jour sur le même site archéologique d'une statue acéphale et d'une tête, attribuables à la même période (seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle-début du III<sup>e</sup> siècle) par les modèles utilisés et la technique statuaire, posait la question d'un rapprochement des deux fragments. En effet, la tête avait été arbitrairement considérée en 1854 comme celle d'un jeune homme et aucune recherche n'avait été menée sur l'appartenance de ces deux fragments à une seule œuvre. Dès leur découverte, les deux éléments avaient été en effet séparés, avant d'être à nouveau réunis dans les réserves du musée de La Roche-sur-Yon. Le buste fera l'objet d'un dépôt à l'écomusée départemental du Puy-du-Fou en 1984 et la tête à l'Historial en 2015. La mise en œuvre d'une restauration du buste de Diane était l'occasion d'évaluer cette proposition : ces deux fragments, exhumés ensemble puis conservés séparément, appartiennent-ils à une seule œuvre ? Avant l'intervention des restauratrices, plusieurs faits permettaient de l'envisager : la découverte simultanée des deux fragments en réemploi sur le site archéologique, des dimensions relativement proches avec des proportions légèrement inférieures à la taille humaine, des cassures dans la région du cou et des éléments de coiffure sur les deux fragments qu'il est possible de mettre en relation avec l'iconographie de Diane. Un faisceau de présomptions s'étoffait progressivement. Le rapprochement entre les deux fragments paraissait fondé, particulièrement en s'attachant à restituer la coiffure de la déesse (fig. 3).

En effet, l'image de Diane, malgré la disparition de la tête, conserve encore deux indices importants nous permettant d'imaginer la coiffure que la déesse arborait à l'origine : la pointe

d'un chignon dans le dos et la présence d'une natte sur chaque épaule (fig. 4). Ces éléments de coiffure suggèrent que Diane portait une chevelure composée de longues mèches tirées vers l'arrière. Celles-ci devaient former un bandeau autour du front et des tempes puis, à partir des oreilles, les mèches se divisaient ; certaines devaient tomber le long des oreilles pour former des nattes tandis que le reste de la chevelure était ramassé dans un long chignon qui descendait bas sous la nuque. Cette coiffure complexe, dont l'agencement est empreint de recherche et de technicité, illustre les influences de la sculpture grecque classique ; elle s'inspire en droite ligne de la grande statuaire à l'instar de l'Artemis Colonna ou de La Storta<sup>7</sup>. C'est justement ce type de coiffure, peu répandu dans les cités de Gaule romaine, dont les traces sont repérables (mèches tirées vers l'arrière, mèche en accroche-cœur devant l'oreille, nattes ou mèches bouclées derrière l'oreille) sur la tête découverte sur le même site. Toutefois, les premières tentatives de rapprochement se heurtaient toujours aux concrétions, à l'épaisseur variable du mortier, aux manques et détails arasés, qui empêchaient la détection de points de contact et les continuités. Cette proposition méritait donc une restauration et une tentative de remontage bénéficiant d'une expertise professionnelle. Cette procédure était la seule en mesure de confronter les arguments iconographiques et stylistiques à la matérialité des deux fragments.

En outre, le constat d'état des deux fragments précédant la restauration montrait l'absence de toute intervention, à l'exception d'un soclage, depuis leur entrée dans les collections au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Sur le buste de Diane, des traces importantes de mortier recouvraient la face antérieure de l'œuvre (fig. 5). Si cela illustre son emploi dans une maçonnerie, l'épaisseur du mortier occultait certains détails essentiels de l'anatomie (poitrine), de la chevelure (mèches tombant sur les épaules) et du plissé du vêtement. Les traces des outils utilisés par le ou les sculpteurs étaient difficilement repérables. D'autre part, la tête était recouverte de mousses, lichens et concrétions. Elle souffre de nombreuses retailles, la partie supérieure ayant probablement été bûchée ou aplaniée pour un réemploi (fig. 6). La compréhension de la composition du visage et de la chevelure est difficile. L'intervention des restaura-



Fig. 3. Première tentative de rapprochement des deux fragments selon la coiffure. © Conseil départemental de la Vendée/Sophie Corson.



Fig. 4. Détails du cou avec le carquois et les éléments de chevelure (chignon et nattes). © Sophie Joigneau/Marie Louis.

trices en 2016 devait donc permettre d'améliorer significativement la conservation des deux fragments et d'offrir au public de l'Historial une meilleure lecture et compréhension de ces œuvres.

### La restauration : connaissances renouvelées et nouvelles hypothèses

En 2016, la perspective d'un nettoyage du torse et de la tête a fait l'objet d'une demande de devis auprès de conservateurs-restaurateurs. L'objectif était de rapprocher les deux fragments restaurés dans la présentation muséographique des espaces permanents du musée, afin de valider l'hypothèse émise qu'ils constituaient un même ensemble. Lors de l'établissement du devis, en dehors de toutes considérations archéologiques et historiques, le rapport de proportion entre les deux éléments interrogea les restauratrices, qui



**Fig. 5.** Détails des mortiers recouvrant la face antérieure.  
© Sophie Joigneau/Marie Louis.



**Fig. 6.** La tête avant restauration.  
© Sophie Joigneau/Marie Louis.

proposèrent d'inclure dans le projet une étude technique, afin de confirmer ou d'infirmer la parenté des deux sculptures. L'équipe du musée a pris en compte ces questionnements et validé cette orientation.

Outre le nettoyage des deux œuvres et le traitement des lichens pour la tête, des tests d'allègement des mortiers ont été réalisés sur le torse. Ces tests avaient pour but de dégager le volume du cou afin de faciliter le rapprochement des deux éléments, de trouver d'éventuels points de jonctions, mais également de mettre au jour les techniques de taille, ainsi que certains détails iconographiques qui semblaient apparaître sous la gangue.

Le nettoyage de la tête a été effectué à l'eau et à la brosse. De la vapeur d'eau pulsée à basse pression a ponctuellement été conjuguée à l'action abrasive des brosses, notamment pour l'élimination des mousses et des lichens. Après réhydratation, ce travail a été finalisé à la brosse et au scalpel, sous lunettes grossissantes (fig. 7).

Préventivement, afin de stopper une éventuelle reprise du développement des mousses et des lichens, un biocide<sup>8</sup> a été appliqué au pinceau.

Le torse a également été nettoyé, dans un premier temps, à l'eau et à la brosse. De même, de la vapeur d'eau pulsée à basse pression a été conjuguée à l'action abrasive des brosses.

Sur la face antérieure, les amas de terre induite résultant du réemploi de la sculpture ont été

éliminés mécaniquement au scalpel, sous lunette grossissante. La face postérieure est extrêmement bien conservée.

Le nettoyage du torse a révélé une couche épaisse de plus ou moins 1 centimètre, très résistante, formée par les mortiers anciens où se mêlaient gravillons et éclats de briques.

Les tests d'allègement mécaniques ont donné de bons résultats. Certains mortiers s'éliminaient manuellement au scalpel, après une humidification indispensable au générateur de vapeur. D'autres, plus durs, ont nécessité l'emploi du vibro-inciseur, avec une pointe et un petit ciseau droit utilisés à une pression de 2 bars (fig. 8). Enfin, un générateur à ultra-sons, réglé à une fréquence de vibration de 25 Hz, a dévoilé certains modelés délicats. Le dégagement des volumes au niveau de la cassure du cou a ainsi permis les essais de raccord des éventuels plans de contact.

En effet, si le rapprochement des deux éléments se fondait sur des faits historiques bien établis et des indices iconographiques, l'étude technique et l'allègement des mortiers allaient tout remettre en question.

L'étude a donc été menée conjointement à la restauration. Si le torse est assurément un fragment de ronde-bosse, les deux restauratrices proposent d'identifier la tête, par ses importants volumes au dos et le traitement des cheveux sur le



**Fig. 7.** Le nettoyage en cours de la tête.  
© Sophie Joigneau/Marie Louis.



**Fig. 8.** L'emploi du vibro-inciseur.  
© Sophie Joigneau/Marie Louis.



**Fig. 9.** Mise en place du portique pour les essais de concordance.  
© Conseil départemental de la Vendée/Sophie Corson.

front, comme un fragment de très haut-relief appartenant vraisemblablement à un élément d'architecture. Cependant, cette hypothèse interroge. Toutefois, on notera que les mèches se poursuivent sur le sommet de la tête bien qu'une partie de sa surface ait été aplanie ou bûchée. Il est ainsi possible que cette partie arrière, non visible par le spectateur, n'ait pas été travaillée comme c'est parfois le cas dans la sculpture provinciale. Son appartenance à un fragment architectonique (chapiteau, tympan, acrotère...) est envisageable, mais qu'en est-il, dans ce cas, de l'absence totale d'autres traces de bâtiments et de vestiges associés ?

L'allègement des mortiers a permis de dévoiler les outils utilisés lors des différents stades de la chaîne opératoire de production de ces œuvres<sup>9</sup>. Le traitement des volumes et des détails, révélé par la restauration, diffère quelque peu entre les deux éléments. Sur la tête subsistent des traces de broche et le trépan (un foret actionné par un archet) a été employé pour réaliser les caroncules lacrymales et indiquer les iris des yeux. Les mèches de cheveux sont dégagées au ciseau droit, créant des sillons en V. Sur le torse en revanche, les mèches de cheveux, le chignon, certains plis du drapé, le bracelet tubulaire du bras et une ligne décorative sur le carquois sont traités, en complément de l'usage du ciseau



**Fig. 10.** Les détails révélés par la restauration sur le torse.  
© Sophie Joigneau/Marie Louis.

droit, par un ciseau bec-d'âne de section trapézoïdale. Ce dernier est particulièrement utile pour la taille de finition car il permet de creuser des canaux en U, à fond plat et aux angles internes très marqués. À l'instar de la tête, des marques de trépan sont également visibles sur le drapé le long du bras droit.

Afin de réaliser des essais de concordance entre le torse et la tête, un portique a été installé (fig. 9). Comme aucun plan de contact n'existe, la tête a été maintenue au-dessus du torse à l'aide de sangles et posée sur une interface de plastiline. Les modelés en plastiline essaient de faire la jonction entre les deux éléments.

Plusieurs détails font que la tentative de reconstitution semble finalement peu convaincante. La tête apparaît légèrement surdimensionnée au regard du torse. Cependant, nous ignorons la



**Fig. 11.** Diane après la restauration, vue de face.  
© Sophie Joigneau/Marie Louis.



**Fig. 12.** Diane après la restauration, vue de dos.  
© Sophie Joigneau/Marie Louis.

position originelle de la tête et l'équilibre général de la statue : le bras droit s'écartait-il fortement du torse ? Est-ce qu'un animal (chien ou cervidé) ou des attributs étaient placés aux côtés de la déesse ? La définition par le sculpteur des volumes et de l'état d'équilibre, c'est-à-dire la manière dont l'œuvre trouvait sa stabilité par sa projection dans l'espace, nous est inaccessible désormais. Une légère hypertrophie de la tête aurait pu être un impératif, celui de mettre en valeur le visage, de tenir compte de la présence d'un carquois, d'un long chignon et éventuellement d'un bras droit faisant le geste de prélever une flèche dans le carquois par exemple. Toutefois, le cou de la tête et celui du torse ne se raccordent pas, aucun plan ne coïncide après élimination du mortier. Leur diamètre n'est pas identique, celui de la tête est nettement plus important. De même, il est difficile de relier les éléments des deux coiffures du fait des importants arrachements (les mèches de cheveux et le chignon). Enfin, la pierre du torse est plus blanche que celle de la tête qui est légèrement ocrée. Cette coloration différenciée peut résulter des conditions de conservation des deux fragments séparés depuis presque deux millénaires. Une analyse pétrographique permettrait de vérifier si les fragments proviennent ou non d'un même bloc. Elle n'a, à ce jour, pas pu être réalisée.

Si l'étude et le traitement de 2016 ont remis en question l'apparement des deux éléments, ils ont en revanche confirmé la valeur des deux sculptures. Les tests d'allègement des mortiers montrent notamment que, sous sa gangue indurée, le torse possède des détails jusqu'alors insoupçonnés, révélant la grande qualité de cette œuvre.

L'allègement des mortiers, avec la méthode mise au point en 2016, a donc été poursuivi en 2017. Les modelés retrouvent leur délicatesse et de nombreux détails sont mis au jour (fig. 10). La totalité de la bandoulière gravée du carquois est maintenant visible ; une probable fibule se devine, retenant le plissé au niveau de l'épaule gauche ; la poignée de l'arc est désormais nettement perceptible ; un gland à l'angle inférieur du drapé et retombant sur la face a été découvert ; la jambe gauche apparaît légèrement en avant sous les drapés, donnant un effet de transparence ; de nombreux plis sont dégagés et l'agencement du vêtement mieux compris.



**Fig. 13.** Tête après la restauration, vue de face.  
© Sophie Joigneau/Marie Louis



**Fig. 14.** Tête après la restauration, vue de profil.  
© Sophie Joigneau/Marie Louis.

## Conclusion

Si la restauration a infirmé un rapprochement des deux éléments, elle renouvelle notre regard sur ces deux fragments exceptionnels pour l'historien de l'art et l'archéologue. Après la restauration (fig. 11-12), la qualité technique des deux œuvres transparait dans les détails révélés (fig. 13-14). La statue de Diane est unique. Parmi les plus de quatre-vingts témoignages lapidaires que le culte de Diane comptabilise dans les Gaules et dans les Germanies, c'est la seule ronde-bosse de cette taille, presque à l'échelle humaine, aujourd'hui connue

Sa composition avec le sein droit dévoilé est très rare. Bien que familière, elle est surprenante. Diane porte l'arc dans la main gauche et un carquois en bandoulière sur l'épaule droite. Toutefois, elle se démarque de l'iconographie usuelle de la déesse à l'époque romaine car elle est figurée au repos et *succincta*, sa tunique étant retroussée pour la chasse. Ajoutons que la déesse dévoile ici son sein droit, la rapprochant des Amazones dont elle est la protectrice, dans une composition attestée à une demi-douzaine d'exemplaires seulement. La sculpture, très soignée, témoigne de la richesse matérielle de la bourgade du Langon à l'époque romaine<sup>10</sup>.

Les résultats inattendus de cette restauration démontrent que les hypothèses même remises en

question enrichissent le processus de recherche. Le dialogue historique et technique autour d'une œuvre est nécessairement fructueux. Ce dialogue à plusieurs voix illustre avec acuité l'intérêt d'une démarche interdisciplinaire où la restauration tient une place primordiale. Elle demeure encore trop rare dans le champ d'étude de la sculpture provinciale romaine. Du fait de l'impossibilité du rapprochement des deux fragments, l'étude s'oriente désormais vers l'existence au Langon de deux statues de grande dimension ; cela ouvre des perspectives de découvertes pour les années à venir. Ces interventions techniques apportent enfin des informations précieuses sur le parcours et les vicissitudes de ces œuvres ainsi que sur les gestes techniques du sculpteur d'époque romaine.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BERNARD, Antoine. « Chronique d'une commune rurale de la Vendée (Le Langon près de Fontenay-le-Comte) ». Dans *Archives Historiques du Bas-Poitou, I. Chroniques fontenaisiennes publiées et annotées par A.-D. de la Fontenelle de Vaudoré*. Fontenay-le-Comte, 1841, p. 1-214.
- BERNARD, Émile. « L'occupation antique dans la plaine fontenaisienne ». *Recherches Vendéennes*, 9, 2002, p. 73-92.
- BESSAC, Jean-Claude. *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre, de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Éditions du CNRS, 1986.
- BIGNAMINI, Ilaria. *Archives and Excavations: Essays on the History of Archaeological Excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the Nineteenth Century*. Rome : The British School at Rome, 2004.
- BLANCHARD, Florian. « Voyage dans les campagnes de l'ager Pictonum au prisme de la présence des dieux et des cultes (I<sup>er</sup>-IV<sup>e</sup> siècle) ». Dans BEDON, Robert, MAVÉRAUD-TARDIVEAU, Hélène. *Divinités et cultes dans les campagnes de la Gaule romaine et des régions voisines. Caesarodunum XLIX-L*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2015-2016, p. 183-216.
- BOARDMAN, John *et al.* *Griechische Plastik. Die spätclassische Zeit in Kolonien und Sammlungen*. Mayence : Éditions Philipp von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- FILLON, Benjamin. « Note ». *Revue des provinces de l'Ouest, Bretagne et Poitou*, II, 1854, p. 124 et 667.
- FILLON, Benjamin, DE ROCHEBRUNE, Octave. « Le Langon ». Dans FILLON, Benjamin, DE ROCHEBRUNE, Octave. *Poitou et Vendée : études historiques et artistiques*, II. Niort, 1887, p. 1-8.
- LEROY DE LA BRIÈRE, Léon. « Note sur les objets gallo-romains découverts en Vendée depuis la création du musée départemental ». *Annales de la Société d'Émulation de Vendée*, 1<sup>re</sup> série, II, Niort, 1856, p. 165-176.
- PROVOST, Michel *et al.* *La Vendée (85)*. Carte archéologique de la Gaule. Paris, 1996.
- VALETTE, René. « Notice sur un temple romain découvert à Champortais, près Pouzauges (Vendée) ». *Revue du Bas-Poitou*, I, 1888, p. 3-8.

### Documents inédits

- JOIGNEAU, Sophie, LOUIS, Marie. *Diane chasseresse calcaire, Inv. 984.17.2*. Rapports d'intervention, avril 2016 et mars 2017.
- JOIGNEAU, Sophie, LOUIS, Marie. *Tête féminine calcaire, Inv. 855.2.1*. Rapport d'intervention, avril 2016.

## NOTES

---

1 Leroy de la Brière, 1856, p. 168-169.

2 Bernard, 1841 ; Fillon, 1854, p. 124 ; Fillon, Rochebrune, 1887.

3 Provost, 1996, p. 128-137.

4 Bernard, 2002, p. 85-88.

5 Blanchard, 2015-2016, p. 188-196.

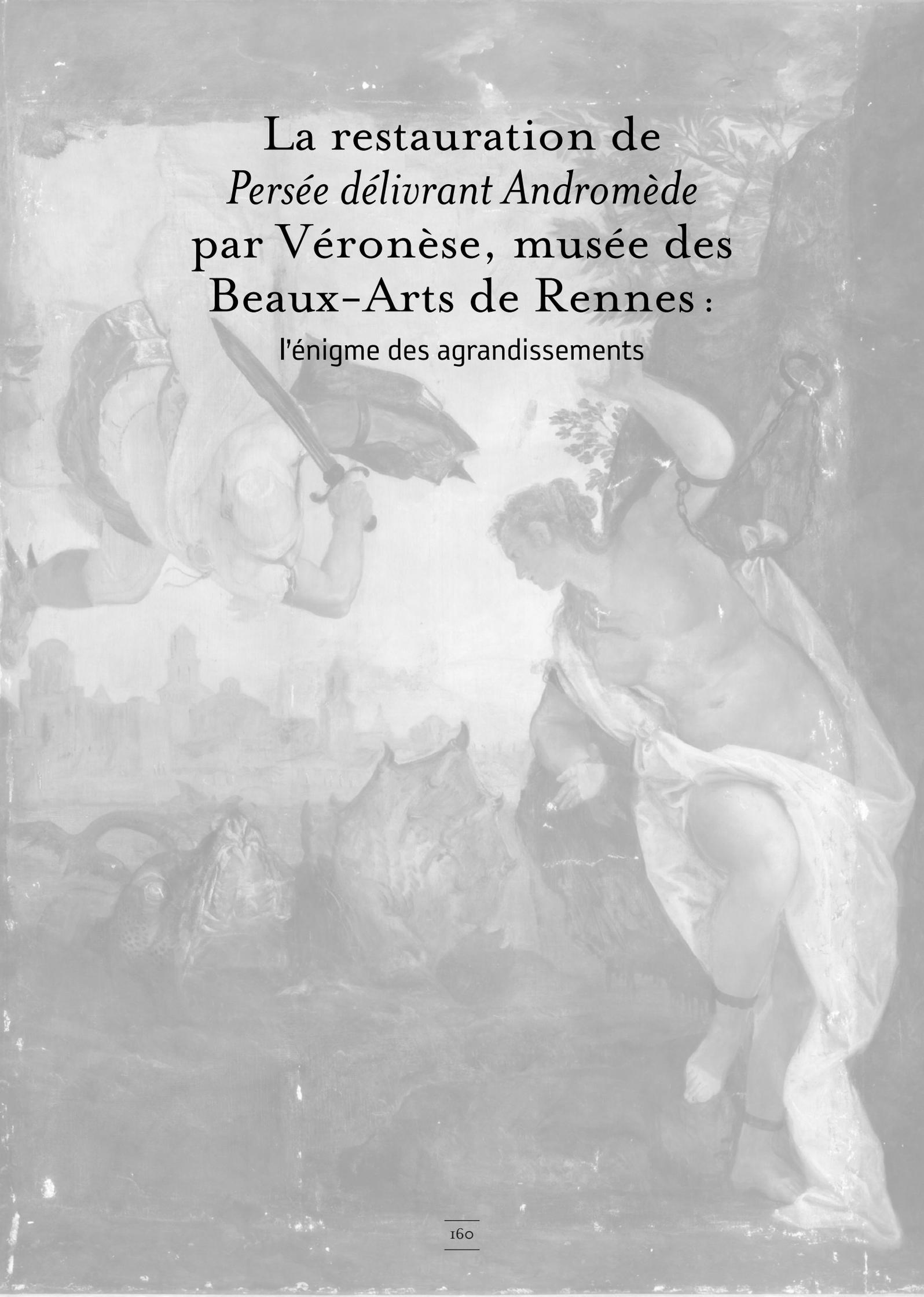
6 Valette, 1888.

7 Boardman, 1998, p. 100 ; Bignamini, 2004, p. 128.

8 Le Barquat MB-80® dilué à 10 % dans de l'eau déminéralisée.

9 Bessac, 1986.

10 Blanchard, 2015-2016, p. 204-206.



La restauration de  
*Persée délivrant Andromède*  
par Véronèse, musée des  
Beaux-Arts de Rennes :  
l'énigme des agrandissements

**Claire Gerin-Pierre**, conservatrice en chef du patrimoine, département Restauration, C2RMF ([claire.gerin-pierre@culture.gouv.fr](mailto:claire.gerin-pierre@culture.gouv.fr)).

