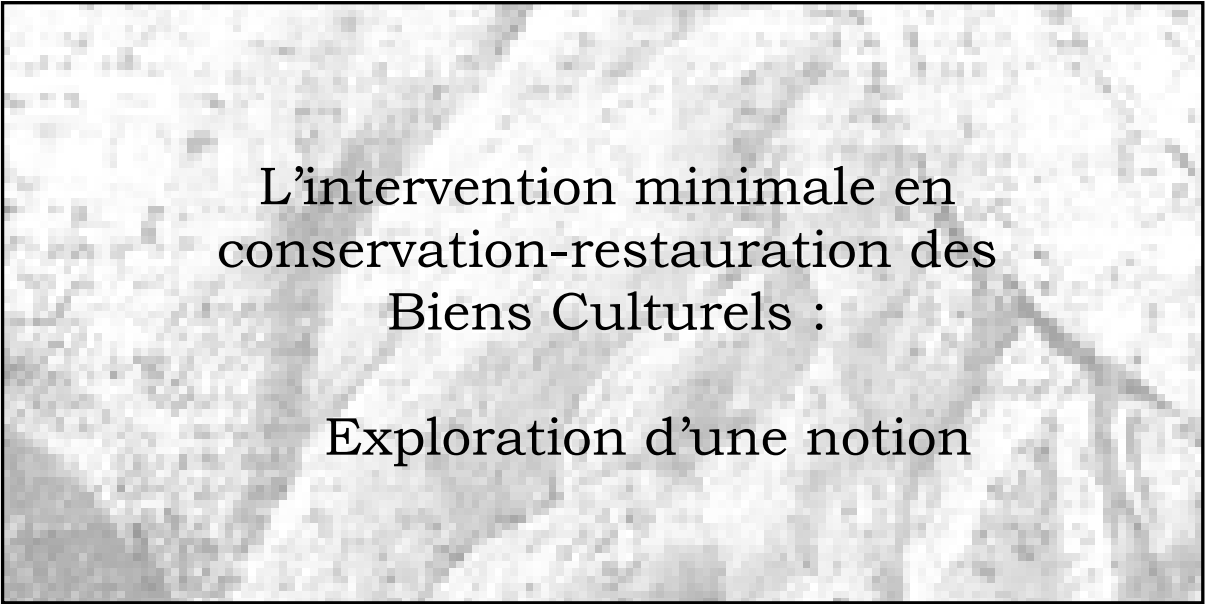


Mémoire de Master en Conservation-Restauration
des Biens culturels
Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR 03 Histoire de l'Art et Archéologie

Soutenu par Ludovic ROUDET



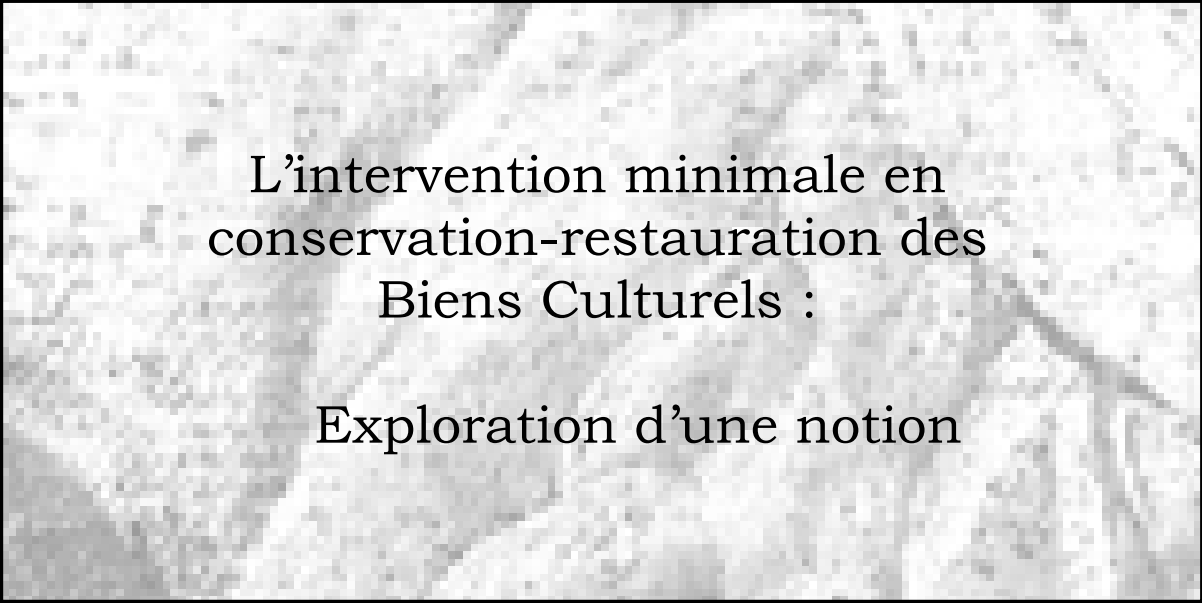
L'intervention minimale en
conservation-restauration des
Biens Culturels :
Exploration d'une notion

Sous la direction de
M. Denis GUILLEMARD et
Mme Marie BERDUCOU

Année universitaire 2006-2007

Mémoire de Master en Conservation-Restauration
des Biens culturels
Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR 03 Histoire de l'Art et Archéologie

Soutenu par Ludovic ROUDET



L'intervention minimale en
conservation-restauration des
Biens Culturels :
Exploration d'une notion

Sous la direction de
M. Denis GUILLEMARD et
Mme Marie BERDUCOU

Mots-clés. Intervention minimale, conservation-restauration, peinture de chevalet, toile, statut, usage, origine culturelle, intention originelle.

Keywords. Minimal intervention, conservation, easel painting, canvas, status, use, cultural origin, original intent.

Année universitaire 2006-2007

Résumé. La formulation de la notion d'intervention minimale est récente : son apparition tardive dans les codes de déontologie professionnelle ne remonte qu'aux années 1980. Mais au cours de la lente maturation de cette notion, de grands esprits européens — architectes, artistes, historiens ou scientifiques — et certains domaines de la conservation-restauration vont faire figure de guide, et ouvrir la voie à un autre mode de pensée : l'acceptation de certaines incomplétudes au nom de la sauvegarde d'autres valeurs portées par l'objet. Si la science joue un rôle croissant dans la compréhension de la structure des œuvres, elle apporte également une désillusion majeure : le constat qu'à l'échelle de la matière, toute intervention provoque un bouleversement irréversible.

Sauf à n'envisager que l'aspect matériel d'un bien culturel, l'intervention minimale ne peut adopter une position fixe ; divers exemples illustrent son déplacement en fonction de son ontologie : statut, usage, origine culturelle ou intention du créateur. Dès que l'on s'éloigne d'une conception classique et occidentale du bien culturel, notre déontologie se trouve déstabilisée : appliquée à une culture différente ou confrontée à l'art contemporain, elle ne fonctionne plus. La seule possibilité de conciliation semble résider dans le changement de statut.

L'intervention minimale est aujourd'hui fréquemment invoquée en conservation-restauration des supports toile en peinture de chevalet. Différents cas exemplifient les variations possibles d'un minimum requis en fonction du contexte de chaque œuvre.

Summary. *The formulation of the notion of minimal intervention is recent. Its late emergence in codes of ethics and professional guidelines date back to the 1980s. During the slow process of the development of this notion, great European men — architects, artists, historians or scientists — along with some fields of the conservation area will appear as guidelines, and pave the way for a new way of thinking, namely the acceptance of some 'unfulfilment', in the name of the preservation of other values set to the object. If science plays an ever larger part in the understanding of the structure of the works, it also brings a major disillusion: the acknowledgement that, as far as the matter is concerned, every intervention causes irreversible damage.*

Unless we take into account the sole material aspect of the work, the minimal intervention can't have a fixed position; some examples show its variation according to its ontology: status, use, cultural origin or original intent of the creator.

Setting aside the classical and occidental concept of cultural heritage leads to a destabilization of our code of ethics. In the case of a different culture or in contemporary art, it does not work anymore. The only possible conciliation seems to lie in the change of status of a work.

Minimal intervention is, nowadays, frequently referred to in conservation of easel paintings. Various cases illustrate the possible variations of the required minimum, according to the background of each work of art.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à exprimer notre plus vive reconnaissance à M. Denis Guillemard et Mme Marie Berducou, professeurs à la faculté Histoire de l'Art et Archéologie de l'université Paris-I, dont les conseils et la disponibilité nous ont été particulièrement précieux. Nous avons plaisir à souligner ici le soutien constant qu'ils nous ont manifesté dans la rédaction de ces pages.

L'élaboration de ce mémoire doit également beaucoup à nos amis M. Dominique Maillard, vice-doyen de la faculté d'Administration et Echanges de l'université Paris-XII, et Mme Anne-Elizabeth Rouault, présidente de la Fédération française des Conservateurs-restaurateurs, dont l'aide éclairée et les encouragements chaleureux ont été déterminants. Qu'ils soient ici très vivement remerciés.

Nous tenons de même à témoigner toute notre gratitude à nos collègues et amies Mme Giulia Cucinella et Mme Aurélia Chevalier : les exemples qu'elles nous ont fournis et l'aide bienveillante qu'elles nous ont témoignée nous ont été particulièrement utiles.

Plus généralement, nous souhaitons saluer ici tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, de près ou de loin, ont contribué à l'élaboration de ce travail, notamment Mme Chantal Bureau, M. Pascal Labreuche, M. David Prot et M. Christian Vibert.

Egalement, Mme Eva Réti, M. Jean-Sylvain Brochu, et leur connaissance approfondie de la langue italienne, nous ont été d'un immense secours ; qu'ils soient ici grandement remerciés pour leurs traductions ; que M. Louis Roudet et Mme Jacqueline Roudet soit au même titre salués pour leurs très judicieux conseils et leur assistance en anglais.

Il nous est pareillement agréable de saluer ici la grande compétence, la gentillesse et la disponibilité permanente de l'ensemble du personnel de la bibliothèque de l'Institut National du Patrimoine ; nous leur en savons un immense gré, et leur adressons de chaleureux remerciements.

Merci enfin à ma femme et à mon fils, sans la patience et le soutien desquels ce mémoire n'aurait pu voir le jour.

SOMMAIRE

INTRODUCTION -----	7
I. — LES ORIGINES DE LA NOTION D'INTERVENTION MINIMALE -----	9
A. Premières attitudes -----	10
1. Une moindre dégradation -----	10
2. Premières structurations de la restauration -----	14
3. Le musée et la démocratisation du débat -----	23
B. Naissance d'une discipline -----	31
1. Les hommes des monuments historiques -----	31
a) <i>Mérimée et la protection des monuments</i> -----	31
b) <i>Viollet-le-Duc et la documentation préalable</i> -----	36
c) <i>Ruskin et l'entretien des monuments</i> -----	40
d) <i>Boito et la visibilité de la restauration</i> -----	43
e) <i>Riegl et l'échelle des valeurs</i> -----	46
2. La restauration moderne -----	49
a) <i>Les laboratoires et l'entretien des collections</i> -----	49
b) <i>Les institutions et l'internationalisation du débat</i> -----	51
II. — L'INTERVENTION MINIMALE -----	61
A. Les degrés de l'intervention -----	61
1. Pourquoi restaurer ? -----	61
2. Une droite, deux pôles et un curseur -----	66
a) <i>Le pôle supérieur : l'abandon de la référence</i> -----	66
b) <i>Le pôle inférieur : la non-intervention</i> -----	69
c) <i>L'intervention minimale</i> -----	69
B. Les éléments à prendre en compte dans la définition d'un minimum -----	72
1. Le statut -----	72
a) <i>Le Triptyque de la Lamentation et le Portrait du Général Gramby : œuvres d'art ou documents ?</i> -----	75
b) <i>Rodin et l'album Lipscomb : photographies ou documents ?</i> -----	79

c) <i>La Pietà de Saint-Saturnin-lès-Apt : œuvre d'art ou objet ethnographique ?</i> -----	80
2. L'usage-----	83
a) <i>Les violoncelles de Stradivari : œuvres d'art ou documents ?</i> -----	84
b) <i>Le wagon de l'Armistice : objet culturel, objet cultuel ou acte de guerre ?</i> -----	86
c) <i>L'icône : véhicule ou image ?</i> -----	90
3. L'origine culturelle -----	94
a) <i>Le sanctuaire d'Isé : conservation ou reconstruction ?</i> -----	94
b) <i>Laque Urushi et restauration de céramiques : la lacune comme support de création</i> -----	99
4. L'intention-----	102
a) <i>L'absence du créateur</i> -----	102
b) <i>La présence du créateur</i> -----	108
III. — L'EVOLUTION DES PRATIQUES EN RESTAURATION : LE CAS DES SUPPORTS TOILE EN PEINTURE DE CHEVALET -----	119
A. Une prise de conscience -----	119
1. La recherche d'un moindre risque-----	119
2. La recherche d'une moindre intervention -----	122
B. Une expérience personnelle -----	128
1. Du savoir-faire au « savoir ne pas faire » -----	128
2. Etudes de cas-----	137
a) <i>Les peintures en plafond du Parlement de Bretagne : une injonction d'éclat</i> ---	137
b) <i>L'Âge d'or, d'André Derain : du « carton » à la toile</i> -----	143
c) <i>Entre œuvre d'art et document : deux toiles préservées</i> -----	148
d) <i>Un cas plus « ordinaire » : Suzanne et les vieillards, de Cornelis Schut</i> -----	155
CONCLUSION-----	161
CREDITS PHOTOGRAPHIQUES -----	164
BIBLIOGRAPHIE -----	165

INTRODUCTION

Qui, oeuvrant à notre époque dans le domaine de la conservation-restauration des biens culturels, n'a entendu parler d'*intervention minimale* ? Car elle est aujourd'hui régulièrement invoquée, par tous les acteurs de la conservation du patrimoine ; qu'il s'agisse de chantiers en vue, à forte valeur médiatique, ou de la marche plus ordinaire d'un atelier privé, la notion d'intervention minimale est à la mode. 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.

Vouloir explorer la notion d'intervention minimale impliquait que nous jetions un regard sur le passé. Nous nous sommes heurté à une première difficulté qui concernait les sources documentaires : les termes d'« intervention minimale » ne représentent pas encore une clef de recherche bibliographique. C'est donc à travers un large éventail d'ouvrages que nous avons patiemment collecté nos informations, recherchant la moindre idée de minimalisme sous-jacente aux discours ou aux pratiques. Sans prétention d'exhaustivité et à la manière d'une évocation, nous nous sommes appliqué à montrer, dans un premier temps, combien la notion d'intervention minimale se voulait l'aboutissement d'une lente progression : elle est l'héritage de certaines « premières attitudes », qui ont témoigné du souci d'une moindre dégradation des œuvres ; celui des premières structurations de la restauration, parfois isolées mais d'une modernité étonnante, qui se sont développées avec l'aventure muséale ; de la naissance des institutions publiques, qui a entraîné une démocratisation du débat patrimonial ; des polémiques du XIX^e siècle, nourries par les hommes des monuments historiques autour du patrimoine bâti ; des grands esprits enfin, qu'ils soient architectes, écrivains, artistes, historiens ou scientifiques, qui ont apporté, d'une grande partie de l'Europe, leur contribution à l'émergence d'une discipline : la conservation-restauration...

Vouloir explorer la notion d'intervention minimale exigeait que nous tentions de définir, dans une deuxième partie, les degrés d'une intervention en conservation-restauration des biens culturels ; les choix du praticien sont multiples, qui ancrent son acte sur une échelle allant d'un pôle supérieur, la restauration « absolue », à un pôle inférieur, la non-restauration. Il nous est apparu intéressant d'envisager les glissements possibles que le contexte de chaque objet peut opérer sur la notion de minimum requis ; ainsi, à l'appui d'exemples issus de différents domaines patrimoniaux, nous avons examiné le rôle joué sur la définition d'un minimum par les valeurs dont nous investissons chaque bien culturel, telles que le statut ou l'usage, mais également celui joué par des notions qui ressortissent à son essence même, à savoir l'origine culturelle et l'intention du créateur.

Vouloir explorer la notion d'intervention minimale nous imposait enfin, en tant que conservateur-restaurateur de supports de peintures, d'étudier l'évolution des pratiques professionnelles dans un domaine plus spécifique : celui des supports toile en peinture de chevalet. Dans un premier temps, à travers les contributions d'acteurs issus des grandes institutions, nous avons examiné une évolution « officielle » des pratiques. Puis, dans une seconde partie, nous avons tenté de présenter notre expérience personnelle de cette mutation : la manière dont une prise de conscience a progressivement influencé la marche d'un atelier traditionnel, travaillant tant pour le secteur public que pour une clientèle privée. Enfin, il nous a semblé important de présenter des études de cas que nous avons rencontrés, afin de comprendre comment, alors que tous sont issus du même domaine, le minimum requis a évolué de manière très différente en fonction du contexte de chaque œuvre.

Ainsi ce mémoire propose-t-il une exploration autant historique, philosophique que technique. Nous espérons que le lecteur prendra plaisir à cet examen des tenants et des aboutissants d'une notion qui a lentement imposé sa marque dans les mentalités professionnelles en conservation-restauration des biens culturels.

I. — LES ORIGINES DE LA NOTION D'INTERVENTION MINIMALE

La notion d'*intervention minimale* apparaît tardivement dans l'histoire de la restauration des biens culturels, puisqu'elle n'est formulée que dans le troisième quart du XX^e siècle.

Cependant, depuis le XVII^e siècle, certaines prises de position, par des acteurs du monde de la conservation et de la restauration, portent en germe l'idée d'intervention minimale, à travers le soin accordé à l'œuvre et sa matière, et la limitation du geste restauratif.

L'idée moderne d'intervention minimale réclame certains présupposés ; le premier d'entre eux, essentiel, concerne le statut de l'œuvre d'art, qui doit avoir acquis celui de *document historique*, devenant en cela irremplaçable ; elle devient un sujet d'études. Cette évolution est généralement située au XVIII^e siècle, avec l'avènement de l'historiographie moderne et de l'archéologie classique ; la notion de bien culturel apparaît, et avec elle, la considérable augmentation du corpus d'objets à conserver en tant que produits de l'activité humaine à un moment donné. Le bien culturel doit être respecté en tant que phénomène matériel. C'est la prise en compte de ce phénomène qui élève la restauration des biens culturels au rang de *discipline*.

Abordant ce thème de réflexion, nous ne pourrions faire l'économie d'un retour dans le passé, afin d'évoquer ces « premières attitudes » qui, parfois malgré elles, sont le signe de la lente évolution des mentalités. Nous essayerons de respecter l'ordre chronologique ; cependant, les besoins de l'exposé auront parfois artificiellement éloigné des éléments en réalité simultanés. Cette évocation ne se veut pas exhaustive ; elle ne cherche qu'à rendre compte, mieux, à rendre hommage, à travers des exemples, à tous ceux dont les prises de position *n'allaient pas de soi*, et qui ont permis un tel cheminement.

A. PREMIERES ATTITUDES

Le tout premier pas vers l'avènement de la notion d'intervention minimale est l'attention que l'on va témoigner à l'œuvre, et notamment à la conservation des matériaux originaux. Nous verrons plus loin que même ce caractère d'*original* doit être défini, tant il a recouvert au fil des années des acceptions différentes. Pour autant, cet intérêt est aujourd'hui largement partagé, du moins l'argument du minimalisme est-il souvent brandi ; il semble cependant nécessaire de rappeler combien le cheminement a été long et difficile.

1. Une moindre dégradation

Ce n'est guère avant le XVIII^e siècle que l'on consent à attribuer à l'objet d'art une valeur historique autrement que sous la forme du « bien de famille ». L'objet conserve sa fonction – fût-elle uniquement décorative ; les traces d'altération sont effacées au profit de la présentation d'un objet dans un état complet et intact.

Néanmoins, à chaque période son regard, et nous serions immanquablement dans l'erreur à ne pas replacer les attitudes suivantes dans leur contexte culturel.

Les prémices de notre déontologie actuelle trouveront donc un premier fondement dans le souci d'une *moindre dégradation* des objets. Les Flandres en sont un bon exemple : aux XV^e et XVI^e siècles, la conscience de la valeur d'une peinture y est grande, et tout tableau est considéré comme un objet délicat, à traiter avec soin et respect. Ainsi, en 1434, alors qu'il peint son œuvre maîtresse, le retable de l'Abbaye Saint-Vaast à Arras, Jacques Daret intègre-t-il dans sa prestation la réalisation de *custodes* : ces éléments protecteurs étaient faits de tissus, rubans et clous, vraisemblablement des rideaux ¹, pour abriter la

¹ Lorne CAMPBELL, "The Conservation of Netherlandish Paintings in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", dans *Studies in the History of Painting Restoration*, Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 65.

partie extérieure de son triptyque. De même dans les années 1500, les magistrats de la ville de Gand passent-ils commande de soie et de taffetas, pour la réalisation de rideaux destinés à protéger un *Jugement Dernier*. Dans le cas de pièces de grande taille, plutôt que sous la forme de rideaux, le textile protecteur est tendu sur un châssis : c'est le cas des *Scènes de Justice* de Dierick Bouts ². Cet usage de protéger les peintures par des rideaux est courant. Dans son *Art de peindre à l'huile*, de 1676, John Smith en reprend l'idée, et recommande également de maintenir les tableaux à l'abri de la fumée, de les dépoussiérer régulièrement et d'en éloigner les mouches en suspendant des boules de concombre ³. Malgré leur caractère précieux, les tableaux restent des objets de décoration.

Lorne Campbell rapporte qu'en 1444, un marchand de Valence a fait construire une caisse en vue du transport du *Saint Georges et le dragon* peint par Jan Van Eyck : l'œuvre était emballée dans trois livres de coton, placée dans sa caisse en chêne, le tout emballé dans un tissu blanc, probablement ciré ⁴. Alors que longtemps les œuvres ont été transportées emballées dans de la paille, ou sur des rayonnages, à l'arrière d'une carriole ⁵, nous avons là un premier exemple de caisse adaptée au transport, formant peu ou prou une enceinte climatique : calage à l'aide d'un matériau tampon (coton) et souci de la « régulation » des conditions d'humidité relative (toile imperméabilisée) et de température (il n'est pas impossible que la couleur blanche du textile ait été choisie en raison de sa propriété de repousser la chaleur apportée par les rayons lumineux).

Ces exemples n'illustrent évidemment pas, à proprement parler, l'intervention minimale ; cependant, cette idée de maintien de conditions favorables à une *moindre dégradation* de l'œuvre est un premier pas nécessaire dans la maturation de celle de la *moindre intervention*. On parlerait aujourd'hui de conservation préventive.

² Ibid.

³ John SMITH, *L'Art de peindre à l'huile*, 1676, cité dans : Mansfield KIRBY TALLEY Jr, "Miscreants and Hotentots", dans *Studies in the History of Painting Restoration*, Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996.

⁴ CAMPBELL, "The Conservation of Netherlandish Paintings", op. cit., p. 19.

⁵ Ross M. MERRILL, "The Problems of Packing and Shipping: The Rationale for Scientific Studies", dans *Art in transit: Studies in the Transport of Paintings*, Washington : National Gallery of Art, 1991, p. 218.

En revanche, une réelle limitation du geste est directement mise en avant dans une note écrite par Philippe II d'Espagne. Fils de Charles Quint, roi de 1558 à 1598, Philippe II était grand amateur de peinture flamande du XV^e siècle ; ce goût lui venait de ses longues années passées aux Pays-Bas, et son souci de la conservation semblait directement hérité de l'exemple des Flandres :

La Descente de Croix [de Rogier van der Weyden], dès qu'elle est restaurée, doit retourner dans la Capilla Mayor... Quand l'été aura pris fin et quand nous saurons que le panneau s'est stabilisé, El Mudo le restaurera, remplaçant la peinture qui s'est détachée des tentures et du fond. Mais il ne touchera ni au visage ni à la coiffe de la Vierge, en fait à rien qui ne soit tenture ou fond, comme je le lui ai dit aujourd'hui. ⁶

Ceci alors que les peintures se trouvaient habituellement « embellies », « corrigées » et remises au goût du jour par les peintres royaux. A titre d'exemple, François 1^{er} installe ses collections à Fontainebleau et confie leur restauration à Primaticcio ; on attribue à ce dernier la reprise du pied gauche de saint Michel sur le *Saint Michel, sainte Marguerite et sainte Anne* de Raphaël ⁷.

Les plus grands peintres étaient en effet investis de cette mission ; mentionnons les noms de Guerchin, Guido Reni, ou Ghirlandaio ⁸, mais également ceux de Blanchard, Mignard ou Coypel ⁹.

