

ROUDET Ludovic, « L'intervention minimale en conservation-restauration des biens culturels : exploration d'une notion », dans : Conservation-Restauration des Biens Culturels, n°27, 2009. Paris : ARAAFU, p. 21-24, ISSN 1157-688X

L'intervention minimale en conservation-restauration des biens culturels : exploration d'une notion

Résumé.

L'intervention minimale est régulièrement invoquée en conservation-restauration des biens culturels. Pour autant, il n'est pas certain qu'elle ait la même signification pour chacun. Cette exploration a permis de mettre en lumière l'impossibilité de préciser cette notion sans générer aussitôt des contradictions ; le glissement sémantique paraît inévitable vers la notion de minimum requis, avec la prise en compte, pour chaque objet, de son statut, son l'usage, son origine culturelle et l'intention de son créateur. Différents exemples de peintures sur toile illustrent les variations de ce minimum requis en fonction de l'ontologie de chaque œuvre.

*

Qui, œuvrant à notre époque dans le domaine de la conservation-restauration des biens culturels, n'a entendu parler d'intervention minimale ? Car, louée ou critiquée, elle est aujourd'hui régulièrement invoquée par tous les acteurs du patrimoine. Pour autant, il n'est pas certain qu'elle ait la même signification pour chacun ; c'est de cette incertitude qu'est né notre projet d'exploration.

Les degrés de l'intervention¹.

Les choix techniques qui s'offrent à tout praticien de la conservation-restauration sont multiples, mais des limites théoriques existent ; à l'intervention « absolue » répond la non-intervention. Ces limites ne présentent aucune alternative, et nous serions bien en peine de définir une opération qui se situe en-dehors de cette démarcation. Toute intervention évolue donc entre ces pôles à l'instar d'un curseur le long d'une droite.

Le pôle supérieur représente un seuil, et non une butée, car la surenchère est toujours possible : un tableau rentoilé pourra toujours être transposé, repeint, surpeint, juté, etc. Il est possible d'apprécier l'ampleur d'une restauration par référence à un état antérieur, par un effet de contigüité² ; c'est le principe d'un carré témoin.

L'intervention devient maximale lorsque cette référence est abandonnée : les moyens engagés concourent à la production d'un état complet, et à la mise en place d'une illusion, en escamotant toute dégradation.

Le pôle inférieur, défini par la non-intervention, représente une butée : impossible en effet de faire moins sur une œuvre que de ne pas intervenir... Il peut néanmoins s'agir de manipulations nécessaires à la collecte d'informations, au marquage pour inventaire, à des opérations de soclage, ou de toute action sur l'environnement de l'objet.

L'intervention minimale peut-elle coïncider avec l'un des pôles défini précédemment ? Le pôle supérieur constitue un seuil marqué par l'abandon de la référence ; il ne peut donc

¹ Par « intervention », nous désignons au fil de ces pages l'ensemble des opérations effectuées *directement* sur un bien culturel.

² D. Guillemard, « Les embarras du choix : assumer l'incomplétude en restauration de céramique », dans *Conservation-restauration des Biens culturels : Cahier technique de la journée-débat du 4 décembre 1998*, n°11, Paris, ARAAFU, 1998, p. 8.

représenter à la fois le passage à une maximalisation de l'intervention et une intervention minimale ; à l'opposé, un tic de langage rapproche souvent intervention minimale et non-intervention ; la comparaison avec la médecine, si souvent établie, apporte une réponse évidente : qualifierait-on de minimal un traitement qui ne soignerait pas le patient, ni ne le garantirait d'un mal ? La non-intervention ne peut donc apparaître comme une option minimale que dans la mesure où l'objet est hors de danger, il ne peut s'agir que d'un cas particulier.

L'intervention minimale : quels critères ?

Pour être minimale, une intervention doit-elle être visible ? Certaines opérations légères sont naturellement invisibles et ne permettent pas d'apprécier l'ampleur du geste restauratif ; c'est le cas courant de la remise dans le plan d'une écaïlle : si l'intervention donne satisfaction, la restauration est par principe invisible. Pour autant, nous considérons cette intervention comme minimale.