**Chantal Bureau**, restauratrice peinture (support toile) ([chantal.bureau@wanadoo.fr](mailto:chantal.bureau@wanadoo.fr)).

**Marielle Doyon**, restauratrice peinture (couche picturale) ([marielle.doyoncrimail@9business.fr](mailto:marielle.doyoncrimail@9business.fr)).

**Sabine Ruault-Paillard**, restauratrice peinture (couche picturale) ([s.ruaultpaillard@gmail.com](mailto:s.ruaultpaillard@gmail.com)).

## Introduction

Le musée des Beaux-Arts de Rennes conserve depuis 1803 un tableau important de Véronèse (1528-1588), envoi de l'État en 1801 suite à l'arrêté Chaptal. Cette œuvre, *Persée délivrant Andromède*<sup>1</sup>, achetée par Fouquet, puis entrée en possession de Louis XIV, avait, malgré le prestige de sa provenance, suscité parfois certains doutes sur son côté autographe, en raison de l'absence de sources vénitiennes à son sujet, mais elle n'avait pas subi de restauration importante depuis de longues années. L'œuvre étant couverte d'un épais vernis et de nombreux repeints, il était difficile d'apprécier pleinement ses qualités (fig. 1). Le musée de Rennes a donc pris la décision de la restaurer de manière plus fondamentale, d'autant que plusieurs soulèvements récurrents étaient apparus sur les côtés du tableau. Lors de l'aller-voir au musée des Beaux-Arts en vue d'établir un devis, l'équipe choisie pour la restauration a constaté que la toile originale (le tableau ayant été rentoilé anciennement) était constituée d'une partie centrale en deux lés verticaux et de bandes ajoutées sur toute la périphérie. Les deux lés centraux sont réunis par une couture verticale et les bandes en périphérie sont cousues aux lés centraux, mais également entre elles. Sur le plan technique, le fait que ces lés soient cousus entre eux et l'apparente continuité au niveau de la couche picturale pouvaient laisser penser à des agrandissements originaux, réalisés par Véronèse lui-même. De plus, sur le plan esthétique, la composition centrale imaginée sans ces agrandissements (en particulier ceux à dextre et à senestre) aurait pu paraître non seulement très resserrée mais même tronquée, notamment au niveau du pied de Persée (fig. 2).

Sur le plan de la conservation, les deux lés centraux et les lés périphériques présentaient néanmoins des états de conservation très différents. Sur toute la partie centrale, un fin réseau de craquelures fermées s'était développé sur toute la surface. Ces craquelures étaient surtout linéaires, orientées préférentiellement dans le sens vertical. À l'examen préalable au devis, la cohésion et l'adhérence sur cette zone ne montraient pas de fragilité particulière. En revanche, sur les



**Fig. 1.** Véronèse, *Persée délivrant Andromède*, Rennes, musée des Beaux-Arts (Inv. 801.1.1). Avant restauration.  
© C2RMF/Gérard de Puniet.



**Fig. 2.** Schéma du tableau avec couture centrale et agrandissements en périphérie. © Chantal Bureau.

bandes d'agrandissement, des craquelures en cuvette assez marquées s'étaient formées et par endroits, la matière était légèrement frisante. Le long des bords inférieur et supérieur, des soulèvements étaient visibles, tant sur des repeints évidents que sur la matière supposée originale.

L'état général de l'œuvre sur le plan structurel demeurait satisfaisant. Le rentoilage au revers ne présentait aucune faiblesse. Les pertes d'adhérence de la couche picturale restaient locales par rapport à l'ensemble de la surface, ce qui permettait de proposer une intervention minimale de refixages locaux par la face. Le dossier d'œuvre mentionnait déjà plusieurs campagnes de bichonnage par le passé, mais les refixages successifs n'avaient apparemment pas suffi à consolider de façon durable les zones fragiles.

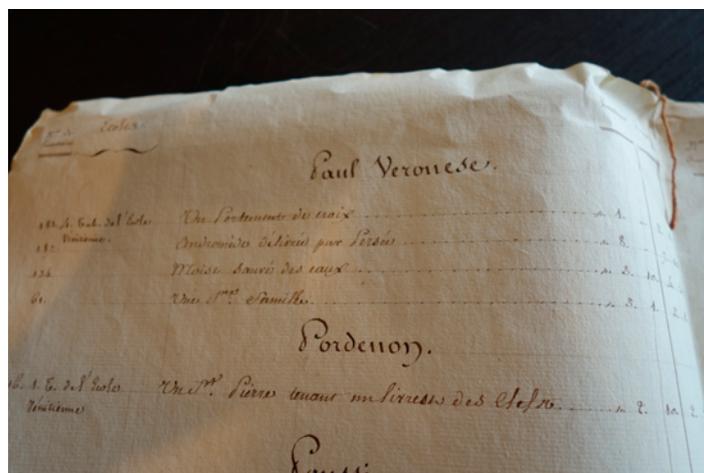
Il apparaissait plus que probable que la pénétration de l'adhésif avait alors dû être gênée par le vernis, très épais. D'autre part, il a souvent été constaté sur des œuvres « bichonnées » à plusieurs reprises que le vernis épais « tire » en surface et peut être finalement responsable de l'aspect frisant de la matière. Par conséquent, des refixages locaux associés au nettoyage de la couche picturale (retrait du vernis mais aussi éventuelle-

ment dégagements d'anciens repeints) paraissent une proposition raisonnable. Cela signifiait une restauration assez fondamentale de la couche picturale, sans démonter le rentoilage, et posait d'emblée le problème du traitement futur des parties périphériques, si le nettoyage du vernis révélait un état trop différent de celui de la partie centrale en raison des agrandissements (originaux ou adjonctions ultérieures).

La restauration devait donc être l'occasion de revoir l'historique de l'œuvre depuis son entrée dans les collections françaises, et d'essayer d'établir une histoire matérielle du tableau, avec ses éventuels changements de format et ses anciennes restaurations. L'apport des techniques scientifiques devait permettre également de fournir des éléments de réponse. Il fut donc décidé en 2015 d'envoyer le tableau au C2RMF, dans les ateliers de la petite Écurie du roi à Versailles, afin de bénéficier d'une imagerie scientifique complète et, si nécessaire, d'analyses de la matière picturale<sup>2</sup>.

## Histoire matérielle de l'œuvre

Dans l'état des connaissances actuelles, le tableau n'est pas mentionné à Venise dans des sources anciennes, ce qui a donc pu faire naître des doutes sur son caractère autographe. Il apparaît pour la première fois dans l'historiographie, après son achat par Nicolas Fouquet, dans les descriptions de Vaux-le-Vicomte, où il décorait la chambre de Fouquet en compagnie d'un autre



**Fig. 3.** Catalogue des tableaux enlevés de la surintendance à Versailles en septembre 1792 par Durameau, détail. © Claire Gerin-Pierre.

Véronèse, *Suzanne au bain et les vieillards* ou *Bethsabée au bain*<sup>3</sup>. Après l'arrestation de Fouquet en 1661, Louis XIV ne confisque pas le tableau d'emblée, mais l'achète en 1665, lors de la vente des biens organisée par la famille<sup>4</sup>. Il appartient désormais au Cabinet du Roi, et est mentionné dans tous les inventaires royaux<sup>5</sup>; il est placé un moment dans le salon de Diane, puis est envoyé à la surintendance des Bâtiments. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il part un temps au Louvre<sup>6</sup>, puis retourne à la surintendance en 1737<sup>7</sup>; enfin, il figure dans la liste des tableaux de la surintendance enlevés en 1792 sur ordre de Roland et transportés au Louvre<sup>8</sup> (fig. 3).

Lors de cette période, il est abondamment copié, gravé par Jacob en 1742<sup>9</sup> (fig. 4) et inspire des artistes comme Natoire<sup>10</sup>.

Une première mention de restauration apparaît en 1793, car il doit alors être présenté au public lors de la brève ouverture du Museum Central des Arts, en août 1793<sup>11</sup>. Les documents d'archives précisent qu'il est alors rentoilé par Fouque (fig. 5) et traité en couche picturale par Röser, qui mentionne un « très mauvais état » et un agrandissement d'un pied<sup>12</sup> tout autour<sup>13</sup> (fig. 6). Le tableau présente donc, au moins dès cette époque, des bords « agrandis ».

Envoyé par l'État à Rennes suite au décret Chaptal de 1801, il ne part vraisemblablement qu'en 1803; la liste des envois le dit en « bon état », ce qui est logique, et il est alors seulement légèrement restauré en couche picturale par les restaurateurs du musée Napoléon, Michau et Carlier<sup>14</sup>. Le musée des Beaux-Arts de Rennes ne conserve ensuite pas de traces de nouvelles interventions de restauration au XIX<sup>e</sup> siècle; certaines ont dû cependant avoir lieu, mais les documents d'archives manquent ou sont difficiles à retrouver. Seule une mention dans un petit catalogue établi en 1854 par le restaurateur Horsin-Déon le décrit comme « très bien », ce qui peut signifier à la fois son état et ses qualités esthétiques<sup>15</sup> (fig. 7).

Au XX<sup>e</sup> siècle, aucune restauration n'est mentionnée jusqu'en 1963, où Pierre Michel refixe des soulèvements dans la partie basse<sup>16</sup>. À partir des années 1980, un ensemble de petites interventions apparaissent dans le dossier d'œuvre du musée, la plupart du temps liées à des prêts aux expositions : un nettoyage de la couche picturale



Fig. 4. Gravure du tableau par Jacob pour le recueil Crozat, 1742. © Claire Gerin-Pierre.

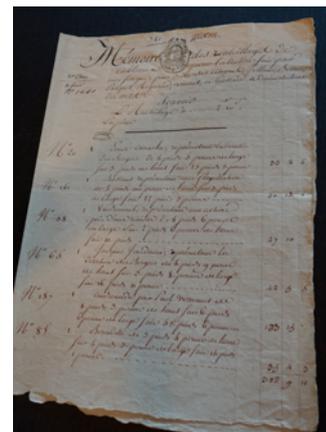


Fig. 5. Mémoire du rentoilleur Fouque en 1793 : le tableau de Véronèse porte le N° 187. © Claire Gerin-Pierre.

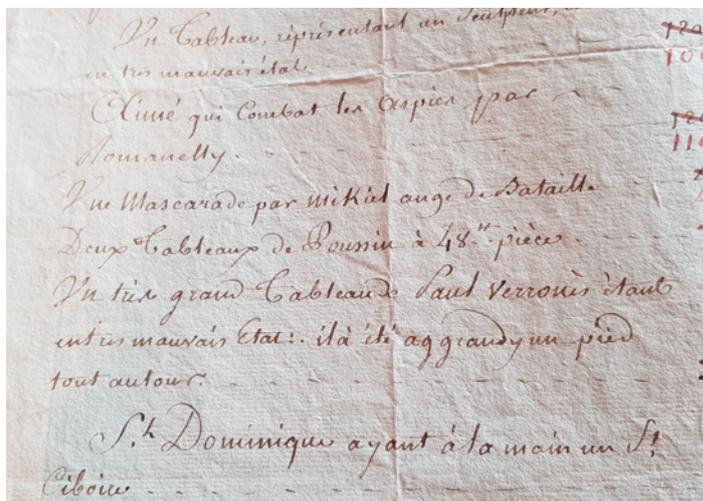
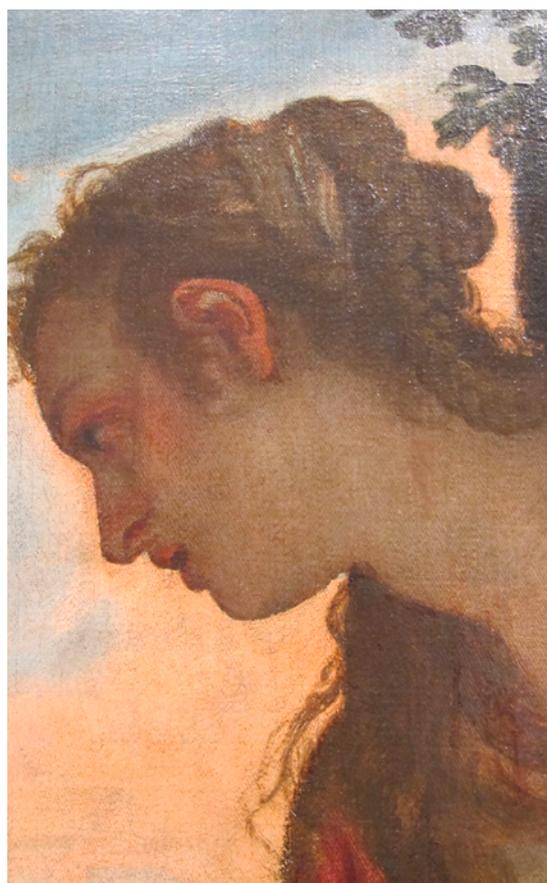


Fig. 6. Mémoire du restaurateur de couche picturale Röser en 1793, détail. © Claire Gerin-Pierre.

Estimé (Lapin)	291	221	M. de la Roche	150	
Vestale (Anton-venise)	25	222	Portrait de Madame de la Roche	200	
En même	39	223	La Vierge (M. de la Roche)	200	
Vénus (Paul)	280	224	Portrait de Madame de la Roche	2000	E. B.
De même	251	225	Le Baptême de Jésus-Christ (M. de la Roche)	3000	E. B.
Corquoy (Antoine)	150	226	Portrait de M. de la Roche	200	Copie par M. de la Roche B. 1794. A. 25
De même	150	227	Portrait de M. de la Roche	400	E. B. 1794. A. 1
Portrait (Paul)	180	228	Côte de la Roche	500	B.
Sacchetti	150	229	Portrait de M. de la Roche	300	M. de la Roche. B. 1794
Maitte (Jean)	150	230	Portrait de M. de la Roche	200	B. 1794. A. 30
De même	150	231	Portrait de M. de la Roche	200	B. 1794. A. 31
Inconnus.					
Portrait (Paul)	150	232	Portrait de M. de la Roche	500	E. B.

Fig. 7. Inventaire des tableaux de Rennes par le restaurateur Horsin-Déon en 1854, détail. © Claire Gerin-Pierre.



**Fig. 8 a-b.** Détail de la matière picturale soulevée en périphérie contrastant avec l'aspect stable de la partie centrale. © Chantal Bureau.

en 1988 par un restaurateur inconnu, un « bichonnage » de la couche picturale par Agnès Malpel en 1993 à Paris lors de l'exposition « Le siècle de Titien<sup>17</sup> » avec des refixages de soulèvements en périphérie à la « colletta<sup>18</sup> », des refixages à la cire sur d'autres soulèvements par Madeleine Fabre à la fin de l'exposition, d'autres en 2008, 2010, 2013 et 2014 pour différentes expositions<sup>19</sup>.

Il se dégage de ces trop rares archives traitant de restauration une réelle fragilité des bords, agrandis ou repris à une date ancienne ; de plus, on constate (et on peut imaginer, même si les rapports manquent) beaucoup de revernissages et repeints superposés. Il était donc devenu nécessaire de purifier l'œuvre de toutes ces interventions superposées, tout en la consolidant de manière plus durable.

Cependant, les recherches en archives effectuées lors de la venue de l'œuvre au C2RMF ne permettaient pas à elles seules de bien trancher entre agrandissements originaux ou bandes

périphériques ajoutées lors d'interventions anciennes. Il allait falloir attendre l'apport des analyses réalisées lors de la restauration afin de fournir de nouveaux éléments susceptibles de mieux aider à comprendre l'histoire matérielle du tableau.

### **Observations et analyses faites lors de la restauration de 2015-2016**

#### *Observation de la toile à l'aide de l'imagerie scientifique*

La vérification générale de l'adhérence de la couche picturale sous éclairage rasant confirme que les problèmes se limitent bien aux bandes périphériques et que le rentoilage joue toujours son rôle de renfort de la toile originale (fig. 8 a-b).

Les bandes en périphérie sont bien cousues aux lés principaux (les coutures sont visibles sur la radiographie au revers et dans la matière picturale à la face). Cependant, sur la couture

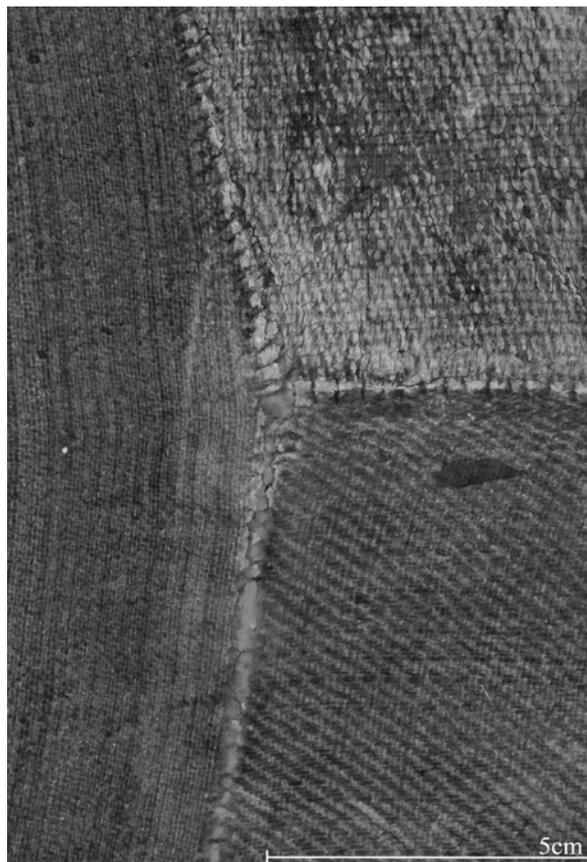
entre les deux lés centraux, une bande étroite d'enduit a été appliquée à l'origine pour couvrir la couture et rendre cette dernière moins présente visuellement dans la matière. La même précaution n'a pas été prise sur les coutures en périphérie. Par ailleurs, tous les lés de toile apparaissent en toile sergée, mais trois toiles différentes ont été relevées :

- Les deux lés centraux, assemblés par une couture verticale, proviennent du même type de toile, armure sergée, d'épaisseur et de trame moyennes. Leur contexture est la même : approximativement 14 fils horizontaux par centimètre et 12 fils verticaux par centimètre.

- Pour les deux côtés, la même toile a été utilisée à dextre comme à senestre. Il s'agit toujours d'une toile présentant le même type d'armure (sergée) que sur la partie centrale originale. En revanche, des différences existent au niveau de la grosseur des fils et du serré du tissage : une toile plus fine et plus serrée avec un décompte d'environ 19 fils par centimètre dans les deux directions a été utilisée pour ces deux bandes latérales.

- Sur les agrandissements supérieur et inférieur, la toile est identique sur ces deux zones ; il s'agit là encore d'une armure sergée, mais cette toile est plus épaisse et d'un tissage légèrement plus lâche (environ 10 fils horizontaux par centimètre et 12 fils verticaux par centimètre) que celle des deux lés originaux, ainsi que des lés verticaux en périphérie (fig. 9).

Il est donc probable que tous ces agrandissements ne soient pas contemporains des deux lés centraux puisque la toile n'est pas tout à fait identique, comme les coutures. En revanche, ces agrandissements ont été réalisés de manière très soignée, en effectuant des raccords par couture alors que dans la plupart des cas, les bandes d'agrandissements sont simplement collées bord à bord avec la toile originale. De même, le choix de l'armure sergée d'origine a été respecté. Et si l'atelier où ont été effectués ces agrandissements ne disposait pas d'une toile semblable pour l'ensemble des quatre côtés, le fait de garder la même toile pour les agrandissements de même direction révèle un souci du rendu visuel. Enfin, sur la radiographie, les bords originaux ont visiblement été abîmés sur les deux hauteurs, mais il est difficile d'établir si une partie importante en a été perdue (fig. 10).



**Fig. 9.** Détail de l'angle inférieur senestre sur la radio : zone de raccord des trois types de toile. © C2RMF/ Philippe Salinson/Gérard de Puniet (radiographie).



**Fig. 10.** Radiographie du tableau effectuée au C2RMF. © Chantal Bureau/Gérard de Puniet (radiographie).



**Fig. 11.** Image du tableau en réflectographie infrarouge.  
© C2RMF/Jean-Louis Bellec.

## Premières conclusions

La réalisation de ces agrandissements est sans doute à mettre en rapport avec l'altération importante des bords originaux. Vraisemblablement très abîmés, ils auraient été remplacés par des bandes périphériques chargées d'éviter un rétrécissement trop important de la composition ; ensuite soit le rentoilage a permis de consolider ces agrandissements, soit il les a respectés.

Cette observation repose la question de la date de cette opération : dès le XIX<sup>e</sup> siècle, on préfère coller les agrandissements maintenus par le rentoilage plutôt que les coudre soigneusement comme ici ; les coutures des bords sont plutôt une pratique ancienne observée lorsque l'artiste lui-même choisit d'agrandir son œuvre ou utilise dès le départ une toile un peu trop petite qu'il va devoir agrandir avec d'autres morceaux de toile

pour réaliser son tableau<sup>20</sup>. Mais cette pratique économique, justifiée pour un jeune artiste encore peu connu, ne semble pas vraisemblable pour un artiste aussi célèbre que Véronèse. Et si ce dernier avait désiré agrandir sa composition après réflexion, cette dernière ne s'y prêtait pas de fait (toutes les parties périphériques ne peuvent être ôtées sans altérer la vision classique habituelle à cette époque, surtout pour le pied de Persée). Enfin, l'image en réflectographie infrarouge réalisée au C2RMF montre une nette différence de technique entre la partie centrale et les parties périphériques (fig. 11), ce qui tendrait à indiquer une autre main.