On voit qu'un plus grand intérêt est accordé à la main du « restaurateur » qu'à celle du créateur : dans son *Traité*, Goupilet Desloges en 1867 n'indique-t-il pas qu' « un habile restaurateur ne doit pas se borner à repeindre des fragments endommagés ; il lui faut peindre un peu partout de sorte que le tableau semble peint nouvellement. » ¹⁰ ?

Très vite, pourtant, des voix vont s'élever contre ces pratiques. Tandis que certains peintres s'indignent de la désinvolture avec laquelle sont traités de

⁶ Traduit par nous ; "The Descent from the Cross, once it has been repaired, is to go into the Capilla Mayor... When the summer is over and when it is known that the panel is in a stable condition, El Mudo will restore it, replacing the paint that has flaked from the draperies and the background. But he will not touch the face or the head-dress of the Virgin, or indeed anything else that is not drapery or background, as I have told him today.", dans CAMPBELL, "The Conservation of Netherlandish Paintings", op. cit., p. 23-24.

⁷ Gilberte EMILE-MÂLE, "Survivances sur l'histoire de la restauration des peintures du Louvre", dans *Histoire de la restauration en Europe* : Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1991, p. 84.

⁸ Colette Di MATTEO, "Restauration des oeuvres d'art", dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1992, vol. 19, p. 964.

⁹ EMILE-MÂLE, "Survivances sur l'histoire de la restauration", op. cit., p. 85.

¹⁰ Cité dans : Jean-Pierre MOHEN, *Les sciences du patrimoine*, Paris : Odile Jacob, 1999, p. 206.

grands chefs-d'œuvre, d'autres estiment valoir mieux que de simples « retoucheurs »¹¹.

L'Italie du XVI^e et du XVII^e siècle va développer un goût prononcé pour les œuvres de l'Antiquité. Elles seront sujet d'études, tant les biens mobiliers que l'architecture. L'architecte Alberti prônera le respect des ruines antiques, alors qu'elles sont couramment démantelées et réutilisées dans des constructions nouvelles ; en 1515, Raphaël sera nommé *Inspecteur des Pierres*, responsable de la conservation des monuments antiques possédant une inscription latine, par le pape Léon X. On lui doit la première liste des monuments classés¹². Mais en pratique, hélas, cette fonction aura des effets limités, puisque la construction d'une Rome nouvelle entraîne, encore au XVII^e siècle, la réutilisation des pierres du Colisée¹³.



Figure 1 : Chargé en 1588 de la restauration de l'obélisque du Latran par le pape Sixte Quint, l'architecte Fontana reproduit dans les lacunes les hiéroglyphes des zones environnantes ; il ira même jusqu'à apposer sa signature sur le monument.

¹¹ Di MATTEO, "Restauration des oeuvres d'art", op. cit., p. 964.

¹² Jukka JOKILEHTO, "Les fondements des principes modernes en conservation", dans *Histoire de la restauration en Europe* : Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1991, p. 29-30.

¹³ Georges BRUNEL, "Aperçu d'histoire de la restauration", *Les Cahiers de la Ligue Urbaine et Rurale*, n° 144-145, 1999, p. 4.

Michel-Ange préférera ne pas restaurer le *Torse d'Hercule* trouvé au Belvédère par respect de la sculpture originale. De même, l'architecte Alessi laissera intactes les ruines environnantes durant la construction de la basilique Santa Maria degli Angeli à Assise. Mais c'est une toute autre attitude que Fontana adopte lorsque le pape Sixte Quint le charge de la restauration de l'obélisque du Latran à Rome : il reconstitue les parties manquantes de manière identique à l'original, et y reproduit les hiéroglyphes des zones environnantes ¹⁴. Chargé de son érection en 1588 sur la place romaine de Saint-Jean de Latran, il ira jusqu'à apposer sa signature sur le monument **(Fig. 1)** !

2. Premières structurations de la restauration

Les progrès techniques qui sont réalisés concernent d'abord le traitement des supports de peintures, murales ou de chevalet ; au cours du XVII^e siècle, la technique du rentoilage est mise au point ; une des premières mentions connues date de 1688. En 1698, l'inventaire des tableaux de Louis XIV fait état de 22 peintures rentoilées ¹⁵.

Les tableaux changent régulièrement de format, soumis aux seuls impératifs décoratifs ; cette modification des formats ne se fait plus seulement dans le sens de la réduction : le rentoilage permet désormais un agrandissement. Outre la conformation au goût de leur époque, les peintures sont régulièrement adaptées à leur lieu d'accrochage. La naissance du rentoilage s'accompagne de celle d'un métier à part entière, celui de rentoilleur : le rentoilage devient affaire de spécialiste. En cela, il s'agit d'un premier pas vers la naissance d'une discipline.

A la toute fin du XVII^e siècle, Antoine Paillet est le premier peintre nommé conservateur, chargé de superviser le nettoyage (« nettoyage ») des collections royales ¹⁶ ; les pouvoirs sont séparés, puisqu'en l'espèce le peintre qui supervise n'est pas celui qui restaure : il s'agit d'une première forme de contrôle de l'intervention.

¹⁴ JOKILEHTO, "Les Fondements des principes modernes en conservation", p. 29.

¹⁵ EMILE-MÂLE, "Survol sur l'histoire de la restauration", op. cit., p. 84.

¹⁶ Ibid., p. 85.

A Madrid, à la veille de Noël 1734, l'Alcazar est la proie des flammes : une des plus grandes collections européennes est touchée, avec la perte de 500 œuvres, parmi lesquelles des peintures de Velásquez, Titien, Rubens, Véronèse, etc. 1200 œuvres ne doivent leur sauvegarde *in extremis* qu'en étant découpées de leur châssis et évacuées par les fenêtres.

Une campagne de restauration est mise en place et, selon la tradition, ce sont les peintres royaux qui sont chargés de l'entreprise.

Moins d'un mois après le sinistre, le 8 janvier 1735, Jean Ranc, peintre français au service de Philippe V d'Espagne, fait parvenir au ministre Joseph Patiño un mémorandum sur la méthodologie à adopter concernant la restauration des peintures sauvées de l'Alcazar ; on y trouve l'idée suivante :

[...] Cinquièmement.il faut observer que tous les chasis des grand tableaux soient fait en deux, pour pouvoir les plier et les transporter dans tous les Endroits ou on poroit en avoir besoin sans être obligé de les rouler ¹⁷.

Un châssis en deux parties ne permet pas le « pliage » de la peinture autrement que par la face : ceci provoque d'importants dégâts sur la peinture et il est probable que cette dégradation ait à l'époque été considérée comme négligeable ; néanmoins, il y a là une réelle *intention minimale*, surprenante pour l'époque : la volonté d'éviter au tableau des cycles de montage/démontage en fonction de ses déplacements.

On expérimente beaucoup, dans tous les domaines, sous l'influence des Lumières ; les connaissances s'enrichissent par l'élaboration de techniques nouvelles, mais également sous l'effet de la publication de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert et de la circulation du savoir.

Il serait injuste de ne pas mentionner le rôle joué par Robert de Gaignières : cet érudit parcourra la France une grande partie de sa vie et aura constitué à la naissance du XVIII^e siècle une véritable somme documentaire ; motivée par une

¹⁷ Mémorandum de Jean Ranc, daté du 8 janvier 1735, cité dans : Zahira VELIZ, "The Restoration of Paintings in the Spanish Royal Collections, 1734-1820", dans *Studies in the History of Painting Restoration*, Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 54-55.



Figure 2 : En 1738, le site d'Herculaneum est mis au jour ; avec lui commence le formidable essor de l'archéologie classique.

volonté d' « éclaircissement de l'histoire de France »¹⁸, sa considération pour les monuments du passé embrassera également ceux du Moyen Âge, alors tombés en désaffection ou totalement ignorés. La démarche de Gaignières est véritablement une démarche de conservation : le dessin et la documentation sont pour lui un « moyen de protection des monuments du passé. »¹⁹.

Avec la mise au jour des cités d'Herculaneum et de Pompéi (**Fig. 2**), la figure de l'archéologue apparaît, incarnée principalement par Winckelmann en Allemagne et le comte de Caylus en France. Ces deux figures majeures, annonciatrices de l'archéologie moderne, n'auront de cesse de s'opposer à la frénésie que suscite dans toute l'Europe une telle découverte : les peintures murales, en très bon état, sont déposées à grande échelle²⁰, le dégagement du plus grand nombre

¹⁸ Germain BAZIN, "Conservation des oeuvres d'art", dans *Encyclopaedia Universalis* : Encyclopaedia Universalis, 2005.

¹⁹ Alain SCHNAPP, *La Conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Paris: Editions Carré, 1993, p. 305.

²⁰ Delphine BURLLOT, "Le Comte de Caylus et les peintures d'Herculaneum : la révélation d'une supercherie", *Patrimoines*, n° 2, Paris: Institut National du Patrimoine, 2006, p. 118.

possible d'objets antiques au moyen de galeries, l'abandon irréfléchi des objets les moins dignes d'intérêt représentent de réelles absurdités ²¹.

Caylus représente l'irruption de l'esprit scientifique dans un domaine qui n'était alors guère réservé qu'aux seuls collectionneurs. L'homme n'est pas mû par l'envie de collectionner, mais par l'esprit scientifique ; il dit lui-même ne pas préférer les « belles pièces » aux fragments, puisque l'essentiel n'est pas tant la beauté de l'objet que le message historique qu'il contient ²². Son approche n'est pas philologique, elle est résolument expérimentale et c'est là sa principale contribution : une recherche patiente et opiniâtre du passé, grâce à l'étude scrupuleuse des antiquités, qui va lui permettre de soumettre l'histoire à l'épreuve des objets. Par la prépondérance donnée à l'observation et à la documentation méthodique, Caylus va établir une typologie, en dégagant de chaque objet ses caractéristiques géographiques et chronologiques.

Les sites de fouilles archéologiques se multiplient, s'étendant jusqu'à la Grèce et l'Asie mineure ; ce contexte favorise l'engouement pour les voyages, première forme de tourisme culturel ²³, et le voyage archéologique tient bientôt du parcours initiatique : l'antique devient une source d'inspiration nouvelle en peinture et en architecture. Ce contexte occasionne une importante circulation des œuvres : les ambassadeurs concourent en grande partie à la course à laquelle se livrent la France et l'Angleterre dans la constitution de collections, et cette fièvre fait bon ménage avec le pillage. Choiseul ne dira-t-il pas à l'antiquaire Fauvel : « Enlevez tout ce que vous pourrez, ne négligez aucune occasion de piller dans Athènes ou dans son territoire tout ce qu'il y a de pillable [...] » ²⁴. A côté des collections royales, des collections d'amateurs se créent, qui engendrent, pour le meilleur comme pour le pire, la création d'un marché économique des antiquités.

Cet immense essor de l'archéologie classique va influencer la manière d'appréhender l'œuvre d'art ; pour Winckelmann, les œuvres antiques ont valeur de leçons d'histoire : pour ne pas nuire à leur authenticité, les restaurations,

²¹ SCHNAPP, *La Conquête du passé*, op. cit., p. 301-302.

²² Ibid., p. 293 sqq.

²³ BRUNEL, "Aperçu d'histoire de la restauration", op. cit., p. 6.

²⁴ Cité dans : SCHNAPP, *La Conquête du passé*, op. cit., p. 317.

parfois nécessaires, doivent être différenciées de l'original. L'archéologue allemand prend position contre les restaurations effectuées, au détriment de toute authenticité, dans l'ignorance de la signification des œuvres ; c'est l'application de ces principes qui amènera le sculpteur Antonio Canova à refuser de restaurer les sculptures du Parthénon ²⁵.

On tire directement un parti technique des découvertes archéologiques : par exemple, l'intérêt porté aux peintures à l'encaustique entraîne l'utilisation de cette technique en restauration, pour éviter l'altération des repeints due au jaunissement de l'huile ²⁶.

L'œuvre d'art également devient un témoignage du passé, et l'idée de sa conservation en tant que document historique s'insinue bientôt ; on s'applique à conserver la matière originelle de l'œuvre : à titre d'exemple, alors que les soulèvements de peinture étaient auparavant arasés et remplacés par des repeints, on assiste aux premiers refixages (*fixage*), avec l'injection d'adhésif dans les cloques au moyen d'une aiguille ²⁷.

L'Italie et la France occupent une place prépondérante dans l'élaboration de techniques nouvelles ; la « transposition » est inventée en Italie dans le premier quart du XVIII^e siècle, à la suite des opérations de dépose de fresques : l'opération consiste en effet à remplacer le support original d'une peinture par un nouveau support ; ce *transfert* est principalement réalisé de bois sur toile ²⁸. Près d'une centaine de peintures sont exposées au public, dès 1750, à la galerie du Luxembourg ; Robert Picault restaure un certain nombre de tableaux à cette occasion ; dès le Salon de 1745, il présente au public *Les Quatre saisons* de Coypel qu'il a auparavant transposé de plâtre sur toile. Il crée l'évènement en procédant à la transposition de bois sur toile de *La Charité* d'Andrea del Sarto (**Fig. 3**) et en exposant, intacts, la peinture et son ancien panneau de bois.

²⁵ JOKILEHTO, "Les Fondements des principes modernes en conservation", op. cit., p. 30.

²⁶ EMILE-MÂLE, "Survol sur l'histoire de la restauration", op. cit., p. 85.

²⁷ Rogier Henrik MARIJNISSEN, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, Bruxelles : Arcade, 1967, vol. 1, p. 35.

²⁸ Gilberte EMILE-MÂLE, "La première transposition au Louvre en 1750 : *La Charité* d'Andrea del Sarto", *Revue du Louvre*, n° 3, Paris : Réunion des Musées nationaux, 1982, p. 226.



Figure 3 : Robert Picault crée l'évènement en transposant *La Charité* d'Andrea del Sarto ; il obtient un brevet royal pour transférer toutes les peintures sur d'autres supports.

La décision de transposer la peinture d'Andrea del Sarto n'a pas été prise avec désinvolture : la planche de bois était d'ailleurs décrite comme « *entièrement vermoulue* » par le graveur Bernard-François Lépicié dans son *catalogue raisonné des tableaux du Roy* de 1752, au point que le tableau « ne pouvoit pas aller plus loin [et] bientôt [...] seroit tombé en poussière »²⁹. En somme, en replaçant les choses dans leur contexte et compte tenu des connaissances de l'époque, il se serait agi

d'un « minimum requis » pour conserver ce chef-d'œuvre. C'est d'ailleurs ce principe de sauvetage qui semble avoir prévalu dans la prise de décision du Directeur général des Bâtiments du Roi : « [celui-ci], toujours attentif à la gloire des arts et aux intérêts du Roi, pensa qu'on pourroit lui redonner la vie [...] »³⁰.

²⁹ Bernard-François LÉPICIE, *Catalogue raisonné des tableaux du Roy*. Paris : Imprimerie Nationale, 1752, vol. premier : « Ecole florentine », p. 43-44, cité par Gilberte EMILE-MÂLE (Ibid., p. 224.)

³⁰ Ibid.

Le retentissement est considérable et le tableau est exposé une journée entière à Versailles ³¹ : le roi est impressionné et l'on crie au miracle. Une peinture restaurée par Picault prend de la valeur ³² ; l'explication de ce phénomène semble provenir du fait que l'œuvre est supposée avoir acquis une *vie éternelle* : « Les peintres nous donneront la nature en tableaux, M. Picault la conservera, la défendra contre la malignité des siècles [...] » ³³. C'est la raison pour laquelle Robert Picault et son fils obtiennent un brevet royal pour transférer toutes les peintures sur d'autres supports, assorti cependant de l'interdiction du commerce et de la pratique de la peinture ³⁴. Il est vrai que bien souvent les marchands pratiquaient eux-mêmes la restauration des objets qu'ils vendaient, tout au moins leur nettoyage ³⁵ et l'on voit là toutes les dérives que peut engendrer un tel conflit d'intérêts ; cette idée est résolument moderne, et sera reprise dans le code de déontologie de l'E.C.C.O. en 1993, dont l'article 26 stipule : « L'implication dans le commerce des biens culturels n'est pas compatible avec l'activité du conservateur-restaurateur » ³⁶.

Concernant la transposition de *La Charité*, Picault écrit dans son mémoire :

Un tableau peint par André del Sarte en 1518 représentant la charitez... peins de sure un panneaut de bois de chainne [...] ; la quel peinture a été enlevé été passée de sure bois sur toile après avoir oté et réparez des milliés de repeins qui servais à retenir tous les endroits tréfilez qui aitoye sans nombres é qui empaichais de voir le pur pinceaut d'André d'Elsarte, se qui ma coutez des peines et des soins incroyables [...] ³⁷

Malgré les demandes insistantes des différents directeurs des Bâtiments, Robert Picault refuse de révéler sa technique : « D'après le refus qu'a fait le sieur Picault de donner son secret [...] il a été décidé qu'on ne l'emploierait plus [...] » ³⁸. Ce goût du secret lui vaudra d'être écarté, au profit d'autres restaurateurs comme Jean-Louis Hacquin et la Veuve Godefroid.

³¹ Ibid.

³² Ann MASSING, "Restoration Policy in France in the Eighteenth Century", dans *Studies in the History of Painting Restoration*, Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 68.

³³ EMILE-MÂLE, "La Première transposition au Louvre en 1750", op. cit., p. 225.

³⁴ EMILE-MÂLE, "Survol sur l'histoire de la restauration", op. cit., p. 85-86.

³⁵ BRUNEL, "Aperçu d'histoire de la restauration", op. cit., p. 6.

³⁶ E.C.C.O., "La profession de conservateur-restaurateur, code d'éthique et de formation", dans *F.F.C.R. : Textes de référence*, Paris : Fédération Française des Conservateurs-Restaurateurs, 1993.

³⁷ Arch. Nat 0¹ 1922, cité dans : EMILE-MÂLE, "La Première transposition au Louvre en 1750", p. 224.

³⁸ Annotation manuscrite sur une lettre de R. Picault, Arch. Nat 0¹ 1914, 1777 (vol. 3), n°89, cité par G. Emile-Mâle (Ibid., p. 225.)

Venise ne souffre pas d'une pareille démonstration technique ; l'activité restauratrice y est centralisée et la politique de sauvegarde du patrimoine supervisée à la manière d'un service public ; depuis 1689, un conservateur est chargé de la conservation des peintures du palais des Doges et de celui du Rialto, dont certaines ont dû être restaurées suite à une exceptionnelle chute de neige en 1683 ³⁹. Il s'agit cependant des deux seuls établissements concernés par une telle mesure. En 1724, la supervision de la restauration des peintures est confiée au Collège des Peintres, au sein duquel les opérations sont réparties entre les différents membres ; dès 1762, on incite les restaurateurs à la prudence quant aux nettoyages et aux corrections des œuvres ⁴⁰.

Anton Maria Zanetti, alors gardien de la bibliothèque de Saint-Marc, est l'auteur de l'ouvrage *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri libri V* (1771). En avril 1773, il rédige une lettre officielle dans laquelle il propose, après avoir exposé le mauvais état des tableaux qu'il a pu étudier à l'occasion de la rédaction de son livre, que soit établi un inventaire précis des « meilleures » peintures se trouvant dans les églises, les écoles ou les oratoires, tout comme des règles veillant à leur bonne conservation : ordre doit être donné aux superintendants ou autres directeurs de ne pas arbitrairement déplacer les peintures, ni de faire procéder à des restaurations qui ne fassent l'objet d'une autorisation préalable par une inspection. C'est presque immédiatement, le 20 avril, que le Conseil des Dix émet un avis favorable au projet de Zanetti : ce dernier est nommé Inspecteur pour les Peintures publiques, chargé de la rédaction d'un catalogue exact des peintures des artistes célèbres conservées dans les églises et monastères, avec identification précise tant des sujets représentés que de leur auteur. Le Conseil stipule que toute restauration non autorisée par l'Inspecteur est formellement prohibée ⁴¹.

A la fin du mois de juillet de cette même année 1773, les *Inquisitori di Stato* envoient une circulaire aux recteurs des autres villes de Vénétie, afin qu'ils mettent en place le même système de protection des peintures publiques qu'à

³⁹ Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard, 1987, p. 213.

⁴⁰ MARIJNISSEN, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, op. cit., vol. 1, p. 36.

⁴¹ POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, op. cit., p. 214-215.

Venise ; la réalisation de ce projet connaîtra un échec relatif dans les villes : quand la circulaire n'a pas été totalement ignorée, l'inventaire n'a jamais été rédigé, ou la nomination d'un inspecteur a pris un temps démesuré.

Cette structuration est encore loin de celle à laquelle vise l'Inventaire général des Monuments historiques. Cependant, l'idée est bien là d'une mise à l'abri des œuvres contre les mouvements fantaisistes, autant que toute aliénation ou restauration arbitraires ; cette attitude marque une amorce de rupture avec la situation précédente ⁴² : les autorités vénitiennes ont établi une limite au droit de propriété, plus d'un siècle avant qu'une même disposition légale ne soit adoptée en France.



Figure 4 : Le comte d'Angiviller, Directeur général des Bâtiments du Roi, énoncera, en matière de restauration, des principes d'une modernité étonnante.

Cette structuration du contrôle des collections publiques s'accompagne presque simultanément de la création d'un véritable service de restauration des peintures : le 3 septembre 1778, un décret du Sénat place sous l'autorité du restaurateur italien d'origine anglaise Pietro Edwards un laboratoire spécialisé dans la restauration des tableaux ; ce laboratoire est doté d'un personnel permanent, à la manière, ainsi que nous l'avons dit, d'un service public : ce service est régi par des règles très précises de fonctionnement,

conformément aux vœux d'Edwards, qui soulignait qu'il existe « une grande différence entre un peintre de valeur et un restaurateur expérimenté de

⁴² Ibid., p. 216-217.

tableaux. » ⁴³ : on assistera ainsi à la mise en place de principes d'une modernité remarquable, tels que celui d'un examen préalable à l'intervention, la prise en compte de la valeur historique et l'utilisation de matériaux réversibles ⁴⁴.

En France, la veuve Godefroid règnera sur la restauration jusqu'à sa mort en 1775. Le comte d'Angiviller (**Fig. 4**), à son arrivée aux fonctions de Directeur général des Bâtiments du Roi, remet en cause ce privilège accordé à une seule personne : il énonce des principes de la restauration qui résonnent de manière étonnement moderne, que Gilberte Emile-Mâle résume ainsi :

On testera les spécialistes sur des tableaux secondaires, on prendra les meilleurs. Un restaurateur n'aura pas le droit de faire du rentoilage, celui-ci sera payé à un tarif précisé suivant les dimensions et l'état [des peintures]. [...] Tous ces artisans travailleront en commun et s'éclaireront mutuellement. [...] Tout restaurateur qui fera mystère (sic) de ses prétendus secrets ne doit pas être employé parce qu'il est risible de croire que les moyens extraordinaires sont nécessaires dans une opération qui ne demande que de la patience, de l'adresse et du soin, parce que les moyens extraordinaires sont d'un dangereux certain et leurs avantages très incertains ⁴⁵

D'Angiviller restera surintendant des Bâtiments du Roi jusqu'à la Révolution française.

3. Le musée et la démocratisation du débat

A la Révolution française, des commissions artistiques révolutionnaires sont mises en place. En juillet 1791, l'Assemblée constituante décide d'affecter le Palais du Louvre aux « Monuments des Arts et des Sciences ». Une exceptionnelle collection est rapidement rassemblée, formée d'œuvres d'art provenant de la Couronne et de la confiscation des biens de l'Eglise ⁴⁶. On prend désormais en compte l'aspect didactique de l'œuvre d'art, sa présentation répondant à un besoin d'instruction publique ; le rassemblement de ces objets

⁴³ Cité par K. Pomian (Ibid., p. 218.)

⁴⁴ BRUNEL, "Aperçu d'histoire de la restauration", op. cit., p. 6.

⁴⁵ EMILE-MÂLE, "Survol sur l'histoire de la restauration", op. cit., p. 85.

⁴⁶ Yveline CANTAREL-BESSON, *La naissance du Musée du Louvre*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1981, vol. 1, p. IX.

des sciences et des arts est l'une des missions de la Commission temporaire des arts ⁴⁷.

Le Muséum des Arts ouvre le 10 août 1793, à l'occasion du premier anniversaire de la chute de la monarchie ; le public n'y aura cependant pas accès avant le mois de novembre de la même année. Le 20 août 1794, le premier Conservatoire proposera au Comité d'instruction publique « de faire effacer (sic), autant qu'il sera possible sans les endommager, de tous les tableaux de Rubens, par les plus habiles restaurateurs, les signes de féodalité qui s'y rencontrent » ⁴⁸. Il est étonnant de voir que cette recommandation émane de l'instance même dont Louis David avait préconisé la création, et qui était censée prévenir les « coups funestes » portés aux « monuments de l'art » ⁴⁹.