Pour être minimale, l'intervention doit-elle être réversible ? Un simple dépoussiérage est souvent considéré comme une intervention minimale ; pourtant, il est par nature irréversible.

Le critère communément admis semble la « non-invasivité » de l'intervention ; on objectera que l'utilisation de matériaux anciens, visant à masquer le caractère récent d'une intervention, n'est pas matériellement invasive ; mais c'est ici l'esprit de l'intervention, en ce qu'il cherche à créer peu ou prou une illusion, voire un faux, qui revêt un caractère « maximal » et invasif.

Il semble donc que la définition de la notion d'intervention minimale soit condamnée à être générale, faute de pouvoir être précisée sans générer aussitôt des contre-exemples.

Un glissement sémantique paraît inévitable vers la notion de minimum requis : il prend en compte l'unicité de chaque objet, car les besoins d'une céramique antique sont différents de ceux d'un chef d'œuvre de la peinture flamande. Ce minimum requis est donc particulier à chaque bien culturel, en fonction de son ontologie – c'est-à-dire de son essence, de sa manière d'être.

Statut, usage, origine culturelle et intention du créateur

Nous avons retenu quatre critères principaux ; ces critères sont bien souvent imbriqués, mais nous les avons isolés pour les besoins de l'exposé.

Le premier d'entre eux est le statut du bien culturel ; les objets dont la valeur d'exposition est faible, et la valeur documentaire élevée, tels ceux issus de l'archéologie ou de l'ethnographie, font la plupart du temps l'objet de choix réduits d'intervention : celle-ci se limite en général à une stabilisation, à une mise hors de danger.

En revanche, la valeur d'exposition des œuvres d'art est, elle, essentielle : on sait qu'elles ne tirent leur essence qu'en étant reconnues comme telles, dans un rapport transcendant qui s'établit entre l'œuvre et chaque spectateur ; Brandi parle d' « épiphanie de l'image sans cesse renouvelée »³, Goodman parle lui de « fonctionnement »⁴. Les choix s'orientent alors vers une intervention souvent plus ample, avec une plus grande prise en compte des considérations d'ordre esthétique.

Le deuxième critère est l'usage du bien culturel. Dans ce contexte, c'est la nature matérielle de l'objet qui prévaut sur tout autre critère, puisque sa résistance physique est impérative : en effet, on imagine mal un édifice représenter un danger pour les visiteurs qu'il abrite. C'est

³ C. Brandi, *Théorie de la restauration*, Paris, Monum & Editions du Patrimoine, 2001, p. 33.

⁴ N. Goodman, « L'art en action », dans *Les Cahiers techniques du musée d'Art moderne*, n°41, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 9.

également le cas des objets issus de l'industrie ou de l'artisanat, tels les voitures de collection ou certains instruments de musique, dont la valeur est précisément éprouvée à l'usage.

L'origine culturelle est un critère particulièrement déterminant dès lors qu'il s'agit de biens culturels issus de cultures étrangères au monde occidental, pour lesquelles l'important n'est pas nécessairement la matérialité de l'œuvre, ni la conservation de ses matériaux constitutifs ; la loi japonaise introduit par exemple la notion de patrimoine culturel intangible, qui reconnaît comme bien patrimonial la transmission de certains savoirs ancestraux.

Le dernier critère que nous avons isolé est l'intention du créateur. Sa recherche a bien souvent occasionné une maximalisation des interventions, à travers la quête absolue de l'aspect voulu par l'artiste. Car il s'agit là de l'application systématique d'un choix de départ, qui enjoint de « purifier » l'œuvre de tout ce qui n'est pas original, en particulier les apports ultérieurs, traces de l'histoire matérielle. Le paradoxe est que cette « intention originelle » peut servir à justifier tant une « purification » de l'objet que l'extrême retenue du geste restaurateur : ainsi, tel vernis s'est probablement à ce point altéré que « s'il pouvait revoir son œuvre, le peintre ne la reconnaîtrait pas »⁵ ; mais en même temps, ce vernis a été choisi par le peintre, et il s'agit d'une couche originale... Ingres ne considérait son œuvre achevée qu'une fois transcendée par le passage des années⁶ ; il est néanmoins permis de se demander quelle conscience le peintre avait de la manière dont son œuvre allait évoluer, et quelle limite il accordait à l'action du temps.