Il s'agirait donc plutôt d'une réfection que d'un agrandissement. Pourrait-elle avoir été réalisée par Fouque en 1793, lorsqu'il rentoile le tableau ? Mais il est étrange qu'il ne la mentionne pas dans son mémoire et que la remarque sur les agrandissements périphériques soit faite par son confrère Röser, peintre et restaurateur alors uniquement chargé de la couche picturale<sup>21</sup>. Les dimensions qu'il note<sup>22</sup> correspondent à peu près à la taille des bandes actuelles. Cela signifierait donc une intervention plus ancienne.

Lors de l'envoi de 1803, le support n'est pas repris<sup>23</sup>, et le tableau est d'ailleurs gravé par Normand pour le recueil de Landon avec la même composition que celle de la gravure de Jacob de 1752, composition encore visible aujourd'hui<sup>24</sup>.

Il peut enfin être utile de comparer les dimensions mentionnées dans les anciens inventaires pour suggérer une date (fig. 12), en tenant compte des problèmes usuels<sup>25</sup>.

Chez Le Brun, le tableau mesure 8 pieds de haut par 7 pieds 10 pouces, dimensions qu'on retrouve chez Durameau en 1784 et même en 1792<sup>26</sup> ; cela donnerait donc 259,87 par 254,46 centimètres.

Quant à Fouque, il note 8 pieds 3 pouces sur 6 pieds 6 pouces, donc des dimensions plus proches des dimensions actuelles en largeur (211 centimètres) et juste un peu plus grandes en hauteur (268 centimètres), mais la variable des transcriptions des pieds en centimètres peut l'expliquer. Les dimensions en hauteur sont donc très proches dès l'entrée du tableau dans les inventaires royaux, et varieront peu, ce qui renvoie à la composition gravée, qui reproduit peu ou prou le tableau tel que nous le connaissons encore

	Hauteur (en cm)	Largeur (en cm)
Partie originale actuelle	231	170
Dimensions totales actuelles avec les agrandissements	260	211
Format donné en 1793 (Fouque)	267,99	211,18
Format donné en 1784	259,87	254,46
Format donné en 1754 (Lépicier)	259,87	292,36
Format donné en 1683 (inv. Le Brun)	259,87	254,46

**Fig. 12.** Tableau comparatif des mesures du tableau au cours des siècles.  
Conception : Chantal Bureau.



**Fig. 13.** Dessin du fonds Robert de Cotte. © BNF/photo Gallica.

aujourd'hui (fig. 4 et 12) ; un dessin ancien du fonds Robert de Cotte montre aussi la même image (fig. 13). En largeur, il semblait cependant plus grand jusqu'en 1793, bien que cela n'apparaisse pas sur la gravure ou le dessin : y a-t-il eu un agrandissement de goût ou pour cause de cadre non repris par le graveur ? Une erreur dans les mesures initiales a-t-elle été reproduite ?

## Nouvelles conclusions

Les dimensions de l'œuvre avec les bandes périphériques sont donc là dès l'entrée du tableau dans les collections royales, elles n'ont pas été ajoutées à la Révolution, où l'on aurait plutôt un peu réduit ces agrandissements. Il s'agit sans doute de réfections anciennes de parties originales abîmées, mais l'on ignore la date, et on ne peut à ce stade totalement exclure l'intervention tardive de Véronèse et de son atelier pour éventuellement refaire eux-mêmes des bords abîmés, même si les images de la réflectographie semblent indiquer une technique différente. Des analyses de la couche picturale, et particulièrement de la préparation, sont nécessaires pour affiner notre interprétation. En effet, Véronèse utilise encore une préparation claire, alors que les époques suivantes en Italie et en France privilégient une préparation rouge à base de terre argileuse. Par ailleurs, l'emploi des pigments sur la partie centrale et les bandes périphériques peut aussi être comparé.

## Analyses de la couche picturale

La ville de Rennes a exceptionnellement demandé à un laboratoire privé de réaliser les analyses de la matière picturale ; ce laboratoire, Epitopos<sup>27</sup>, disposait d'une technologie nouvelle et non encore représentée alors au C2RMF, le laser LIBS<sup>28</sup>, qui permet d'analyser rapidement en profondeur de nombreux sondages dans la couche picturale ; certains résultats demandent à être confirmés ensuite par des prélèvements.

Les résultats de ces examens ont permis d'avoir une bonne idée des pigments principaux employés par Véronèse, et surtout de comparer la partie centrale et les bandes périphériques, particulièrement au niveau des préparations<sup>29</sup>.

Si l'on constate au centre une préparation claire à base de sulfate de calcium, semblable à celle rencontrée dans beaucoup de tableaux de Véronèse analysés par le passé au C2RMF<sup>30</sup>, les bandes périphériques ont une préparation rouge à base d'ocre, de plomb et de pigments orangés<sup>31</sup> assez typique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles français. Ces analyses confirment l'hypothèse d'agrandissements réalisés en dehors de l'atelier de Véronèse et même postérieurs, tout en restant anciens. Du point de vue de la conservation, cette différence de nature de préparation explique aussi en grande partie la plus grande instabilité et fragilité de l'adhérence de la matière en périphérie.

Cependant, à part la préparation, beaucoup des pigments employés dans les bandes périphériques sont les mêmes que ceux de la partie centrale<sup>32</sup> ; plus troublant encore, la stratigraphie

	Moitié supérieure de l'oeuvre					
	Repeint récent, après 1704	Agrandissement dextre, 17ème siècle ?	Original repris	Original	Original repris	Agrandissement supérieur, 17ème siècle ?
Strates	<b>I</b>	<b>8, 9, 11</b>	<b>10</b>	<b>12, 15</b>	<b>13</b>	<b>14</b>
Repeints +/- récents			Noir de charbon, blanc de Pb		Terre verte ? Bleu de Prusse ?	Terre verte ? Bleu de Prusse ? Azurite, blanc de Pb, barytine
Finitions ou reprises tardives		Azurite, blanc de Pb	Azurite, blanc de Pb	Azurite, blanc de Pb, barytine	Azurite, blanc de Pb, barytine	
Couche colorée principale	Bleu de Prusse, blanc de plomb	Terre verte, blanc de Pb, Barytine, noir de charbon ?	Terre verte, blanc de Pb, Barytine, noir de charbon ?	Lapis-Lazuli, smalt ? Vivianite ? Blanc dePb, barytine	Noir de charbon, blanc de plomb	Terre verte, blanc de Pb, Barytine, noir de charbon ?
			Ocre jaune			
			Lapis-Lazuli, smalt ? Vivianite ? Blanc dePb			
Couches de préparation	Ocre rouge, plomb, barytine	Ocre rouge, plomb, barytine	Ocre, blanc de Pb	Ocre, blanc de Pb, barytine	Ocre, blanc de Pb, barytine	Ocre rouge, plomb, barytine
			Non analysé	Gypse	Gypse	

**Fig. 14.** Synthèse des résultats des analyses d'Epitopos, moitié supérieure du tableau (voir Checroun, Rosenbaum, 2015).

S'il est clair qu'une préparation de gypse surmontée d'une couche d'impression est très caractéristique du XVI<sup>ème</sup> siècle vénitien, une simple préparation rouge, très probablement huileuse (présence de plomb), est typique du XVII<sup>ème</sup> siècle, italien ou français.

Partant de ce postulat, nous proposons les ensembles stratigraphiques suivants :

	Moitié inférieure de l'oeuvre					
	Agrandissement dextre, 17ème siècle ?	Rectangle original				Agrandissement senestre, 17ème siècle ?
Strates	<b>5</b>	<b>P, 4</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>7</b>
Finitions ou reprises tardives	Malachite/Azurite, blanc de Pb	Malachite/azurite, smalt, blanc de Pb	Azurite, blanc de Pb	Azurite, blanc de Pb	Vermillon, blanc de plomb ocre rouge ?; barytine	Vermillon, blanc de plomb ocre rouge ?
Couche colorée principale	Terre verte, blanc de Pb, Barytine	Smalt, vivianite, céladonite, blanc de Pb	Lapis-Lazuli, smalt ? Vivianite ? Blanc de Pb	Lapis-Lazuli, smalt ? Vivianite ? Blanc de Pb		
Couches de préparation	Ocre rouge, plomb, barytine	Ocre, blanc de Pb	Non analysé	Ocre, blanc de Pb	Ocre, blanc de Pb	Ocre rouge, plomb, barytine
		Gypse	Non analysé	Gypse	Gypse	

**Fig. 15.** Synthèse des résultats des analyses d'Epitopos, moitié inférieure du tableau (voir Checroun, Rosenbaum, 2015).

des couches colorées est assez proche de celle de la partie principale, mais d'une manière qui semble simplifiée. On retrouve ici le même souci de se rapprocher le plus possible de l'original constaté lors du choix de la toile et de la réalisation des coutures (fig. 14 et 15).

Toutefois, on a pu noter l'absence d'un pigment rare, la vivianite<sup>33</sup>, dans les parties périphériques ; de même, les sondages n'ont pas permis d'y trouver du lapis-lazuli, pigment cher peut-être employé avec d'autres bleus comme le

smalt dans la partie originale du ciel, alors que le vermillon ou l'azurite, moins coûteux, se retrouvent aussi bien là que dans les agrandissements. Les résultats des analyses au laser ont pu ultérieurement être confirmés par des analyses en micro-fluorescence X réalisés par le département Recherche du C2RMF pour les pigments principaux, même si cette technique rapide et non-invasive ne permet pas d'étudier la stratigraphie et demande également souvent à être confirmée par des prélèvements<sup>34</sup>.



**Fig. 16.** Détail des repeints du ciel débordant sur l'original dans l'angle supérieur dextre. © C2RMF/Thomas Clot.



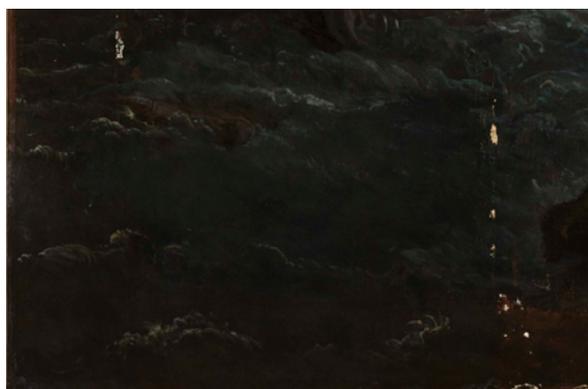
**Fig. 18.** Couche de repeint noir intermédiaire recouvrant le bleu original difficile à ôter. © Sabine Ruault.



**Fig. 17.** Détail du drapé d'Andromède à la jonction entre la partie originale et la bande à senestre en cours de nettoyage : une légère différence de teinte apparaît. © C2RMF/Thomas Clot.



**Fig. 19.** Zone en cours de réintégration, le repeint noir est aménagé lors de la retouche. © C2RMF/Thomas Clot.



**Fig. 20.** Repeints anciens conservés sur la partie périphérique. © C2RMF/Thomas Clot.

## Conclusion intermédiaire

Les bandes périphériques n'ont donc pas été réalisées à la même époque que la partie centrale. Elles remplacent vraisemblablement des bords originaux très endommagés<sup>35</sup>, qu'on a essayé de reconstituer du mieux possible, avec

un grand soin. Les réflexions sur les dimensions anciennes notées dans les inventaires et la nature de la préparation tendraient à indiquer que cette opération a eu lieu au XVII<sup>e</sup> siècle, soit au moment de l'acquisition par Fouquet<sup>36</sup>, soit dans les ateliers royaux, avant l'inventaire Le Brun de 1683.

## Les conséquences pour la restauration

Au niveau du support, nous avons vu que le rentoilage ancien était solide, l'intervention devait donc se limiter au refixage des soulèvements sur les parties périphériques, dont l'origine a pu ainsi être mieux établie. Après le retrait du vernis et de nombreux repeints débordants, il a été enfin possible de bien consolider la couche picturale, désormais assouplie, à l'aide de colle d'esturgeon<sup>37</sup>.

Ces parties périphériques constituaient un problème plus important en couche picturale, car le retrait du vernis oxydé risquait de faire apparaître plus fortement les différences. Une fois établi que ces bandes, bien que non originales, étaient très anciennes et devaient être respectées, il a été décidé d'effectuer tout de même un nettoyage approfondi de toute la surface de la peinture, qui permettrait aussi d'enlever les repeints débordants à la jonction des deux parties. Les restauratrices ont pu en effet constater que de nombreux repeints avaient tenté de dissimuler cette jonction, en recouvrant souvent lourdement la peinture originale de la partie centrale (fig. 16). Une fois effectué le dégagement des différentes couches de repeints, il a fallu à nouveau aménager ces zones de manière à minimiser les différences, mais cette fois-ci sans recouvrir la partie originale. En effet, on a pu constater après nettoyage une différence de coloris entre les deux zones, ce qui justifiait une fois encore les hypothèses émises lors de l'étude historique et des analyses (fig. 17).

Quelques éléments ont été particulièrement complexes à restaurer dans ce contexte. Tout d'abord, le ciel a révélé à droite une couche noire intermédiaire très dure à enlever (fig. 18). Il a été difficile d'arriver au niveau original de l'agrandissement et, finalement, ces traces noirâtres ont dû être atténuées lors de la retouche (fig. 19).

La mer dans le bas du tableau était extrêmement usée, y compris dans la partie reconstituée : il a donc été nécessaire de garder les repeints<sup>38</sup> effectués sur cette bande inférieure (fig. 20).

L'harmonisation des transitions dans le drapé d'Andromède à senestre a été assez délicate, non seulement en raison de la légère différence de coloris (plus orangé dans la partie non originale), mais aussi parce que le style, bien que très proche,

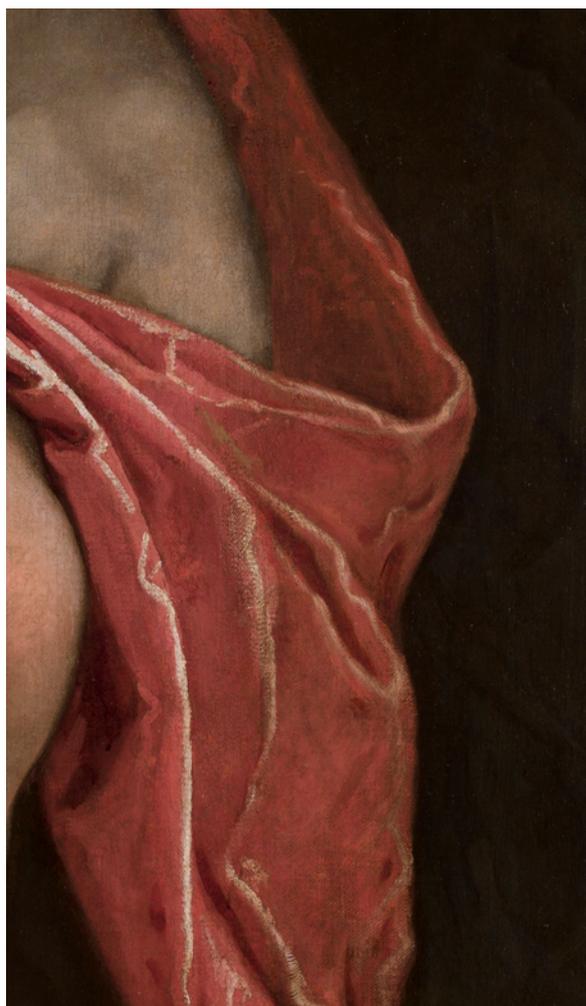


Fig. 21. Réintégration finale du drapé d'Andromède.  
© C2RMF/Thomas Clot.

en était légèrement différent ; les touches étaient moins vigoureuses, plus molles (fig. 17). Les restauratrices ont essayé de trouver une continuité, sans nier cette différence, importante pour l'histoire de l'œuvre (fig. 21)<sup>39</sup>.

On peut d'ailleurs remarquer en général qu'après le retrait du vernis, la tonalité des zones sur les agrandissements n'est que légèrement plus foncée : cela laisse supposer qu'ils ont été peints alors que le vernis couvrant la couche picturale originale n'était pas encore fortement oxydé, et renforce l'hypothèse d'une intervention ancienne, datant sans doute du XVII<sup>e</sup> siècle, même si, à cette époque, les tableaux des collections princières sont souvent nettoyés et revernissés pour leur conserver beaucoup d'éclat (le goût pour le vernis blond datant surtout du XIX<sup>e</sup> siècle).



*Fig. 22. Persée délivrant Andromède, après restauration.*  
© C2RMF/Thomas Clot.

## Conclusion

La restauration a permis de consolider les soulèvements et de redonner un aspect esthétique plus satisfaisant au tableau (fig. 22), mais aussi de répondre à quelques-unes des questions posées

par les parties périphériques : agrandissements non originaux, mais anciens, et ajoutés (ou mis en place) avant la Révolution et l'envoi à Rennes. D'autres questions demeurent encore sans réponse : la date exacte de l'intervention, sa finalité (corriger des bords abîmés ?).

Cet exemple montre combien la restauration est souvent l'occasion d'approfondir nos connaissances sur une œuvre, en partie en raison des problèmes qui se posent aux restaurateurs. Trouver des solutions ne peut alors être possible que grâce à la conjonction des observations et du tra-

vail des restaurateurs sur l'œuvre, des apports de l'imagerie et des analyses scientifiques, et enfin des recherches en archives associées aux réflexions des historiens d'art, les uns stimulant les autres, avec de nombreux allers et retours entre les différents intervenants tout au long de la restauration.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BREJON DE LAVERGNÉE, Arnaud. *L'inventaire Le Brun de 1683 : la collection des tableaux de Louis XIV*. Paris : RMN Éditions, 1987.
- CHANTELOU (FRÉART DE), Paul, STANIC, Milovan (dir.). *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*. Paris : Macula, 2001.
- CONSTANS, Claire. « Les tableaux du grand appartement du Roi ». *La Revue des musées de France, Revue du Louvre*, n° 3, 1976, p. 157-173.
- COULON, François, DAUM, Patrick, LAGIER, Valérie. *Musée des Beaux-Arts de Rennes : guide des collections*. Paris : RMN Éditions, 2000.
- CROZAT, Pierre, MARIETTE, Pierre-Jean. *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux...* Tome II. Paris : Imprimerie Royale, 1729-1742.
- LANDON, Charles-Paul. *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*. Paris : C. P. Landon, 1801-1803.
- LANDON, Charles-Paul. *Annales du musée, Écoles italiennes*. Seconde édition, tome VIII. Paris : C. P. Landon, 1832.
- LÉPICIÉ, François-Bernard. *Catalogue raisonné des tableaux du Roy*. Paris : Imprimerie royale, 1752-1754.
- PARIS. *Le siècle de Titien, l'âge d'or de la peinture à Venise*. Catalogue d'exposition sous la direction de M. Laclotte, Grand Palais, Paris. Paris : RMN Éditions, 1993.
- RAMADE, Patrick. « Persée délivrant Andromède ». *Dossier de l'œuvre du mois*, n° 9. Rennes : musée des Beaux-Arts, 1980.
- SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle, Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Flammarion, 1994.
- TUETY, Alexandre, GUIFFREY, Jean. « La commission du Muséum et la création du musée du Louvre ». *Nouvelles Archives de l'Art Français*, tome III, 1909, p. 78 et 89.
- VITTET, Jean. « Découvertes sur la provenance de plusieurs tableaux célèbres des collections de Louis XIV ». *La Revue des musées de France, Revue du Louvre*, n° 2, 2004, p. 55.

### Documents inédits

- BUREAU, Chantal, DOYON-CRIMAIL, Marielle, RUAULT-PAILLARD, Sabine. *Paul Véronèse, Persée délivrant Andromède, Rennes, musée des Beaux-Arts*. Rapport de traitement de restauration et de conservation, C2RMF, n° 74469, 2016.
- CHECROUN, Émilie, ROSENBAUM, Luc. *Rapport Epitopos*, n° D15038, validé par F. Surma, 28 octobre 2015.
- LAVAL, Éric. *Paul Véronèse, L'Assomption, Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv. CA49*. Rapport d'analyse, C2RMF, n° 66743, 2009.
- MARTIN, Élisabeth. *Paul Véronèse, Le mariage de sainte Catherine, Montpellier, musée Favre, Inv. 837.1.69*. Rapport d'analyse, C2RMF, n° F16568, 2005.

RIOUX, Jean-Paul. *Paul Véronèse, Le repas chez Simon, Versailles, Inv. MV8181. Rapport d'analyse, C2RMF, n° F5908, 1979.*

RIOUX, Jean-Paul. *Paul Véronèse, Saint Marc couronnant les vertus théologiques, Paris, musée du Louvre, Inv. 148. Rapport d'analyse, C2RMF, n° F13661, 2003.*

## NOTES

ANF : Paris, Archives nationales

**1** Musée des Beaux-Arts de Rennes, Inv. 801.1.1.

**2** La restauration, examens et imagerie scientifiques compris, s'est déroulée de mars 2015 à décembre 2016 ; un comité scientifique de suivi avait été constitué, comprenant I. Cabillic, ingénieur d'études puis conservateur au département Restauration du C2RMF, F. Coulon, conservateur au MBA de Rennes, A. Dary, directrice du musée des Beaux-Arts de Rennes, C. Gerin-Pierre, conservateur au département Restauration du C2RMF, G. Kazerouni, conservateur au MBA de Rennes, L. Mailho, cheffe du département Restauration du C2RMF, M. Menu, chef du département Recherche du C2RMF, G. Bastian, conservateur au département Recherche du C2RMF, J. Habert, conservateur honoraire au département des Peintures du Louvre, V. Delieuvin, conservateur au département des Peintures du Louvre, N. Volle, conservateur honoraire, ancienne directrice du département Restauration du C2RMF.

**3** Aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Lyon, Inv. A.63.

**4** Schnapper, 1994, p. 233 ; Vittet, 2004.

**5** Inventaire Le Brun de 1683, inventaire Paillet de 1695, qui le dit à Versailles

à partir de 1690, inventaire Bailly de 1710, voir Brejon, 1987, p. 234-235.