Jean-Michel Picault, fils de Robert, et Jean-Baptiste Pierre Lebrun, tous les deux protégés de Louis David, critiquent publiquement les restaurations faites dans l'urgence pour l'ouverture du Muséum. Picault expose ses doléances à la Société des Artistes par sommation d'huissier ; stigmatisant les travaux de ses confrères, il met en avant l'idée selon laquelle les peintures sur panneau ne doivent pas être transposées sur toile : non seulement les œuvres perdent-elles leur surface originale, mais encore la trame de la toile s'imprime-t-elle dans leur couche picturale, effet non voulu par l'artiste ⁵⁰. Il semble que ces réflexions de Picault résultaient moins du souci de l'œuvre que de la volonté de justifier ses prix élevés ⁵¹. Mais il n'en reste pas moins que ces arguments ont une résonance résolument contemporaine ; et si Picault les développe, c'est qu'ils sont susceptibles de recevoir un écho favorable, et que les mentalités évoluent. L'occurrence, à l'époque, d'une telle limitation du geste semble rare ; l'intention originelle du peintre, si souvent invoquée, a plutôt conduit à une maximalisation des interventions.

Picault réclame et obtient en avril 1794 un moratoire sur les restaurations et l'organisation d'un concours pour le recrutement des restaurateurs. La chute de

⁴⁷ Ibid., vol. 1, p. XV.

⁴⁸ Procès verbal de la séance du 3 fructidor, an 2 (Ibid., vol. 1, p. 83-84.)

⁴⁹ Arch. Nat., ADXVIII^A22 (Ibid., vol. 1, p. 215-216.)

⁵⁰ MASSING, "Restoration Policy in France", op. cit., p. 73.

⁵¹ Ibid., p. 73.

Robespierre, et à sa suite, celle de Louis David, ne permettront pas à ce concours de voir le jour ⁵².

Les armées napoléoniennes progressent en Flandres ; la nécessité devient absolue de présenter au public les tableaux conquis, et le ministre autorise la reprise des restaurations. Jean-Michel Picault est chargé de superviser les opérations, après que Jean-Baptiste Pierre Le Brun a réalisé, dès novembre 1794, des relevés et des constats d'état sur ces tableaux, au fur et à mesure de leur arrivée à Paris ⁵³.

Le Brun est un très grand connaisseur en matière de restauration ; certains de ses écrits prôneront la retenue du geste restauratif :

La base fondamentale de cet art, c'est de savoir [...] lorsqu'on enlève des repeints ne pas confondre avec le vrai du maître, ou pour donner un éclat passager enlever les accords et les glacis et faire venir une draperie bleue lorsqu'elle doit rester d'un ton verdâtre. ⁵⁴

Le Brun est nommé Commissaire expert en 1797 et décide de toutes les interventions de restauration ; il est chargé de vérifier les mémoires des restaurateurs, propose des grilles tarifaires et met en place une réglementation rigoureuse. C'est à cette époque que l'on peut situer le premier exemple d'interdisciplinarité : lorsque la *Vierge de Foligno* arrive à Paris, en 1800, Le Brun dresse un constat d'état et décide de sa transposition ; Hacquin est chargé de la réaliser, et une commission de contrôle rédige un rapport sur les travaux ; cette commission est composée de deux chimistes et de deux peintres. Il s'agit, en somme, de la toute première commission de restauration du Louvre ⁵⁵.

Le XIX^e siècle est marqué par les contradictions : d'un côté, les transpositions et les « parquetages » ⁵⁶ sont régulièrement pratiqués, sans être aucunement commandés par l'état de la peinture : ils sont une fréquente occasion de

⁵² EMILE-MÂLE, "Survol sur l'histoire de la restauration", op. cit., p. 86.

⁵³ Ibid., p. 87.

⁵⁴ Ibid., p. 88.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Le « parquetage » consistait à poser un « parquet » au revers d'un panneau de bois, après amincissement, afin de lutter contre sa courbure naturelle ; les tensions provoquées par un tel dispositif causaient l'apparition de nombreuses fentes (Ségolène BERGEON, "*Science et patience*" ou la restauration de peintures, Paris : Réunion des musées nationaux, 1990, p. 20.)

démonstration d'un savoir-faire et d'une virtuosité qui confinent à la *bravade*⁵⁷, disposition d'esprit bien peu en rapport avec le souci de l'œuvre. Le goût romantique de l'époque pour les tons sombres est détourné par des restaurateurs peu scrupuleux, qui peuvent s'appuyer sur une fausse patine, ou *jus-musée*, pour dissimuler leurs interventions manquées⁵⁸, qu'il s'agisse d'usures intempestives de la couche picturale ou de l'approximation de leur retouche : il est vrai que les nettoyages sont bien souvent énergiques, et l'abrasion de la couche peinte originale considérée comme insignifiante ; le surpeint, bien qu'officiellement condamné⁵⁹, est couramment pratiqué. Ces usages, très éloignés de l'idée d'intervention minimale, se situent à l'exact opposé de la déontologie contemporaine.

En Espagne, Francisco Goya fustige les abus de la restauration, dans une lettre adressée en 1801 à Don Pedro Cevallos, protecteur de l'Académie royale des Beaux-arts :

[...] je répèterai à votre Excellence mon opinion qui se fonde sur ce que le temps nous fait voir avec les tableaux retouchés : c'est qu'il n'est pas aussi destructeur que les restaurateurs et qu'il nous montre un peu plus chaque jour les endroits où ils ont porté la main : je ne dis pas qu'il ne faut pas en doubler et réparer quelques uns, mais uniquement les parties abîmées, sans laisser le pinceau déborder [...] Madrid, 29 juillet 1801.⁶⁰

Le peintre John Constable, alors que l'un de ses tout premiers clients lui demande de changer le format d'une de ses œuvres, préfère peindre un tableau entièrement nouveau sur le même sujet⁶¹.

D'un autre côté, l'archéologie va apporter un éclairage nouveau : la conception de la restauration des antiques va évoluer, et l'on va renoncer à la restitution, plus ou moins arbitraire, des parties manquantes, pour conserver les œuvres

⁵⁷ MARIJNISSEN, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, op. cit, vol. 1, p. 46.

⁵⁸ Ibid, vol. 1, p. 55.

⁵⁹ « Nombreux sont les devis qui stipulent explicitement que le restaurateur s'engage à s'abstenir de tout repeint », Ibid., vol. 2, p. 355, note 205.

⁶⁰ Francisco GOYA, "Lettre à Don Pedro Cevallos, Protecteur de l'Académie royale des Beaux-arts", *Nuances*, n° 31, 1801.

⁶¹ Etienne GILSON, *Peinture et réalité*, Paris : Vrin, 1958, p. 97-98.

telles qu'elles ont été découvertes ; elles vont être respectées en tant que document original ⁶².

C'est au XIX^e siècle que croissent les grandes polémiques autour de la restauration des peintures et des édifices : les protestations, isolées au XVIII^e siècle ou servant des intérêts privés, se démocratisent ; ce phénomène peut être expliqué par l'élargissement d'une prise de conscience liée à l'augmentation des collections publiques et au développement de l'activité muséale. En France déjà, en 1747, le dessinateur Etienne de La Font de Saint Yenne avait appelé de ses vœux la création d'un musée qui présenterait au public les collections royales : depuis La Haye, il avait publié une brochure ⁶³, très controversée, dans laquelle il déplorait les mauvaises conditions dans lesquelles étaient conservées les peintures du Roi ; même si l'idée d'intervention minimale n'y paraissait pas autrement que sous la forme d'un minimum d'entretien des œuvres, l'auteur créait, par cette publication, une controverse qui élevait au rang de préoccupation publique les problèmes de conservation des œuvres ⁶⁴.

Les pouvoirs publics intègrent des commissions chargées de la surveillance des restaurations. La Révolution de 1848 apporte le renouvellement du personnel public et administratif ; Frédéric Villot, homme d'une très grande culture, historien d'art, restaurateur, peintre et graveur, est nommé Conservateur des peintures du Louvre, à la suite de François-Marius Granet, en place depuis 1826. Villot regrette l'état dans lequel se trouve la restauration : aucun constat d'état avant intervention, aucune argumentation sur l'urgence des restaurations ⁶⁵, etc.

C'est la raison pour laquelle il décide de l'arrêt des travaux, et de la mise en place d'une toute nouvelle organisation, directement héritée de la Révolution française : une Commission de surveillance de la restauration est créée et un concours de recrutement est mis en place, sur le modèle proposé quelques

⁶² BAZIN, "Conservation des oeuvres d'art", op. cit.

⁶³ De LA FONT DE SAINT YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France*, s.l. : s.n., 1752.

⁶⁴ MASSING, "Restoration Policy in France", op. cit., p. 65.

⁶⁵ EMILE-MÂLE, "Survoleur sur l'histoire de la restauration", op. cit., p. 88.

dizaines d'années plus tôt par Hacquin, qui permettra aux meilleurs de travailler, et non pas à l'année, mais en fonction des besoins.

C'est une controverse sur le nettoyage des tableaux qui a provoqué sa chute : partisan des nettoyages poussés, il s'oppose au goût romantique de l'époque pour les tableaux obscurcis par des vernis sombres : « Vanter la patine d'un tableau, c'est s'extasier à faux, c'est reconnaître qu'il a perdu toute finesse de nuance, toute variété de ton. » ⁶⁶. L'opinion publique est partagée entre partisans et détracteurs, et les critiques sont de plus en plus pressantes ; un comité de surveillance est nommé, qui se déclare incompétent. Et Villot, fustigeant l'ignorance du public, démissionne en 1861.

Une même polémique éclate en 1846 à Londres ; il s'agit de la première controverse sur le nettoyage des tableaux qui touche la National Gallery ; elle est déclenchée par une lettre parue dans le *Times* et signée par Morris Moore sous le pseudonyme de Verax ; ce peintre « raté » devenu marchand de tableaux stigmatise le nettoyage drastique, dans cet établissement, de plusieurs tableaux de Rubens, Vélasquez ou de Titien.

Le peintre Charles-Lock Eastlake, directeur de la National Gallery, reçoit le soutien de John Ruskin, écrivain, poète et critique d'art, dont la prise de position est très marquée par des questions de goût personnel : si le Vélasquez et le Titien sont « presque indemnes », ce n'est pas le cas de la peinture de Rubens :

« [Elle] est complètement, et partiellement, à jamais détruite... C'était incontestablement celle des peintures qui, dans le musée, avait le moins besoin et pouvait le moins supporter une opération de nettoyage. Elle présentait les conditions les plus favorables sous lesquelles une œuvre de Rubens pouvait être vue [...] L'exécution du maître est toujours si déterminée et franche au point d'être complètement, peut-être même plus agréablement, observée dans des conditions d'obscurité qui seraient une injure pour des peintures d'un plus grand raffinement. » ⁶⁷

⁶⁶ Frédéric VILLOT, cité par Gilberte EMILE-MÂLE (Ibid., p. 89.)

⁶⁷ Traduit par nous ; "I have no hesitation in asserting that for the present it is utterly, and for ever partially, destroyed.... This was indisputably of all the pictures in the gallery that which least required and least could endure the process of cleaning. It was in the most advantageous condition under which a work of Rubens can be seen [...] The execution of the master is always so bold and frank as to be completely, perhaps, even most agreeably, seen under circumstances of obscurity, which would be injurious to pictures of greater refinement.", John RUSKIN, cité dans : Jaynie ANDERSON, "The first cleaning controversy at the National Gallery 1846-1853", dans *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the Look of Paintings*, Londres : UKIC & The Association of Art Historians, 1990, p. 4.

Cette position, selon laquelle il n'aurait pas fallu intervenir sur la peinture de Rubens, tient moins à sa circonspection vis-à-vis du nettoyage qu'au fait qu'il détestait intensément cet artiste !⁶⁸

Il s'agit du même Eastlake qui, en 1845, alors que le restaurateur Kiewert lui proposait de transposer la *Descente de Croix* de Rubens, avait opportunément fait valoir que les transpositions restaient le dernier recours⁶⁹. Eastlake invitera le chimiste Faraday, et sa collaboration sera un premier pas vers l'étude de la structure des peintures ; elle annoncera la mise en place des laboratoires de musées⁷⁰.

Cette polémique le pousse à démissionner en novembre 1847. Mais dès 1850, il est à nouveau un administrateur influent de cette institution, et s'oppose au nettoyage des peintures, tant par peur de la censure du public que parce qu'il semblait avoir retiré sa confiance au restaurateur du musée John Séguier⁷¹.

Cette controverse est d'autant plus retentissante que Sir Charles-Lock Eastlake succédait à la tête de la National Gallery à William Seguer ; ce dernier avait au contraire limité sa politique de restauration aux « réparations essentielles, et au retrait partiel du vernis [...] par des moyens mécaniques plutôt que par l'utilisation de solvants. »⁷². Cette politique s'était établie en réaction aux précédents restaurateurs Bonus et Collevous, de « désastreux écorcheurs de peinture »⁷³.

Au milieu du XIX^e siècle, on commence à douter du bien-fondé de la transposition ; on prend conscience des dégradations que l'opération peut infliger à l'œuvre. Plus généralement, cette circonspection s'étend à l'égard de toute la restauration ; en 1852, John Charles Robinson est nommé conservateur du tout nouveau South Kensington Museum, aujourd'hui le Victoria and Albert

⁶⁸ “[...] an artist whom he intensely disliked, Rubens.”, Ibid, p. 4.

⁶⁹ MARIJNISSEN, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, op. cit., vol. 1, p. 48.

⁷⁰ BRUNEL, "Aperçu d'histoire de la restauration", op. cit., p. 13.

⁷¹ ANDERSON, "The first cleaning controversy", p. 4.

⁷² Traduit par nous ; "Seguier and his fellows restricted their restoration to essential repairs, and to the partial removal of varnish – and that, by what they called 'friction': in other words, by mechanical means, rather than through the use of solvents.", Alastair LAING, "William Seguer and Advice to Picture Collectors", dans *Studies in the History of Painting Restoration*, Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 99.

⁷³ Ibid.

Museum. Il occupera cette place jusqu'en 1869 ; Giles Waterfield, directeur de la Dulwich Picture Gallery, dit de lui la chose suivante :

[Il était] autant réservé sur l'emploi du rentoilage et du parquetage [...]. Il convenait que, dans quelques cas, le rentoilage était essentiel, mais considérait que dans presque tous les cas, cette opération pouvait et devait être retardée le plus possible ⁷⁴

De même, en 1858, Richard Redgrave, Administrateur pour la Peinture et les Arts, fait un rapport sur l'état de la collection picturale à la Dulwich Picture Gallery de Londres ; il y félicite le conservateur, qui s'est acquitté de sa tâche « avec beaucoup de conscience : le projet très judicieusement pris en compte, a été la conservation plutôt que l'amélioration » ⁷⁵.

Le principe de non-intervention est plus souvent évoqué ; en 1869, un journaliste allemand, F. Pecht, prend position contre la réintégration des lacunes : elle n'est qu'un maquillage, et mieux vaut s'attacher à conserver qu'à maquiller ⁷⁶.

Quand en 1890, en Belgique, il est proposé, à titre préventif, d'appliquer une couche de vernis sur le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Hans Memling, la Commission Royale des Monuments et des Sites oppose son veto : car cet organisme, qui a pour mission de superviser toutes les restaurations publiques, estime ne pas être en mesure d'apprécier les conséquences de cette opération ⁷⁷.

⁷⁴ Traduit par nous ; "Robinson was equally cautious over relining and cradling (or 'parquetting' in the traditional term that he used). He accepted that in some cases relining was essential but felt that in almost all cases this work could and should be delayed as long as possible", Giles WATERFIELD, "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century", dans *Studies in the History of Painting Restoration*, Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 126.

⁷⁵ Traduit par nous ; "[He found that] the Keeper had looked after them conscientiously: 'The plan he seemed to have considered most judicious has been conservative rather than ameliorative'.", Ibid., p. 124.

⁷⁶ MARIJNISSEN, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, op. cit., vol. 1, p. 60.

⁷⁷ Ibid., p. 53.

B. NAISSANCE D'UNE DISCIPLINE

1. Les hommes des monuments historiques

Jusqu'au XIX^e siècle, les édifices sont régulièrement adaptés à l'usage et au goût du moment ; les monarques font procéder aux transformations de leurs résidences sans aucune autre considération que la satisfaction de leurs vœux, et de même le clergé, invoquant les besoins de la liturgie ⁷⁸ ; c'est bien encore le culte qui fait le monument.

Le XIX^e siècle marquera l'essor et la consécration du monument historique.

L'idée même de *monument historique* est née de la Révolution française, plus précisément en réaction à la confiscation des biens du clergé et des résidences et domaines royaux, qui les livrait à la vente ou au démantèlement, pour apporter devises ou matières premières. Il est vrai que cette confiscation avait eu pour effet l'abandon d'édifices et de domaines autrefois entretenus ⁷⁹.

L'Assemblée Constituante crée la Commission des Arts, qui a pour mission la préservation des monuments et objets susceptibles de servir à l'éducation citoyenne, un des grands projets de la Révolution française. Dans les faits, cette instance ne pourra pas empêcher un grand nombre de destructions. Toutefois, l'idée est là, de la conservation d'un bien au nom de l'intérêt collectif, au-delà de la simple valeur d'usage et du droit de propriété ⁸⁰.

a) Mérimée et la protection des monuments

La Restauration s'accompagnera d'un mouvement d'opinion en faveur de la sauvegarde des biens de l'Ancien Régime et des antiquités nationales, mais c'est véritablement la Monarchie de Juillet qui donnera corps à cette volonté en

⁷⁸ BRUNEL, "Aperçu d'histoire de la restauration", op. cit., p. 6.

⁷⁹ Ibid., p. 7.

⁸⁰ Françoise BERCÉ, "Introduction", dans *La Naissance des Monuments historiques: Lettres de Mérimée à Ludovic Vitet*, Paris : Editions du C.T.H.S., 1998, p. 4.

créant en 1830 le poste d'Inspecteur des Monuments historiques ; Ludovic Vitet en sera le premier bénéficiaire, remplacé en 1834 par Prosper Mérimée (**Fig. 5**). Le rôle de l'inspecteur est d'inventorier, sur l'ensemble du territoire, tous les édifices et de répartir les crédits alloués à leur entretien ou leur restauration en fonction des urgences.



Figure 5 : Prosper Mérimée crée en 1837 la Commission supérieure des Monuments historiques. Il est très vite conscient du fait que la restauration fait appel à une pratique spécifique.

Mérimée crée en 1837 la Commission supérieure des Monuments historiques, composée de sept bénévoles qui non seulement inventorient, classent et attribuent des crédits de restauration, mais également se chargent de former les architectes appelés à intervenir sur les monuments ; il est vrai que la plupart des architectes, alors issus de l'École des Beaux-arts, ne sont pas formés à la restauration d'édifices du Moyen-Âge ⁸¹.

Le premier inventaire est publié en 1840 ; il ne comporte que des édifices publics médiévaux, mais les critères de classement ne cesseront de s'élargir, et partant, le corpus de monuments à protéger ; cette

extension ne sera pas seulement chronologique, avec la prise en compte des œuvres du Moyen Âge ou de la Renaissance ; elle se fera également en direction de biens moins prestigieux, plus triviaux, issus du domaine industriel, ethnologique ou militaire ⁸², mais encore vers des *ensembles* d'œuvres ou des abords des monuments. Le 15 septembre 1844, Mérimée est à Niort, et il rend compte à Ludovic Vitet — alors Président de la Commission des Monuments

⁸¹ BRUNEL, "Aperçu d'histoire de la restauration", op. cit., p. 7.

⁸² Nathalie HEINICH, "Les Monuments historiques", dans *Encyclopaedia Universalis (Symposium)*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1993, vol. 1, p. 245-246.

historiques — de sa visite à Saintes ; il est pris à partie par une délégation de commerçants qui souhaitent la construction d'une passerelle enjambant la Charente et passant devant l'Arc de Germanicus :

[...] Voici ce qu'ils [la délégation] demandent :

1° Permission de bâtir la passerelle devant l'arc. — Réponse : Jamais je ne donnerai un avis favorable à cette demande. Dans mon opinion, il vaudrait mieux laisser l'arc à terre que de le masquer par une passerelle.

2° Consentiriez-vous à mettre l'arc à côté de la passerelle ? — Rép. : L'arc ne peut être déplacé. [...] Dans l'axe du quai il ferait un effet détestable, et serait un obstacle aux passants. Parallèlement au quai cela serait absurde. Un arc doit être nécessairement perpendiculaire à une voie. Enfin le ministre a fait des dépenses qui seraient en pure perte si l'arc était changé de place.

3° Mais nous payerions la dépense faite. — Rép. : Vous ne pourrez payer que la dépense ; il vous serait impossible d'offrir un dédommagement à la postérité qui s'indignerait d'un pareil déplacement.

4° Nous laisseriez-vous faire la passerelle à côté de l'arc ? — Rép. : Cela dépendrait de la distance. Si cette distance était suffisante pour ne pas nuire à l'effet du monument, pour ma part, je ne verrais pas de raison à vous empêcher de dépenser votre argent à votre guise. ⁸³

Cette idée de l'incommensurabilité du préjudice vis-à-vis de la postérité lié au déplacement de l'arc est essentielle, puisqu'elle inclut l'authenticité du lieu d'implantation de l'édifice, qui a pour corollaire l'injonction de préservation de ses abords. Elle annonce les principes de préservation des monuments et des lieux, jusqu'à la *Charte de Burra* en 1979 ⁸⁴.

Le souci de sauvegarde du patrimoine bâti ne cessera de s'élargir : en 1913, la loi française ouvre l'Inventaire des Monuments historiques au patrimoine privé. Cette disposition est immédiatement vécue comme une aliénation du droit de propriété. Elle déchaîne certaines passions et provoque l'attitude extrême de quelques propriétaires, telle la Société des Salines de l'Est, qui préférera faire dynamiter une partie des bâtiments de la saline royale d'Arc-et-Sénans (1779) (**Fig. 6**), ainsi qu'abattre nombre d'arbres pluriséculaires présents sur le parvis, plutôt que de voir le bâtiment classé ⁸⁵ ! Cette difficulté de conciliation entre la notion de patrimoine national et le principe de propriété privée n'est pas

⁸³ Lettre du 15 septembre 1844 à Ludovic Vitet, cité dans : Maurice PARTURIER, *La naissance des Monuments historiques: Lettres de Mérimée à Ludovic Vitet*, Paris : Editions du C.T.H.S., 1998, p. 123-124.

⁸⁴ ICOMOS, "Charte de Burra", dans *Chartes internationales sur la conservation et la restauration*, Paris : ICOMOS, 2001.

⁸⁵ Mark K. DEMING, *La saline royale d'Arc-et-Senans*, Besançon : Fondation Claude-Nicolas Ledoux, 1988.



Figure 6 : La saline royale d'Arc-et-Sénans (1779) sera en partie détruite par ses propriétaires, pour éviter son classement à l'Inventaire des Monuments historiques.

récente ; en 1829 déjà, Victor Hugo publiait dans la *Revue de Paris* son brûlot *Guerre aux démolisseurs !* :

Si l'usage d'un édifice appartient au propriétaire, sa beauté appartient à tout le monde, c'est donc dépasser son droit que de le détruire. ⁸⁶

L'inventaire s'étend également au classement d'édifices militaires, abandonnés à la suite de la guerre de 1914-1918. Un deuxième inventaire est mis en place : il s'agit de l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques (I.S.M.H.). Cette disposition légale permettra principalement de soustraire aux intérêts privés, en vue de leur préservation, les biens culturels d'un moindre intérêt patrimonial.

⁸⁶ Cité dans : HEINICH, "Les Monuments historiques", op. cit., p. 250.

Parmi les missions de la Commission des Monuments historiques, nous l'avons dit, figure la restauration, et Mérimée s'adjoindra les services d'une figure majeure du XIX^e siècle dans le domaine, l'architecte Eugène Viollet-le-Duc.

Prosper Mérimée est très vite conscient du fait que la restauration fait appel à une pratique spécifique ; alors qu'historiens de l'art et architectes s'ignorent, voire se méprisent, il mettra en place une forme d'interdisciplinarité en provoquant le dialogue ⁸⁷. Pour lui, « l'architecte ne doit par devoir projeter d'autres restaurations que celles absolument urgentes. » ⁸⁸. Il s'agit là d'une pierre apportée à la construction de la notion d'intervention minimale, une pierre nécessaire mais non suffisante : cette conviction touche au *moment* de l'intervention, et non à son *degré*, et à cet égard, la collaboration de Mérimée et de Viollet-le-Duc se fera pour le meilleur comme pour le pire.