La difficulté tient à la notion même d'intention, et d'autant plus complexe qu'on lui reconnaît une part d'inconscient ; en l'espèce, la première démarche historique consisterait donc à « faire l'effort de comprendre à quel point un tableau et l'esprit qui l'a conçu nous sont étrangers. »⁷.

Quels sont les critères sur lesquels le praticien de la conservation-restauration a la possibilité d'agir ?

L'origine culturelle et l'intention du créateur sont évidemment des invariants : l'œuvre a bâti un « royaume souverain »⁸, elle a acquis un caractère « insulaire »⁹ et hors de portée.

Restent donc le statut et l'usage. Il est en effet toujours possible de faire évoluer le statut et l'usage d'un bien culturel pour les besoins de sa conservation. Il ne s'agit cependant pas d'une décision sans danger, et à cet égard, le cas des dépôts lapidaires de la cathédrale de Chartres est particulièrement éclairant¹⁰ : une partie des sculptures avait été déposée, pour les mettre à l'abri de toute dégradation, et remplacée in situ par des copies. Les sculptures ne participaient plus au décor de la cathédrale, il s'agit donc bien d'un changement de statut ou d'usage. Des années plus tard, ces originaux déposés ont été oubliés... Et certaines copies, toujours en place, présentées comme des originaux. Cet exemple illustre à quel point une telle décision porte en germe l'un des pires ennemis de la conservation : la perte de sens.

Ontologie et minimum requis.

Nous illustrerons la manière dont l'ontologie d'une œuvre influe sur la définition de l'intervention minimale par trois exemples, tous représentant des peintures sur toile.

⁵ E. Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958, p. 101.

⁶ Ibid., p. 99.

⁷ M. Baxandall, *Formes de l'intention sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1991, p. 189.

⁸ G. Simmel, « L'Anse », dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages Poche, 1988, p. 219.

⁹ Ibid.

¹⁰ E. Evangelisti, « Copie et destinée des dépôts lapidaires : le cas de Chartres », dans *Conservation-restauration des Biens culturels : Cahier technique des journées-débats des 10 et 11 mai 2001*, n°8, 2002, p. 65.

La restauration des plafonds peints du Parlement de Bretagne, à Rennes, a fait suite à l'incendie de février 1994. Elle a eu lieu en deux temps ; dans un premier temps, lors d'opérations d'urgence, il s'est agi de mettre les peintures en lieu sûr et d'assurer leur séchage dans de bonnes conditions, en attendant, dans un deuxième temps, leur restauration. Sorties du Parlement, les peintures n'étaient pas à l'abri du danger : une activité fongique commençait à se développer ; de plus, les toiles de rentoilage – puisque la plupart d'entre elles étaient rentoilées – après avoir été humidifiées au cours de l'extinction de l'incendie, commençaient à exercer d'importantes contraintes sur les couches picturales déjà fragilisées...

Celles-ci ont été protégées pour éviter la dispersion des écailles en soulèvement ; puis les toiles de rentoilage ont été retirées et le revers des peintures traitées par une solution antifongique. Libérées de leur toile de rentoilage, les tableaux ont été maintenus en tension, à plat sur un fond, dans l'attente de leur restauration.

Mais ce minimum ne valait que pour les opérations d'urgence : couvertes de champignons, les œuvres n'étaient pas présentables.

L'élément déterminant dans la définition du minimum requis a été le caractère ontologiquement indissociable des œuvres et de leur lieu de conservation : le Parlement de Bretagne, au cours d'une histoire mouvementée, a toujours représenté la fierté bretonne face à la Couronne de France ; aujourd'hui encore, il représente l'orgueil de la Bretagne, nous en voulons pour preuve le soutien immédiat, franc et massif que la souscription régionale pour la reconstruction du Parlement a rencontré en Bretagne.

Le minimum répondait donc ici à une injonction d'éclat. Les éléments pris en compte ont été la position horizontale des œuvres, la rareté des visites et l'occupation intermittente des lieux et les variations hygrométriques qu'elle occasionnait : la résistance mécanique des œuvres était impérative, et le renfort des toiles originales devenait une nécessité. C'est pourquoi les toiles ont à nouveau été rentoilées, et les châssis anciens remplacés par des châssis auto-tenseurs, capables de gérer de manière autonome les périodes de tension ou de détente des toiles¹¹.