**6** Date inconnue.

**7** Lépicié, 1752-1754, p. 122-123, inventaire de Jeaurat de 1760, inventaire de Durameau de 1784, Ramade, 1980 et Brejon, 1987, p. 234-235.  
**8** « Catalogue des 125 tableaux enlevés de la Surintendance à Versailles et transportés à Paris au vieux Louvre sur ordre de M. Roland ministre de l'Intérieur les 17 et 18 septembre 1792 », ANF, F/17/1059.

**9** Gravure au burin par Louis Jacob (1712-1802), Crozat, Mariette, 1729-1742, t. II, pl. 18, p. 65.

**10** Copie avec variantes au musée des Beaux-Arts de Troyes, Inv. 835.9.

**11** Tuety, Guiffrey, 1909.

**12** Soit une trentaine de centimètres.

**13** Mémoires de restauration de Fouque et Röser, ANF, F/17/1059.

**14** Mémoire de Michau et Carlier, « grand tableau, nettoyé, avoir fait quelques restaurations et verni », ANF, comptabilité des musées nationaux, MM 8 floréal an XI, ancienne notation.

**15** Inventaire du musée de la ville de Rennes/1854/ par Horsin-Déon, peintre, restaurateur des Musées impériaux (documentation du musée des Beaux-Arts de Rennes).

**16** Musée des Beaux-Arts de Rennes, dossier du tableau.

**17** *Le Siècle de Titien*, exposition au Grand Palais, Paris, 9 mai-14 juin 1993.

intervention mentionnée dans le dossier du tableau au musée des Beaux-Arts de Rennes.

**18** Recette traditionnelle de colle (mélange à base de colle de peau de lapin) utilisée par les restaurateurs italiens en particulier.

**19** Expositions entre autres à Mexico (2008), Quimper (2013), Londres et Venise (2014), dossier du tableau au musée des Beaux-Arts de Rennes.

**20** Par exemple, lors de la restauration d'un tableau de jeunesse de Ribera (un apôtre) conservé au musée Ingres de Montauban, on a pu constater que le lé de toile avait été agrandi de trois côtés par l'artiste, au moyen de coutures, voir dossier C2RMF n° F8523.

**21** « Un très grand tableau de Paul Véronèse étant en très mauvais état : il a été agrandi d'un pied tout autour », ANF, F/17/1059.

**22** « un pied tout autour » correspond à environ 30 cm.

**23** Les restaurateurs mentionnés, Michau et Carlier, ne sont pas des rentoileurs, voir note 14.

**24** Landon, 1801-1803, p. 105-106 et 1832, p. 102-103.

**25** Les pieds n'ont pas toujours exactement la même dimension d'une époque à l'autre, et surtout on ne sait pas toujours bien si les gardes des tableaux

mesuraient très exactement, avec ou sans cadre, etc.

**26** Seul Lépicié mentionne une taille plus importante en largeur, mais il pourrait s'agir d'une erreur.

**27** Voir Checroun, Rosenbaum, 2015.

**28** Laser Induced Breakdown Spectroscopy.

**29** Voir Checroun, Rosenbaum, 2015.

**30** Rioux, 1979 et 2003 ; Martin, 2005 ; Laval, 2009.

**31** Minium.

**32** Ogres, terres vertes et malachite ou azurite pour les verts, azurite, smalt pour les bleus, vermillon pour les rouges, blanc de plomb, voir Checroun, Rosenbaum, 2015.

**33** Analyse par MOLP (microscopie optique) et MEB-EDS (microscope électronique à balayage avec analyse élémentaire) du seul prélèvement effectué, dans la mer, voir Checroun, Rosenbaum, 2015, p. 15-20.

**34** Analyses effectuées par Éric Laval en novembre 2015.

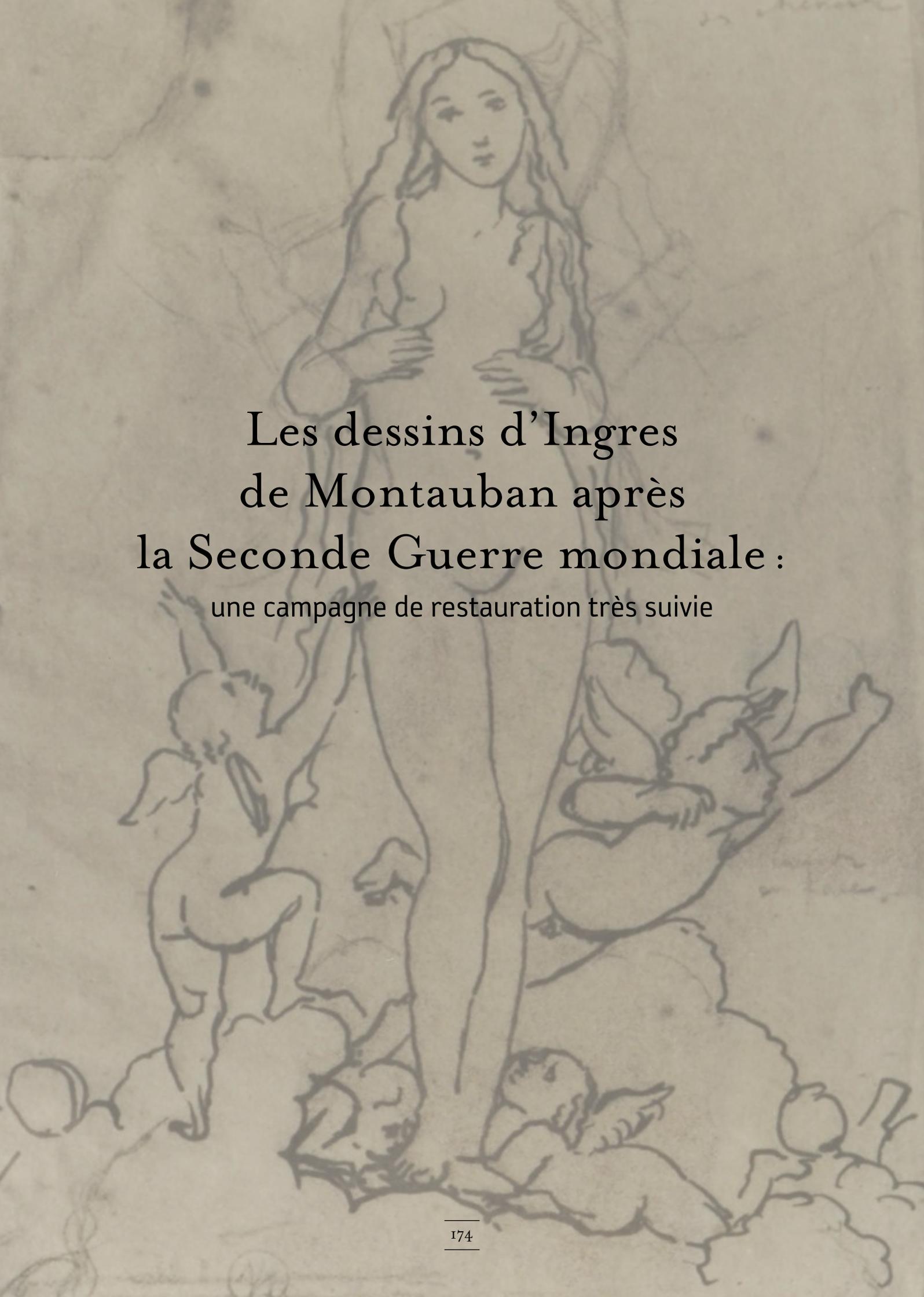
**35** Peut-être lorsque le tableau a été enlevé de son emplacement primitif, qui aurait pu être un grand décor.

**36** Époque où nous n'avons hélas pas les dimensions du tableau.

**37** Colle d'esturgeon à 4 %, voir Bureau, Doyon-Crimail, Ruault-Paillard, 2016.

**38** Ces repeints sont par ailleurs assez anciens eux aussi.

**39** Bureau, Doyon-Crimail, Ruault-Paillard, 2016.



Les dessins d'Ingres  
de Montauban après  
la Seconde Guerre mondiale :  
une campagne de restauration très suivie

**Natalie Coural**, conservateur en chef du patrimoine, filière Arts Graphiques, département Restauration, C2RMF ([natalie.coural@culture.gouv.fr](mailto:natalie.coural@culture.gouv.fr)).

**Céline Daher**, ingénieur de recherche, Centre de Recherche sur la Conservation, Paris ([cel.daher@gmail.com](mailto:cel.daher@gmail.com)).

**Laëtitia Desserrières**, responsable de la collection de dessins, musée de l'Armée, Paris ([laetitia.desserrieres@musee-armee.fr](mailto:laetitia.desserrieres@musee-armee.fr)).

**Florence Viguier-Dutheil**, conservateur en chef du patrimoine, directrice du musée Ingres-Bourdelle, Montauban ([fviguier@ville-montauban.fr](mailto:fviguier@ville-montauban.fr)).

**Véronique Rouchon**, professeur au Muséum national d'Histoire naturelle, Centre de Recherche sur la Conservation, Paris ([veronique.rouchon@mnhn.fr](mailto:veronique.rouchon@mnhn.fr)).

---

## Introduction

Des recherches menées ces dernières années dans les archives sur la campagne de restauration et de montage des dessins d'Ingres au musée Ingres de Montauban au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ont permis de repérer précisément les œuvres qui ont été restaurées. Aujourd'hui, grâce à ces études, grâce à la redécouverte des carnets de travail du restaurateur, une nouvelle phase a été envisagée : celle d'un regard critique sur ces interventions.

À la mort de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), le musée reçoit les quatre mille cinq cents dessins légués par l'artiste à sa ville natale. On sait qu'Ingres n'hésitait pas à procéder à des découpages et à des collages multiples, expérimentant de nouveaux papiers (tout particulièrement des papiers transparents) et toutes sortes de techniques<sup>1</sup>. Il en résulte un fonds divers avec certains dessins particulièrement endommagés, du fait de la piètre qualité des matériaux mis en œuvre. Les dessins seront de plus exposés pendant des dizaines d'années avant d'être restaurés au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

## Une collection dans un état critique

Dès 1926, Félix Bouisset (1875-1960), directeur du musée de 1919 à 1951, soulignait le mauvais état de la collection. Présentée depuis 1867, celle-ci

avait largement souffert d'une exposition prolongée à la lumière (fig. 1). Il écrivait alors : « Après l'armistice [1918], des travaux de réorganisation furent entrepris pour une présentation rationnelle des tableaux et pour une conservation plus efficace des dessins. Certaines précautions techniques furent prises pour empêcher d'aggraver les piqûres dont plusieurs dessins avaient souffert, pour être restés longtemps privés d'air et de lumière dans les cartons. Des opérations délicates effectuées avec toute la circonspection nécessaire régénérèrent quelques œuvres qui risquaient de disparaître à jamais<sup>2</sup>. »

En 1937, des dessins sont confiés à l'encadreur monteur actif au Louvre, Émile Martin, qui se charge de leur restauration et de leur montage<sup>3</sup>. La guerre marque un temps d'arrêt à ces projets qui ne reprennent qu'en 1946, avec l'Inspection générale des Musées de province, nouvellement créée pour aider les musées à se reconstruire.

C'est Jean Vergnet-Ruiz (1876-1972)<sup>4</sup>, nommé à la tête de ce nouveau service, qui s'attache à redonner vie à ces musées, en privilégiant leur « couleur locale », leur histoire. Dès le mois de mai 1946, il met son expertise au service du musée Ingres. Pour organiser un cabinet des dessins selon les dernières méthodes préconisées par la Bibliothèque nationale et le Cabinet des dessins du Louvre, il lui apparaît nécessaire de restaurer une partie de la collection de dessins et de les remonter selon des formats uniformisés pour en faciliter la manipulation<sup>5</sup>.



**Fig. 1.** Cartes postales représentant les salles du musée dans lesquelles les dessins d'Ingres ont été exposés, de manière continue, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (en haut à gauche) et à partir de 1913 (en haut à droite). Cliché d'Alexandre Séaral montrant un assemblage complexe de dessins particulièrement endommagés (en bas à gauche). Léon Lepeltier posant dans son salon (en bas à droite). © Musée Ingres.

## L'après-guerre : dynamisme et regard critique sur la restauration

Jean Vergnet-Ruiz s'entoure d'une solide équipe parisienne : tout d'abord, Georges Henri Rivière (1897-1985), qui est membre du tout nouveau Conseil international des musées, l'ICOM, et qui bénéficie ainsi de l'aide d'un important réseau de chercheurs spécialisés<sup>6</sup>. Ce dernier accompagné de Clémence Duprat, assistante de Jean Vergnet-Ruiz, constate sur place les mauvaises conditions des dessins<sup>7</sup>. Leur rapport déclenche un programme de conservation piloté par Jacqueline Bouchot-Saupique (1893-1975), conservateur à la tête du Cabinet des dessins du Louvre<sup>8</sup>. Celle-ci choisit le restaurateur parisien Léon Lepeltier (1877-1960 ; *fig. 1*) et l'encadreur Émile Martin. Il est décidé que les restaurations

seront réalisées au Louvre même, afin que le travail soit attentivement suivi par les conservateurs et les scientifiques parisiens<sup>9</sup>.

Les premières restaurations, confiées à Léon Lepeltier<sup>10</sup> en 1946-1947, ne font pas d'emblée l'unanimité et suscitent auprès de Jacqueline Bouchot-Saupique un certain scepticisme, particulièrement pour les « nettoyages » qui, sur certains des dessins, paraissent exagérés.

Afin de répondre aux questions soulevées, une commission de restauration pour les dessins d'Ingres, ainsi qu'une sous-commission technique sur le montage des dessins d'Ingres sont réunies. Cette dernière a notamment fixé, sous l'impulsion de Jacques Cogniard, chef du laboratoire de la Banque de France, des préconisations concernant les matériaux utilisés (fabrication d'un papier pur chiffon, colles, références de cartons,

échantillons, contrôle du pH). De manière générale, ces commissions ont eu pour but de définir les traitements de restauration et les montages adéquats. Elles visaient à établir un contrôle de la restauration et exigeaient une transparence des procédés<sup>11</sup>, laquelle est loin d'être acquise, le savoir-faire des restaurateurs s'apparentant encore souvent à des « secrets d'atelier ». Il a été ainsi demandé au restaurateur de préciser les méthodes utilisées sur les dessins traités. Il s'est acquitté de son obligation en indiquant, sans grand détail, « laver » les dessins en utilisant au besoin des procédés chimiques (chlore, permanganate de potassium, etc.). La commission lui demandera de les proscrire et de ne procéder qu'aux interventions minimales, et c'est dans cette logique que Léon Lepeltier poursuivra son travail avec les lots qui lui seront confiés par la suite<sup>12</sup>.

### Vers une démarche plus axée sur la prévention

La restauration de la collection du musée Ingres est également l'occasion d'interroger les spécialistes au travers des réseaux professionnels émergents. Ainsi, l'un des tout premiers numéros de l'*ICOM News*, en décembre 1948, permet à Jacqueline Bouchot-Saupique d'adresser une lettre ouverte à Agnes Mongan, conservateur au Fogg Art Museum de Harvard et spécialiste des dessins d'Ingres, pour savoir quelles opérations se pratiquent outre-Atlantique sur les dessins. Elle la questionne sur les traitements utilisés afin de supprimer les taches, mais aussi sur l'existence de normes pour les papiers et cartons de montage, la nature des adhésifs, l'emploi d'une feuille transparente pour protéger les dessins ou encore sur les procédés permettant de consolider les papiers cassants. La réponse d'Agnes Mongan en février 1949<sup>13</sup> fait état des principales publications de l'époque, promeut l'utilisation de papier ou de cartons riches en alpha-cellulose (typiquement des papiers chiffon) pour le conditionnement des dessins, et plaide, de manière générale, pour une remise en question des matériaux utilisés pour le montage : « Les papiers calque à bon marché et les cartons de montage trop communément utilisés pour les gravures et dessins sont la principale source de leur altération. »

La suite de ces interventions sera assumée dès 1951 par le nouveau conservateur du musée, Daniel Ternois. Il mène à bien jusqu'en 1962 le rangement de centaines de dessins dans les boîtes de conservation, les inventaires et une partie de l'édition des dessins d'Ingres couronnée par une première exposition en 1951<sup>14</sup>. C'est en 1995 que paraît la publication complète de l'œuvre dessinée d'Ingres dans le monumental ouvrage de Georges Vigne chez Gallimard<sup>15</sup>. Le travail de recherche et de documentation des interventions sur les dessins d'Ingres est un travail de longue haleine : mentionnons l'exposition de 2011 sur l'étude des techniques et des matériaux d'Ingres, menée en partenariat avec le C2RMF<sup>16</sup>. Aujourd'hui, une collaboration avec le Centre de Recherche sur la Conservation à Paris (CRC) permet de s'interroger sur les traces laissées par les traitements.

### Examen des premiers dessins restaurés

Par chance, certains des dessins ont été bien documentés par des photographies anciennes prises avant cette campagne de restauration par Alexandre Séarl, si bien qu'il est possible, aujourd'hui, de comparer l'état actuel des dessins avec leur aspect avant restauration<sup>17</sup>. Cette comparaison menée sur les premiers dessins restaurés par Léon Lepeltier permet d'observer, avec un recul de plusieurs décennies, l'effet des traitements chimiques. Elle comprend bien évidemment des limites : les tirages dont on dispose ont été réalisés en noir et blanc et la comparaison de l'intensité de certaines taches peut parfois s'avérer délicate, du fait que le procédé de développement de la photographie joue sur le contraste final du tirage. Il n'en demeure pas moins que des différences flagrantes d'apparence restent parlantes.

#### Étude pour la chapelle Sixtine : trois caudataires assis (en conversation) (*Inv. 867-1293*)

Cette étude (14,9 x 14,8 cm) correspond très probablement au n° 26 de l'inventaire du premier lot expédié à Léon Lepeltier<sup>18</sup>. La comparaison de l'aspect actuel du dessin avec le tirage d'Alexandre Séarl (fig. 2) montre que l'œuvre a été, de toute évidence, blanchie. Des analyses



**Fig. 2.** Étude pour la chapelle Sixtine : trois caudataires assis (en conversation) (Inv. 867-1293).  
Cliché d'Alexandre Séarl à gauche et vue actuelle à droite. © CRC/Véronique Rouchon.

menées par spectrométrie de fluorescence des rayons X (Elio, source rhodium) se sont avérées infructueuses pour mettre en évidence les produits chimiques employés. Les taches de roussure (typiquement du foxing) sont, en l'état actuel, presque invisibles, mais restent fluorescentes sous lumière ultraviolette. Léon Lepeltier aurait-il employé des produits chlorés ou du permanganate de potassium ? La question demeure. Il reste toutefois que le blanchiment a été poussé, car le papier est, encore aujourd'hui, d'un blanc très marqué. Il est vraisemblable que l'aspect de cette œuvre ait largement participé aux interrogations formulées par Jacqueline Bouchot-Saupique vis-à-vis des méthodes du restaurateur.

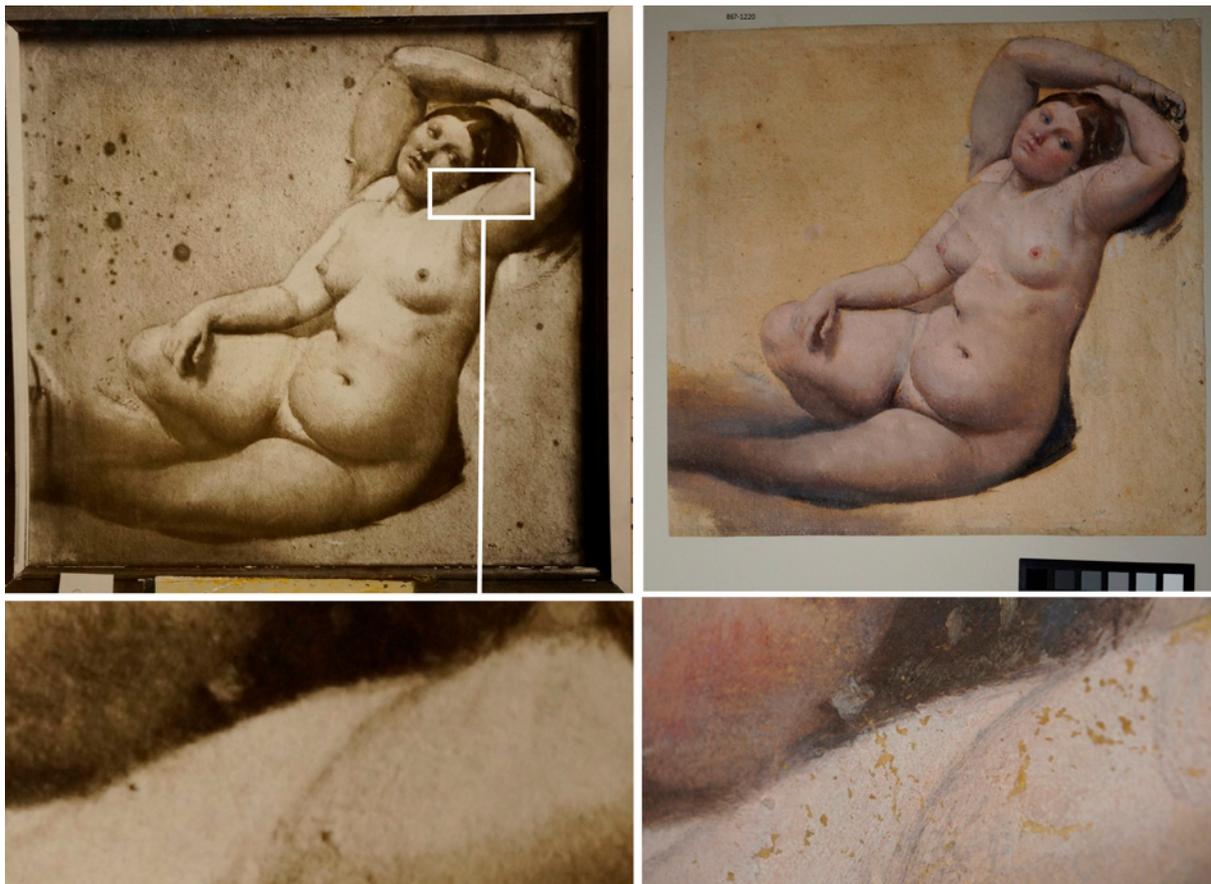
L'aspect blanc actuel du papier tranche avec celui d'une œuvre ancienne, mais atteste du fait que les taches ne sont pas réapparues, contrairement à ce qui a été signalé sur certains dessins d'Ingres blanchis au Fogg Art Museum autour des années 1950-1960<sup>19</sup>.