Peut-être plus encore que par les outrages du temps, les oeuvres sont dégradées par les restaurateurs inexpérimentés, et d'autant plus qu'ils échappent au contrôle de la Commission des Monuments historiques ; pour avoir été « embellies » ou corrigées, nombre de peintures ont aujourd'hui disparu, que nous ne connaissons que par une documentation bien souvent approximative ⁸⁹. Mais les biens classés ne semblent pas pour autant absolument à l'abri de cette forme de vandalisme zélé ; c'est sans concession qu'en 1844, l'archéologue A.-N. Didron juge la « restauration » du tympan du *Jugement dernier* de la basilique de Saint-Denis :

La décoration de la façade que l'on voit aujourd'hui est un *faux* [insistance de l'auteur]. [...] Le Christ présidant au Jugement dernier porte aujourd'hui sur son cou la tête de Jupiter Olympien. La Vierge assise près de lui est transformée en treizième Apôtre avec barbe et moustache. Un saint Denis restauré tient entre ses mains non pas sa tête, mais sa mitre. ⁹⁰

Mérimée devra lutter sans répit contre les réticences locales ; à titre d'exemple, il est pris pour « une espèce de fou » parce qu'il interdit à la population de

⁸⁷ Françoise CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1999, p. 111-112.

⁸⁸ Régis BERTHOLON, "Ressource bibliographique : Viollet-le-Duc 1844-1866", Document de cours, *Validation des Acquis de l'Expérience : Module Méthodologie-Déontologie* : Maîtrise de Sciences et Techniques en Conservation-Restauration des Biens Culturels, Université Paris-I Panthéon Sorbonne, 2004.

⁸⁹ Louis REAU, *Histoire du vandalisme*, Paris : Robert Laffont, 1994, p. 687.

⁹⁰ DIDRON, A.-N., *Annales archéologiques*, cité par Louis Réau (Ibid., p. 684.)

restaurer les peintures de l'église Saint-Savin ⁹¹ ; dans le même temps, il rapporte la chose suivante à Ludovic Vitet :

Mon cher Président,
[...] En ouvrant la porte de l'église, j'ai cru tomber à la renverse. [...] Le peintre, un M^r Louis, [...] s'est imaginé alors [...] de couvrir de peintures cette voûte nouvelle, en s'aidant de quelques traces qu'il a cru retrouver sur le *mortier tombé de l'ancienne*. Or, voici ce qu'il a fait. 1° Un père éternel dans une gloire, barbe grise, louchant horriblement. 2° A côté de lui, il avait trouvé un bec d'oiseau. C'était probablement l'Aigle de S^t Jean. Il en a fait un coq avec une belle queue etc. 3° puis, sur les pendentifs, il avait commencé à peindre des saints qu'il croyait copier d'après deux ou trois, qui subsistent encore et qu'on a exhumés de dessous le badigeon ; tout cela était exécration. [...] Voici les remèdes que j'ai imaginés. Une heure après mon arrivée à S^t Savin, le père éternel et son coq avaient disparu. A l'heure qu'il est, il ne doit pas rester un seul vestige des saints commencés. Mais laisser les voûtes du chœur blanches, c'eût été un parti bien difficile. La couleur du mortier neuf ferait encore plus de mal aux fresques anciennes que les peintures nouvelles. Viollet Leduc (sic) a proposé un semis de croix et de rosaces rouges, tel que celui de la crypte de Chartres, contemporaine de S^t Savin. Nous avons fait des essais, ils m'ont paru satisfaisants. Cette décoration a l'avantage d'avoir quelque caractère, puis d'être exempte de prétention. ⁹²

Nous nous éloignons ici considérablement de l'idée moderne d'intervention minimale, en ce que cette dernière refuse toute démarche interprétative, comme nous le verrons plus précisément par la suite. Parlant de démarche interprétative, il nous faut ici aborder la personnalité complexe d'Eugène Viollet-le-Duc ; il est essentiel de faire la différence entre la pensée de l'homme à ses débuts, et son évolution.

b) *Viollet-le-Duc et la documentation préalable*

Eugène Viollet-le-Duc (**Fig. 7**) est issu d'un milieu cultivé, très en vue. Son père est Bibliothécaire du Roi, Contrôleur des Services du Palais des Tuileries ; cette position amène le jeune homme non seulement à rencontrer très régulièrement le roi Louis-Philippe, mais également à faire la connaissance de Ludovic Vitet et Prosper Mérimée. Ce dernier demande son aide pour la restauration de l'église

⁹¹ BERCÉ, "La Naissance des Monuments historiques", op. cit., p. 20.

⁹² Lettre du 3 septembre 1844 à Ludovic Vitet, cité dans : PARTURIER, *La Naissance des Monuments historiques*, op. cit., p. 105-108.

de la Madeleine, à Vézelay. Nous sommes en 1840, Viollet-le-Duc a 26 ans, il est depuis deux ans inspecteur de l'Hôtel des archives. Il pose en principe, essentiel, que toute intervention doit faire préalablement l'objet d'une étude archéologique : celle-ci doit s'appuyer sur une argumentation critique construite à partir de tous les moyens documentaires à disposition, à savoir : relevés, examens, mesures, plans, et plus tard, la photographie.

En 1843, il rédige avec Jean-Baptiste Lassus le projet de restauration de l'église Notre-Dame de Paris ; on y trouve l'idée suivante :

Une restauration peut être plus désastreuse pour un monument que les ravages des siècles et les fureurs populaires ! Car le temps et les révolutions détruisent, mais n'ajoutent rien. Au contraire, une restauration peut, en ajoutant de nouvelles formes, faire disparaître une foule de vestiges, dont la rareté et l'état de vétusté augmentent même l'intérêt. ⁹³

Dans ce rapport, Viollet-le-Duc est très respectueux de l'existant, qu'il soit « original » ou non :

[...] Nous sommes loin de vouloir dire qu'il est nécessaire de faire disparaître toutes les additions postérieures à la construction primitive et de ramener le monument à sa première forme ; nous pensons, au contraire, que chaque partie ajoutée, à quelque époque que ce soit, doit, en principe, être conservée, consolidée et restaurée dans le style qui lui est propre, et cela avec une religieuse discrétion, avec une abnégation complète de toute opinion personnelle. L'artiste doit s'effacer entièrement, oublier ses goûts, ses instincts, pour étudier son sujet [...] ⁹⁴

Ou encore :

[...] plus la prétendue amélioration est réelle, plus le mensonge historique est flagrant. ⁹⁵

Les principes développés ici sont très proches de notre déontologie actuelle : on y trouve ce que reprendront, plus d'une centaine d'années plus tard, les articles 9 et 11 de la Charte de Venise.

⁹³ Eugène VIOLLET-LE-DUC, Jean-Baptiste LASSUS, *Notre-Dame de Paris: Projet de restauration*, Paris : Imprimerie de Madame de Lacombe, 1843, p. 7.

⁹⁴ Ibid., p. 8.

⁹⁵ Ibid., p. 9.

Malheureusement, chez Viollet-le-Duc, ils ne résisteront pas à l'épreuve de la pratique restaurative : l'homme prudent va céder le pas à un homme plein de



Figure 7 : L'architecte Eugène Viollet-le-Duc ; si son nom reste synonyme de restauration abusive, on lui doit toutefois une contribution essentielle : le principe de documentation préalable.

certitudes, pratiquant petit à petit une restauration « améliorative », au détriment de toute authenticité archéologique : un glissement s'opère progressivement du minimalisme vers le maximalisme, et son nom reste encore aujourd'hui synonyme de restauration abusive ⁹⁶.

Mais il faut rendre hommage à l'immense culture de cet architecte médiéviste ; c'est véritablement son savoir-faire qui va permettre le sauvetage de nombreux édifices, parfois donnés pour perdus ou en voie de l'être, telles l'église de la Madeleine de Vézelay ou la basilique de Saint-Denis, dont la restauration inadaptée a failli causer l'effondrement ⁹⁷.

La pensée de Viollet-le-Duc va être marquée par le principe de *l'unité de style* ; grâce à une documentation archéologique méticuleuse, et après avoir défini une typologie, il va replacer tout édifice dans son contexte historique ; le monument est pour lui une *leçon d'histoire* ⁹⁸ : seul un état complet permet de comprendre la construction : on restitue par déductions, comme on remplacerait les éléments d'ossature d'un squelette ou les caractères effacés d'un texte ancien ; cette approche s'inscrit dans son époque, avec les travaux sur la paléontologie que mène Cuvier et ceux de Champollion sur les hiéroglyphes. Les parties manquantes sont donc

⁹⁶ Louis GRODECKI, "Viollet-le-Duc (Eugène Emmanuel) 1814-1879", dans *Encyclopaedia Universalis* : Encyclopaedia Universalis, 2005.

⁹⁷ BRUNEL, "Aperçu d'histoire de la restauration", op. cit., p. 7.

⁹⁸ GRODECKI, "Viollet-le-Duc", op. cit.

restituées par des emprunts stylistiques, d'abord au sein d'un même édifice, puis, par analogies déductives, à d'autres monuments du même style, c'est à dire du même type et de la même époque : ainsi, restituant les portails de Notre-Dame de Paris, il s'est inspiré des sculptures des cathédrales de Reims et d'Amiens ⁹⁹. Cette conception interprétative et correctrice de la restauration est partagée par nombre de restaurateurs en France, en Angleterre et en Allemagne, mais c'est Viollet-le-Duc qui en est véritablement la figure de proue ¹⁰⁰.

Ce qui l'éloigne désormais peut-être plus que tout de la notion de minimalisme est sa volonté croissante de « corriger » toute « disposition vicieuse » : tandis qu'à ses débuts, il prônait leur conservation dès l'instant qu'elles étaient d'origine, le Viollet-le-Duc du *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle* ne fait même plus la différence : toute partie défectueuse doit être améliorée...

Au nom de l'« amélioration » précisément, il n'hésitera pas à remplacer les tuiles de couverture par des ardoises à Carcassonne et par des dalles de pierre à l'église Saint-Sernin de Toulouse... même si l'emploi de tels matériaux est contraire aux habitudes locales ¹⁰¹.

Mérimée n'aura pourtant de cesse de rappeler à Viollet-le-Duc que l'intervention doit être réduite au strict minimum, à chaque fois que cela est possible ; il prône la conservation, à propos de l'Arc de triomphe d'Orange, blâme le trop grand interventionnisme qui a prévalu à Nîmes, et se montre réticent en matière de reconstruction, au motif que la valeur archéologique en est amoindrie ¹⁰². De même Didron et sa célèbre déclaration, parue dans *L'Univers* du 3 décembre 1842 :

En fait de monuments anciens, il vaut mieux consolider que réparer, réparer que restaurer, restaurer que reconstruire, reconstruire qu'embellir. ¹⁰³

⁹⁹ François ENAUD, "Les principes de restauration des Monuments en France de Viollet-le-Duc à la Charte de Venise", dans *Histoire de la restauration en Europe* : Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1991, op. cit., p. 55.

¹⁰⁰ GRODECKI, "Viollet-le-Duc", op. cit., p. 56.

¹⁰¹ ENAUD, "Les Principes de restauration des Monuments en France", op. cit., p. 56.

¹⁰² Jukka JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, Oxford : Butterworth Heinemann, 1999, p. 138.

¹⁰³ Cité dans : ENAUD, "Les Principes de restauration des Monuments en France", op. cit., p. 52.

Ce dernier rajoutera, à propos de la cathédrale de Reims : « De même qu'aucun poète ne voudrait entreprendre de compléter les vers inachevés de l'Enéide, aucun peintre de terminer un tableau de Raphaël, aucun statuaire d'achever une statue de Michel-Ange, de même aucun architecte sensé ne saurait consentir à achever la cathédrale »¹⁰⁴. Quant à Ludovic Vitet, il vante les mérites d'un voyage initiatique outre-Manche, pour les architectes restaurateurs, à l'image de Rome pour les peintres¹⁰⁵. Victor Hugo défend cette même idée minimaliste :

Surtout que l'architecte restaurateur soit *frugal de ses propres imaginations, qu'il étudie curieusement* le caractère de chaque édifice, selon chaque siècle et chaque climat [...] ¹⁰⁶

On doit se limiter à la consolidation des monuments du passé, et là s'arrête notre liberté.

Face à ces convictions, toute la pensée de l'architecte en pleine maturité se résumera dans cet aphorisme :

Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut-être n'a jamais existé à un moment donné. ¹⁰⁷

c) *Ruskin et l'entretien des monuments*

Le courant de pensée qui refuse toute idée de restauration est représenté en Angleterre par John Ruskin. Nous avons déjà évoqué son nom lors de la première controverse sur le nettoyage des tableaux à la National Gallery¹⁰⁸.

John Ruskin (**Fig. 8**) est un écrivain, peintre et critique d'art britannique. Son influence dans l'Angleterre victorienne sera considérable.

¹⁰⁴ A.-N. DIDRON, 1851, cité dans : JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, op. cit., note 47, p. 172.

¹⁰⁵ CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 118-119.

¹⁰⁶ Insistances de l'auteur ; Victor HUGO, *Guerre aux démolisseurs* (1832), cité par F. CHOAY (Ibid., p. 234, note 288).

¹⁰⁷ Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris : A. Morel, 1854-1868, vol. 8, p. 14.

¹⁰⁸ Cf. *Supra*, p. 28.



Figure 8 : Pour John Ruskin (au centre), toute restauration est une profanation ; il défendra un non-interventionnisme absolu.

Ruskin va développer une passion pour Turner ; après sa découverte de l'art italien, il participe à l'essor du mouvement préraphaélite. Dans *Modern Painters* (1843-1846), il conseillera aux jeunes peintres de s'en remettre à la nature, « en ne rejetant rien, en ne sélectionnant rien, en ne méprisant rien, en croyant que toutes choses sont bonnes et justes, et en puisant sa joie dans la vérité. »¹⁰⁹ : on ne peut pas mieux montrer comment la longue tradition évangélique dont est issue sa famille imprègne sa pensée.

Ce sens du religieux va conditionner son regard : le monument est revêtu

d'un caractère sacré, auquel il n'est pas permis de toucher, et qui lui confère un statut proche de celui de la relique. Ce *non-interventionnisme* est absolu :

[...] Ni par le public, ni par ceux qui ont la charge des monuments publics, la véritable signification du mot *restauration* n'est comprise. Cela désigne la forme de destruction la plus complète qu'un édifice puisse subir [...] ¹¹⁰

Restaurer est impossible, autant que ressusciter un mort. La seule alternative proposée est le soin fervent à accorder au monument. Ruskin fustige cette attitude française qui consiste à « négliger les édifices, puis à les restaurer ensuite »¹¹¹.

¹⁰⁹ Cité dans : Mary GARDNER BENNETT, "Préraphaélites", dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1992, vol. 18, p. 929.

¹¹⁰ Traduit par nous ; "...Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word *restauration* understood. It means the most total destruction which a building can suffer...", John RUSKIN, "The Lamp of Memory, II", (*abstracts from the Seven Lamps of Architecture*, 1849), dans *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 1996, p. 322.

¹¹¹ John RUSKIN, *Les Sept lampes de l'architecture*, cité dans : CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 233, note 277.

Cette position penche vers un minimalisme absolu : qu'il s'agisse d'édifices, de peinture, ou de sculpture, l'idée même de restauration est bannie, et, avec elle, un des moyens de la conservation. L'idée selon laquelle l'entretien mettrait à l'abri de toute intervention est illusoire : on ne fait que repousser l'échéance. C'est ignorer que tout matériau est voué à l'altération naturelle : les agents de dégradation ne proviennent pas tous de la négligence, ils peuvent être contenus au sein même de la matière : l'acidité d'un liant huileux ne va-t-elle pas progressivement dégrader la cellulose d'une toile ou d'un papier ?

Partant, le seul avenir des monuments est la décrépitude, plus ou moins rapide. Reste l'*accompagnement*, au sens cérémoniel du terme. Nous atteignons ici les limites de la pensée de Ruskin. Lui-même n'en aura-t-il pas conscience ? Tandis que dans un premier temps il estime que le vieillissement des couleurs sur les aquarelles de Turner de sa propre collection leur a conféré une plus grande harmonie et un plus profond mystère ¹¹², il finit par admettre dans un article du *Times* que ces peintures se sont sérieusement détériorées ; anticipant les craintes des collectionneurs pour leurs propres collections picturales, l'auteur met en avant que s'ils sont conservés à l'abri des rayons du soleil, les dessins ne présenteront aucune altération *avant que l'on n'ait plus besoin d'eux*. Et avec une parfaite mauvaise foi, de se demander si, après tout, on achète ses chevaux ou l'on agence son jardin pour ses propres descendants... ¹¹³ Laissons de côté la comparaison outrancière qui ramène l'œuvre d'art au rang de bien matériel, simple objet de jouissance. Mais c'est surtout oublier bien vite l'idée autrefois défendue selon laquelle les œuvres appartiennent en partie aux hommes qui les ont créées et en partie à toutes les générations à venir ¹¹⁴.

En prônant un minimum de soin et d'entretien vis-à-vis des monuments, la pensée de Ruskin annonce l'idée moderne de *conservation préventive*.

Également proche des préraphaélites, le peintre et écrivain William Morris contribuera à populariser les idées de Ruskin, et notamment la « non-

¹¹² Notes by Mr. Ruskin on his Drawings by the Late J. M. W. Turner, R.A.... (London : Fine Arts Society, March 1878, pp. 9 ; 29, no. 26), cité dans : Marjorie B. COHN, *Wash and Gouache: A Study of the Development of the Materials of Watercolor*, Cambridge, MA (USA) : The Center for Conservation and Technical Studies & F.A.I.C., 1977, p. 82, note 38.

¹¹³ Ibid., p. 64.

¹¹⁴ RUSKIN, "The Lamp of Memory", op. cit., p. 323.

restauration ». Il crée en 1877 la *Society for the Protection of Ancient Building* ; son but est la mise en place d'une politique de protection plutôt que de restauration ; on trouve dans le manifeste de cette société un argument intéressant, qui viendra en appui de la visibilité de la restauration : les réparations, par le passé, n'ont jamais cherché à imiter l'original : un bâtiment dût-il être réparé, il l'était à l'aide d'ajouts dans le style de chaque époque ; quelle que soit la part d'histoire qu'ils venaient détruire, ces ajouts participaient eux-mêmes à l'histoire du bâtiment, inscrivant leur propre trace sans chercher à induire en erreur :

Il en résultait souvent un monument sur lequel les nombreux apports, bien que cruels et très visibles, devenaient, par contraste, intéressants et instructifs, et ne pouvaient en aucun cas induire en erreur ¹¹⁵.

C'est sur cette double idée de la visibilité des interventions et de la conservation des apports successifs que l'architecte Camillo Boito appuiera sa réflexion.

d) *Boito et la visibilité de la restauration*

La fin du XIX^e siècle est marquée en Italie par la personnalité de Camillo Boito (**Fig. 9**). Formé en France, il est à l'origine de la première charte italienne concernant la restauration moderne.

En 1882, il rédige un guide pour la conservation des monuments anciens, dont le but est de promouvoir une méthodologie de la restauration. L'état *normal théorique* d'un édifice doit être confronté à l'état *réel*, et le restaurateur doit avoir une position *critique* concernant les ajouts postérieurs : ces derniers ne doivent être retirés que s'ils ne présentent aucun intérêt historique ni artistique.

Pourtant disciple de l'école française, qui prône la restauration illusionniste, Boito se range à l'idée, fin 1883, que la restauration doit être minimale. Le monument ne se limite plus à sa structure première ; il est aussi formé d'un

¹¹⁵ Traduit par nous ; "The result of all this was often a building in which the many changes, though harsh and visible enough, were, by their very contrast, interesting and instructive and could by no possibility mislead.", William MORRIS, "Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Building", dans *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 1996, p. 320.



Figure 9 : Pour l'architecte Camillo Boito, toute restauration doit se présenter comme telle : elle doit être visible.

ensemble d'altérations et d'additions, d'une égale valeur documentaire, et doivent en cela être conservés. Ces principes marquent pour la première fois la prise en compte de l'histoire matérielle, qui s'oppose à la recherche absolue d'un retour à l'original. Les interventions doivent être clairement documentées.

Pragmatique, Boito va relativiser et surmonter les discours inconciliables et aporétiques de Viollet-le-Duc et de Ruskin. Il est pour lui toujours dangereux de prendre la place de l'architecte créateur ; non

seulement blâme-t-il l'identité des traitements appliqués à des monuments pourtant très divers, mais il va plus loin : tout doit être fait pour préserver l'aspect esthétique et historique du monument ¹¹⁶, en excluant toute falsification ; la restauration, pour être légitime, doit se présenter comme telle :

Je devrai faire en sorte que l'on voit / Que ces adjonctions sont l'œuvre des modernes. ¹¹⁷

C'est introduire le principe d'une *visibilité* de la restauration. Les critères doivent être déterminés en fonction de chaque intervention, au cas par cas, et les

¹¹⁶ Camillo BOITO, *Conserver ou restaurer*, Besançon : Les Editions de l'Imprimeur, 2000, p. 32.

¹¹⁷ Ibid., p. 33.

moyens proposés sont l'ajout de signes discrets datant les interventions, autant que l'utilisation de formes géométriques, de matériaux ou de couleurs différents ¹¹⁸. A cet effet, l'architecte compare un monument historique à un fragment de manuscrit : ne s'agirait-il pas d'une falsification historique de combler les lacunes d'un texte sans que ce comblement soit discernable ? Déjà à Rome en 1818, l'architecte Giuseppe Valadier ne faisait pas autre chose que de proposer une restauration visible lorsque il employait sur l'Arc de Titus non seulement des matériaux différents, mais également un style simplifié par rapport à l'original. Cette attitude, résolument minimaliste, avait déjà amené Raffaele Stern en 1807 à étayer, sans en compléter la forme, une partie du mur du Colisée par un contrefort de briques, aujourd'hui toujours en place ¹¹⁹. Boito stigmatise également le discours de Ruskin, selon lequel mieux vaudrait le dépérissement que la restauration. Il réaffirme au contraire la prééminence du présent sur le passé ; la restauration n'est pas un supplément à la conservation, elle en est l'indispensable complément.

En affirmant les principes d'authenticité, de la conservation de certains éléments attestant de l'histoire matérielle, et de visibilité de la restauration, Camillo Boito est le premier grand théoricien de la restauration moderne. Ses principes ne seront véritablement admis qu'en 1931, lorsque la Charte d'Athènes les reprendra à son compte dans sa version initiale ¹²⁰.

¹¹⁸ JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, op. cit., p. 202.

¹¹⁹ BRUNEL, "Aperçu d'histoire de la restauration", op. cit., p. 7.

¹²⁰ Piero GAZZOLA, "La restauration en architecture", dans *Encyclopaedia Universalis : Encyclopaedia Universalis*, 2005.

e) *Riegl et l'échelle des valeurs*

En matière d'analyse des fondements de l'attention que nous portons au patrimoine, le XX^e siècle s'ouvre sur *Le Culte moderne des Monuments*¹²¹ (1903) de l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl (**Fig. 10**) ; il s'agit d'une contribution théorique essentielle. Cet ouvrage a été rédigé dans le but d'orienter la politique de conservation du ministère autrichien des Beaux-arts. L'auteur y fait un



Figure 10 : En définissant une axiologie des valeurs dont nous investissons les monuments, l'autrichien Aloïs Riegl apportera une contribution théorique majeure à la restauration.

travail de réflexion concernant les valeurs dont nous chargeons les monuments. Cette axiologie est définie avec le recul que n'ont ni les architectes, ni les philosophes. Riegl revendique d'être le premier à avoir établi une « conception téléologique de l'art »¹²². Son effort réflexif se porte sur les monuments, mais l'axiologie qu'il dégage peut tout aussi bien être étendue à l'ensemble des biens culturels.

Le culte des monuments va s'organiser autour de deux grandes tendances : d'un côté, les *valeurs de remémoration*, déclinées entre la *valeur d'ancienneté*, la *valeur historique* et la *valeur de remémoration intentionnelle* ; de l'autre, les *valeurs de contemporanéité*, avec la *valeur d'usage* et la *valeur d'art*.

¹²¹ Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, Paris : Seuil, 1984.

¹²² JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, op. cit., p. 215.

La valeur d'ancienneté n'autorise pas que l'on porte la main sur un monument ; c'est celle qui vit le monument comme une relique, qui s'inscrit dans un cycle de vie et de mort : l'homme construit et la nature détruit. En somme, la valeur d'ancienneté est la valeur que l'on accorde à la patine, à l'érosion.