L'Âge d'or est un carton de tapisserie peint par André Derain entre 1938 et 1944, peinture à l'échelle destinée à être traduite en tapisserie. Il s'agit d'une technique mixte sur papier ; le liant utilisé est une émulsion à base d'huile de lin et de colle protéinique, de type colle de peau.

Le terme « carton » désigne donc une fonction et non un matériau.

Un certain nombre de rectangles avait été découpé dans le papier d'œuvre, puis remis en place ; il s'agissait probablement de prélèvements destinés à la constitution d'un nuancier pour la traduction de l'œuvre en tapisserie.

Entre 1944 et 1962, l'œuvre a été marouflée sur toile. Ce marouflage semblait responsable de la plus grande partie des dégradations de l'œuvre : le format avait été amputé dans sa largeur, certains éléments graphiques avaient disparu, et de nombreuses déformations étaient visibles au niveau des joints entre les lés du papier d'œuvre ou ceux sur les bords des prélèvements.

En tant que carton de tapisserie, l'Âge d'or aurait pu rester en l'état : il avait rempli sa fonction, puisque deux traductions en tapisserie avaient été faites, l'une entre 1955 et 1962, l'autre en 1965.

Cependant, en étant marouflée sur toile, la peinture embrassait une nouvelle ontologie, celle, malgré son format, d'une peinture de chevalet. Ce facteur impliquait une évolution du minimum requis. L'idée de la reprise du marouflage, bien trop hasardeuse, a immédiatement été écartée. Le minimum s'est donc abaissé vers une moindre intervention : la tension a été

¹¹ Ces travaux concernent les peintures de Jean-Baptiste Jouvenet situées au plafond du Conseil de la Grand'Chambre, au Parlement de Bretagne ; ils ont été réalisés de mai à août 1997, en collaboration avec M. Olivier Nouaille, Mme Chantal Bureau et M. David Prot.

reprise, afin d'atténuer les déformations, les excédents ou les lacunes de colle qui provoquaient la déformation de la plupart des joints ont été corrigées¹². Le support a retrouvé son rôle d'arrière-plan, et la peinture sa profondeur et le pouvoir d'enrobage que lui conférait ses dimensions, à la manière d'une « fresque ».

La procession de la Vierge vers le château Saint-Ange a été peinte vers 1625 par Horace Le Blanc, peintre lyonnais dont Jacques Blanchard sera l'élève. L'œuvre est conservée au musée d'Art sacré, à Dijon.

Cette peinture n'avait subi aucune intervention fondamentale sur le support depuis sa création, hormis le collage d'une pièce de renfort au revers d'une déchirure complexe. Deux cachets de cire étaient présents à l'arrière, ainsi qu'une couture en surjet d'une belle facture. Le revers présentait un « maillage » complet de perles formées par un enduit qui avait traversé au revers. Le châssis, quant à lui, était entièrement vermoulu.

La couche picturale présentait de nombreuses déformations liées à un dégât des eaux, ainsi qu'un important réseau de craquelures en cuvette dans les ocres et les bruns ; cette localisation chromatique amenait à penser qu'il s'agissait de dégradations d'ordre constitutif. L'ensemble de ces altérations gênait considérablement la lisibilité de l'œuvre.

Il y a quelques années, il est probable que ce tableau aurait été rentoilé : il présentait l'ensemble des dégradations qui conduisaient habituellement un tableau au rentoilage. Mais une telle opération aurait supposé l'arasement non seulement des cachets de cire et de la couture, mais également celui des perles d'enduit ; cet arasement n'aurait pu être mené sans une fragilisation des fils de la toile. Ce n'aurait donc pas été le moindre des paradoxes de voir pareil traitement accentuer les raisons mêmes qui conduisaient à sa justification !

L'argument qui a prévalu dans la définition du minimum requis a été la rareté d'une œuvre de cette époque dont le revers était à ce point préservé. Priorité a donc été donnée au caractère historique de l'œuvre.