Enfin, le papier semble avoir gardé une bonne tenue mécanique. Faute de points de repère, il est bien évidemment impossible de conclure sur l'impact positif ou négatif du traitement réalisé, mais il est quand même rassurant de constater qu'à l'échelle de plusieurs décennies, les produits utilisés n'ont pas conduit à une fragilisation spectaculaire du papier. Peut-être est-ce le fait d'un lavage poussé après traitement ?

#### Étude pour le Bain turc (Inv. 867-1220)

Cette étude, une huile sur papier crème (17,9 x 12,5 cm), a été réalisée en préparation au *Bain turc* (v. 1852-1859, modifié en 1862 ; RF 1934, Paris, musée du Louvre). Tout comme l'étude précédente, elle figure à l'inventaire du premier lot expédié à Léon Lepeltier en 1947<sup>20</sup>. Aucune autre trace de ce dessin n'a été retrouvée dans les archives consultées. En revanche, on sait que l'étude a été exposée à Paris en 1949 puis à Montauban en 1951<sup>21</sup>. Elle a donc vraisemblablement été restaurée par Lepeltier courant 1948 avant sa première exposition.

La comparaison de l'aspect actuel du dessin avec le tirage d'Alexandre Séarl (fig. 3) montre que certaines taches, autrefois présentes, ont disparu alors que d'autres sont restées bien visibles. On remarque également des traces blanchâtres de maquillage destinées à estomper une tache encore perceptible. Ces observations témoignent d'une opération de blanchiment, probablement menée localement car le papier d'œuvre a gardé une belle couleur crème. Cette supposition est cohérente avec le témoignage que Léon Lepeltier fait devant la commission : il indique qu'il lui arrivait d'estomper des taches par des traitements de blanchiment en opérant localement sur le papier d'œuvre au préalable mouillé. À ce titre, notons que les traces d'épidermures que l'on remarque dans la couche picturale au niveau de l'épaule du sujet suggèrent



**Fig. 3.** Étude pour le *Bain turc* (Inv. 867-1220). Cliché d'Alexandre Séarl à gauche et vue actuelle à droite. La partie agrandie de l'épaule (en bas) montre des décollements de la couche picturale, probablement occasionnés par le traitement aqueux. © CRC/Véronique Rouchon.

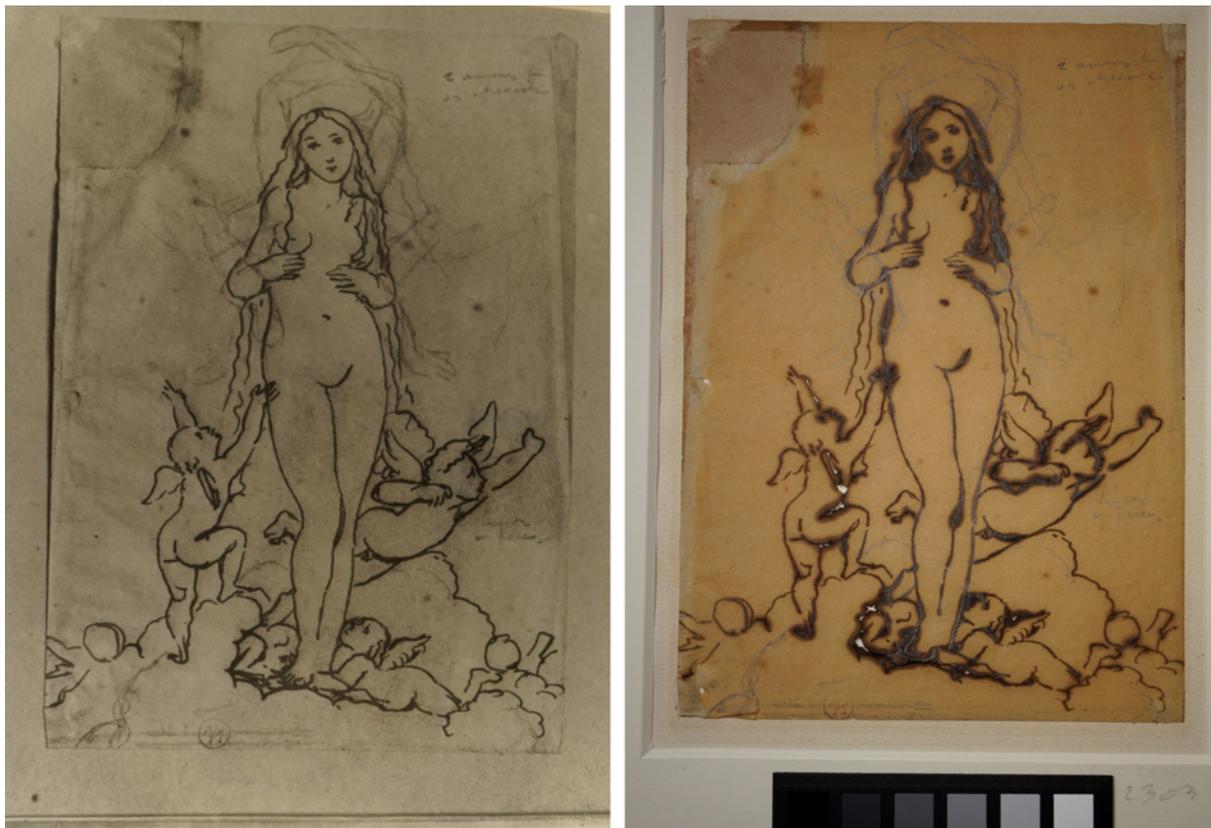
des phénomènes de décharge contre un support absorbant (papier buvard ? feutre ?) qui aurait été placé en contact direct de l'œuvre mouillée. En dépit de ces altérations, force est de constater, ici encore, que les taches qui ont disparu ne sont pas réapparues au fil des décennies.

#### Étude pour *Vénus Anadyomène* (Inv. 867-2303)

Cette étude (17,9 x 12,5 cm), réalisée au crayon et à la plume, était, comme le montre le tirage d'Alexandre Séarl, contrecollée localement sur un support. Les mentions que l'on retrouve dans les archives semblent indiquer une restauration entre septembre 1948 et juin 1950<sup>22</sup>. Aujourd'hui, le dessin est entièrement sur feuille libre, ce qui montre qu'il a été décollé de son support (aujourd'hui disparu). Il est fortement endommagé et les altérations ont typiquement été provoquées par l'encre ferrogallique utilisée : halo brun autour du trait, perforation du papier au niveau du trait (fig. 4).

Sur le tirage d'Alexandre Séarl, le dessin apparaît en revanche en bien meilleur état : le trait est net et aucune lacune, aucune déchirure n'est perceptible au niveau du trait. Il est donc clair que l'altération actuelle du dessin a eu lieu au cours des dernières décennies.

Le scénario qui semble le plus probable est celui d'un décollement du dessin par une humidification prononcée du papier, que ce soit par pulvérisation ou par une exposition à des vapeurs d'eau. Les encres ferrogalliques sont bien connues pour être sensibles à l'humidité, d'une manière qui n'est pas flagrante, mais bien réelle<sup>23</sup>. Lorsque le papier est mouillé, les produits solubles contenus dans le trait d'encre, parmi lesquels des composés à base de fer, migrent dans le papier, autour du trait. Ces composés sont souvent peu visibles, mais n'en restent pas moins très actifs. Ils interagissent avec le papier, provoquant à terme une altération substantielle du support, qui devient brun et cassant.



**Fig. 4.** Étude pour *Vénus Anadyomène* (Inv. 867-2303). Cliché d'Alexandre Séarl à gauche et vue actuelle à droite.  
© CRC/Véronique Rouchon.

La restauration de cette étude a été menée à une époque où Léon Lepeltier était sommé de ne plus employer de produits blanchissants, une consigne qu'il a très probablement suivie. En revanche, l'aspect actuel du dessin témoigne du fait qu'il n'hésitait pas à mouiller les papiers au cours de la restauration des œuvres, une opération qui n'était pas perçue, à l'époque, comme préjudiciable à la bonne conservation des dessins.

## Conclusion

La restauration des dessins d'Ingres est tout à fait remarquable par la réflexion qu'elle a suscitée sur la restauration des œuvres graphiques. Cette réflexion, menée dans un cadre international, marque une nouvelle approche, novatrice, qui sera par la suite largement développée. La correspondance et les archives qui sont parvenues jusqu'à nous illustrent une volonté institutionnelle de redéfinir les priorités en matière de conservation des collections et de mieux contrôler les interven-

tions menées au sein des ateliers de restauration.

Fait rarissime, une grande partie des dessins a été photographiée avant le projet d'intervention, et les tirages de ces photographies s'avèrent aujourd'hui particulièrement utiles à l'examen rétrospectif des opérations menées sur les dessins. Ce dernier montre que les dessins ayant été sujets à des opérations de blanchiment se comportent relativement bien aujourd'hui. Il est bien difficile de savoir si Léon Lepeltier a employé des composés au chlore ou du permanganate de potassium. Toutefois, contrairement à ce qui est observé sur les œuvres conservées au Fogg Art Museum, qui ont été blanchies au chlore plus ou moins à la même période, les taches estompées par les procédés utilisés par Léon Lepeltier ne semblent pas être réapparues.

Cet examen rétrospectif illustre bien la nécessité de documenter les interventions menées sur les œuvres. C'est de cette manière seulement que les générations futures pourront avoir un meilleur recul sur les effets à long terme des produits employés.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BOUISSET, Félix. *Le musée Ingres*. Montauban, 1926.
- BUCK, Richard D., BOUCHOT-SAUPIQUE, Jacqueline. « Questions et réponses. Conservation et montage des dessins du musée Ingres de Montauban ». *ICOM News. Bulletin d'information publié par le Conseil International des Musées*, 2 (1) : 5-6 (French), 11-12 (English), 1949.
- COLLECTIF. *Jean Vergnet-Ruiz. Souvenirs, notes personnelles et témoignages*. Paris : Les Presses artistiques, vers 1972.
- COURAL, Natalie, DESSERRIÈRES, Laëtitia, VIGUIER-DUTHEIL, Florence. « Documenter pour l'avenir : la campagne de restauration des dessins d'Ingres du musée de Montauban (1946-1952) ». *Technè*, n° 42, 2015, p. 55-62.
- GOETZ, Adrien. *Ingres collage : dessins d'Ingres du musée Ingres à Montauban*. Paris : Le Passage, 2005.
- MARSEILLE. *Georges Henri Rivière. Voir, c'est comprendre*. Catalogue d'exposition sous la direction de Germain Viatte et Marie-Charlotte Calafat, MUCEM, Marseille. MUCEM/RMN-GP, 2018.
- MONTAUBAN. *Les Dessins d'Ingres du musée de Montauban : première exposition temporaire, juillet-octobre 1951*. Préface par Jean Vergnet-Ruiz. Catalogue d'exposition sous la direction de Daniel Ternois. Montauban : musée Ingres, 1951.
- MONTAUBAN. *Ingres, secrets de dessins*. Catalogue d'exposition sous la direction de Florence Viguière-Dutheil, musée Ingres, Montauban. Paris : Le Passage, 2011.
- PARIS. *Ingres. Maître du Dessin Français. Au profit du Musée Ingres à Montauban*. Catalogue d'exposition. Paris : galerie André Weil, 1949.
- ROUCHON, Véronique, DUROCHER, Blandine, PELLIZZI, Eleonora, STORDIAU-PALLOT, Julie. "The water sensitivity of Iron Gall Ink and its Risk Assessment". *Studies in Conservation*, 54, 2009, p. 236-254.
- ROUCHON, Véronique, DESSERRIÈRES, Laëtitia, DAHER, Céline, VIGUIER-DUTHEIL, Florence, COURAL, Natalie. "Ingres' Drawings: Retrospective Conservation Practices". *Journal of Paper Conservation*, volume 19, n° 3, 2018, p. 88-98 [<https://doi.org/10.1080/18680860.2018.1642569>].
- SALLES, Georges. *Au Louvre. Scènes de la vie du musée*. Paris : Domat, 1950.
- SMITH, Theresa. "An Evaluation of Historical Bleaching with Chlorine Dioxide Gas, Sodium Hypochlorite and Chloramine T at the Fogg Museum". *Restaurator*, 33, 3/4, 2012, p. 240-273.
- VIGNE, Georges. *Dessins d'Ingres : catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*. Paris : Gallimard/RMN Éditions, 1995.
- VOLLE, Nathalie, CABILLIC, Isabelle, LAUWICK, Béatrice (dir.). *Dictionnaire historique des restaurateurs. Tableaux et œuvres sur papier 1750-1950*. Paris : Mare & Martin, 2020 (à paraître).

### Document inédit

- ACHECHOVA, Aglaé. *La campagne de restauration et de montage des dessins d'Ingres au musée du Louvre (1948-1960)*. Dossier pour le Diplôme de Recherche Appliquée, Muséologie, École du Louvre, Paris, 2005.

## NOTES

---

1 Goetz, 2005.

2 Bouisset, 1926, p. 26.

3 Voir la fiche Martin dans Volle *et al.* (dir.), 2020 (à paraître).

4 Sur Jean Vergnet-Ruiz, voir Collectif, vers 1972.

5 Voir à ce propos le

dossier d'Aglaé Achechova, 2005. La correspondance sur cet important dossier est conservée aux Archives nationales (AnF 20150044/311 et 312). Elle contient les courriers de Jean Vergnet-Ruiz adressés

au maire de Montauban ainsi qu'au directeur du musée.

Se reporter à la préface de Jean Vergnet-Ruiz, dans Montauban, cat. exp., 1951, p. 3-4.

6 Voir le catalogue de la

récente exposition présentée au Mucem à Marseille (14 novembre 2018-4 mars 2019) : Marseille, cat. exp., 2018.

7 Coural *et al.*, 2015.

8 « Les dessins d'Ingres [...] ont beaucoup souffert [...] »

de traitement maladroits ou imprudents [...]. Ils concluent qu'il est indispensable de les traiter et de les nettoyer afin de ne pas perdre ce fonds exceptionnel » (rapport Georges Henri Rivière, Clémence Duprat, 1946). AnF 2015044-311.

**9** C'est une demande de Georges Salles (1889-1966), directeur des musées de France de 1945 à 1947. Celui-ci décrit son travail au Louvre en étroite collaboration avec les conservateurs du musée et la nouvelle Inspection des musées de France (Salles, 1950, p. 49-50).

**10** Voir la fiche Léon Lepeltier, dans Volle *et al.*

(dir.) 2020 (à paraître).

**11** AnF 20150044/311 et 312 et Achechova, 2005.

**12** Les carnets de Léon Lepeltier conservés en mains privées mentionnent de manière succincte un certain nombre d'interventions.

**13** Buck, Bouchot-Saupique, 1949.

**14** Montauban, cat. exp., 1951.

**15** Vigne, 1995.

**16** Montauban, cat. exp., 2011.

**17** Rouchon *et al.*, 2018.

**18** Cet inventaire est dressé par Félix Bouisset dans sa lettre adressée à Georges Salles le 25 janvier 1947. Le n° 26 y est décrit comme « Étude pour trois prélats assis, chapelle Sixtine,

papier blanc, Mine de plomb ». Par ailleurs, la restauration de deux études de la chapelle Sixtine est mentionnée dans la première facture établie par Léon Lepeltier en janvier 1948 (AnF 20150044/312).

**19** Smith, 2012.

**20** Cette étude se retrouve dans l'inventaire de Félix Bouisset joint à sa lettre adressée à Georges Salles le 25 janvier 1947. Elle correspond au n° 2 décrit comme « Étude de nu pour "le Bain turc", peinture sur papier ».

**21** Paris, cat. exp., 1949, n° 14 ; Montauban, cat. exp., 1951, n° 72, p. 41, planche XII.

**22** AnF 20150044/311 et 20150044/312 : Fonds de l'Inspection générale des Musées de province dans la Direction des Musées nationaux. Le dossier *Archives du musée Ingres à Montauban* comprend une liste de dessins retournés au musée Ingres le 29 juin 1950. Cette liste indique quatre dessins qui auraient été confiés à Lepeltier le 14 septembre 1948. L'un d'entre eux, décrit de manière un peu plus spécifique, présente beaucoup d'analogies avec l'étude 867-2303 : « 4 dessins dont 2 à la plume, debout, nue de face. Assez jauni. Pièce collée en haut à gauche et en haut à droite. Papier plissé. »

**23** Rouchon *et al.*, 2009.



Archives,  
analyses scientifiques,  
témoins anciens :

de l'intérêt de croiser les sources  
dans l'optique d'un choix de restauration

**Matthieu Gilles**, responsable de la filière Peinture, département Restauration, C2RMF  
([matthieu.gilles@culture.gouv.fr](mailto:matthieu.gilles@culture.gouv.fr)).

**Catherine Lavier**, archéodendromètre, groupe Datation, département Recherche, C2RMF  
([catherine.lavier@culture.gouv.fr](mailto:catherine.lavier@culture.gouv.fr)).

---

*Le Père éternel bénissant le monde* de Guido Reni (1575-1642) est une peinture à l'huile sur toile, qui formait à l'origine le couronnement d'un grand retable dans la cathédrale de Pesaro (fig. 1). Saisi en 1797 par les commissaires français lors des campagnes d'Italie, ce tableau a été envoyé en 1803 au musée des Beaux-Arts de

Dijon, alors naissant<sup>1</sup>. Il a été agrandi, à une date indéterminée, avec deux baguettes latérales peintes, en résineux. La question du retrait de ces dernières s'est posée lors de la restauration fondamentale de l'œuvre envisagée à partir de 2007. En effet, les zones de mastic situées, de chaque côté, à la jonction entre la toile repliée



**Fig. 1.** Guido Reni, *Le Père éternel bénissant le monde*, Dijon, musée des Beaux-Arts, avant restauration. © C2RMF/Gérard de Puniet.

sur son châssis et les agrandissements sur baguettes avaient tendance à « sauter » à l'occasion des gonflements et retraits des éléments en bois, ce qui était à la fois disgracieux (présence de lacunes en blanc au sein de l'image) et potentiellement dangereux pour la couche picturale originale. Par ailleurs, la peinture des agrandissements débordait largement sur cette couche originale, ce qui était particulièrement visible car les repeints avaient viré. Les agrandissements, mesurant de 6 à 7 cm de largeur chacun, donnaient à la peinture une largeur de 99 cm ; la hauteur de 78 cm, quant à elle, correspondait à peu de choses près à la hauteur initiale de l'œuvre<sup>2</sup>.

La question du retrait de ces baguettes d'agrandissement s'est donc posée, essentiellement pour des raisons de conservation. Cependant, ce retrait dépendait de la date de leur création et de leur importance dans l'histoire matérielle de l'œuvre. Les sources anciennes étaient de peu de secours : les ouvrages du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> n'évoquent même pas cette partie du retable, qui est cependant signalée par les guides du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Malheureusement, aucune indication n'y est donnée quant aux bandes latérales problématiques.

Une importante recherche dans les archives relatives aux restaurations des musées nationaux a été réalisée par Béatrice Lauwick au C2RMF, afin de relever les dimensions citées pour l'œuvre<sup>5</sup>. Malheureusement, les descriptions anciennes étaient imprécises, et les dimensions données par les différentes listes d'envoi<sup>6</sup> n'étaient pas toutes cohérentes entre elles : la liste d'arrivée des œuvres à Paris en 1798 donne 73 x 90 cm et la liste des œuvres choisies pour Dijon en 1801 : 76 x 86 cm. Ces éléments sont corroborés par le mémoire fait en 1808 par le rentoilier Fouque – servant de base à sa facturation – qui signale 78 x 89 cm. Cependant, l'inventaire Napoléon (1810) indique 70 x 184 cm et un mémoire récapitulatif de 1809 donne 70 x 120 cm.

Ainsi, plusieurs sources tendaient à fournir une largeur de 86, 89 ou 90 cm, ce qui correspond, peu ou prou, au tableau sans les agrandissements (retranchements des 6 et 7 cm des bandes d'agrandissements à la largeur du tableau agrandi). Cependant, la présence d'autres sources, indiquant une largeur nettement supérieure, a incité le musée de Dijon à chercher un autre moyen de dater ces baguettes. Le fait que ces

dernières aient été en bois résineux a ainsi amené le musée à solliciter une analyse de datation par dendrochronologie auprès du C2RMF.

En 2008, les deux baguettes ont été étudiées encore en place et sous le seul angle de la datation. Les clichés effectués n'ont permis d'enregistrer la largeur que des trois quarts des cernes visibles, les badigeons et l'assemblage rendant la lecture impossible du côté du panneau. Réalisées en épicéa (*Picea abies*), la série des cernes accessibles a été testée sur les chronologies alors à disposition couvrant les XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles : une seule date avait



Fig. 2. Grandmaître d'après Guido Reni, *Le Père éternel bénissant le monde*, église de Montmoyen (Côte-d'Or), 1843. Documentation muséale des Beaux-Arts de Dijon. © DR.



Fig. 3. Anonyme d'après Guido Reni, *Le Père éternel bénissant le monde*, église de Viévy (Côte-d'Or), entre 1803 et 1843. © Matthieu Gilles.

été proposée, mais non validée, en 1984. Or cette date était impossible, car le tableau avait été publié en 1980 avec ses agrandissements, montrant ainsi les limites de cette discipline hautement liée à la puissance des références dendrochronologiques des résineux : très étoffées pour la période des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles et du XX<sup>e</sup> siècle, les chronologies de l'épicéa étaient très faibles pour les XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, aboutissant alors à un résultat non significatif, voire erroné.