Ainsi, pour l'homme moderne, le monument est une partie de sa propre vie, et toute intervention pratiquée sur le monument l'incommode autant que si elle concernait son propre organisme. ¹²³

Cette valeur, qui relève d'un certain romantisme, s'oppose, on le comprend, à toute restauration, et tout geste pratiqué est considéré comme une profanation : c'est précisément la valeur mise en avant dans le discours de Ruskin. Riegl note bien la contradiction : la valeur d'ancienneté tend à sa propre ruine, puisqu'au fur et à mesure de la destruction, elle repose sur un monument de plus en plus amputé. Mais dans le même temps, l'accélération de cette destruction serait contraire à la valeur d'ancienneté.

Au contraire, la valeur historique est l'importance que l'on accorde à un monument en tant que témoin d'une création humaine à un moment donné. Quand elles ne représentent pas une gêne, les dégradations non seulement sont acceptées, mais sont une des raisons d'être de la valeur historique. En revanche, toute nouvelle altération va en déprécier le culte, alors qu'à l'inverse elle enrichissait celui de la valeur d'ancienneté. La valeur historique réclame donc la conservation *en l'état* du monument, et l'intervention humaine aura pour but d'arrêter autant que possible le cours du temps.

Le culte de la valeur de remémoration intentionnelle, lui, s'oppose de manière absolue à celui de la valeur d'ancienneté, en ce qu'il exige l'effacement complet de toute trace de dégradation et l'éternité du monument.

En regard de ces valeurs de remémoration, Riegl définit les valeurs de contemporanéité.

La valeur d'usage d'un monument « ne peut faire aucune concession à la valeur d'ancienneté » ¹²⁴. Elle exige une résistance physique sans restriction : l'église ancienne utilisée pour le culte doit évidemment pouvoir sans danger abriter les

¹²³ RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, op. cit., p. 67.

¹²⁴ Ibid., p. 89.

fidèles. L'usage d'un monument exige peu ou prou sa conformation aux normes en vigueur ; cette conformation s'oppose bien entendu à la valeur historique, sans nécessairement s'opposer à la valeur d'ancienneté.

Enfin, la valeur d'art correspond à la valeur esthétique du monument ; elle se décline suivant deux axes : la valeur de nouveauté et la valeur d'art relative. La première exige le retrait de toute trace d'altération pour revenir au « caractère achevé du neuf »¹²⁵ ; elle est bien sûr incompatible avec la valeur d'ancienneté : un monument ne peut à la fois être nouveau et ancien ; en revanche, elle peut s'associer à la valeur historique, à travers la recherche d'un état « originel ». La valeur d'art relative reflète le jugement que nous exerçons, en bien ou en mal, sur une œuvre du passé ; cette œuvre peut correspondre – malgré elle – à un « vouloir artistique » moderne comme elle peut en être éloignée. Son caractère *relatif* vient du fait qu'il n'existe pas de valeur d'art absolue ; la valeur d'art se réfère toujours à une période donnée.

Riegl établit cette grille d'analyse, dans laquelle les éléments sont artificiellement séparés, pour les besoins de sa démonstration. En réalité, aucune des valeurs ainsi définies n'est isolée des autres, et chaque monument peut présenter plusieurs valeurs à la fois. Plus encore, les valeurs portées par un bien culturel sont susceptibles d'évoluer en fonction des époques et des sociétés.

Les valeurs de contemporanéité sont bien éloignées de l'idée d'intervention minimale. Cette dernière est bien mieux reflétée par les valeurs de remémoration, qu'il s'agisse de la valeur d'ancienneté ou de la valeur historique. Mais la valeur historique elle-même s'en éloignerait dès lors qu'elle serait associée à la valeur de nouveauté : la recherche de l'état originel a plutôt conduit à une maximalisation des interventions.

En examinant en détail nos rapports aux biens culturels, et sans définir à proprement parler l'idée d'intervention minimale, cette grille d'analyse relativiste concourt à une mise en relation entre *fin* et *moyens* ; ce qui, à notre sens, est précisément la problématique de l'intervention minimale.

¹²⁵ Ibid., p. 96.

2. La restauration moderne

a) *Les laboratoires et l'entretien des collections*

A la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, on peut dire que la restauration est devenue une discipline : alors qu'auparavant, le bien culturel était considéré comme constitué d'éléments interchangeable (que l'on n'hésitait pas à remplacer, tels les panneaux, les châssis, mais également les dorures, et jusqu'à la polychromie), il forme désormais un *tout*, en tant que phénomène matériel ¹²⁶, dont l'ensemble a une plus grande valeur que la somme de chacune de ses parties.

On n'assiste pas pour autant à une révolution dans les comportements ; la restauration n'est pas devenue du jour au lendemain vertueuse ; le commerce des biens culturels, dont les exigences ne sont pas toujours compatibles avec cette évolution déontologique, ne cessera de générer des pratiques peu recommandables. Toutefois, la dynamique est amorcée, et la prise de conscience n'ira qu'en s'élargissant.

Le bien culturel n'est plus seulement transmis, il devient progressivement un objet d'études ; cette évolution est rendue possible par les progrès croissants des sciences, à la suite des Lavoisier, Berthelot, Mendeleïev, Niepce, Chevreul, Pasteur, Röntgen, etc. mais également Darwin et Freud, à qui l'on doit l'enrichissement de notre perception de l'héritage culturel. Les biens culturels s'inscrivent désormais sur une échelle temporelle ¹²⁷. Leur étude apporte une meilleure connaissance des matériaux constitutifs, et si elle est initialement réservée aux biens issus du domaine archéologique, elle s'étend à ceux du domaine ethnographique, en raison de l'expansion coloniale d'une grande partie de l'Europe.

L'idée de l'intervention minimale ne naît pas avec le progrès scientifique ; certains, on l'a vu, ont adopté une position minimale bien avant la découverte

¹²⁶ MARIJNISSEN, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, op. cit., p. 80.

¹²⁷ MOHEN, *Les Sciences du Patrimoine*, op. cit., p. 97 à 136.

de ces nouveaux moyens d'investigation : l'impulsion est avant tout philosophique car elle procède d'une intention. Toutefois, la science lui apporte des moyens, à travers la compréhension matérielle.

Dans le courant du XIX^e siècle, les premiers lieux d'étude scientifique institutionnalisés sont les muséums d'histoire naturelle et les musées des arts et métiers.

Le premier laboratoire scientifique spécialisé dans l'entretien de collections est inauguré en 1888 au Musée royal de Berlin. Pendant la Première Guerre mondiale est constitué celui du British Museum, sous l'égide d'Harold James Plenderleith, qui sera le premier directeur du Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels (ICCROM).

En 1928 est créé le premier laboratoire français chargé de la préservation de collections : il s'agit du laboratoire du Musée d'Ethnologie du Trocadéro ; ce service voit le jour grâce aux efforts du Professeur Paul Rivet et de Henri Georges Rivière. Jusqu'alors, l'entretien de ses collections, aux matériaux très hétéroclites, était confié comme souvent aux seuls gardiens ; aussi, de simples nettoyages en « traitements » parfois plus nuisibles, il est vite apparu nécessaire de créer un lieu adapté, afin « de garantir la conservation des objets et de s'occuper, *dans certains cas*, de leur restauration. » ¹²⁸. Adrien Fédorovsky, qui rejoint le laboratoire en 1931, insiste sur le fait que la reconstitution illusionniste de l'objet n'est pas admise, et que le but principal de la restauration est la conservation ; « tout autre objectif [...] ne peut avoir qu'un caractère secondaire et accessoire. » ¹²⁹ ; en effet, les objets ethnographiques, comme ceux issus du domaine archéologique, sont en premier lieu des objets d'étude, dont l'effet esthétique est annexe. Dès lors, la restauration doit se limiter à l'élimination des facteurs néfastes pour l'objet ; l'importance de la documentation est ici immédiatement tangible, car ce faisant, on élimine inévitablement une couche essentielle pour l'étude.

A Athènes en 1931, a lieu, sous l'égide du Conseil International des Monuments et des Sites (ICOMOS), la première conférence internationale pour la

¹²⁸ Adrien FEDOROVSKY, *La conservation et la restauration des objets ethnographiques*, Paris : Vernière éditeur, [1936], p. 10.

¹²⁹ Ibid., p. 25.

conservation des Monuments historiques ¹³⁰ ; elle préconise dans ses principes généraux de favoriser l'entretien des monuments afin d'éviter les risques d'une restitution intégrale. Elle énonce implicitement le caractère exceptionnel de la restauration (« Au cas où une restauration apparaît indispensable [...] » ¹³¹) et recommande le respect de l'œuvre historique « sans proscrire le style d'aucune époque » ¹³².

La même année est créé le Laboratoire du Louvre grâce aux efforts des docteurs Perez et Mainini. En 1934, c'est le Laboratoire de Recherches Physico-chimiques qui voit le jour à Bruxelles, sous la direction du professeur Paul Coremans. En 1939, Cesare Brandi fonde à Rome l'Istituto centrale per il restauro (ICR) ; l'évènement est majeur : il s'agit du premier enseignement officiel de la restauration. En France, il faudra attendre 1973 pour que l'Université Paris-I Panthéon Sorbonne établisse une formation analogue, suivie en 1977 par la création de l'Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art.

b) Les institutions et l'internationalisation du débat

A la suite de la Seconde Guerre mondiale et pour répondre aux nombreuses destructions qu'elle a occasionnées, il apparaît vite nécessaire de se doter d'un organisme international chargé de la sauvegarde du patrimoine culturel, ainsi que de la formation des restaurateurs ; les bases idéologiques en sont jetées par Cesare Brandi et Paul Coremans ; l'ICCROM verra le jour à Rome en 1959, sous l'influence de l'UNESCO. Il sera d'abord présidé par Harold James Plenderleith, puis par Paul Philippot.

Une nouvelle polémique éclate à la National Gallery de Londres ; les problèmes relatifs au nettoyage des peintures sont à nouveau au centre de la controverse ; cette fois cependant, le débat est international, au sein de la « Commission pour le traitement des peintures » du Conseil International des Musées (ICOM) ;

¹³⁰ ICOMOS, "Charte d'Athènes", dans *Chartes internationales sur la conservation et la restauration*, Paris : ICOMOS, 2001.

¹³¹ Ibid., p. 9.

¹³² Ibid.

comme précédemment, les spécialistes se divisent entre partisans des dévernissages complets d'un côté, et partisans de simples allègements, plus prudents. Les premiers brandissent l'argument d'un retour à l'état originel de l'œuvre, s'appuyant sur une confiance absolue dans la science ; les seconds préconisent une limitation du geste : il est illusoire de vouloir parvenir à l'état originel d'une peinture, on ne mettra au jour que l'état *actuel* des matériaux. Un dévernissage complet entraîne, lui, la mise en contact des couches peintes avec les solvants, avec tous les risques d'appauvrissement du liant que cette mise en contact engendre ¹³³. Ils sont soutenus entre autres par Cesare Brandi – depuis quelques années directeur de l'ICR à Rome – et par René Huyghe, conservateur du département des peintures au Louvre. Brandi demande que la question de la présence ou non de glacis soit systématiquement posée, et affirme qu'on ne peut être sûr que le comportement d'une couche peinte sous l'effet des solvants sera partout identique ¹³⁴. René Huyghe ne pense pas autrement :

On doit toujours penser que le doute si léger soit-il exige l'abstention ; car dans ces domaines [de la conservation et de la restauration] il est interdit, parce qu'il est irréparable, de se tromper ; l'erreur par prudence réserve l'avenir sans le compromettre ; l'erreur par présomption est définitive. [...] C'est pourquoi le Louvre a choisi la politique de la prudence ; c'est pourquoi il la préconise. ¹³⁵

Paul Coremans, à qui l'on doit à Bruxelles la création en 1934 du Laboratoire de Recherches Physico-chimiques, puis en 1957 celle de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, estime pour sa part que le nettoyage des œuvres d'art échappe à des catégories aussi strictes que *trop* ou *trop peu nettoyées*, et que tout est affaire de nuances et d'échelle :

Serait-il exagéré de prétendre que les méthodes chimiques et physiques puissent concilier des avis nettement contradictoires, en démontrant par exemple que dans la restauration des peintures les traitements « extrêmes » n'existent guère ? ¹³⁶

¹³³ EMILE-MÂLE, "Survivance sur l'histoire de la restauration", op. cit., p. 89.

¹³⁴ Cesare BRANDI, "La restauration de la Pietà de Sébastien del Piombo", dans *Le Traitement des peintures*, [Paris] : UNESCO, [1951], p. 102.

¹³⁵ René HUYGHE, "Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre", dans *Le Traitement des peintures*, [Paris] : UNESCO, [1951], p. 90.

¹³⁶ Paul COREMANS, "Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes : le point de vue du laboratoire physico-chimique", dans *Le Traitement des peintures*, [Paris] : UNESCO, [1951], p. 116.

En effet, toute intervention, aussi mesurée soit-elle, apporte une perturbation et apparaît volontiers comme « extrême » à l'échelle de la matière. De même,



Figure 11 : *Figure de la Vierge*, d'une église de Tuscania ; exemple de réintégration au *tratteggio* en cours de réalisation : la retouche est par principe discernable.

quelques quarante ans plus tard, Gerry Hedley relativisera ces différentes approches du nettoyage : il n'y a pas de vérité absolue et tout est relatif ; d'ailleurs, chaque école s'est réclamée de l'intention de l'artiste pour justifier sa politique de nettoyage. Face à la vanité d'une telle revendication, Hedley établit que le minimum est de trouver un juste équilibre entre l'intention de l'artiste et le passage du temps ¹³⁷. La retenue du geste restauratif est toujours une bonne chose à condition d'être cohé-

rente : ainsi, l'attitude qui consiste à plus nettoyer les zones claires d'une peinture que ses parties sombres, réputées plus fragiles, ne penche pas vers l'idée d'un minimum ; en renforçant artificiellement les contrastes de la peinture, elle s'en éloigne assurément.

¹³⁷ Gerry HEDLEY, "Long lost relations and new found relativities: Issues in the cleaning of paintings", dans *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the Look of Paintings*, Londres : UKIC & The Association of Art Historians, 1990.

Coremans n'aura de cesse d'œuvrer à l'établissement d'un dialogue quotidien entre le scientifique et le restaurateur ou l'historien d'art ¹³⁸, le premier apportant des réponses aux pressentiments – indispensables – des seconds. Il se fera l'ardent défenseur de la nécessité d'une solide formation scientifique pour les restaurateurs.

En 1963, Cesare Brandi publie sa *Théorie de la restauration* ¹³⁹ ; il s'agit d'un texte fondamental, dans lequel l'auteur définit la restauration comme un acte critique qui s'inscrit dans l'histoire d'un bien culturel. Pour lui, l'œuvre d'art se différencie de tout autre bien culturel en ce qu'elle est le résultat de sa reconnaissance en tant que tel par chaque nouveau spectateur ; en cela, les exigences de sa restauration ne peuvent être les mêmes que celles d'un bien culturel issu du domaine archéologique ; ainsi, concernant le traitement des lacunes, il va faire évoluer la position d'un minimum, au nom de l'*unité potentielle* de l'œuvre d'art : qu'on le veuille ou non, la lacune s'impose comme une figure sur un fond ; elle perturbe l'appréhension de l'image, qui apparaît comme *support* de la lacune ; il appartient alors au restaurateur de rétablir l'équilibre en redonnant à la lacune un rôle de *fond* ; Brandi affirme la nécessité de réintégrer les lacunes sur le plan de la couleur et de la lumière, en ayant au besoin recours à une patine artificielle, le tout, sans commettre de faux : il propose une invisibilité de la retouche à la distance où l'on regarde l'œuvre, en même temps que sa perceptibilité ¹⁴⁰. Il définit ainsi une position minimale. A cette fin, il conçoit la technique du *tratteggio*, juxtaposition de traits verticaux et parallèles, et de couleur pure (**Fig. 11**).

¹³⁸ MOHEN, *Les Sciences du Patrimoine*, op. cit., p. 130.

¹³⁹ Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*, Paris : Monum & Editions du patrimoine, 2001.

¹⁴⁰ Ibid., p. 41.

Le professeur Paul Philippot (**Fig. 12**) a également apporté une inestimable contribution aux principes philosophiques de la restauration. Pour lui, le minimum de finition de la réintégration d'une lacune est fonction d'une inter-



Figure 12 : Le professeur Paul Philippot a apporté une contribution majeure à la déontologie de la restauration ; pour lui, il s'agit avant tout d'un problème d'interprétation critique.

prétation critique du restaurateur¹⁴¹ ; ce minimum est *en soi* suggéré par la lacune, en particulier par sa localisation ; le hiatus créé est indépendant de sa taille ; c'est pourquoi, à titre d'exemple, la lacune créée par le joint d'une planche dans le visage d'un des personnages du *Portement de Croix avec sainte Véronique* de Jérôme Bosch représente une gêne bien plus importante

qu'une simple lacune dans un fond ; l'art contemporain offre d'ailleurs bien des cas, à l'instar de l'œuvre peinte de Joan Miró, où le fond doit être absolument uni afin que l'on oublie sa matérialité¹⁴² (**Fig. 13**) ; pour Philippot, le minimum passe ici par une réintégration illusionniste, à la condition préalable que celle-ci soit strictement circonscrite à la lacune, et dûment documentée¹⁴³.

Philippot prônera sans cesse la limitation du geste en matière de nettoyage des œuvres d'art : la tendance à pratiquer des nettoyages « radicaux » – telle qu'elle a cours dans les pays anglo-saxons – n'obéit qu'à une confiance aveugle envers la technique et la science, qui, par l'application systématique d'un choix de départ,

¹⁴¹ Paul PHILIPPOT, "Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre*, Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 415.

¹⁴² Liliane MASSCHELEIN-KLEINER, Nicole GOETGHEBEUR, *et al.*, "Incidence de la pensée de Paul Philippot sur la restauration des peintures à l'IRPA", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre*, Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 389.

¹⁴³ PHILIPPOT, "Le problème de l'intégration des lacunes", *op. cit.*, p. 417.

aboutit peu ou prou à l'abandon de l'interprétation critique ¹⁴⁴ qui doit présider à toute intervention. La couche picturale ne se limite pas d'ailleurs aux seules couches peintes, mais inclut également les glacis et les vernis, et le passage du temps :

La patine en effet, est précisément cet effet « normal » du temps sur la matière. Ce n'est pas un concept physique ou chimique, mais un concept *critique*. ¹⁴⁵



Figure 13 : Juan Miró, *Le Cheval de cirque* (détail) : le fond doit être absolument uni afin que l'on oublie sa matérialité.

La problématique du nettoyage ne se limite pas à l'alternative « dévernissage partiel » ou « dévernissage total » : il s'agit au contraire de rétablir de la meilleure manière possible *l'unité esthétique de l'image originelle* ¹⁴⁶, en rééquilibrant

¹⁴⁴ Paul PHILIPPOT, "Le nettoyage des peintures. Réflexions critiques", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre*, Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 409-410.

¹⁴⁵ Paul PHILIPPOT, "La notion de patine et le nettoyage des peintures", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre*, Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 405.

¹⁴⁶ Ibid., p. 407.

certains contrastes amplifiés par l'altération d'un liant, la décoloration ou l'assombrissement de certaines couleurs, ou même la présence d'usures. Le dévernissage total n'est donc qu'exceptionnellement justifié.

Philippot n'a-t-il pas raison de dénoncer sans relâche l'attitude techniciste qui réduit la restauration à son seul aspect matériel ? Cette même confiance absolue, très répandue, qui faisait notamment dire à Helmut Ruhemann, restaurateur à la National Gallery en 1968 :

Certains restaurateurs recommandent de ne rentoiler qu'en cas d'urgence, d'autres rentoilent chaque tableau de valeur qui leur passe entre les mains de manière préventive – et maintenant que les méthodes modernes ont pratiquement exclu tous les risques, il y a peu à dire contre cette pratique.¹⁴⁷

Philippot insistera continuellement sur le fait que la restauration, loin de se limiter à son unique aspect matériel, est avant tout un problème d'interprétation critique ; cette posture seule, en prenant en compte les particularités de chaque bien culturel et de son contexte, permet d'aboutir à la définition pertinente d'un minimum requis.

La complexification des problèmes rencontrés en matière de conservation, favorisée par le développement de cet esprit critique, a conduit à la tenue en 1964 de la seconde Conférence internationale pour la conservation des monuments historiques, à Venise et sous l'égide de l'ICOMOS ; la charte qui y est promulguée, dite *Charte de Venise*, élargit les principes adoptés à Athènes en 1931 ; les articles 9 à 13 concernent la restauration ; il y est défini que celle-ci doit être *exceptionnelle* :

[Elle] se fonde sur le respect de la substance ancienne [et doit s'arrêter] là où commence l'hypothèse. [...] les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés [...], le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement [...]¹⁴⁸

¹⁴⁷ Traduit par nous ; "Some restorers do not recommend lining unless it is urgent, others line every valuable painting that comes into their hands as precaution – and now that modern methods have excluded practically all risks, there is little to be said against this.", Paul ACKROYD, "Recent structural conservation treatments for canvas paintings at the National Gallery, London", dans *Minimo Intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti*, Padoue : Il Prato, 2004, p. 45.

¹⁴⁸ ICOMOS, "Charte de Venise", dans *Chartes internationales sur la conservation et la restauration*, Paris : ICOMOS, 2001.

A la fin des années 1960 et au début des années 1970, la technique et la science portent l'espoir d'une solution objective à l'empirisme des méthodes traditionnelles et à leurs approximations. Les problèmes rencontrés montrent qu'il n'en est rien, et que l'analyse critique, comme l'avait souligné en permanence P. Philippot, ne peut rien concéder à la technique. Ce positivisme laisse donc place à une période de désenchantement, marquée par la conviction que toute intervention directe représente en soi un facteur de dégradation ; de là, il n'y a qu'un pas à franchir pour que l'idée d'intervenir le moins possible soit directement formulée.

En 1979, avec la *Charte de Burra*, le comité australien de l'ICOMOS étend les principes de cette *Charte de Venise* à la conservation des « lieux et des biens patrimoniaux de valeur culturelle » ; il s'agit ici de la prise en compte d'un véritable « paysage » culturel, incluant non seulement la matérialité d'un lieu et de ses abords, de chaque élément de décor, mais également sa toponymie et son environnement social. La fragilité de cet ensemble fait de sa conservation une responsabilité permanente. Son article 3 s'intitule « Une approche prudente » et spécifie que « [La conservation] requiert une prudence qui consiste à ne changer que ce qui est nécessaire et ce, le moins possible. »¹⁴⁹.

L'A.C.C.R. (Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels) et l'A.C.R.P. (Association Canadienne des Restaurateurs Professionnels) publient pour la première fois en 1986 leur *code de déontologie et guide du praticien* dans le domaine de la conservation-restauration ; en plus des principes avancés dans le *Charte de Venise*, ce vade-mecum d'une grande rectitude semble avoir voulu tenir compte de tous les travers humains, afin d'en garantir les biens culturels : le restaurateur doit viser l'excellence dans son travail, en admettant ses propres limites et en cherchant toujours à se perfectionner ; il doit savoir reconnaître et respecter le travail d'autrui, se garder des conflits d'intérêts, argumenter sa proposition de traitement et informer du moindre changement ; il veillera à ne pas diffuser de fausses informations et à

¹⁴⁹ Voir ICOMOS, "Charte de Burra", op. cit.

ne pas recommander de confrères dont il ne connaisse la qualité du travail. Enfin, il a pour devoir de favoriser l'avancement de la profession à travers le partage des connaissances. L'idée d'une limitation du geste est centrale : la conservation préventive est énoncée comme étant l'un des objectifs primordiaux, à envisager avant toute intervention directe. Mais si la préservation d'un bien culturel ne peut être obtenue sans intervention, alors le restaurateur doit limiter son action au minimum requis pour sa bonne conservation. Pour la première fois, l'intervention minimale apparaît en ces termes : l'article 18 spécifie que la restauration, si on y a recours, doit être effectuée « dans une perspective d'intervention minimale »¹⁵⁰.

Sept ans plus tard, le 11 juin 1993, l'Assemblée générale de l'E.C.C.O. (Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs-restaurateurs) adopte son code d'éthique de la profession. Le texte reprend les lignes générales du code de déontologie canadien ; l'article 8 stipule notamment que :

Le conservateur-restaurateur doit prendre en compte tous les aspects de la conservation préventive avant d'intervenir directement sur les biens culturels. Il doit limiter son intervention au strict nécessaire.¹⁵¹

En 2003 a lieu au Royaume-Uni la première conférence sur les alternatives au rentoilage, et l'année suivante deux colloques sont organisés en Italie, spécifiquement consacrés à l'intervention minimale en conservation-restauration¹⁵².