L'intervention s'est donc limitée au remplacement du châssis qui n'était plus en mesure de jouer son rôle de maintien, à la résorption des déformations, à la consolidation de la déchirure complexe et au refixage des zones en soulèvement¹³.

A l'évidence, l'harmonisation du réseau de craquelures a été moindre qu'avec un rentoilage, mais la peinture a retrouvé une certaine lisibilité et les éléments documentaires de l'œuvre ont pu être préservés.

Conclusion.

Ces différents exemples illustrent les variations de la notion de minimum en fonction des valeurs portées par les œuvres :

- une simple consolidation des toiles du Parlement de Bretagne se situait en-deçà du minimum requis, puisqu'elle ne tenait pas compte des impératifs du lieu de conservation ;
- une stabilisation en l'état de L'Âge d'or ne répondait pas à sa nouvelle ontologie de peinture de chevalet ;
- à l'inverse, un rentoilage de La procession de la Vierge vers le château Saint-Ange, en ne respectant pas à la fois ses caractères historique et esthétique, se situait au-delà du minimum requis.

Chaque intervention s'est donc présentée comme minimale dans un certain contexte : c'est dans chaque cas l'examen critique de ce contexte qui a permis la définition du minimum requis.

Par conséquent, toute opération peut-elle être minimale ? Nous avons vu qu'une intervention n'est pas minimale en soi, elle l'est dans un certain contexte, en fonction de certaines

¹² Il s'agit d'une campagne de restauration menée par M. Pascal Labreuche et M. David Prot, pour le compte du Centre national d'art contemporain Georges Pompidou et du musée de l'Orangerie, à laquelle nous avons eu la chance d'apporter notre collaboration. Cette campagne s'est échelonnée de décembre 2004 à avril 2006.

¹³ Cette intervention a été menée de juin à septembre 2004.

valeurs, car « les décisions qui portent sur la conservation, la restauration et l'état correct d'une œuvre varient considérablement selon l'œuvre dont il s'agit et les circonstances auxquelles on a affaire »¹⁴.

Plus que technique, la problématique est déontologique ; l'intervention minimale relève d'une attitude, et procède avant tout d'une intention minimale, d'une volonté de s'imposer des limites. Cette position d'humilité ne garantit pas à elle seule le caractère minimal d'une intervention, mais elle en est l'incontournable préalable, afin d'éviter toute forme de « surenchère thérapeutique » qui viderait de son sens notre mission de conservation-restauration.

C'est pourquoi, fondamentalement, la notion d'intervention minimale est téléologique, car elle repose sur une mise en balance permanente d'une fin et de moyens.

Bibliographie :

- Baxandall, M., *Formes de l'intention sur l'explication historique des tableaux*, traduit de l'anglais par C. Fraixe, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1991, coll. Rayon Art.
- Bonsanti, G., « Minimo intervento fra teoria e realtà operativa », dans *Siamo pronti per il minimo intervento ?*, 2^{ème} congrès international Colore e Conservazione, sous la direction de Cesmar7, 29-30 octobre 2004, Thiene (Italie), Padoue, Ed. Il Prato, 2004, pp. 143-150.
- Brandi, C., *Théorie de la restauration*, traduit de l'italien par C. Déroche, Paris, Monum & Editions du Patrimoine, 2001.
- Evangelisti, E., « Copie et destinée des dépôts lapidaires : le cas de Chartres », *Conservation-restauration des biens culturels : cahier technique des journées-débats des 10 et 11 mai 2001*, n°8, Paris, ARAAFU, 2002, pp. 65-72.
- Gilson, E., *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958, coll. Problèmes et controverses.
- Goodman, N., « L'Art en action », *Les Cahiers techniques du musée d'Art moderne*, n°41, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 7-13.
- Guillemard, D., « Les embarras du choix : assumer l'incomplétude en restauration de céramique », *Conservation-restauration des biens culturels : cahiers techniques de la journée-débat du 4 décembre 1998*, n°11, Paris, ARAAFU, 1998, pp. 6-11.
- Simmel, G., « L'Anse », *La Tragédie de la culture et autres essais*, traduit de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel, Paris, Rivages Poche, 1988, coll. Petite Bibliothèque, pp. 219-229.

¹⁴ Goodman, « L'art en action », op. cit., p. 9.