Ce sont finalement les témoignages anciens de la présence du tableau de Reni à Dijon qui permettront de conforter l'hypothèse d'un agrandissement tardif, ce que certaines des sources d'archives avaient permis d'envisager. Une copie ancienne du tableau, signée d'un certain Grandmaître et datée de 1843, était repérée depuis les

années 1970 dans l'église de Montmoyen<sup>7</sup> (Côte-d'Or) : celle-ci, sans doute réalisée par un élève de l'école des Beaux-Arts de Dijon, présentait la composition sous son format agrandi (fig. 2), ce qui a permis d'affirmer que les agrandissements étaient antérieurs à la date de 1843.

La découverte fortuite d'une autre copie en Côte-d'Or (église de Viévy, fig. 3), ni signée ni datée, mais ne présentant pas les agrandissements, a fourni la certitude que ceux-ci avaient bien été réalisés après l'arrivée du tableau à Dijon. Béatrice Lauwick avait, d'ailleurs, remarqué fort justement que les agrandissements avaient été réalisés après le rentoilage (puisque les chants de la toile de rentoilage étaient recouverts par les baguettes), donc après 1809. Ceci a conforté le choix de les enlever dans le cours de la restau-



**Fig. 4.** Guido Reni, *Le Père éternel bénissant le monde*, Dijon, musée des Beaux-Arts, après restauration. © C2RMF/Thomas Clot.

ration. Dans la foulée, cela a également conduit à la décision de retirer l'intégralité des repeints qui avaient visé à harmoniser les agrandissements, et qui débordaient largement sur la couche picturale originale<sup>8</sup>, permettant ainsi de retrouver les couleurs et valeurs originales, devenues très différentes avec l'altération du vernis et la présence de repeints couvrants (fig. 4).

Preuve que la restauration est toujours un moment privilégié de découvertes inédites sur les œuvres, une information complémentaire sur la commande a été obtenue lors de la reprise du rentoilage<sup>9</sup>. Une inscription « Di Gio : Andrea Oliviero Abbat » a en effet été découverte au revers de la toile originale (fig. 5). On savait que le retable, montrant saint Thomas et saint Jérôme aux pieds de la Vierge, avait été commandé par Tomassa Olivieri, dame de Pesaro<sup>10</sup>. Il se pourrait donc que Giovanni Andrea Abbati Olivieri, demi-frère de Tomassa<sup>11</sup>, ait contribué à la réalisation de l'ensemble...

Peut-on aller plus loin dans la datation de ces agrandissements ? Une découverte fortuite dans les archives du musée a permis de trouver la trace du paiement à un menuisier, en 1821, pour « avoir attaché des litot autour dun tableau pour agrandir le châssis » (sic) ; cependant, aucun élément ne permet de certifier qu'il s'agit bien du tableau de Guido Reni.

À la faveur de ce rentoilage et du retrait des deux baguettes, l'opportunité a été saisie de les reconsidérer de façon plus archéodendrométrique. Tout d'abord, on observe leur placement en sens contrarié de croissance, c'est-à-dire de manière à ce que les cernes les plus récents soient du côté du panneau et que le bas de l'arbre se situe en bas du tableau (fig. 6) ; la mise en place est intentionnelle et réfléchie. Ces deux éléments ont bien été extraits du même arbre, mais pas côte à côte, avec un débit quasiment radial : il est donc possible de les resituer dans leur tronc d'origine (fig. 7). C'est également très proche d'un débitage employé pour les planches de tables d'harmonie. Aucune proximité de branches n'a été observée. Cela suppose également la réalisation d'un ensemble de pièces pour d'autres usages. La reprise de l'étude sur ces deux éléments isolés a pu considérer tous les cernes présents en lecture transversale (haut et bas), mais également en longitudinale radiale permettant de s'affran-

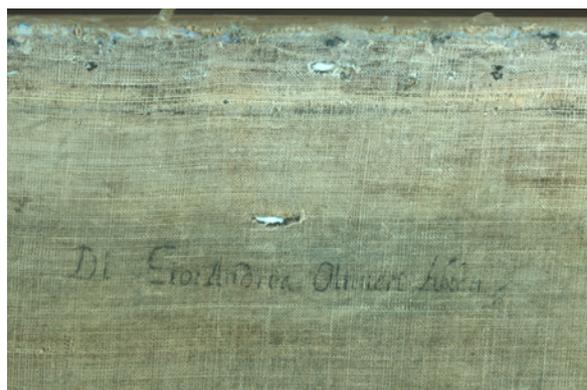


Fig. 5. Détail de l'inscription au revers de la toile originale, sous lumière UV. © C2RMF/Gérard de Puniet.

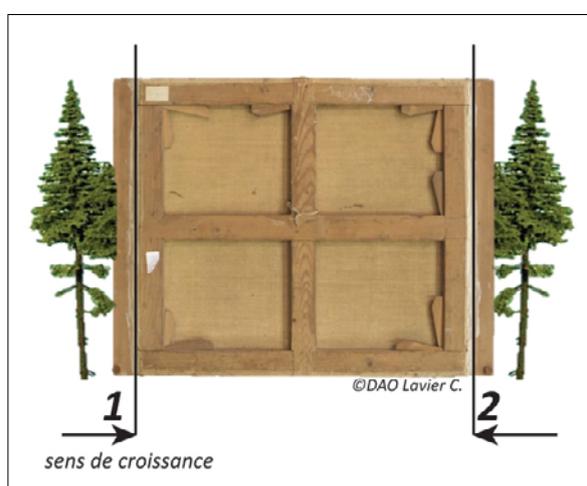
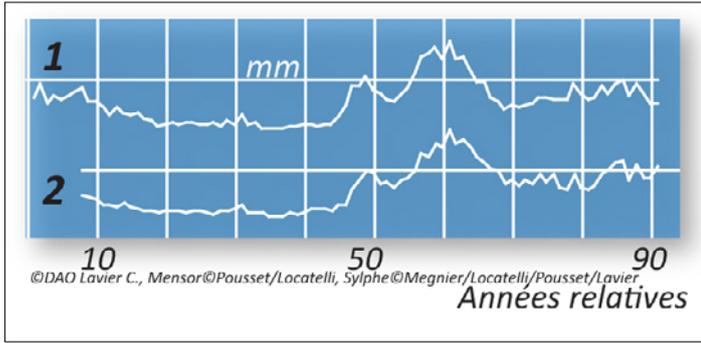


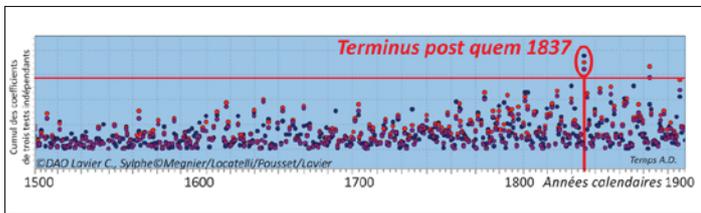
Fig. 6. Position et sens de croissance des deux pièces de bois, revers du panneau. © DAO Catherine Lavier sur Mensor. © Didier Pousset/Christine Locatelli sur Sylphe © Sylvain Meignier/Christine Locatelli/Didier Pousset/Catherine Lavier.



Fig. 7. Restitution de l'emplacement des deux pièces de bois dans le tronc d'origine. © DAO Catherine Lavier sur Mensor. © Didier Pousset/Christine Locatelli sur Sylphe © Sylvain Meignier/Christine Locatelli/Didier Pousset/Catherine Lavier.



**Fig. 8.** Courbes synchronisées à partir des cernes des deux pièces issues du même arbre. © DAO Catherine Lavier sur Mensor. © Didier Pousset/Christine Locatelli sur Sylphe © Sylvain Meignier/Christine Locatelli/Didier Pousset/Catherine Lavier.



**Fig. 9.** Résultats simplifiés de 3 tests de datation indépendants indiquant 1837 pour la date *post quem* du cerne le plus récent préservé. © DAO Catherine Lavier sur Mensor. © Didier Pousset/Christine Locatelli sur Sylphe © Sylvain Meignier/Christine Locatelli/Didier Pousset/Catherine Lavier.

chir des badigeons. Au total, après la mesure d'une vingtaine de segments sur ces deux plans (soit 1 440 points de mesures manuelles), une moyenne de 95 cernes a été restituée (fig. 8). Représentant 6,3 cm, le rayon initial de l'arbre, à la hauteur employée, était donc de l'ordre de 15 cm, soit d'environ 30 cm de diamètre pour au moins deux siècles d'existence au moment de sa coupe. Selon un protocole utilisant 6 tests statistiques indépendants (simplifié et résumé ici pour les trois tests les plus distinctifs en fig. 9), la confrontation de la série moyenne des deux baguettes aux chronologies couvrant les XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles d'Europe occidentale aboutit à une seule date validée optiquement, positionnant la valeur la plus récente de la moyenne en 1837 *terminus post quem*. Ni l'écorce ni sa trace n'ont été conservées et tous les *terminii* sont très proches : l'arbre a donc été abattu à partir de 1838. Les réponses aux tests nous permettent également d'avancer que l'arbre employé a vécu dans une forêt du Sud-Tyrol italien, dans un secteur forestier similaire aux arbres poussant



**Fig. 10.** Localisation de l'approvisionnement biogéographique de l'arbre. © DAO Catherine Lavier sur Mensor. © Didier Pousset/Christine Locatelli sur Sylphe © Sylvain Meignier/Christine Locatelli/Didier Pousset/Catherine Lavier.

à une altitude proche ou supérieure à 1 200 mètres au cœur des Dolomites, région bien connue en lutherie (fig. 10). La réalisation et la mise en place de ces deux baguettes situent l'agrandissement du panneau dans les années 1840 (entre 1838 et 1843 ?), en tenant compte d'un temps de séchage minimum.

Ces interrogations très concrètes, qui se sont posées en cours d'intervention, ont donc amené à faire successivement des recherches en archives, des analyses scientifiques et des comparaisons locales ; c'est seulement le croisement de ces différents types de travaux, ayant chacun leur limite, qui a permis d'affiner le faisceau d'indices sur la datation des agrandissements. Elles permettent par ailleurs de souligner l'impact direct que les recherches menées sur l'historique d'une œuvre peuvent avoir sur les nécessaires décisions à prendre au cours d'une restauration, ici en l'occurrence le retrait des agrandissements et le dégageement des repeints débordants.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BECCI, Antonio. *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*. Pesaro, 1783.
- DESEINE, François-Jacques. *Nouveau voyage d'Italie : contenant une description exacte de toutes ses provinces, villes et lieux considérables...* Lyon, 1699.
- GASPERONI, Michaël. « Le "nom fragile" : mobilité onomastique, sociale et géographique entre Marches et Romagne (Italie centrale) à l'époque moderne ». *L'Atelier du Centre de Recherche Historique*, n° 19 bis, 2018 [<https://doi.org/10.4000/acrh.8618>].
- GUILLAUME, Marguerite. *Catalogue raisonné du musée des Beaux-Arts : peintures italiennes*. Dijon : Darantière, 1980.
- LALANDE (de), François-Jérôme. *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*. Paris, 1769.
- LAVIER, Catherine. « Archéodendrométrie sur objets et œuvres d'art à support-bois : savoir-faire technique, capacités, obstacles et alternatives ». *Spectra ANALYSE*, n° 292, 2013, p. 67-73.
- MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina pittrice : vite de pittori bolognesi*. Bologne, 1678.
- ROY, Alain. *Les envois de l'État au musée de Dijon (1803-1815)*. Paris : Éditions Ophrys, 1980.
- SCANNELLI, Francesco. *Il Microcosmo della Pittura*. Cesena, 1657.
- SCARAMUCCIA, Luigi Pellegrini. *Le finzze de' pennelli italiani*. Pavie, 1674.

### Documents inédits

- GUIRGUIS, Lucia. *Guido Reni, Le Père éternel bénissant le monde, Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv. CA 43*.  
Rapport de restauration de la couche picturale, C2RMF, n° 31910, octobre 2015.
- JOYEROT, Emmanuel. *Guido Reni, Le Père éternel bénissant le monde, Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv. CA 43*.  
Rapport d'intervention, partie support, C2RMF, n°31871, juillet 2015

## NOTES

---

1 Roy, 1980, p. 76-77 et fig. 34. Les dimensions données pour le tableau sont alors de 78 x 99 cm avec les agrandissements.  
2 Les éventuelles différences avec la hauteur initiale ayant été apportées au moment du rentoilage ancien.  
3 Scannelli, 1657 ; Scaramuccia, 1674 ; Malvasia,

1678 ; Deseine, 1699.  
4 Lalande, 1769 et Becci, 1783, cités par Guillaume, 1980, repro. n° 117, p. 73.  
5 Communication écrite, 30 septembre 2008.  
6 Lors de la saisie en Italie et de l'expédition à Dijon.  
7 Guillaume, *ibid.*  
8 Restauration de la couche picturale menée par Lucia

Guirguis au C2RMF de 2014 à 2015.  
9 Restauration du support mené par Emmanuel Joyerot au C2RMF en 2015.  
10 Guillaume, *ibid.*  
La grande pala d'autel se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican.  
11 Tomassa est la fille de Pier Antonio Abbati

Olivieri et Vittoria Giordani (source : site Geneanet, arbre généalogique de Franz Joseph Karl de Habsbourg, réalisé par Cesare Patrignani ; accédé en octobre 2018), tout comme Giovanni Andrea (Gasperoni, 2018, § 39).

A large, weathered sculpture of a man in a state of distress, possibly by Jules Desbois, displayed in a museum setting. The man is depicted with a hunched posture, his head bowed, and his hands clasped near his face, suggesting a state of grief or despair. The sculpture is made of a light-colored material, possibly plaster or stone, and shows signs of age and wear. The background is a textured, light-colored wall.

# La sculpture dans tous ses états.

Restauration de deux œuvres de Jules Desbois :

*La Misère et Valmy 1792*

**Sophie Weygand**, conservatrice départementale des musées de Maine-et-Loire, en charge du musée Jules-Desbois jusqu'en 2018 ([sowygd@yahoo.fr](mailto:sowygd@yahoo.fr)).

**Paul Verdier**, restaurateur, Tours ([verdier.restau.sculptures@gmail.com](mailto:verdier.restau.sculptures@gmail.com)).

---

Jules Desbois (1851-1935), ami et collaborateur de Rodin, est né à Parçay-les-Pins (Maine-et-Loire) où un musée lui est dédié. Ouvert en 2001<sup>1</sup>, ce musée poursuit un travail de recherche sur cette œuvre dont la connaissance reste encore partielle. La sculpture de Desbois a été longtemps occultée par sa proximité avec celle de Rodin. La critique l'avait qualifié de « suiveur », lui déniait les caractéristiques propres de son travail et ses apports<sup>2</sup>. Toutefois, depuis plusieurs années, les travaux menés autour de la sculpture de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, associés à ceux autour de Rodin et de son atelier ont démontré le rôle complexe des collaborateurs dans cette œuvre pléthorique. Desbois y détient une place certaine, notamment entre les années 1886 et 1896, période pendant laquelle il collabore, entre autres, à la mise au point du décor des vases Saïgon<sup>3</sup> avec Rodin pour la Manufacture de Sèvres et au *Monument à Claude Le Lorrain* entre 1889 et 1891.

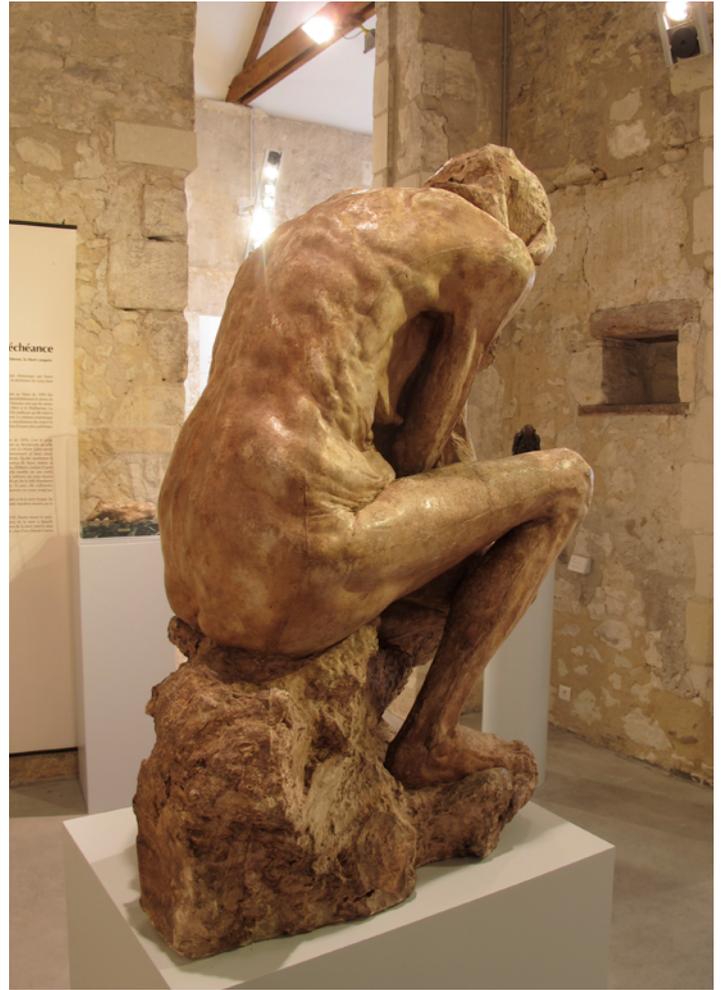
La vie et l'œuvre de Desbois ne sont connues principalement qu'à travers les correspondances de Desbois avec Rodin<sup>4</sup> et celles avec l'administration concernant les achats et les commandes. Parallèlement, la presse artistique s'est révélée une source complémentaire : largement illustrée, elle permet de mieux cerner la période à laquelle Desbois décide de montrer ses œuvres<sup>5</sup> ou d'identifier des sculptures non localisées. L'ouverture du musée municipal en 2001 a contribué à approfondir cette connaissance, grâce à l'apport spontané de nouvelles archives et au signalement de sculptures jusqu'ici inconnues, enrichissant le catalogue régulièrement, mais sans toutefois faire réapparaître les archives personnelles de l'artiste.

## L'héritage de l'atelier de Jules Desbois

Heureusement, une partie importante des œuvres présentes dans l'atelier à la mort du sculpteur en 1935 ont été données par les héritiers aux musées de Tours, d'Angers et de Saumur. Ces œuvres sont désormais en dépôt au musée Jules-Desbois, complétées par plusieurs autres dépôts importants : ce sont des commandes ou des achats de l'État, comme le grand modèle en plâtre de *La Misère* ou le modèle à demi-grandeur du monument *Valmy 1792*. Excellent praticien, sculpteur exigeant, Jules Desbois travaillait la plupart du temps seul. La présence de praticiens n'est que ponctuelle. Dans ce contexte, le corpus de la collection est devenu une source directe pour la connaissance des conceptions techniques et stylistiques du sculpteur, au travers du dialogue entre le musée et les restaurateurs.

Les restaurations ont porté dans un premier temps sur les œuvres issues de l'atelier, dont l'état était préoccupant : ces plâtres étaient en mauvais état, ayant connu de longs séjours dans des réserves inadaptées. En l'absence de sources, nous avons utilisé les restaurations comme un moyen d'investigation sur le travail de Desbois. Dans le cahier des charges, en plus du constat d'état sanitaire de l'œuvre, il a été demandé une description de la mise en œuvre technique avec les relevés associés. Une partie du travail commandé aux restaurateurs s'apparentait aux méthodes de l'archéologie.

Il s'est ainsi constitué une mémoire technique de la sculpture de Desbois, permettant de mieux appréhender son rapport à la matière. Les deux



**Fig. 1 a-b.** Jules Desbois, *La Misère*, vers 1887, plâtre patiné, métal ferreux, patine huileuse, dépôt du CNAP, musée Jules-Desbois (Inv. FNAC 1241). © Paul Verdier.

œuvres présentées dans cette communication, situées aux deux extrémités de la carrière de Desbois ont été révélatrices de la complexité de son emploi du plâtre<sup>6</sup>.

#### La Misère

Exposée en 1894 au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, *La Misère* est achetée par l'État, qui commande à Desbois sa traduction en bois. Le grand modèle en plâtre patiné est ensuite déposé au musée des Beaux-Arts d'Angers en 1896, puis au musée de Parçay-les-Pins à la demande de l'association des Amis de Jules Desbois. Depuis 2001, il est exposé au nouveau musée Jules-Desbois.

La création de cette sculpture est intimement liée à *Celle qui fut la belle Heaulmière* de Rodin. D'après les récits de Paul Gsell<sup>7</sup> et de Gustave Mirbeau, Rodin aurait conçu « sa Vieille » en voyant dans

l'atelier de Desbois l'esquisse de *La Misère*. Il lui demande alors le nom de son modèle, une vieille Italienne, Marie Caira. Rodin l'expose en 1889 puis en 1890 au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts. Pourtant, cette même année, Jules Desbois présente *La Mort et le Bûcheron* et non *La Misère*. En 1893, Camille Claudel expose *Clotho*. Avec Rodin, Desbois et Claudel, la représentation de la vieillesse, de la décrépitude du corps bascule dans une expression qui renverse tous les codes académiques. Si la date de création du grand modèle de *La Misère* reste au stade des suppositions, sa restauration a permis d'appréhender la façon dont le sculpteur a travaillé le plâtre au service de l'expression.

La restauration s'est déroulée en 2017 : l'œuvre souffrait essentiellement d'un fort empoussiè-  
rement qui altérait les rendus du modelé. Cette œuvre n'étant pas documentée ni pendant sa

conception ni pendant la période de dépôt au musée des Beaux-Arts d'Angers, nous avons demandé un examen approfondi de la mise en œuvre du plâtre et une analyse de la patine<sup>8</sup> pour comprendre sa conception et en cerner l'usage.

#### **Analyse technique de La Misère**

*La Misère* est une sculpture en plâtre patiné créée vers 1887, issue d'un moule à creux perdu. Le traitement de sa surface témoigne de l'aboutissement du travail de modelage de par l'absence de traces d'outils identifiables (fig. 1 a-b). Seul le haillon comporte les sillons parallèles que laissent généralement les outils d'ébauche.