Il faut donc attendre les quinze dernières années du XX^e siècle pour que l'intervention minimale soit nommée, et sa mention dans les guides du praticien ou les codes de déontologie vient préciser les règles de la discipline. Tous les domaines de la restauration ont fait leur ce principe qui appartenait initialement à l'archéologie et l'ethnographie : la progression a été lente, mais inexorable,

¹⁵⁰ A.C.C.R., A.C.R.P., *Code de déontologie et Guide du praticien à l'intention des personnes oeuvrant dans le domaine de la conservation des biens culturels au Canada*, Ottawa : A.C.C.R., 1989, p. 11.

¹⁵¹ E.C.C.O., "La profession de conservateur-restaurateur", op. cit.

¹⁵² Il s'agit de la conférence *Il minimo intervento nel restauro* organisée à Sienne les 18 et 19 juin par la revue d'architecture ARKOS et du 2^{ème} congrès international *Colore e Conservazione : « Minimo intervento conservativo nel restauro dei dipinti »*, qui se tient les 29 et 30 octobre à Thiene, sous l'égide du Centre pour l'Etude des Matériaux pour la Restauration (CESMAR7).

vers la nécessité de respecter la matière d'un bien culturel telle qu'elle nous parvient.

L'évocation, dans les grandes lignes, de cette genèse s'est volontairement limitée aux pratiques touchant des biens culturels issus du patrimoine public ou assimilé ; les pratiques privées étant par nature plus sujettes au « secret d'atelier », il nous est d'emblée apparu que seules les restaurations « en vue » ont pu provoquer le débat, et en cela, faire progresser les mentalités.

Toutefois, la prise en compte de l'ensemble des comportements dévoile une réalité plus complexe ¹⁵³ : à tout moment ont coexisté les attitudes les plus opposées, reflets du meilleur comme du pire ; les plus condamnables d'entre elles auront été favorisées par le goût du secret et les impératifs mercantiles du commerce des œuvres d'art.

Chaque période aura apporté des élans autant que des réticences ; parfois même aura-t-on pu avoir l'impression d'un retour en arrière. La théorie s'est bien souvent abîmée à l'épreuve de la pratique et des compromis qu'elle suppose. Toutes les périodes ont vu s'affronter les partisans et les opposants à la restauration ; ainsi la polémique nourrie par les discours opposés de Viollet-le-Duc et de Ruskin trouve-t-elle sa réplique dans celles sur le nettoyage des tableaux ou la réintégration des lacunes. N'importe : l'idée progresse, et le recul que permet le changement d'échelle de temps montre une trajectoire relativement rectiligne.

¹⁵³ Paul PHILIPPOT, "Histoire et actualité de la restauration", dans *Histoire de la restauration en Europe* : Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1991, p. 7.

II. — L'INTERVENTION MINIMALE

A. LES DEGRES DE L'INTERVENTION

1. Pourquoi restaurer ?

Le patrimoine représente ce qui, au nom d'une identité ou d'une collectivité, doit être légué à la postérité. Le moyen de cette transmission est la conservation, c'est-à-dire la protection et la défense de ce patrimoine contre l'ensemble des facteurs de dégradation. La conservation veille à l'intégrité des biens culturels et assure leur pérennité ¹⁵⁴.

Restaurer signifie, selon le dictionnaire Le Robert, « réparer [...] en respectant l'état primitif, le style. ». Si cette définition d'une remise en (bon) état paraît obsolète – en tout cas imprécise – concernant le domaine de la conservation-restauration, nous trouvons néanmoins l'idée implicite d'un retour au (bon) fonctionnement : l'objet n'est plus en mesure de jouer son rôle, la restauration lui permet de le retrouver.

L'idée d'un *fonctionnement* de l'œuvre d'art est par ailleurs développée par le philosophe Nelson Goodman, pour qui le moment de la création doit être séparé du moment de l'activation. L'artiste crée une œuvre, mais celle-ci nécessite d'être activée par des agents extérieurs : l'œuvre picturale ne trouve son fonctionnement qu'en étant regardée par quelque spectateur, l'œuvre musicale en étant écoutée par quelque auditeur, etc. ; faute de quoi, nous ne sommes qu'en présence d'œuvres d'art en puissance. Le philosophe parle d'*implémentation* : « L'exécution consiste à *faire* une œuvre, l'implémentation

¹⁵⁴ Marie-Claude BERDUCOU, "Introduction à conservation archéologique", dans *La Conservation en archéologie*, Paris: Masson, 1990, op. cit., p. 5.

consiste à la *faire fonctionner*. » ¹⁵⁵. En transposant cette idée, on peut dire que la restauration permet à l'œuvre d'art de retrouver son *fonctionnement* ¹⁵⁶.

Qu'est ce qui différencie la *réparation* de la *restauration* ?

La réparation ne vise qu'à rétablir la fonctionnalité d'un objet, sa remise en « état de marche » ; il s'agit là d'un but principal, qui ira jusqu'au remplacement d'éléments constitutifs de l'objet, considéré comme formé d'éléments substituables.

Restaurer un objet, c'est « affirmer l'intérêt qu'on lui porte de nouveau et c'est l'investir d'une valeur que l'état dégradé ne permettait plus d'assurer. » ¹⁵⁷ : dans l'optique d'une restauration, le rétablissement de la fonctionnalité n'est qu'une perspective incidente ¹⁵⁸ : l'objet est considéré comme un tout, formé d'éléments inséparables, dont, par un effet de transcendance, l'ensemble a plus de valeur que la somme de chacun d'entre eux ; les éléments constitutifs ne sont remplacés qu'en ultime recours, dans le cas où ils représenteraient un facteur de dégradation.

Le principe de restauration procède de l'idée selon laquelle un bien culturel est d'autant mieux conservé qu'il garde une fonction utile à la société, sous réserve que celle-ci soit compatible avec sa préservation (article 5 de la Charte de Venise). De l'usage compatible du bien culturel découle son entretien et l'intérêt qu'on lui porte ; la permanence de cet intérêt assure la bonne conservation du bien. C'est parce que l'on admet le caractère irremplaçable d'un bien patrimonial qu'on recourra à la restauration plutôt qu'à sa réparation.

Cesare Brandi la définit de la manière suivante :

La restauration représente le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations futures. ¹⁵⁹

¹⁵⁵ Nelson GOODMAN, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge and London : Harvard University Press, 1984., cité dans : Nelson GOODMAN, "L'Art en action", *Les Cahiers du musée d'Art Moderne*, n° 41, Paris : Centre Georges Pompidou, 1992.

¹⁵⁶ GOODMAN, "L'Art en action", op. cit., p. 9.

¹⁵⁷ Denis GUILLEMARD, "Les embarras du choix: Assumer l'incomplétude en restauration de céramique", *Conservation-restauration des Biens culturels : Cahier technique de la journée-débat du 4 décembre 1998*, n° 11, 1998, p. 6.

¹⁵⁸ BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 27.

¹⁵⁹ Ibid., p. 30.

Cette reconnaissance représente un point de départ, mais il existe une certaine réciprocité : la mise en valeur qu'apporte la restauration permet d'autant plus à l'œuvre d'art d'être perçue comme telle. Ainsi, les exigences de conservation peuvent entraîner la restauration d'un bien culturel ; et dans une certaine mesure, la restauration peut entraîner sa volonté de conservation par un plus grand nombre. La restauration s'impose bel et bien comme l'un des moyens de la conservation.

Les mots de *restauration* et de *conservation* ont pourtant longtemps été opposés, comme les deux termes d'une alternative : conserver *ou* restaurer ¹⁶⁰. Notre discipline moderne les a aujourd'hui réconciliés autour d'un même vocable : la conservation-restauration.

Il y a deux manières également sûres de détruire une toile : la restaurer ou ne pas la restaurer » ¹⁶¹

On pourrait parfaitement étendre cet aphorisme du philosophe Etienne Gilson à l'ensemble des biens culturels. Les grandes polémiques du XIX^e siècle n'illustrent pas autre chose que ce paradoxe : les lois naturelles du vieillissement n'épargnent pas plus les biens culturels que l'intervention humaine, tout est fonction d'échelle temporelle. Car une restauration porte toujours atteinte à l'intégrité d'une œuvre et à sa matière originale. Cette prise de conscience est relativement récente et d'elle résulte l'idée d'intervention minimale.

Même vieillis et détériorés, les matériaux de l'objet restent ceux choisis et façonnés par son créateur ; s'il nous était donné de retourner dans le passé, nous verrions le créateur de l'objet utiliser et « travailler » une matière très différente de celle que nous observons aujourd'hui ; telle couche picturale sera devenue cassante, telles craquelures seront apparues, telle toile se sera oxydée, tel liant huileux se sera acidifié, tel vernis se sera coloré et opacifié, etc. Sans parler de certains pigments, dont le vieillissement aura provoqué la transparence, voire l'évanescence ; comme le souligne Gilson, il y a fort à parier que « s'il pouvait revoir son œuvre, le peintre ne la reconnaîtrait pas. » ¹⁶². Et

¹⁶⁰ BERDUCOU, "Introduction à conservation archéologique", op. cit., p. 7.

¹⁶¹ GILSON, *Peinture et réalité*, op. cit., p. 103.

¹⁶² Ibid., p. 101.

pourtant... Il s'agit incontestablement de la même substance matérielle. Le paradoxe est que nous sommes en présence d'une *même matière différente*.

Un vieux tableau fatigué reste la même œuvre d'art, vieillie il est vrai, mais telle qu'elle est devenue d'elle-même. ¹⁶³



Figure 14 : William Hogarth, *Time Smocking a Picture* ; les marques imposées par le temps sont prises en compte par certains artistes comme un des éléments du processus créatif.

Ces marques imposées par le temps sont d'ailleurs prises en compte par certains artistes comme un des éléments du processus créatif. Il est en réalité peu probable qu'un créateur puisse prévoir de quelle manière son œuvre va évoluer, tant le vieillissement naturel des matériaux va être fonction des conditions de conservation ; reste néanmoins que l'idée d'une modification de la matière est acceptée ; Ingres ne disait-il pas : « c'est le temps qui se charge de finir mes ouvrages. » ¹⁶⁴ ?

En plus de son vieillissement naturel (**Fig. 14**), cette matière originale s'est chargée de traces imprimées à l'objet – qu'elles soient accidentelles ou qu'il s'agisse de vandalisme, de corrections de style ou de précédentes restaurations. Il s'agit des marques apportées par différentes époques et dont notre déontologie actuelle considère la conservation comme légitime, tant il est vrai que ces apports, d'un point de vue documentaire, représentent un signe « qui est

¹⁶³ Ibid., p. 104.

¹⁶⁴ AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres*, cité par E. GILSON (Ibid., p. 99.)

rarement sans valeur » ¹⁶⁵ : chacune d'entre elles témoigne intentionnellement ou non de son époque, et l'on sait depuis Brandi et Riegl que le bien culturel est indissociablement formé d'une valeur esthétique et d'une valeur historique. Dès lors, quand nous parlons d'*original*, qu'entendons-nous ? Chaque bien culturel constitue aussi un *original* parce qu'il porte les traces de son histoire matérielle. A cet égard, il serait intéressant de se pencher sur la notion d'interface entre les couches originales et les apports successifs : il n'est pas certain que l'on puisse indiquer une limite incontestable à la surface des matériaux « d'origine », tant la porosité de certaines stratigraphies en complique fortement la définition.

Nous l'avons dit, aucun geste restauratif n'est innocent ; aussi léger soit-il, il y a toujours un apport de matière, de chaleur, une déformation, une contrainte, etc., même minime ; si certains actes paraissent anodins, le changement d'échelle ne laisse aucune place au doute, et une observation sous microscope montre l'étendue des perturbations au sein de la matière. L'intervention de restauration appose systématiquement une trace, qui s'inscrit dans l'histoire matérielle de l'œuvre ; c'est l'existence même de cette intervention, et non son amplitude, qui détermine cette inscription.

La pratique de la conservation-restauration montre que le degré de l'intervention varie parfois par rapport au projet initial ; plus précisément, les moyens que l'on s'est fixés peuvent évoluer et à priori seule la fin demeure inchangée ; pour mieux nous faire comprendre, risquons-nous à une analogie avec la création picturale, telle que Gilson l'analyse ¹⁶⁶ ; l'intervention de restauration se nourrit sans cesse de la réalisation de son propre projet et la pesée du geste est renouvelée en permanence : telle opération prévue s'avère-t-elle finalement superflue ? Telle autre apparaît-elle au contraire insuffisante ? Le projet initial est alors amendé afin de s'adapter aux besoins de l'objet. Car la matière de l'œuvre ne se livre pas dans son entier une fois pour toutes ; c'est aussi dans les réponses qu'elle apporte aux sollicitations qu'elle permet la réévaluation des moyens mis en jeu et du degré d'intervention.

¹⁶⁵ Di MATTEO, "Restauration des oeuvres d'art", p. 968.

¹⁶⁶ GILSON, *Peinture et réalité*, op. cit., p. 195-196.

2. Une droite, deux pôles et un curseur

Les choix techniques qui s'offrent à nous en conservation-restauration sont multiples, mais des limites théoriques existent, et à l'intervention « absolue » répond l'absence d'intervention ; par *intervention*, tout au long de cet exposé, nous désignerons par défaut toutes les opérations effectuées *directement* sur l'objet.

Ces limites théoriques n'offrent évidemment aucune alternative ; nous serions bien en peine de définir une opération qui se situerait en dehors de cette démarcation : quel que soit le degré d'intervention choisi, il évoluera tel un curseur, entre un pôle supérieur, l'intervention absolue, et un pôle inférieur, la non-intervention.

a) *Le pôle supérieur : l'abandon de la référence*

Toute intervention de conservation-restauration génère sur l'objet la co-existence de deux états : un état *antérieur* et un état *postérieur* à l'intervention : il y a *contiguïté* ¹⁶⁷ entre la matière originale, plus ou moins vieillie, et la matière modifiée et/ou ajoutée lors de l'intervention.

En cours d'intervention un « carré témoin » ou une fenêtre de nettoyage permet, par cet effet de contiguïté, d'apprécier un degré d'intervention ; de même, une certaine incomplétude de l'objet après intervention sert-elle de référence.

Au contraire, la présentation d'un objet complet rend l'intervention invisible ; la référence devient impossible. Pour autant, le pôle supérieur est-il atteint ? Rien n'est moins sûr.

Certaines opérations sont naturellement invisibles et ne permettent pas d'apprécier la délimitation du geste restauratif : dans le cas courant du refixage d'une écaille par exemple, la matière en soulèvement est appliquée à nouveau

¹⁶⁷ GUILLEMARD, "Les Embarras du choix", op. cit., p. 8.

sur la couche sous-jacente et consolidée ; l'intervention est uniquement visible si l'opérateur a modifié la matière (« lustrage » de la couche picturale, différence de brillance ou de matité, fracturation de la matière, etc.) ou si la parfaite remise dans le plan de l'écaille a échoué ; si l'intervention donne au contraire un résultat satisfaisant, c'est-à-dire une écaille dans le plan et qui adhère à son support, la restauration est par principe invisible ; nous insistons sur ce dernier point : il y a ici perte de référence, mais on ne peut raisonnablement parler de pôle supérieur.

En revanche, certaines opérations sont invisibles parce qu'elles sont volontairement cachées ; plutôt que d'*invisibilité*, nous parlerons plus volontiers d'*illusionnisme* ; ce terme rend en effet mieux compte d'un acte volontaire qui cherche à créer une fausse apparence. Il s'agit donc moins d'une *perte* que d'un *abandon* de la référence. Les moyens engagés concourent à la mise en place d'une illusion : le praticien ne reste pas en retrait de l'œuvre, le geste devient envahissant. On parle alors d'*invasivité*.

L'intervention devient *maximale* ; l'expression ne signifie évidemment pas que l'on ne puisse « intervenir plus » : il ne s'agit pas d'une butée, mais d'un seuil, au-delà duquel la surenchère est toujours envisageable, et, à titre d'exemple, un tableau rentoilé pourra malheureusement toujours être transposé, nettoyé, repeint, etc.

A cet égard, il nous faut différencier deux attitudes bien distinctes, qui répondent toutes les deux à une posture illusionniste. Pourtant, leur motivation est différente.

La première cherche à tromper, souvent à des fins mercantiles, en cachant coûte que coûte l'état réel de l'objet. Celui-ci est présenté comme étant moins dégradé qu'il n'est en réalité ; à titre d'exemple, il nous a été donné de voir à quelques reprises certains tableaux fraîchement rentoilés sur une toile ancienne ; ils avaient été acquis avec l'illusion qu'ils bénéficiaient d'un ancien rentoilage dans un excellent état...

La seconde attitude, plus naïve, consiste à rechercher absolument l'effet « originel » ; on s'attache à restituer l'illusion d'un état intact et complet, « conforme » à l'effet voulu par le créateur. On sait aujourd'hui combien cette recherche est chimérique : on ne met au jour que l'état actuel de la matière originale ; en 1903, Riegl remarquait déjà que « la reconstitution du document

dans son état originel était, au XIX^e siècle, la finalité ouvertement reconnue de toute conservation rationnelle, et elle était diffusée avec ferveur. »¹⁶⁸. Toutefois, les habitudes ont la vie longue et cette démarche reste encore très courante, même si elle avance aujourd'hui d'autres justifications.

Elle répond à la volonté de présenter l'objet dans un état complet, ou du moins de ce que l'on en suppose à partir des éléments encore interprétables. Son but est la production d'un état sans dommage et dont la justification se situe au confluent de la valeur de nouveauté et de la valeur historique définies par Riegl :

Une imitation grossière de l'œuvre originelle, fût-elle même une invention moderne, semblait plus satisfaisante au culte de la valeur historique que le résultat d'ajouts authentiques, mais d'un style différent. Valeur historique et valeur de nouveauté se rejoignent là, dans la mesure où l'objet originel à reconstituer devait se présenter comme une totalité achevée, et où l'on ressentait toute addition faite dans un autre style comme une rupture de cette unité, et comme un symptôme de dégradation.¹⁶⁹

L'intervention illusionniste escamote la dégradation ; certes, le hiatus n'est plus visible, mais la dégradation est intellectuellement toujours présente. Il ne s'agit en définitive que de l'application systématique d'un choix de départ, standard qui ne tient aucun compte de l'unicité de chaque objet ; ce choix s'appuie sur la présomption du praticien : la certitude que son aptitude est supérieure à celle de ses prédécesseurs ; cette disposition d'esprit ne permet pas de prendre en compte le fait que la restauration peut en soi représenter un facteur de dégradation. Au contraire, elle tend à être considérée comme un « service rendu » à l'objet.

Or le retrait des traces du temps et l'escamotage des dégradations aboutit consciemment ou non à la création d'un faux ; l'authenticité d'un objet n'est pas renforcée par la négation de son passage dans le temps ; c'est à l'inverse par l'acceptation de l'histoire matérielle, et des traces qui, comme autant de références, en portent le témoignage, qu'elle est préservée.

¹⁶⁸ RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, op. cit., p. 97.

¹⁶⁹ Ibid., p. 102.

b) *Le pôle inférieur : la non-intervention*

Le pôle inférieur est défini par la non-intervention. La visibilité de l'état ancien est totale : il n'y a évidemment aucune contiguïté.

Elle ne signifie pas pour autant que rien n'est réalisé par le praticien ; bien souvent, l'action qu'il a directement sur l'objet se limite aux manipulations nécessaires à la constitution d'une documentation et à la collecte des informations, à la réalisation d'un constat d'état ou au simple marquage pour inventaire.

Cette non-intervention procède d'un choix ; l'objet conserve *en l'état* son fonctionnement et aucune intervention directe n'est nécessaire.

c) *L'intervention minimale*

Où situer l'intervention minimale ? Que représente-t-elle ?

Elle se situe, on s'en doute, entre les deux pôles précédemment définis ; compte tenu non seulement de l'exceptionnelle diversité des biens culturels, mais également de l'unicité de chaque objet, on comprend que sa définition ne puisse adopter une position fixe : elle évolue entre ces deux pôles, tel un curseur le long d'une droite.

Il paraît également exclu que l'intervention minimale coïncide avec l'un des pôles que nous avons définis précédemment : le pôle supérieur est caractérisé par l'invasivité de l'intervention, et notamment l'abandon de la référence ; il ne peut donc représenter à la fois le passage à une maximalisation de l'intervention et l'intervention minimale.

A l'opposé, une confusion, très souvent constatée, est faite entre *intervention minimale* et *non-intervention* ; la comparaison avec la médecine, si souvent établie, apporte une réponse évidente : que dire d'un traitement qui ne soignerait pas le patient, ni ne le garantirait d'un quelconque mal ? La non-intervention ne peut apparaître comme un minimum que dans la mesure où l'objet est hors de danger, et que son fonctionnement est assuré sans qu'il soit besoin d'intervenir directement. Il s'agit donc d'un cas particulier, même si ce cas de figure devient plus fréquent grâce aux réponses que la conservation préventive est récemment venue apporter.

Ségolène Bergeon publie en 1990 *Science et Patience* qui traite de la restauration de peintures de chevalet ; elle établit que :

La règle d'or est l'intervention minimale et chaque fois que cela est possible il est préférable de poser une pièce sur une déchirure, ou des bandes de tension sur des bords affaiblis par un cloutage, ce qui permet ainsi de retendre la toile et d'attendre encore trente ou quarante ans avant de devoir envisager un rentoilage. ¹⁷⁰

La même année, Marie-Claude Berducou écrit qu' « il faut établir la nécessité de chaque intervention et en mesurer le degré, pour intervenir finalement le moins possible [...] » ¹⁷¹. Elle précise :

La complexité de leur mise en oeuvre [des principes de réversibilité, de compatibilité, de stabilité et de lisibilité], la nécessité fréquente de privilégier un principe sur l'autre, de ne pouvoir satisfaire à tous, conduisent à se tenir au strict indispensable, c'est la notion d'intervention minimale. ¹⁷²

Toutefois, il semble que la définition de cette notion d'intervention minimale soit condamnée à être générale, faute de pouvoir en préciser les critères sans générer aussitôt la création de contre-exemples : parlons-nous de la nécessaire visibilité de l'intervention ? Nous avons vu que certaines opérations courantes – aussi légères que le refixage local d'une écaille de peinture – étaient « naturellement » invisibles. La réversibilité de l'intervention ? Elle ne semble pas non plus à l'abri des objections ; un dépoussiérage est souvent considéré comme une intervention minimale, mais le geste n'est pas pour autant réversible.

Le critère communément admis est celui de la « non-invasivité » de l'intervention ; on objectera que l'utilisation de matériaux anciens (toiles anciennes, vernis anciens) pour conserver un aspect « authentique » – plus flatteur – n'est pas matériellement invasive ; mais c'est ici l'esprit de l'intervention, en ce qu'il cherche à induire en erreur sur la date d'une intervention, en créant peu ou prou « un faux », qui adopte une position « maximale » et invasive.

¹⁷⁰ Ségolène BERGEON, *"Science et patience" ou la restauration de peintures*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1990, p. 46.

¹⁷¹ BERDUCOU, "Introduction à conservation archéologique", op. cit., p. 11.

¹⁷² Marie-Claude BERDUCOU, "Fiche information: Déontologie-méthodologie", Document de cours, Maîtrise de Sciences et Techniques en Conservation-Restauration des Biens Culturels, Université Paris-I Panthéon Sorbonne, 2004.

Car l'intervention minimale relève également d'une attitude : l'objet doit être considéré comme un tout, et chaque partie doit bénéficier du même soin et du même respect ; il faut savoir prévoir « outre les succès, les éventuels échecs »¹⁷³. La conscience doit être permanente que nos moyens d'action « y compris celui de ne rien faire, sont soumis au hasard et nous font prendre le risque d'une réduction du fonctionnement de l'œuvre, voire de sa destruction. »¹⁷⁴.

Cette position d'humilité ne garantit pas à elle seule le caractère minimal d'une intervention, mais elle en est l'incontournable préalable.

Ainsi que le souligne Goodman, « 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 »¹⁷⁵ ; tout est donc question d'appréciation, et une intervention minimale ne peut l'être autrement que dans un contexte, à l'intérieur d'un « système contingent et variable »¹⁷⁶.

Dans une communication orale à des étudiants de deuxième année à l'Opificio delle Pietre Dure (OPD) de Florence¹⁷⁷, le restaurateur Vishwa Raj Mehra déclarait :

[...] tout dépend de ce que l'on finit par considérer comme strictement indispensable pour le tableau [...] ¹⁷⁸

Idée subjective, soumise à un positionnement critique qui prend en compte le contexte et les valeurs de chaque objet¹⁷⁹ : selon que l'on en considère l'ontologie ou la seule matérialité, le minimum requis, ce « strictement indispensable », va évoluer, et avec lui, la position de l'intervention minimale.

¹⁷³ Traduit pour nous par Jean-Sylvain BROCHU et Eva RETI ; « E che siamo pronti a considerare e prevedere eventuali fallimenti oltre che i successi. », Erasmus WEDDINGEN, "Introduzione alle relazioni sul minimo intervento a Thiene. Cosa significa Minimal Intervention?" dans *Minimo Intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti*, Padoue : Il Prato, 2004, p. 5.

¹⁷⁴ GOODMAN, "L'Art en action", op. cit., p. 9.

¹⁷⁵ Ibid., p. 9.

¹⁷⁶ Traduit pour nous par Jean-Sylvain BROCHU et Eva RETI ; « [...] all' interno dei concetti di progetto e processo, rapportandosi a un sistema contingente e variabile. », Giorgio BONSANTI, "Minimo intervento fra teoria e realtà operativa", dans *Siamo pronti per il minimo intervento?* Padoue : Il Prato, 2004, op. cit., p. 146.

¹⁷⁷ Il s'agit de l'un des plus prestigieux centres de formation à la conservation-restauration.

¹⁷⁸ Traduit pour nous par Jean-Sylvain BROCHU et Eva RETI ; « ...Tutto dipende da quello che si riesce a considerare come strettamente indispensabile per il dipinto... », Ezio BUZZEGOLI, "Minimo intervento fra teoria e realtà operativa", dans *Minimo Intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti*, Padoue : Il Prato, 2004, p. 10.

¹⁷⁹ Paul PHILIPPOT, "Conservation et tradition de l'artisanat", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre*, Courtrai : Groeninghe, 1990.

Car le corpus de biens culturels susceptibles d'être conservés ne cesse de s'accroître ; nous avons vu qu'en 1979 la charte de Burra, promulguée sous l'égide de l'ICOMOS, a encore élargi ce corpus, en intégrant la notion de « paysage » culturel, qui inclut les contextes topographique, toponymique, sociologique et linguistique.

L'extrême diversité de ce corpus entraîne donc une grande variété des réponses à apporter à la conservation des biens culturels, et les conditions idéales de conservation de l'un ne sont pas nécessairement celles d'un autre. Il en va de même pour la restauration, et l'on conçoit aisément que la restauration d'un chef d'œuvre de la peinture flamande du XVII^e siècle ne réponde pas aux mêmes exigences que celle d'un sarcophage égyptien.

On comprend alors que la définition de l'intervention minimale se complexifie dès que l'on parle de *minimum requis*.

B. LES ELEMENTS A PRENDRE EN COMPTE DANS LA DEFINITION D'UN MINIMUM

Des éléments à prendre en compte, certains relèvent des valeurs que l'on reconnaît en l'objet, à travers le statut qu'on lui accorde ou l'usage qu'on en fait, indépendamment de sa nature ; d'autres, au contraire, ressortissent à son essence même, définie tant par l'origine culturelle que par l'intention du créateur, indépendamment de toute valeur extérieure.

Ces différents éléments ne sont pas imperméables les uns aux autres, et dans la réalité, les notions de statut, d'usage, d'origine culturelle et d'intention sont souvent étroitement imbriquées. Elles seront ici artificiellement séparées, pour les besoins de l'exposé.

1. Le statut

On a pris conscience, depuis Riegl, à quel point les valeurs dont on charge les biens culturels sont déterminantes dans la définition des objectifs de la

restauration ; sans revenir sur cette axiologie, de l'importance que l'on accorde aux valeurs d'ancienneté, ou au contraire aux valeurs de contemporanéité, vont résulter les choix de l'intervention, et notamment de son amplitude.

Nous examinerons, en premier lieu, le statut que l'on accorde au bien culturel ; si nous avons au départ envisagé une approche typologique par domaine de création, une réflexion plus poussée nous a montré que ce choix n'était pas pertinent : une œuvre d'art ne sera restaurée comme une œuvre d'art qu'en tant qu'elle est reconnue comme telle ; ainsi, les mosaïques antiques répondaient à une volonté décorative, qui les rapprochait d'œuvres d'art ; leur mise au jour lors de fouilles leur confère aujourd'hui un statut de document ou d'objet d'étude : alors que leur valeur d'exposition était grande, voire primordiale, celle-ci est aujourd'hui amoindrie par une plus grande importance de la valeur documentaire ; à l'opposé, l'urinoir exposé par Marcel Duchamp, et rebaptisé *Fontaine*, acquiert le statut d'œuvre d'art, en perdant sa fonction d'origine. Dans les deux exemples, il s'agit respectivement du même bien culturel, de la même matière ; la différence tient donc au regard qu'on lui porte ; ce n'est pas tant le type d'objet qui prévaut dans la définition des choix de restauration que le statut qu'on lui attribut.

Il apparaît que les biens culturels issus du domaine de l'archéologie et de l'ethnologie, dont la valeur d'exposition est plus faible que la valeur historique et documentaire, font l'objet, la plupart du temps, de choix réduits d'intervention : la stabilisation, la mise hors de danger est généralement considérée comme suffisante. Leur statut d'*objet documentaire* implique que l'authenticité ne soit jamais mise en doute ; toute intervention doit être évaluée avec le souci permanent que l'objet peut être le dernier représentant de son espèce.

Les interventions d'ordre purement esthétique sont généralement bannies, quand elles ne se limitent pas à des exigences didactiques ou informatives : ainsi les tessons jointifs d'une céramique sont « remontés » de manière à permettre la compréhension de la forme de l'objet, mais l'intervention reste *discrètement visible*¹⁸⁰, jamais illusionniste : les matériaux ajoutés se distinguent autant que possible, et à tout moment le spectateur doit être en

¹⁸⁰ FEDOROVSKY, *La conservation et la restauration des objets ethnographiques*, op. cit., p. 22.

mesure de discerner ce qui est original de ce qui est rapporté. La référence à l'état antérieur est préservée.

Le nettoyage est pratiqué avec parcimonie, tant les poussières et autres dépôts peuvent « donner la clé exacte de la découverte, contenir des grains de pollen utiles à la datation ou, s'il s'agit d'un récipient ayant contenu des aliments, apporter des informations intéressantes pour l'identification du contenu. »¹⁸¹ ; c'est d'ailleurs pour cette raison que H. J. Plenderleith recommande, dans le cas de séries d'objets, de « conserver à part des exemplaires dont on n'aura pas nettoyé les dépôts superficiels, à titre de documentation de l'état de l'objet lors de sa découverte [...] »¹⁸².

La valeur d'exposition de l'objet archéologique ou ethnographique est souvent considérée comme faible, et celui-ci est accepté dans toute son incomplétude ; il ne s'agit pas d'œuvre d'art « qu'il faut présenter de manière à leur faire rendre leur maximum d'effet esthétique. »¹⁸³. Dans le cas des objets d'art, la valeur esthétique est beaucoup plus importante. Pour Brandi, elle est fondatrice dès lors qu'il s'agit d'œuvres d'art ; leur statut même procède de leur contemplation et de leur reconnaissance, sans cesse renouvelée, par chaque spectateur ; de même pour Gilson, qui estime qu'« un tableau comme œuvre d'art [...] n'a pas d'existence hors des moments où quelque spectateur le perçoit comme tel. »¹⁸⁴. Brandi parle d'*épiphany de l'image*¹⁸⁵, Goodman de *fonctionnement*¹⁸⁶.

On convient donc que la définition d'un minimum requis valant pour un objet archéologique ou ethnographique perde sa pertinence dès lors qu'on l'applique à une œuvre d'art. A moins, comme le fait remarquer Brandi, qu'il ne s'agisse d'une œuvre d'art en ruine, qui a perdu toute unité potentielle de la forme, et qui peut être *ipso facto* considérée comme un objet archéologique. Mais il s'agit là d'un changement de statut.

Un bien culturel n'est rien sans son contexte ; parfois ce contexte seul permet-il la compréhension de l'objet : Marie-Claude Berducou souligne que sans lui, il n'est guère possible de distinguer par exemple une lame d'épée volontairement

¹⁸¹ Harold James PLENDERLEITH, *La conservation des antiquités et des oeuvres d'art*, Paris : Eyrolles, 1966, p. 28.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ FEDOROVSKY, *La conservation et la restauration des objets ethnographiques*, op. cit., p. 25.

¹⁸⁴ GILSON, *Peinture et réalité*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁵ BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 33.

¹⁸⁶ GOODMAN, "L'Art en action", op. cit.

brisée à des fins cérémonielles d'un bris accidentel, ou le caractère intentionnel d'une perforation, etc. et d'éviter ainsi tout contresens ¹⁸⁷. Nous allons aborder quelques exemples d'objets dont la connaissance du contexte permet un changement de statut et, partant une redéfinition du minimum requis.



Figure 15 : *Le Triptyque de la Lamentation*, anonyme espagnol du XVI^e siècle ; la peinture a été surpeinte par une Crucifixion, dont il ne reste aujourd'hui que le Christ sur la croix. L'œuvre se situe aujourd'hui entre peinture et document historique.

a) *Le Triptyque de la Lamentation et le Portrait du Général Gramby : œuvres d'art ou documents ?*

Le *triptyque de la Lamentation* (**Fig. 15**), conservé au musée des Beaux-Arts d'Orléans, en est un parfait exemple. Cette peinture espagnole du début du XVI^e siècle représente une Lamentation, accompagnée, sur chaque panneau latéral, de saint Jérôme d'une part et de saint Augustin de l'autre, tous deux face à leur pupitre. La particularité de cette peinture est que le panneau central offre au regard le Christ allongé, veillé par la Vierge, en même temps qu'un

¹⁸⁷ BERDUCOU, "Introduction à conservation archéologique", op. cit., p. 24.

Christ à l'agonie sur la croix : la Lamentation a été entièrement repeinte en Crucifixion, après le nettoyage excessif de sa couche picturale ¹⁸⁸.

Cette double représentation du Christ, iconographiquement inconcevable, gêne considérablement la compréhension de la peinture : l'empiètement des formes détruit l'effet de perspective ; plus encore, la peinture, en l'état, rappelle volontiers les créations surréalistes du XX^e siècle. La Lamentation est usée et les



Figure 16 : *Le Triptyque de la Lamentation*, anonyme espagnol du XVI^e siècle (détail) ; de la *Crucifixion* qui recouvrait la peinture originale, seul le Christ en croix subsiste. Même incomplet, ce surpeint ressortit à l'histoire du goût.

ajouts viennent perturber ses qualités artistiques ; d'autre part, la Crucifixion est incomplète (**Fig. 16**), mais ce surpeint ressortit tant à l'histoire de la restauration qu'à celle du goût.

Les possibilités qui se sont offertes à la restauratrice ont été les suivantes : soit elle laissait l'aspect esthétique prendre le pas sur l'histoire matérielle de la peinture, et elle redonnait une lisibilité à la scène, en masquant l'image résiduelle de la Crucifixion ; le surpeint était « repiqué » par un nouveau surpeint ; cette intervention « lourde » présentait l'avantage de redonner – de façon réversible – une lisibilité à la Lamentation ; soit il pouvait s'agir de laisser visibles toutes les traces de l'histoire matérielle de la

peinture, au détriment de sa lisibilité iconographique.

¹⁸⁸ Elisabeth CHAUVRAT, "Restaurer une oeuvre d'art ou préserver un document? Le cas du Triptyque de la Lamentation", dans *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre*, Paris : ARAAFU, 2002.

Le comité scientifique qui a accompagné la restauratrice a fait ce second choix, préférant voir dans l'œuvre un document historique ; c'est la rareté de ce type de repeint qui a prévalu, repeint par lequel une iconographie est entièrement remaniée, autant qu'une certaine volonté d'éducation du public : la présentation d'une œuvre picturale « en l'état », imparfaite, lui permettait d'appréhender une réalité jusqu'alors peu connue.

Il s'agit donc bien d'une requalification du statut de l'œuvre, qui a fait évoluer le minimum requis : en tant qu'œuvre d'art du XVI^e siècle, le minimum était la restitution de la lisibilité iconographique et esthétique de l'ensemble ; en tant que document historique, le minimum était la conservation des traces de son histoire matérielle. Cette évolution du statut s'est d'ailleurs assez logiquement accompagnée d'un déplacement de l'œuvre : le conservateur a fait le choix d'exposer la peinture non plus dans la section des peintures, mais dans celle des objets d'art et mobilier des XV^e et XVI^e siècles.

Nous puiserons un deuxième exemple dans la littérature ; dans son traité *De la peinture à l'huile*, Jean-François Léonor Mérimée décrit les différentes techniques de la peinture à l'huile depuis les frères Van Eyck jusqu'en 1830 ; il y évoque, entre autres, la technique de Reynolds et rapporte qu'au revers du *portrait du général Gramby*, exécuté sur une couche d'impression à la détrempe,

à l'endroit qui correspond à la tête, il y a une couche de blanc à colle qui n'a pu être appliquée que pour absorber l'excès d'huile qui devait se trouver dans cette tête, repeinte plusieurs fois sans donner à chaque couche le temps de sécher complètement. ¹⁸⁹

Nous avons toujours gardé à l'esprit cette description, nous interrogeant longuement sur l'apparence que la peinture pouvait présenter ; il est probable que ce cataplasme ait provoqué une déformation locale du plan, en ce qu'il ajoutait des contraintes supplémentaires.

Nous ignorons si cette peinture a été restaurée ; le cas échéant, il y a fort à parier que la première des opérations aurait été le retrait de cette couche de

¹⁸⁹ Jean-François-Léonor MERIMEE, *De la peinture à l'huile*, Paris : Gutenberg Reprints, 1979, p. 30.

« blanc » ; elle aurait été interprétée comme une manière de renfort de la toile, et non, nous semble-t-il, comme un élément de la technique originale. Or c'est précisément pour cette raison qu'il serait nécessaire de conserver ce cataplasme, entraînant-il une déformation de la peinture : car à lui seul, il en fait évoluer le statut. Il ne s'agit plus seulement d'une œuvre d'art mais également d'un document portant témoignage de la manière dont le peintre a réussi à contourner une difficulté technique. Le minimum requis suit une trajectoire identique : dans l'ignorance du contexte, le cataplasme est interprété comme une couche rapportée, et le minimum requis passe par son retrait, en ce qu'il déforme la couche picturale et représente *ipso facto* une gêne pour la lisibilité ; avec la prise en compte du contexte, le cataplasme est un élément original, apporté par le peintre, et le minimum requis passe précisément par sa conservation, au détriment, pourrait-on dire, de l'aspect de surface de la peinture, par l'acceptation d'une moindre lisibilité.



Figure 17 : L'album de photographies *Lipscomb* d' Auguste Rodin a été manipulé par l'artiste au cours de son travail dans l'atelier : une coulure de plâtre est visible sur sa tranche.



Figure 18 : L'album *Lipscomb*, détail d'une coulure de plâtre sur la tranche de l'ouvrage.

b) *Rodin et l'album Lipscomb : photographies ou documents ?*

Le musée Rodin conserve la collection de photographies ayant appartenu à Auguste Rodin, dont certaines présentent des traces de terre glaise et des empreintes de doigts ; ces traces semblent être celles du sculpteur lui-même, tandis qu'il manipulait ces photographies au cours de son travail de modelage.



Figure 19 : L'album *Lipscomb* : détail d'un morceau de plâtre en épaisseur : celui-ci est soigneusement conservé, puisqu'il atteste de son histoire matérielle.

Ces traces, qui altèrent pourtant la lisibilité du sujet photographié, sont conservées : il s'agit de traces de l'histoire matérielle, qui témoignent du travail du sculpteur ; le document conservé n'est plus une simple *photographie*, reproductible, dont on pouvait envisager le nettoyage de la surface ; il s'agit au contraire d'un *objet*, unique, sur lequel les traces historiques ont été préservées ¹⁹⁰.

Le musée conserve en outre onze albums photographiques liés au travail du sculpteur ; certains tiennent de l'ouvrage documentaire, composé par l'artiste lui-même ; d'autres proviennent d'admirateurs. C'est le cas de l'album *Lipscomb*, constitué par Jessie Lipscomb, admiratrice et élève du Maître. Cet album n'est rempli qu'au tiers de photographies d'œuvres ou de portraits de Rodin, sur papier albuminé ; Jessie Lipscomb avait suggéré à Rodin de les compléter au fur et à mesure par les photographies qu'elle lui avait envoyées. Rodin n'a pas tenu compte de ces conseils et l'album est resté tel quel. Aujourd'hui, même s'il était possible de retrouver les clichés manquants, ceux dont parlait J. Lipscomb, il serait déontologiquement impossible de les intégrer

¹⁹⁰ Ce cas très intéressant nous est rapporté par Giulia CUCINELLA, restauratrice de photographies à Paris et travaillant depuis de longues années pour le musée Rodin.

à l'album ¹⁹¹. Celui-ci présente sur sa tranche des traces de plâtre (**Fig. 17 et 18**) ; de plus, un petit morceau en épaisseur est resté fixé sur le bord d'une page (**Fig. 19**). Ces résidus semblent faire suite à l'utilisation de l'ouvrage par Rodin dans son atelier. Dans ce cas également, le plâtre est conservé : ces traces attestent de l'histoire matérielle de l'album, de sa manipulation par Rodin.

On voit, à travers ces deux exemples, combien la connaissance du contexte est primordiale ; s'agissant de photographies ou d'un simple recueil de photographies, le minimum passait par le nettoyage des traces pour la restitution d'une bonne lisibilité ; dans les deux cas exposés, c'est précisément la conservation de ces traces qui représente un minimum.

c) *La Piétà de Saint-Saturnin-lès-Apt : œuvre d'art ou objet ethnographique ?*

Le cas de la *Piétà* de Saint-Saturnin-lès-Apt ¹⁹² (**Fig. 20**) est particulièrement intéressant.

L'histoire, relatée par Julia Riecke, raconte qu'en 1850 la peinture saigne au niveau des plaies du Christ ; ce phénomène se produit à plusieurs reprises, toujours en présence d'une jeune fille possédant elle-même les stigmates. Convaincue de malhonnêteté et de mise en scène, la jeune fille est condamnée à la fois par la Justice et par l'Église, et le tableau dissimulé. L'œuvre a d'abord été vénérée par les fidèles, puis détestée à la suite de la condamnation de la jeune fille.

La restauratrice a défini plusieurs « moments » de l'œuvre : le premier est celui du tableau créé par le peintre ; le deuxième est celui procédant de la vénération liée aux saignements, puis de la matérialisation de l'outrage ; enfin, le moment actuel, celui de *stigmaté* d'un drame collectif vécu par une petite commune du Vaucluse.

¹⁹¹ Giulia CUCINELLA, *Collection photographiques d'artiste: une approche de conservation-restauration différente? Exemple de la collection photographique d'Auguste Rodin*, Mémoire de fin d'études, 2007, p. 38-41.

¹⁹² Julia RIECKE, "Proposition de traitement de la piétà de Saint-Saturnin-lès-Apt, peinture qui a saigné", dans *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre*, Paris : ARAAFU, 2002.

L'état actuel de la peinture est très dégradé : la toile est devenue rigide et cassante, le rentoilage a perdu son adhérence, et de très nombreuses déchirures et déformations rendent la peinture difficilement lisible (**Fig. 21**). C'est la richesse de l'histoire matérielle de cette peinture et son état actuel de *relique* qui ont amené la restauratrice à préférer changer le regard que le spectateur porte



Figure 20 : La *Pietà* de Saint-Saturnin-lès-Apt, stigmate du drame collectif vécu par une petite commune du Vaucluse.

sur l'œuvre plutôt que d'en modifier l'aspect :

En termes de restauration, plutôt que d'effectuer le traitement pur et simple de l'œuvre proprement dite, c'est-à-dire de sa matière, il me paraît nécessaire d'effectuer en premier lieu le traitement de facteurs qui touchent à la perception, à l'*information* de la matière de l'œuvre : passer du traitement de l'œuvre à celui du *regard* de l'œuvre.¹⁹³

La charge émotionnelle de la peinture, en tant que support d'un drame extraordinaire, et dont l'état de conservation se fait le témoin, a ainsi été privilégiée. En effet, la dégradation de l'œuvre est une des clés de sa compréhension, et la lisibilité de l' « objet » se

fait ici au détriment de celle de la peinture. L'histoire est « comme incrustée dans la surface »¹⁹⁴ ; c'est pourquoi l'intervention minimale passe ici par la conservation des déchirures et des déformations, nécessaires à la compréhension de l'objet.

Autrement dit, l'œuvre trouve un autre *fonctionnement*, qui n'est plus celui d'une peinture ; nous sommes ici très proches d'un bien ethnographique, qui

¹⁹³ Insistances de l'auteur ; Julia RIECKE, *Pietà de Saint-Saturnin-lès-Apt : Consolation d'une image*, Mémoire de fin d'études, Ecole d'art d'Avignon, 1998, vol. 2, p. 57.

¹⁹⁴ Ibid., vol. 2, p. 51.



Figure 21 : La *Piètà* de Saint-Saturnin-lès-Apt : l'éclairage en lumière tangentielle met en valeur l'état de relique de la peinture ; l'histoire est « comme incrustée dans la surface ».

n'a de sens que dans sa communauté d'origine. Ne s'agissant plus d'une peinture, la restauration de l'image n'est plus une priorité ; elle ajouterait au contraire une certaine *illisibilité*. Son aspect de relique insère l'objet « dans un échange qui intègre en un tout la réalité invisible et le monde visible, ce qui fait objet de croyance et ce qui se laisse appréhender quotidiennement par la perception sensorielle. »¹⁹⁵.

La démarche est donc une démarche de conservation, à travers une intervention minimale de consolidation qui tend à « rendre visible une *non-restauration* de l'image pour

assurer une meilleure « lisibilité » de l'œuvre. »¹⁹⁶.

Bien évidemment, la présentation en l'état de la peinture doit s'accompagner – et ceci doit être impérativement pris en compte dans la définition du minimum requis – de l'information du public. Un effort doit être fait dans ce sens, et ce, d'autant plus que les choix arrêtés tiennent de la démarche « rédemptrice » : la présentation de la peinture au cœur de son village, afin de provoquer son retour en grâce progressif, et la réconciliation de toute la communauté du village vis-à-vis de ce drame qui, jusqu'alors, inspirait gêne et crainte.

Laissons de côté ce que cette intervention a pu inspirer de polémique : les débats qui ont suivi la présentation de ce cas au colloque *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre* organisé par l'ARAAFU¹⁹⁷ rendent compte de positions très tranchées, et l'on trouvera des arguments recevables de part et

¹⁹⁵ Krzysztof POMIAN, "Pourquoi protégeons-nous les monuments?" *Patrimoines*, n° 1, Paris : Institut National du Patrimoine, 2005, p. 11.

¹⁹⁶ RIECKE, "Proposition de traitement de la pietà de Saint-Saturnin-lès-Apt", op. cit., p. 91.

¹⁹⁷ Colloque organisé à Paris les 13, 14 et 15 juin 2002 ; on trouvera la transcription des débats évoqués aux pages 103 à 107 des actes de ce colloque.

d'autre. Reste que la réflexion autour de cet objet, qui confine à la relique, est passionnante.

Il nous paraît plus intéressant de conclure sur le fait que ces choix sont d'autant mieux acceptés que la *Pietà* de Saint-Saturnin-lès-Apt est une peinture de piètre facture ; en eût-il été ainsi d'une toile de maître ayant subi le même sort ? Il ne nous paraît pas du tout évident que son statut ait suivi la même trajectoire ; autrement dit, nous pensons que la lisibilité de l'image aurait alors été considérée comme le minimum requis, au détriment de l'histoire matérielle, et qu'une intervention directe de restauration aurait pris le pas sur une présentation « scénographique » de l'objet.

2. L'usage

L'usage d'un objet fait évoluer les choix de la restauration, et notamment la position d'un minimum requis.

Le mot *usage* s'entend de deux manières : il désigne d'abord toute fonction – en cours ou prévue – que l'objet est amené à remplir ; il représente ensuite une fonction passée, pour laquelle l'objet a été créé, mais dont il n'est plus investi ; nous laisserons provisoirement de côté cette deuxième acception du terme : à notre sens, elle a davantage sa place dans le chapitre suivant, dans une approche ontologique qui embrasse l'origine culturelle d'un objet et l'intention de son créateur. Nous nous consacrerons pour l'heure à la première acception du mot : l'usage en tant que fonction présente ou future, et que la dégradation de l'objet contrarie.