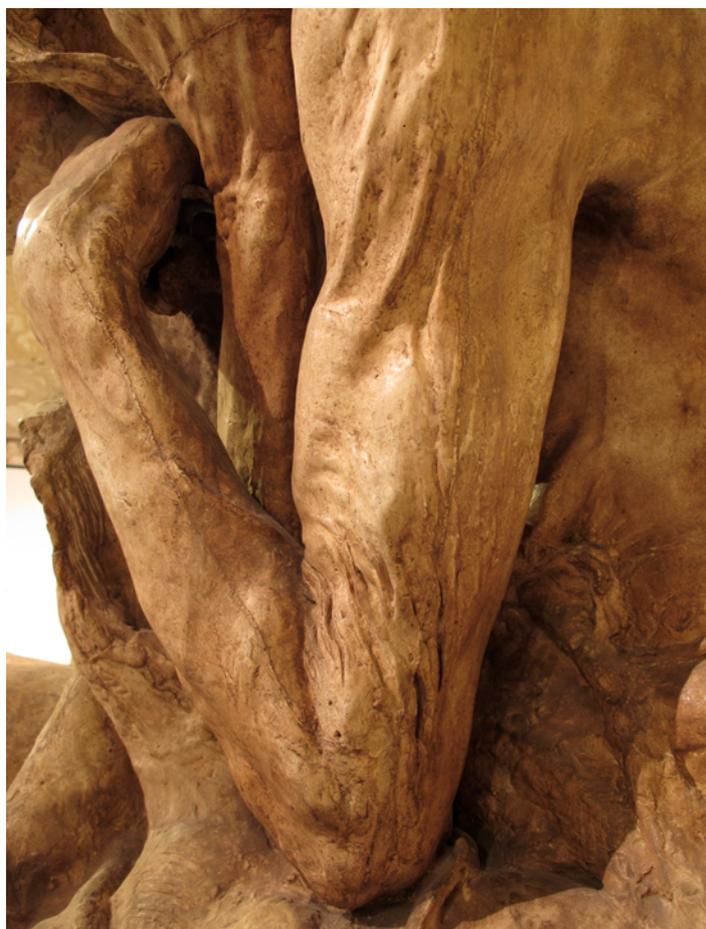
Les contrastes de matières entre le corps nu, le rocher et le haillon sont francs. Les surfaces charnelles sont lissées. Elles recèlent un grand nombre de plis de chair, de fines rides, de dépressions, de bosses et de méplats. Le lissage du modelé accentue la perception des moindres reliefs. La brillance créée par la surface tendue révèle la moindre ondulation, le plus léger méplat. Jules



**Fig. 2.** Jules Desbois, Vide-poche *Libellule*, création entre 1893 et 1896, étain, fonte Siot-Decauville, musée Jules-Desbois (Inv. 006.2.2). © Paul Verdier.



**Fig. 3 a.** *La Misère*, vue de face. © Paul Verdier.



**Fig. 3 b.** *La Misère*, bras gauche. © Paul Verdier.



**Fig. 4 a.** *La Misère*, vue du côté gauche montrant les coutures ainsi qu'une clef, dues au moulage à creux perdu.  
© Paul Verdier.



**Fig. 4 b.** *La Misère*, ancrage d'un point de basement, visible en partie basse. © Paul Verdier.

Desbois a créé par ce biais un modelé qui lui est propre. Un certain nombre d'œuvres de Jules Desbois montre cette façon particulière qu'il avait de travailler : l'exploitation des propriétés de l'argile, de la céramique glaçurée ou du métal et leurs capacités à sublimer le très bas-relief (fig. 2).

L'échelle de la sculpture joue également un rôle démonstratif (dépliée, *La Misère* mesurerait 2,50 mètres... et chausserait du 46). Ce format élevé augmente l'expression générale et la définition des modelés dans leurs moindres détails (fig. 3 a-b). La pose du modèle Marie Caira, choisie par Jules Desbois, bras croisés et recroquevillée, a créé des parties obscures favorisant ainsi la mise en lumière des membres décharnés. Cette pose a induit un travail de moulage difficile et laborieux. Quelques abattis ont été relevés : le bras gauche et une mèche de cheveux.

Les traces de mise en œuvre observées s'accordent avec la connaissance historique de la sculpture (fig. 4 a-b) : les ancrages de points de basement parcourent la périphérie basse. Ils ont été créés lors de la transcription de *La Misère* dans sa version dans sa version définitive en bois<sup>9</sup> exécutée par Jules Desbois.

Les coutures en surface délimitent de grandes pièces et une clef bien visible se situe le long d'une couture : elle était destinée à l'introduction d'un outil permettant la séparation des pièces du moule à creux perdu par action de levier. La technique du creux perdu garantit une fidélité absolue du tirage, et permet de limiter les exemplaires produits, ce qui intéressait très probablement Jules Desbois, adepte de la figure non reproductible.

#### Valmy 1792

En 1913, l'État commande à Jules Desbois, pour le Panthéon, un monument commémorant la bataille de Valmy en 1792 (fig. 5 a-b). Ce grand relief est destiné à faire pendant au *Vengeur*<sup>10</sup> d'Ernest Dubois (1863-1930).

En 1916, Armand Dayot fait un rapport<sup>11</sup> au ministre sur l'esquisse au 1/8<sup>e</sup> que propose Desbois<sup>12</sup>. Ce n'est qu'en 1924 que le modèle en demi-grandeur est véritablement commandé, sans modèle intermédiaire. Le sculpteur, qui vient d'achever le monument aux morts d'Angers, travaille à ce modèle avec l'aide de Paul Moreau-Vauthier (1871-1936). En 1926, le modèle est livré pour être traduit en pierre. En 1929, il est envoyé au Mans à l'hôtel de ville. Déposé en 1997, il rejoint le musée Jules-Desbois en 2006.

C'est un haut-relief en plâtre, recouvert d'un badigeon imitant la pierre. Au dos, se trouve un important boisage, renforcé par des manchons plâtrés pour raidir la structure qui a été renforcée sommairement.



**Fig. 5 a.** Jules Desbois, *Valmy 1792*, 1926, plâtre patiné, boisage et filasse, badigeon huileux, dépôt du CNAP, musée Jules-Desbois (Inv. FNAC 3311). © Paul Verdier.



**Fig. 5 b.** *Valmy 1792*. © Paul Verdier.

L'œuvre présentait un état préoccupant. Lors de sa dépose en 1997, la structure avait fléchi, provoquant des fissures le long des ailes du moulin. La surface était encrassée et on relevait de nombreuses épaufrures.

Compte tenu des dimensions monumentales et des altérations que présentait la structure, nous avons opté pour une étude préalable à la restauration, étude sur laquelle s'est appuyée la restauration. D'autres questions se posaient : de quelle nature est le badigeon et quand a-t-il été posé ?

Si l'historique de la commande était conservé, il n'existait aucun rapport ou constat d'état de l'œuvre au moment de son dépôt au Mans en 1929, ni pendant son exposition par la suite dans le hall de l'hôtel de ville.

L'étude<sup>13</sup> a montré que le boisage avait été scié en partie haute et réassemblé sommairement. La date à laquelle le badigeon a été appliqué n'a pu être établie. Étant donné sa composition huileuse, il a été décidé de le conserver, son élimination aurait été d'un coût trop élevé.



**Fig. 6.** *Valmy 1792*, vue d'un soldat portant une veste à dolmans, côté gauche. © Paul Verdier.

La restauration a été réalisée en 2016 par une équipe composée de Paul Verdier, Lucie Courtiade et Élodie Baubier.

### Analyse technique de Valmy 1792

Tout comme *La Misère*, le modèle d'atelier du monument à Valmy, *Valmy 1792*, est une épreuve à mi-chemin entre l'esquisse et l'épreuve définitive. L'épreuve plâtre de *La Misère* exposée en 1894 au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts est en bout de chaîne dans le processus de création de Jules Desbois, tandis que celle de *Valmy 1792* se situe davantage en amont. C'est un modèle en demi-grandeur destiné à la mise au point d'une sculpture en pierre de 7 mètres de hauteur exposée au Panthéon.

De sa fonction de « maquette » sont discernables sur le plâtre des clous représentant les points principaux exploités pour la mise au point ; de petites croix forment les points secondaires.

À l'inverse de *La Misère*, la construction même du modelage se perçoit aisément : la surface est riche de traces d'outils, l'application de parcelles d'argile formant les volumes est tangible (veste à dolmans) (fig. 6). Jules Desbois donne à la base

circulaire un traitement brut qui contribue à distinguer cette partie architecturée du reste.

*Valmy 1792* a été l'occasion d'une correspondance fournie entre Jules Desbois et l'État commanditaire. Quelques rapports d'inspecteurs chargés de jauger le projet en cours documentent sa création.

Ainsi, l'esquisse au 1/8<sup>e</sup> (épreuve antérieure au modèle étudié) (fig. 7 a), après une série d'éloges, est critiquée<sup>14</sup> : la coiffure à marteau du général Kellermann (figure centrale) (fig. 7 b) ne fait pas assez « va-t'en guerre ». Sur le modèle en demi-grandeur, on voit ainsi nettement l'évolution du modelage : la perruque à marteau a fait place à une chevelure en bataille et les traits du visage se sont durcis ; sa figure exprime davantage de sévérité.

Quelques coutures et abattis ont été localisés, les coutures étant principalement situées sur les personnages. Ceux-ci ont pu être modelés séparément puis adaptés au volume central : un scellement de plâtre frais (fig. 8 a) à la base du buste du général Kellermann parle en faveur de cette hypothèse.

Au revers, l'orientation des coulures de plâtre, à l'intérieur des bustes, aurait pu fournir une preuve que ces derniers avaient été moulés à part. Mais les coulures vont invariablement de haut en bas, qu'il s'agisse des bustes ou du volume central.



Fig. 7 a. *Valmy 1792*, esquisse au 1/8<sup>e</sup>. © Paul Verdier.



Fig. 7 b. *Valmy 1792*, vue du général Kellermann. © Paul Verdier.



**Fig. 8 a.** *Valmy 1792*, traces de scellement au plâtre frais visibles à la base du buste du général Kellermann.  
© Paul Verdier.



**Fig. 8 b.** *Valmy 1792*, détail du modelé où l'on perçoit l'adjonction successive d'argile.  
© Paul Verdier.

Il semble vain de vouloir imaginer une méthode de production correspondant à un seul schéma théorique. De l'argile au plâtre, la complexité des volumes des sculptures du *Valmy 1792* et de *La Misère* a contraint Jules Desbois à des accommodements divers pour parvenir à ses fins (fig. 8 b). Aujourd'hui, *Valmy 1792* est apprécié du fait qu'il permet d'appréhender une sculpture de Jules Desbois figée à mi-parcours dans le processus de création.

## Conclusion

Les études techniques liées aux restaurations font apparaître des constantes dans le travail de Jules Desbois : il retravaille le modèle en plâtre issu du moule à creux perdu dont les coutures ne sont pas effacées.

Le modèle en plâtre constitue l'aboutissement de la recherche avant la traduction finale. Dans plusieurs commandes<sup>15</sup>, Desbois refuse de réaliser un modèle à grandeur d'exécution, réalisant la sculpture définitive à partir d'un plâtre qui conserve la vivacité du modelage. Il confère au plâtre une expression propre comme le montre l'étude du grand modèle de *La Misère*, utilisant toutes les ressources du matériau. Son choix, comme Rodin, de faire photographier les œuvres en plâtre plutôt que les marbres est révélateur de la place que lui donne le sculpteur.

Les restaurations de ces deux œuvres situées à chaque extrémité de la carrière de Jules Desbois montrent la constance de ses recherches sur l'expression du modelé et des effets qu'il exploite en traduisant le modèle dans des matériaux multiples.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- CHEVILLOT, Catherine. *La sculpture à Paris*. Paris : Éditions Hazan, 2017.
- GROUPE DE RECHERCHE SUR LE PLÂTRE DANS L'ART (GRPA). *Le plâtre, l'art et la matière*. Paris : Créaphis, 2001.
- GSELL, Paul. « Un poète de la chair, le sculpteur Jules Desbois ». *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe*, n° 1, 1922, p. 382-389.
- WIESINGER, Véronique. « Jules Desbois (1851-1935) sculpteur de talent ou suiveur de Rodin ? ». *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1987, p. 315-330.

### Documents inédits

- BEAUBIER, Élodie, COURTIADÉ, Lucie, VERDIER, Paul. *Le haut-relief Valmy 1792 par Jules Desbois, musée Jules-Desbois*. Rapport de restauration, 2016.
- VERDIER, Paul. *Le haut-relief Valmy 1792 par Jules Desbois, musée Jules-Desbois*. Étude préalable à la restauration, 2014.
- VERDIER, Paul. *La Misère par Jules Desbois, musée Jules-Desbois*. Rapport de restauration, 2016.

## NOTES

---

1 Le musée municipal, Musée de France depuis 2001, fait suite au musée associatif fondé en 1979 par Jules Desbois.

2 Wiesinger, 1987.

3 Les vases Saïgon, *Les Limbes et les Sirènes* et *Les Centaures*, sont décorés conjointement par Rodin et Desbois.

4 Correspondances conservées au musée Rodin.

5 Jules Desbois a très peu daté ses sculptures et il peut travailler plusieurs années sur un même sujet avant de l'exposer, le cas de *La Misère* n'est pas unique.

6 Ces restaurations ont été financées par le département de Maine-et-Loire, le FRAR des Pays de la Loire, la Fondation du Patrimoine, le fonds de dotation Bellemain et la commune

de Parçay-les-Pins.

7 Gsell, 1922.

8 Après son achat par l'État, *La Misère* a été traduite en bois et non en bronze, cette patine ne pouvait être une gomme-laque.

9 Musée des Beaux-Arts de Nancy, Inv. 913.

10 Panthéon de Paris, commande de 1908.

11 Archives nationales F21-4199, commande

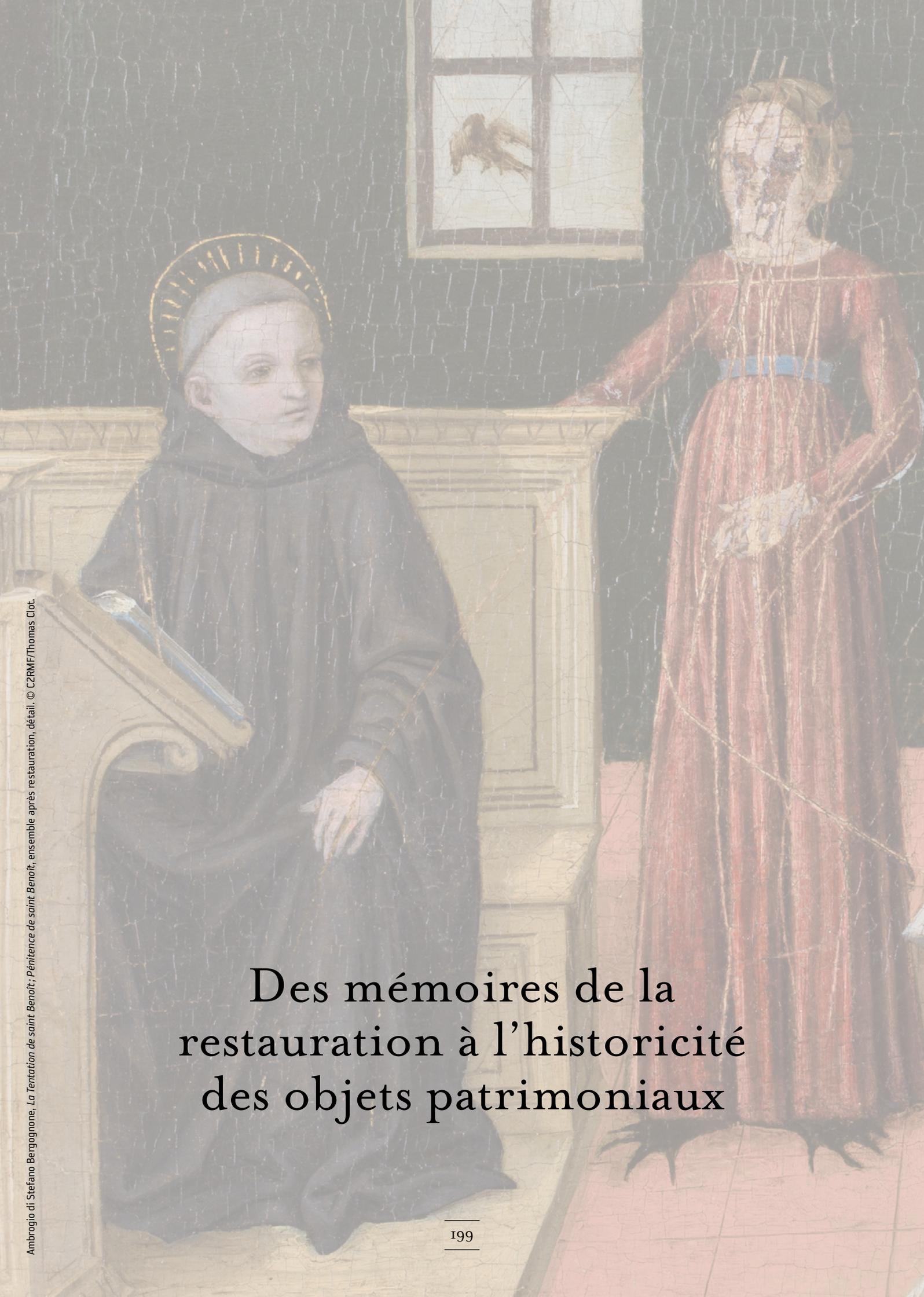
et réalisation 1913-1928.

12 L'esquisse est présentée au musée Jules-Desbois, dépôt du château-musée de Saumur, Inv. 936.2.3.

13 Verdier, 2014.

14 Dayot, Archives nationales F21-4199, 1916.

15 C'est le cas de *L'Hiver* pour lequel Desbois réalise le marbre à partir du modèle en demi-grandeur.



Des mémoires de la  
restauration à l'historicité  
des objets patrimoniaux

**Charlotte Guichard**, directrice de recherche au CNRS – Institut d'histoire moderne et contemporaine, Paris ([charlotte.guichard@ens.fr](mailto:charlotte.guichard@ens.fr)).

---

Quels sont les enjeux d'une approche historique et critique des objets patrimoniaux par l'activité de restauration ? En quoi la restauration et les savoirs du restaurateur peuvent-ils proposer des savoirs critiques sur l'histoire des objets patrimoniaux ? Si la conservation/restauration est un métier, au sens le plus noble du terme, qui engage une corporation de professionnels, avec leurs gestes et leurs savoir-faire, cette activité relève aussi d'une philosophie, c'est-à-dire de principes et de conceptions relatives aux œuvres, aux pratiques artistiques et à la valeur que nous leur attribuons. Elle engage enfin toute une série de savoirs, de gestes et de documentations : archives historiques, analyses physico-chimiques, rapports de restauration, savoirs pragmatiques des restaurateurs. Ainsi le passage « à l'acte de restauration » repose sur cette idée tout à fait essentielle que les artefacts d'art ont cette capacité de témoigner du passé et de l'histoire et que leur restauration engage une responsabilité aussi vers le futur.

Cette conscience de l'historicité qui s'exprimerait dans les objets – qui leur donne aussi toute leur valeur en tant qu'objets patrimoniaux – est particulièrement vraie des sociétés européennes puis occidentales qui ont investi les notions d'authenticité, d'originalité comme autant de valeurs. Dans d'autres sociétés, cette transmission du passé a pu passer par la copie d'originaux, ou même par le rite ou l'oralité. Poser la question des mémoires de la restauration pour les objets qui sont conservés dans les musées, c'est donc poser la question du passé et de l'histoire du point de vue des objets et de ceux qui en ont la garde. C'est bien un point de vue pragmatique et matériel sur l'histoire et sur l'écriture de l'histoire – sur les choix qu'on opère durant cette écriture.

Dans son livre *Conserver/Restaurer*, Jean-Pierre Cometti écrit : « Tout objet susceptible de se voir appliquer des mesures de conservation ou de restauration a la signification d'un problème<sup>1</sup>. » La formule met en évidence ce point essentiel : l'acte de restaurer questionne radicalement l'objet. Il était longtemps resté secret, confiné dans les ateliers, invisible, illisible : les traces de la restauration devaient avoir été effacées pour donner à voir un artefact unique, identique à lui-même à travers les âges. Dans ce contexte, l'acte de restauration s'apparentait à une énigme. Aujourd'hui, tout cela est bien fini : l'acte de restauration est documenté, lisible et même réversible dans l'œuvre qui doit pouvoir montrer les traces de la restauration. Il est même pratiqué en public – on songe à la restauration de *L'atelier du peintre* de Gustave Courbet au musée d'Orsay en 2016, ou à celle de *L'Adoration de l'Agneau mystique* de Jan et Hubert Van Eyck au musée des Beaux-Arts de Gand (2012-2019) –, ce qui montre aussi l'intérêt voire la fascination du public pour cette activité.

Je voudrais orienter cette conférence conclusive autour de trois thèmes transversaux qui sont apparus au cours des discussions. Tout d'abord, les restaurations ont une place essentielle dans notre connaissance historique, matérielle et esthétique des œuvres. Ce sont des savoirs en action. Par rapport à des savoirs théoriques, les restaurations reposent sur une *praxis*, c'est-à-dire des gestes, qui engagent aussi des savoirs. Ce sont ces savoirs que les mémoires de la restauration conservent et que l'historien doit exhumer dans les dossiers de documentation et les archives, mais aussi dans les œuvres elles-mêmes. Parler des mémoires de la restauration au pluriel, c'est donc aussi souligner leur dimension interdisciplinaire, propre à faire évoluer les frontières épistémologiques.

Poser la question des mémoires de la restauration, c'est ensuite s'obliger à regarder les œuvres non seulement d'un point de vue formel, esthétique, ou même tout bonnement comme des images, mais bien d'un point de vue matériel comme des artefacts<sup>2</sup>. L'œuvre doit être considérée dans sa vie sociale, ses modifications et ses transformations matérielles – qui ne s'arrêtent pas avec l'entrée au musée, bien au contraire. C'est l'idée même de l'œuvre comme entité fixe, stabilisée, qui est remise en question – et, avec elle, l'idée d'original. Cette histoire matérielle qui réfléchit aux états successifs d'une œuvre (et non pas à son état original) est sans doute un point de vue élémentaire pour des conservateurs/restaurateurs, mais il l'est beaucoup moins pour les historiens et les historiens de l'art qui travaillent dans un univers académique, éloigné des œuvres et nourri d'autres références théoriques. Je terminerai donc avec un thème qui devient central dès lors que l'on aborde les questions de restauration, celui de l'historicité des objets patrimoniaux. Car l'œuvre n'est pas seulement son archive à elle-même, elle est aussi une archive de nos rapports à l'art dans l'histoire.

## De nouvelles frontières disciplinaires ?

Les travaux des sociologues l'ont bien montré, l'acte de restauration est un savoir en action, qui concilie connaissances théoriques et expérience pratique, et qui produit un type de documentations et d'archives hautement singulières<sup>3</sup>. Il aura certainement fallu du temps pour prendre la mesure de ce savoir et on a encore souvent tendance à insister sur la dimension du geste dans l'activité de restauration – avec une fascination qui vient redoubler celle que l'on a eue pour le geste de l'artiste (c'est ce que montre la boîte transparente dans laquelle ont travaillé les restaurateurs de *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet au musée d'Orsay).

Pourtant, la restauration engage aussi des savoirs complexes et toujours interdisciplinaires, comme en témoigne l'historiographie de cette histoire de la restauration. D'une « histoire de la restauration », incarnée en premier lieu par Gilberte Émile-Mâle, qui concernait les acteurs les plus illustres, les lieux et les institutions de la restauration dans la France d'Ancien Régime, on

est passé à des interrogations pluridisciplinaires centrées désormais sur les artefacts<sup>4</sup>. Un changement d'échelle s'est opéré depuis les études qui portaient sur les mondes sociaux autour de l'œuvre vers une approche microscalaire qui caractérise les sciences de la conservation et du patrimoine.

Cette histoire de la restauration et cette histoire matérielle des œuvres viennent puiser leurs sources dans des documents constitués à l'extérieur de l'œuvre, mais qui forment désormais son archive, la documentation de sa vie sociale, matérielle et même physico-chimique. Ces archives documentent des états successifs des œuvres qui sont toujours liés à des moments de rupture dans la trajectoire des œuvres : mise en vente publique, entrée au musée ou dans une collection privée, litige d'attribution. Ces moments de rupture sont autant d'« épreuves pour les objets » : ainsi, la constitution de ces dossiers répond en réalité à ce que j'ai appelé ailleurs des « épreuves d'authenticité », de qualité, d'attribution pour les œuvres, à la suite des travaux de Francis Bessy et Claude Chateauraynaud<sup>5</sup>.

Ces épreuves sont essentielles car elles décident de la valeur des œuvres, mais aussi de leur futur. C'est pour cela que les sciences de la conservation et du patrimoine sont bien des « savoirs en action » tels qu'ils ont été théorisés par la philosophie et l'anthropologie des sciences<sup>6</sup>. Car les archives papier ou numériques ainsi produites orientent ensuite l'action et la décision de restauration, de conservation et parfois de prêt ou d'exposition. L'importance de la pragmatique est très claire dans la nature des documents : on parlera de constats d'états, de fiches de santé, de rapports d'étapes, de retours d'expérience, etc.

Si l'on entre davantage dans le sujet, force est de constater que ces documents font la synthèse de quantité d'archives dont la nature est pour le moins hétérogène : les analyses relèvent des sciences humaines et sociales (histoire de la restauration, histoire culturelle du patrimoine, histoire sociale des collectionneurs), des sciences physico-chimiques, des sciences de la conservation et du patrimoine (micro-prélèvements, imagerie, etc.). On le voit, le fossé est grand entre la scientificité et la technicité des savoirs mobilisés aujourd'hui autour des objets patrimoniaux et la tradition du secret et des savoirs tacites, maintenus dans l'atelier, qui a longtemps prévalu depuis la naissance de la discipline. Aujourd'hui, les sources relatives à l'his-

toire matérielle des œuvres – et notamment à leur restauration – mobilisent une grande hétérogénéité de données nécessitant la collaboration entre des spécialistes issus de disciplines différentes, car les données sont devenues très techniques et leur interprétation est à même de faire bouger les frontières épistémologiques. Pourquoi ?

Ces archives sur les objets patrimoniaux ont en effet un modèle épistémologique commun : celui de la trace et de l'indice. Les restaurateurs – comme tous ceux qui s'intéressent à l'histoire matérielle des œuvres – recherchent des traces : des traces de pigments, de solvants, des traces des restaurations précédentes, des traces d'un original disparu car transformé et altéré. Simplement, les indices et les traces se sont bien compliqués depuis le XIX<sup>e</sup> siècle au moment où ce paradigme émergerait, d'après l'historien Carlo Ginzburg, dans les sciences humaines et sociales avec Sigmund Freud, Conan Doyle et Giovanni Morelli<sup>7</sup>. On assiste depuis quelques décennies à une véritable transformation de la figure du connaisseur et du restaurateur à la faveur de cette nouvelle technologie associée aux matériaux du patrimoine. Celle-ci avait d'abord fait ses preuves dans l'histoire de l'attribution avec le fameux Rembrandt Research Project (1968-2007) qui visait à départager les vrais Rembrandt (entendez les Rembrandt autographes), et elle devient aujourd'hui essentielle pour écrire l'histoire matérielle des œuvres<sup>8</sup>. En identifiant la provenance géographique de certains matériaux et leurs composants chimiques, grâce à leur signature isotopique, c'est toute une écologie des œuvres que l'on peut reconstituer – propre à retisser les liens entre histoire naturelle et histoire de l'art, sciences de la nature et sciences de l'art<sup>9</sup>.

## Regarder autrement. Le tableau est un objet, pas une image

Les mémoires de la restauration et plus généralement des transformations des œuvres peuvent également être inscrites dans la matière même de l'œuvre – et pas seulement dans des archives qui lui seraient extérieures. Pour qu'elles soient détectées, il faut porter sur les œuvres un regard tout à fait différent de celui auquel l'histoire de l'art académique nous a habitués. Il faut se déprendre d'un regard informé par l'humanisme vasarien,

par le paragone qui a théorisé les analogies entre littérature et peinture. Les œuvres ne doivent pas être considérées comme des images, mais bien comme des choses. On ne doit pas uniquement examiner la couche picturale apparente – celle qui fait image et forme composition –, mais bien la sédimentation des couches, le revers, la tranche, les étiquettes, les inscriptions, les transformations successives des formats.

Je pense aux nombreuses œuvres de François Boucher, aujourd'hui exposées dans les musées comme des tableaux de cabinet mobiles, au format rectangulaire, qui avaient en réalité un autre usage. Ainsi, le *Retour de chasse de Diane* de François Boucher<sup>10</sup> faisait partie d'un ensemble de quatre dessus-de-porte, aujourd'hui dispersés, et alors intégrés dans un décor unique et cohérent de boiserie chantournées. Pour cet exemple, je m'appuie sur le dossier réuni pour sa restauration récente<sup>11</sup>. Les quatre peintures étaient encastrées dans des boiserie chantournées, composées pour être appréciées non pas à hauteur d'œil mais vues d'en bas. Elles ont été transformées en tableaux de cabinet. Durant leur parcours d'objets, ces toiles ont été extraites de leur environnement et de leurs encadrements d'origine et découpées au format rectangulaire ou quadrangulaire pour satisfaire à leur nouveau contexte esthétique. Le dossier constitué au moment de la restauration montrait la brutalité avec laquelle s'était opérée la découpe dans la boiserie : des parties étaient manquantes, en particulier des pointes dans le bas de la composition. Aujourd'hui, le format rectangulaire a été préservé, mais on a rendu visibles les repeints et souligné par un trait peint le contour de l'œuvre originale.

Ce savoir matériel sur les œuvres est indispensable pour comprendre leur « devenir tableau » : à l'origine, ces panneaux de peinture ne pouvaient pas s'appréhender sans leur environnement de boiserie ; ils étaient intégrés dans un volume, une architecture, un ensemble de matériaux (peinture, bois, meubles). Ils ont été transformés en tableaux par les ventes publiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, les confiscations révolutionnaires et puis par le musée. Difficile de les comprendre aujourd'hui dans les musées si leur histoire sociale et matérielle n'est pas ainsi restituée.

Cette approche technique et matérielle fait retour sur l'œuvre d'art et son histoire : le tableau n'est plus considéré comme immuable, toujours

identique à lui-même et au moment de sa genèse. Il est interrogé comme un objet, doté d'une vie sociale et matérielle. Ces données accumulées par les mémoires successives de la restauration offrent une histoire tout à fait renouvelée du tableau : elles permettent de mieux comprendre l'affirmation de cet objet culturel dans l'histoire des sociétés européennes et occidentales. Car l'histoire du tableau est bien aussi une histoire matérielle, faite de jeux et de rejeux successifs : passage du retable au tableau d'autel au XIV<sup>e</sup> siècle, puis nouvelle invention avec la transformation du panneau décoratif inséré dans les grands décors des hôtels princiers au tableau de cabinet au XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux peintures de François Boucher, *La Toilette de Vénus* et *Vénus désarme l'Amour*<sup>12</sup> avaient un format chantourné et fonctionnaient vraisemblablement en pendants dans le décor d'un hôtel particulier. Elles n'étaient pas destinées à être appréciées isolément. Pourtant, chacune d'entre elles est signée « f. Boucher », au bas ou sur les côtés, tout contre les boiseries aujourd'hui disparues. Pourquoi signer chacune de ces peintures si celles-ci faisaient partie d'un ensemble décoratif solidaire ? Est-ce que la signature rendait possible leur transformation au format-tableau ? Avec leurs signatures autonomes, les panneaux de Boucher conquéraient un statut ambivalent : à la fois dessus-de-porte, produit pour un lieu spécifique, et objet-tableau, mobile et autonome<sup>13</sup>.

Les mémoires de la restauration, tout comme l'histoire matérielle de l'art, posent ainsi la question de l'*altération* des œuvres, dans sa double signification : celle-ci est certes dégradation, mais elle est surtout devenir autre. Si on prend cette *altération* dans son sens littéral, l'idée même d'un retour à l'état original de l'œuvre est remise en cause – tout comme l'idée même de l'original. L'histoire matérielle de l'art témoigne ainsi de l'historicité des objets proposés au regard, elle est également une manière de réinterroger les formes du rapport à l'art et à l'expérience esthétique.

### **Historicité des objets patrimoniaux : une historicité du regard**

Car si l'œuvre patrimonialisée contient en elle-même les traces de son devenir et de son histoire, elle retient aussi les traces du regard qu'on a porté

sur elle. Parce que l'art fait l'objet de conditions particulières de conservation et de patrimonialisation, il est le lieu où se sont matérialisées des formes spécifiques du regard. La nouvelle histoire matérielle de l'art, réflexive sur ses méthodes et sur ses objets, met ainsi en exergue l'historicité du regard que l'on porte sur les œuvres et l'historicité même du concept d'œuvre, qui remonte au XIV<sup>e</sup> siècle lorsqu'en Europe, l'art s'est autonomisé par rapport au monde de l'artisanat en s'affirmant comme un univers spécifique de pratiques sociales, économiques et bien sûr formelles. Le tableau peut donc être considéré comme une archive matérielle de nos relations à l'art dans l'histoire : en lui se sont déposés des gestes de transformation, de destruction ou d'admiration qui révèlent la manière dont ces œuvres ont été considérées à travers l'histoire.

Les objets patrimoniaux nous racontent des histoires. Celles qu'ils racontent en premier lieu, bien souvent, sont celles de leur destruction, de la peur des images, et de la peur de leur efficacité supposée. Lors du colloque, une communication a présenté cette histoire saisissante d'une restauration qui s'est trouvée à exhumer, geste après geste, les traces d'une destruction : celle du visage d'une femme tentatrice dans le retable *La Tentation de saint Benoît* peint par Ambrogio di Stefano Bergognone<sup>14</sup>. Cette volonté de défigurer, littéralement, rappelle celle des iconoclastes de l'époque moderne. On pense au sac de Rome de 1527 et aux griffures sur le visage du pape Grégoire IX dans les Chambres de Raphaël. On pense aussi aux iconoclastes anglais : durant l'hiver 2013-2014, la Tate Modern de Londres a organisé une exposition *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*<sup>15</sup>, qui donnait à voir des œuvres endommagées, attaquées par les iconoclastes anglais depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, et aujourd'hui conservées dans les collections anglaises. Cette exposition, elle-même iconoclaste, attirait l'attention sur le statut matériel des œuvres conservées dans les musées. Elle proposait ainsi une nouvelle histoire, performative et matérielle, de nos rapports à l'art et aux artefacts.

Mais les gestes qui ont affecté et transformé les œuvres d'art pouvaient aussi être des gestes d'admiration voire de dévotion. Daniel Arasse écrivait déjà que « l'histoire de la peinture est faite de ces découpages de tableaux à fin de jouissance plus efficace et concentrée<sup>16</sup> ». Et selon lui, cette

découpe n'était pas seulement optique. L'avènement du détail en peinture, sa valorisation par les amateurs avaient aussi une dimension concrète, qui affectait directement les œuvres. Dans *Le Livre de peinture* (1604)<sup>17</sup>, Karel van Mander évoque ainsi ce désir de découpe matérielle à propos de *L'Assomption et le Couronnement de la Vierge* peinte par Dürer entre 1508 et 1509. Van Mander indique que « le peuple fait un cas particulier de la plante du pied d'un apôtre agenouillé » et continue « et, de fait, on a offert des sommes considérables pour pouvoir emporter cette partie du tableau ». Van Mander n'a pas l'air choqué qu'on ait voulu détailler un panneau du maître pour pouvoir en emporter le meilleur morceau. Les œuvres, parfois découpées ou restaurées dans leur format initial, offrent un témoignage sur la manière dont le regard découpe et détaille, littéralement, les œuvres et les objets proposés à son admiration.

Ainsi les tableaux sont des archives historiques de nos rapports aux œuvres et à l'art. Ceci nous met sur la voie de ce que j'appelle une « anthropologie matérielle du tableau<sup>18</sup> ». D'autant que parmi les traces de l'admiration ou du désir que les tableaux suscitent, il y a précisément les noms de celles et ceux qui les ont possédés ou manipulés. C'est ce que l'histoire du goût et du collectionnisme a appelé les marques de collectionneurs (cachets, paraphes, sceaux de cire, étiquettes). Ces noms propres, comme autant d'empreintes successives, affectent et tissent la matérialité même du tableau ainsi placé au centre d'un réseau d'acteurs, depuis les artistes jusqu'aux propriétaires, restaurateurs, marchands et experts. Tous ces noms que l'on peut retrouver, déposés dans l'objet patrimonialisé, sont hautement distinctifs, producteurs de valeurs, de grandeurs et de hiérarchies. En tant que traces personnelles, ils peuvent même faire du tableau ce que la sociologue Nathalie Heinich et l'historien Thierry Lenain ont appelé un « objet-personne<sup>19</sup> » : le tableau est un objet,

condensé matériel de traces et d'histoires personnelles et singulières qui ne finissent jamais, et certainement pas dans le musée.

Proposer une anthropologie du tableau, c'est interroger la capacité de l'objet à agir sur ceux qui le produisent, le regardent, le possèdent et le manipulent<sup>20</sup>.

Interroger l'historicité et la matérialité des objets patrimoniaux, à travers la restauration mais aussi à travers tous les gestes qui se sont déposés dans ces artefacts, revient à retisser et à restituer toutes les interactions sociales et matérielles qui font que les œuvres – en contexte patrimonial – ne sont pas pour autant vitrifiées. Contre une vision immatérielle ou désincarnée des formes, enrichie des savoirs proposés par les restaurateurs, les scientifiques et les conservateurs, le regard de l'historien se fait archéologique, plus matériel, et recherche dans l'œuvre les traces de son histoire et des gestes qui l'ont affectée et transformée. Ainsi considérée comme une archive, l'œuvre n'est plus momifiée, présentée dans son splendide isolement, mais elle en vient à nous raconter des histoires.

L'histoire matérielle que j'ai évoquée, mais aussi le dialogue de plus en plus technologique entre les sciences humaines (histoire, sciences de la conservation, anthropologie) et les sciences expérimentales et physico-chimiques invitent à étudier ces interactions qui nous disent des choses inattendues sur les liens jamais rompus entre les hommes et les choses, sur le pouvoir agissant des objets et des artefacts patrimoniaux. Le paradigme indiciaire qui caractérise cette nouvelle histoire matérielle des objets patrimoniaux (indiciaire car elle recherche des traces – traces d'interventions humaines, traces de marqueurs chimiques, traces organiques, traces de matériaux...) ébranle les frontières classiques entre humains et non-humains, entre sciences de la nature et sciences de l'homme.

## BIBLIOGRAPHIE

---

AKRICH, Madeleine. « Comment sortir de la dichotomie technique/société. Présentation des diverses sociologies de la technique ». Dans LATOUR, Bruno et LEMONIER, Pierre (dir.). *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*. Paris : La Découverte, 1994, p. 105-131.

ARASSE, Daniel. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996.

- BESSY, Christian, CHATEAURAYNAUD, Francis. *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris : Métailié, 1995.
- COMETTI, Jean-Pierre. *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*. Paris : Gallimard, 2015.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte. *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*. Paris : INP/Somogy Éditions, 2009.
- ÉTIENNE, Noémie. *La restauration des peintures à Paris (1750-1815) : pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.
- GELL, Alfred. *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique* (trad. de l'anglais par O. et S. Renaut). Dijon : Les Presses du Réel, 2009.
- GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1989, rééd. Verdier, 2010.
- GRAW, Isabelle. "The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality and Highly Valuable Quasi-Persons". Dans GRAW, Isabelle, BIRNBAUM, Daniel, HIRSCH, Nikolaus (dir.). *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*. Berlin : Sternberg Press, 2012, p. 45-57.
- GUICHARD, Charlotte. « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6 (65<sup>e</sup> année), 2010, p. 1387-1401.
- GUICHARD, Charlotte. « Les formes de l'expertise artistique en Europe (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) ». *Revue de synthèse*, tome 132, n<sup>o</sup> 1, 2011, p. 1-13.
- GUICHARD, Charlotte. « Image, art, artefact au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet ». *Perspective*, 1, 2015, p. 95-112.
- GUICHARD, Charlotte. *La Griffes du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*. Paris : Le Seuil, 2018.
- HEINICH, Nathalie. « Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art ». *Sociologie de l'art*, 6, 1993, p. 25-56.
- HÉNAUT, Léonie. « Un tableau en cours de restauration, ou comment aborder empiriquement la question de la perception esthétique ». Dans HOUDARD, Sophie (dir.). *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*. Paris : La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », 2011, p. 263-271.
- KAIRIS, Jean-Pierre, SARRAZIN, Béatrice, TRÉMOLIÈRES, François (dir.). *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*. Paris : Armand Colin, 2012.
- LONDRES. *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*. Catalogue d'exposition sous la direction de T. Barber et S. Boldrick, Tate Britain, 2 octobre 2013-4 janvier 2014. Londres : Tate Publishing, 2013.
- MASSING, Ann. *Painting Restoration before "La Restauration". The Origins of the Profession in France*. Londres-Turnhout : Harvey Miller Publishers/Brepols. Cambridge : Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge, 2012.
- VAN MANDER, Karl. *Le livre des peintres : vie des peintres des Pays-Bas et de l'Allemagne*, traduit du néerlandais par Henri Hymans ; introduction et notes de Véronique Gerard Powell. Paris : Klincksieck, 2017.

## NOTES

- |                               |                                |                                          |                               |
|-------------------------------|--------------------------------|------------------------------------------|-------------------------------|
| 1 Cometti, 2015, p. 184.      | projet récent mené depuis 2013 | du patrimoine (CICRP),                   | 13 Guichard, 2018,            |
| 2 Guichard, 2015.             | sur les sculptures en albâtre  | et dont certains résultats ont           | p. 166-170.                   |
| 3 Hénaut, 2011, p. 263-271.   | à l'époque médiévale par le    | été publiés dans <i>Revue de l'Art</i> , | 14 Voir article d'Audrey      |
| 4 Émile-Mâle, 2009 ;          | BRGM (Bureau des ressources    | n <sup>o</sup> 200, 2018-2.              | Bourriot dans cette même      |
| Massing, 2012 ; Étienne,      | géologiques et minières)       | 10 1745, Paris, musée                    | publication, p. 32-46.        |
| 2012.                         | et le musée du Louvre, en      | Cognacq-Jay, Inv. J10.                   | 15 Londres, 2013.             |
| 5 Guichard, 2011 ; Bessy,     | étroite collaboration avec le  | 11 José de Los Llanos dans               | 16 Arasse, 1996, p. 68.       |
| Chateauraynaud, 1995.         | Laboratoire de recherche       | Kairis, Sarrazin, Tremolières,           | 17 Van Mander, 2017.          |
| 6 Akrich, 1994.               | des monuments historiques      | 2012, p. 259-269.                        | 18 Guichard, 2018.            |
| 7 Ginzburg, 1989,             | (CRC-LRMH, USR3224,            | 12 1749, <i>La Toilette de Vénus</i> ,   | 19 Dans deux perspectives     |
| rééd. 2010.                   | MNHN-MIC-MNHN) et le           | Inv. RF 288 ; 1749, <i>Vénus</i>         | différentes : Heinich, 1993 ; |
| 8 Guichard, 2010.             | Centre interdisciplinaire de   | désarme l'Amour, Inv. RF 289,            | Graw, 2012.                   |
| 9 Sur ce point, je renvoie au | conservation et restauration   | Paris, musée du Louvre.                  | 20 Gell, 2009.                |



ISBN : 978-2-11-155891-5

© C2RMF, 2020