En tout premier lieu, il importe de déterminer si la fonction de l'objet doit être conservée ou si elle peut être abandonnée, entraînant son changement de statut ; il apparaît ainsi que certains types d'objets ne peuvent voir leur usage maintenu : ce sont, là encore, les objets issus des domaines archéologique et ethnographique ; l'évolution de leur statut impose l'abandon de leur fonction, et une céramique ancienne ne retrouvera pas son usage premier de cruche ou de pot ; le seul usage concédé est de se prêter à l'étude : on reconnaît que chaque objet est porteur de signes, plus ou moins apparents, qui l'inscrivent en tant

que phénomène matériel. De *fonctionnel*, il devient *documentaire* et ce nouvel usage conditionne la restauration, à l'instar de ce que nous avons vu plus haut : la valeur documentaire oriente les choix restauratifs vers un minimum, tant la moindre intervention peut porter atteinte à l'authenticité et représenter une gêne pour l'étude.

A l'inverse, les biens issus du domaine architectural font l'objet de choix de restauration beaucoup plus fondamentaux : c'est la prise en compte de leur *nature matérielle* qui prévaut sur toute autre considération, et qui va imposer le minimum requis ; l'usage oriente les choix de restauration, et la résistance physique de l'objet est impérative : on imagine mal un édifice représenter un danger pour les visiteurs qu'il abrite ; ce sont les considérations physiques qui priment dans la définition du minimum requis, car « la valeur d'usage ne peut faire aucune concession à la valeur d'ancienneté. »¹⁹⁸.

On trouve aisément des exemples analogues parmi les biens issus de l'industrie ou de l'artisanat ; beaucoup de collectionneurs de voitures anciennes imposent comme un minimum l'invisibilité absolue de la moindre dégradation et la remise en état de marche des véhicules, puisque ceux-ci peuvent être appelés à servir. Il s'agit d'un choix déterminé par avance, qui répond à une injonction de fonctionnement ; c'est d'ailleurs à la faveur de parades ou d'exhibitions que la qualité de la collection est éprouvée.

a) *Les violoncelles de Stradivari : œuvres d'art ou documents ?*

L'instrument de musique de facture exceptionnelle pourra être restauré suivant deux trajectoires ; les choix de restauration vont évoluer, suivant que l'on considère que son usage peut être ou non maintenu : dût-il être joué, le minimum requis sera la résistance physique de l'objet et l'excellence de sa sonorité ; dût-il être considéré comme un objet documentaire, avec pour seule fonction de permettre l'étude, le minimum requis sera la stabilisation *en l'état*, avec l'abandon de son usage. Longtemps, seule la valeur d'usage a déterminé les choix de restauration ; en 1989, le CIMCIM (Comité International des Musées et

¹⁹⁸ RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, op. cit., p. 89.

Collections d'Instruments de Musique) reconnaissait que ces choix ont « [...] causé de grands dommages et dans de nombreux cas ruiné d'importantes parties d'instruments historiques »¹⁹⁹. Des solutions alternatives ont été trouvées, dans le but de satisfaire à toutes les exigences : les choix de restauration se sont orientés vers des interventions moindres, le retour à l'usage a été concédé pour de courtes périodes, et des fac-similés, intégraux ou partiels, ont été réalisés²⁰⁰.

La rareté ou la valeur de l'instrument ne sont pas nécessairement des critères suffisants pour en restreindre l'usage, puisque s'agissant de pièces exceptionnelles, certaines sont régulièrement utilisées : en 1974, Mstislav Rostropovitch se porte acquéreur du célèbre violoncelle *Duport*, créé en 1711 par Antonio Stradivari²⁰¹ ; Rostropovitch devient l'interprète de ce que l'on considère comme l'un des instruments les plus précieux qui nous soient parvenus, l'une des plus grandes réussites du maître de Crémone. Il en va de même pour Jacqueline du Pré, violoncelliste prodige, qui jouera sur son Stradivarius *Davidov*, créé en 1712, qu'elle lègue à sa mort en 1987 au violoncelliste américain Yo-Yo Ma²⁰². Qu'importe si ces instruments sont des pièces uniques, à la valeur inestimable ! Leur maintien en usage paraît consensuel, à la condition toutefois que l'interprète égale en génie celui de l'instrument ; il ne s'agit d'ailleurs plus à proprement parler d'instruments : il s'agit de pièces uniques, créées par l'un des plus grands artistes luthiers, autrement dit, de véritables œuvres d'art. Dans un avant-propos au livre du célèbre luthier anglais Charles Beare, le violoncelliste Yo-Yo Ma dira :

« Il y a une relation mystérieuse entre l'interprète et l'instrument. Depuis 1983 le son du violoncelle n'a cessé de grandir, devenant plus riche, plus profond et plus dense. En partie parce qu'il est joué constamment, ce qui le fait vibrer plus profondément ; et en partie parce que mon esthétique auditive a changé. A chaque fois que je prends le « Davidov », je considère

¹⁹⁹ Florence GETREAU, "L'instrument de musique comme objet de patrimoine: Quels objectifs de restauration?" dans *Conservation-Restauration Technologie*, Bruxelles : U.L.B., 1994, p. 71-72.

²⁰⁰ Ibid., p. 73.

²⁰¹ Alain PÂRIS, "Rostropovitch, Mstislav (1927-)", dans *Encyclopaedia Universalis: Encyclopaedia Universalis*, 2005.

²⁰² Pierre BRETON, "Jacqueline Du Pré (1945-1987)", dans *Encyclopaedia Universalis: Encyclopaedia Universalis*, 2005.

comme un privilège de pouvoir en jouer. Je ressens un profond respect envers l'instrument et son créateur [...] ²⁰³

On ne peut mieux montrer à quel point il ne s'agit plus d'un instrument de musique, mais bien d'une œuvre d'art, dans le rapport transcendant qui est établi réciproquement entre le violoncelle et son interprète ; l'abandon de son usage représenterait un renoncement à son *fonctionnement*, au sens où l'entend Goodman ²⁰⁴, et partant, la négation de son statut si particulier. Du reste, certains considèrent que les qualités acoustiques de l'instrument ne peuvent être conservées qu'avec son maintien en usage : ne pas les solliciter serait un premier pas vers une érosion de son fonctionnement. Le minimum requis est donc défini par le maintien en usage de l'objet, et sa nécessaire résistance physique.

b) *Le wagon de l'Armistice : objet culturel, objet cultuel ou acte de guerre ?*

L'objet commémoratif représente un cas plus complexe ; son essence même est d'être en usage, il est commémoratif ou n'est pas.

Un exemple particulièrement éclairant est le wagon de l'Armistice (**Fig. 22**), conservé à Rethondes, au musée de l'Armistice. Son histoire matérielle est très tourmentée, car elle comporte plusieurs « temps » déterminants ; il importe de rappeler brièvement cette histoire.

A l'origine, la voiture-restaurant n° 2419D de la Compagnie Internationale des Wagons-lits effectue plusieurs services sur les lignes Paris/Saint-Brieuc, puis Bordeaux/Rennes. Elle est ensuite transformée en « wagon-bureau » et intégrée dans le train d'état-major du maréchal Foch le 29 octobre 1918. Le 11 novembre, elle abrite, dans la Clairière de Rethondes, près de Compiègne, la signature de l'armistice entre la France et l'Allemagne. Son statut évolue

²⁰³ Traduit par nous ; "There is a mysterious relationship between performer and instrument. Since 1983 the cello's sound has been growing constantly, becoming richer, deeper and fuller. Part can be attributed to constant playing, causing it to vibrate more fully. Part may be due to my own changing aural aesthetics. Every time I take up the 'Davidoff' I consider it a privilege to make music with it. There is a deep respect for the instrument and its maker.", YO-YO MA, "Foreword", dans *Antonio Stradivari: The Cremona Exhibition of 1987*, Londres : J. & A. Beare Ltd., 1993, p. 2.

²⁰⁴ GOODMAN, "L'Art en action", op. cit., p. 9.

aussitôt, il ne s'agit plus d'un simple wagon, interchangeable avec tout autre de son espèce, mais il devient *de facto* un objet symbolique. Et c'est chargé de ce



Figure 22 : Après la destruction du véritable wagon de l'Armistice par les nazis, un nouveau wagon a été mis en place par les autorités françaises.

symbole qu'il est retiré du service, puisque le changement de statut s'accompagne de l'abandon de son usage.

Suite à la demande du gouvernement de Georges Clémenceau et au don de la Compagnie Internationale des Wagons-lits, il est exposé au musée de l'Armée, puis, de 1921 à 1927, installé dans la cour d'honneur des Invalides.

Hitler exige que l'armistice du 22 juin 1940, qui scelle la capitulation française face à l'Allemagne nazie, soit signé dans ce même wagon, placé au même endroit qu'en novembre 1918 : cette exigence du Führer devait permettre de laver l'humiliation ressentie par l'Allemagne en 1918, puis au moment de la signature

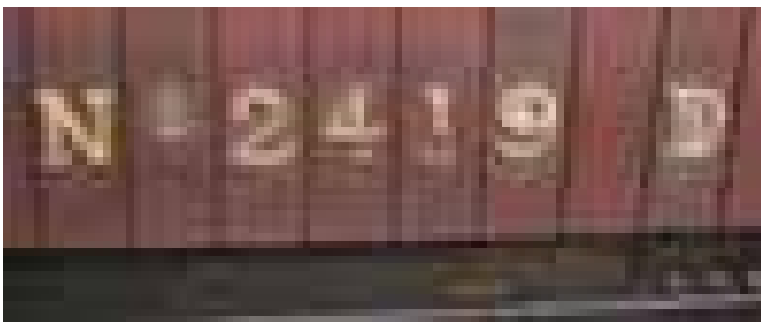


Figure 23 : poussant plus loin la substitution, les autorités françaises « débaptiseront » le wagon de remplacement, pour lui attribuer le même numéro de série que celui du wagon original.

du Traité de Versailles. Tous les aménagements de la clairière de Rethondes sont à cet effet détruits par les nazis, les monuments démontés, et transportés en Allemagne.

De même, deux jours seulement après la

signature de l'armistice, la voiture n° 2419D est transportée à Berlin, puis exposée à la Porte de Brandebourg. Elle sera ensuite remise sur une voie de service à Anhalt, entre Berlin et Leipzig.



Figure 24 : Récupéré en 1992, le wagon original est réduit à l'état de ruine, sans « unité potentielle de la forme ».

En 1944, face à la progression implacable des armées alliées, elle est évacuée à Ohrdruf (Thuringe), où elle est brûlée par les autorités nazies, conformément aux ordres reçus.

Du symbole de l'Armistice de novembre 1918 et de la capitulation française de juin 1940, il ne reste dès lors qu'un vestige méconnaissable.

On aurait pu imaginer que les restes de ce « wagon-martyr » soient exposés, se suffisant à eux-mêmes pour l'évocation du souvenir.

Il n'en est rien : le 11 novembre 1948, le 30^{ème} anniversaire de l'armistice est célébré en présence de Vincent Auriol, Président de la République, et deux ans plus tard, après la fin des travaux de remise en état de la Clairière de Rethondes, le 11 novembre 1950, la France met en place un nouveau wagon, dit *de l'Armistice*, rigoureusement

identique, pareillement aménagé et issu de la même chaîne de fabrication. Ce wagon porte le n°2439D ; poussant plus loin la substitution, les autorités françaises le « débaptiseront », pour lui attribuer le même numéro de série que celui du wagon original (**Fig. 23**).

On ne peut pas parler de *copie*, dans la mesure où le wagon dont il est question n'en est pas une, mais qu'il est issu de la même série sur la chaîne de montage. Ce wagon de remplacement est considéré comme authentique par les autorités françaises ; il ne joue aucun rôle compensatoire : par un effet d'« intronisation », il est *devenu* le wagon de l'Armistice, et non plus un simple *clone*... Authentique sans être original, l'actuel wagon a hérité d'une histoire qui n'était pas la sienne ; il s'agit en définitive d'un « faux » officiel.

A travers ce qu'il faut bien appeler une mise en scène, les autorités françaises ont agi comme les véritables créateurs de l'objet ; oserait-on la comparaison

avec l'urinoir intronisé *Fontaine* par Marcel Duchamp ? On ne peut malgré tout s'empêcher de penser à un déni d'histoire.

Qu'en est-il du vestige du véritable wagon de l'Armistice ? Récupéré en 1992, il est réduit à l'état de ruine, sans « unité potentielle de la forme », relégué dans la dernière pièce du musée de l'Armistice (**Fig. 24**) ; son statut confine à celui des biens culturels issus de l'archéologie. A l'inverse de son « pendant », qui n'est que par décret, ce vestige n'existe plus que par l'hypertrophie de son histoire matérielle, et son apparence même en est le témoignage ; dût-il être restauré, le minimum requis passerait évidemment par une stabilisation de cet état disloqué. En toute rigueur, cette définition d'un minimum devrait également inclure son maintien sur le lieu actuel de conservation, « à côté » du wagon officiel, tant celui-là atteste-t-il de sa disgrâce.

La commémoration annuelle du 11 novembre exige que l'état de conservation du wagon « officiel » soit toujours parfait, et la rutilance de ses cuivres s'impose comme une nécessité ; la moindre dégradation visible de cet objet hautement symbolique jetterait le doute sur la ferveur commémorative de la nation toute entière. Eut-on pu présenter un objet dégradé qu'il n'était nul besoin d'opérer une telle transmigration : les vestiges du « vrai » wagon de l'Armistice auraient suffi à illustrer les inepties de la guerre. Il s'agissait au contraire d'illustrer la fierté des vainqueurs, la victoire du Bien sur le Mal. Le wagon de l'Armistice doit apparaître de manière éclatante.

On peut voir là une similitude avec un objet de culte ; à la manière d'un reliquaire, le wagon actuel n'abrite-t-il pas les effets personnels des protagonistes ? Mais on peut également voir dans cette intronisation un acte de guerre, participant d'une propagande. Hitler a voulu s'approprier le symbole de 1918 pour le détruire en le requalifiant : il ne s'agissait plus tant du wagon de la défaite allemande de 1918 que de celui de la capitulation française de 1940. De la même manière, la France se réapproprie le symbole en 1950 en présentant un wagon intact... niant la destruction du wagon original. Cette manipulation des symboles seule permettait de laver l'affront, mais elle condamnait le wagon à

vivre dans le présent. Celui-ci ne prend véritablement pied dans l'Histoire qu'en 1992, au moment où la France récupère les restes du wagon original.

Toutefois, quelle que soit l'interprétation à laquelle on souscrit, le minimum requis reste inchangé : l'invisibilité absolue de la dégradation est une nécessité.

c) *L'icône : véhicule ou image ?*

Le culte orthodoxe attribue aux icônes un rôle fondamental. Il faut rappeler que la politique iconoclaste des empereurs isauriens Léon III puis Constantin V avait conduit à une période très tendue, marquée par la « querelle des images » ; cette politique prenait appui sur les préceptes du Décalogue, lequel stipule : « Tu ne feras pas d'idole, ni aucune image [...] Tu ne te prosterner pas devant eux et tu ne les serviras pas. » ²⁰⁵. Afin d'apaiser les passions, l'impératrice Irène convoque en 787 le second Concile de Nicée, lequel légitime à nouveau le culte des icônes, à la condition expresse qu'elles soient exécutées suivant des principes religieux rigoureux ²⁰⁶ ; en effet, les théologiens iconodoules, qui justifiaient les images par l'incarnation du Christ, qui, d'invisible, est devenu visible, considéraient qu'*ipso facto* le culte ne pouvait s'appuyer sur des images imparfaites. Ces règles avaient donc pour but une certaine « normalisation » des représentations ²⁰⁷.

Quand le catholicisme ne prête globalement à l'image qu'une valeur pédagogique religieuse, le culte orthodoxe fait de l'icône une matrice investie par la divinité, « de la même façon que Dieu le Fils est descendu dans le sein de la Vierge » ²⁰⁸ ; les icônes ne *représentent* pas la divinité, à l'instar d'une idole, elles *abritent*. Il s'agit d'un véhicule et non d'un symbole : l'icône est « apparaissante, comme une illumination, une révélation. [...] [Elle est] transfiguratrice. » ²⁰⁹.

²⁰⁵ Exode, XX, 4-5, in *La Bible*, sous la direction de E. Dhorme, Paris : NRF, 1956, vol. 1, p. 233.

²⁰⁶ Jean-Urbain COMBY, "Querelle des images (726-843)", dans *Encyclopaedia Universalis* : Encyclopaedia Universalis, 2005.

²⁰⁷ Kiriaki TSEMELOGLOU, Gaëlle LE MEN, "Quelques réflexions sur la restauration des icônes en tant qu'objets de culte", *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, n° 11, Paris : ARAAFU, 1998, p. 14.

²⁰⁸ Jean-Claude MARCADE, "Christ (Représentations du)", dans *Encyclopaedia Universalis*, 2005.

²⁰⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, "Art et théologie", dans *Encyclopaedia Universalis*: Encyclopaedia Universalis, 2005.

L'icône ne s'interpose pas, elle introduit les fidèles à l'adoration de la divinité : l'utilisation d'un point de fuite *en avant* de l'image permet d'ailleurs au spectateur d'être appelé dans l'espace représenté ²¹⁰.

La vénération des icônes est cependant peu propice à leur bonne conservation : nombreux sont en effet les frottements, onctions et autres encensements pratiqués par les fidèles ²¹¹. Par ailleurs, l'occupation intermittente des lieux de culte, soumis au flux et au reflux des fidèles, provoque d'importantes variations hygrométriques, responsables des soulèvements de la peinture et de la perte d'écaillés.

Un vernis de finition oléo-résineux, appelé *olifa*, était traditionnellement étendu sur la peinture ; outre ses qualités optiques, on croyait aux vertus protectrices de cette préparation à base d'huile végétale, de siccatif et de résine, et son application à chaud devait lui assurer une meilleure pénétration dans la peinture. Des études ont montré que ce vernis protecteur s'opacifiait et s'assombrissait inexorablement, sur une échelle de temps variable suivant leur qualité, et plus proche de la décennie que du siècle ²¹². La peinture originale était alors recouverte par le travail d'un nouveau peintre, lequel se conformait aux critères esthétiques de son temps ; les proportions étaient en général conservées et les phylactères réécrits de manière lisible ²¹³ ; mais il arrivait parfois que l'iconographie soit remaniée.

Ceci explique le nombre impressionnant de surpeints qui recouvrent de façon caractéristique les icônes. Il faut savoir que la tradition ne s'attache pas au travail du peintre iconographe, mais à l'harmonie de l'icône et à son unité : c'est dans la permanence des symboles sacrés que l'icône trouvait son fonctionnement. Sa conformation aux règles sacrées définies par le Concile de Nicée est précisément ce qui la différencie de l'image, potentiellement sujette à l'idolâtrie ²¹⁴.

²¹⁰ Il s'agit d'une perspective dite *inversée*, dans laquelle le spectateur lui-même constitue le point de fuite TSEMELOGLOU, LE MEN, "Quelques réflexions..." op. cit., p. 15.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ella TUSHINSKAYA, "Restauration d'une icône représentant les deux prophètes Moïse et Samuel", *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, n° 11, Paris : ARAAFU, 1998, p. 24.

²¹³ Ibid., p. 25.

²¹⁴ TSEMELOGLOU, LE MEN, "Quelques réflexions..." op. cit., p. 15.

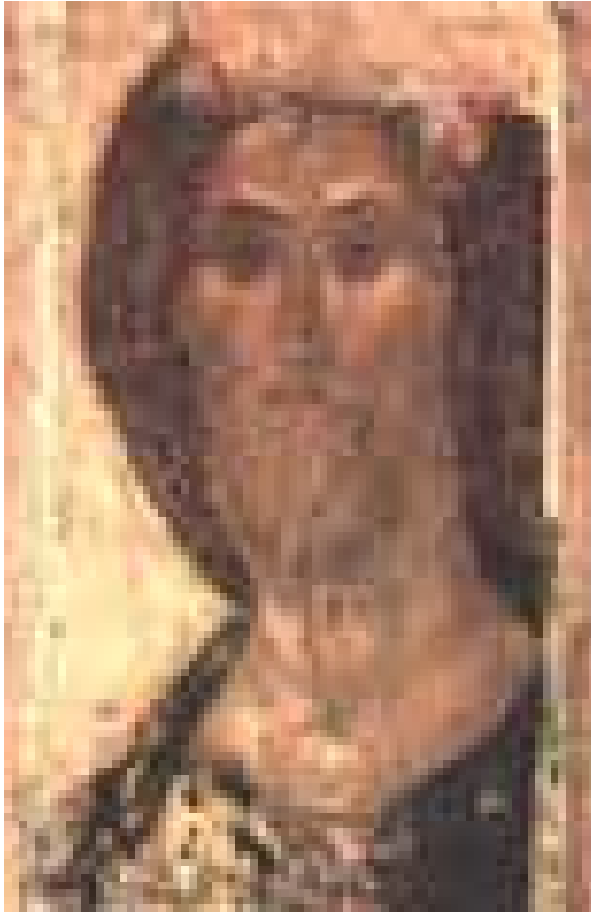


Figure 25 : Andreï Roublev, *Le Sauveur de Zvenigorod* : bien qu'actuellement très lacunaire, l'icône pourrait en l'état servir au culte, mais l'idéal serait la réintégration sans falsification stylistique.

Les icônes de moindre importance et trop dégradées pour pouvoir remplir leur fonction, plutôt que d'être repeintes ou abandonnées, étaient brûlées suivant un rituel précis lors de la préparation du chrême ²¹⁵. Cet exemple est bien sûr très éloigné de l'idée d'intervention minimale : on voit en effet mal comment la destruction d'un bien pourrait s'inscrire dans une optique de retenue du geste ; il tend cependant à montrer combien le principe de dégradation est ontologiquement éloigné de l'icône. D'un point de vue technique, il y a une familiarité évidente entre la peinture sur panneau, d'un Primitif italien par exemple, et une icône ; leur stratigraphie diffère peu l'une de l'autre ; pourtant, le

choix d'une réintégration visible est souvent fait en ce qui concerne la première, avec l'utilisation de la technique du *tratteggio* mise au point par l'I.C.R. ; concernant les icônes, une telle restauration, visible, serait perçue comme une profanation de son caractère sacré et absolu ; elle ramènerait l'icône au rang d'une simple image et serait en contradiction avec sa fonction cultuelle, engendrant une rupture avec la tradition, puisque le culte s'attache, non au respect de la matière, mais à celui de la représentation.

²¹⁵ Ibid., note 17, p. 20. Cet exemple ne serait-il pas à rapprocher des préconisations du IV^e Concile de Milan, lequel, en 1571, incitait les évêques à faire « renouveler » les images pieuses, autant qu'à brûler celles d'entre elles qui étaient trop endommagées, en veillant à leur ensevelissement afin d'éviter toute profanation (BAZIN, "Conservation des oeuvres d'art", op. cit.) ?

L'engouement pour l'art de l'icône et le développement de son commerce au début du XX^e siècle se sont accompagnés d'une autre approche de leur restauration, jusqu'à parfois une volonté de conservation *en l'état*. C'est bien l'abandon de son usage qui entraîne la requalification de l'icône en objet de collection, décoratif ou documentaire ; l'intervention minimale est redéfinie vers une plus grande retenue du geste. Néanmoins, une restauration visible demeurerait en contradiction avec son ontologie.

L'icône dût-elle être rendue au culte, le geste restauratif, sans aller, comme on l'a vu, jusqu'au surpeint, devrait être plus appuyé et l'invisibilité absolue de la restauration, l'éclat de la peinture, s'imposerait cette fois comme un minimum. L'archevêque Serge, de la cathédrale orthodoxe Saint-Alexandre-Nevski à Paris, admet cependant que l'icône du *Sauveur de Zvenigorod*, actuellement très lacunaire, pourrait en l'état servir au culte (**Fig. 25**). Son iconographe Andreï Roublev a été canonisé et le visage reste en effet « déchiffrable pour le fidèle ». Mais il ne peut s'empêcher de considérer que l'idéal serait la réintégration sans falsification stylistique ²¹⁶.

Enfin, citons brièvement l'exemple de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, à Bas-Pont-Scorff, en Bretagne ; cette Vierge a été mutilée par la chute d'un obus allemand pendant la Seconde Guerre mondiale, peu de temps après le départ des fidèles ; un véritable culte lui est aujourd'hui encore rendu pour avoir sauvé la communauté paroissiale ; l'obus est d'ailleurs présenté sur le socle de la statue ²¹⁷. Si cette Vierge était restaurée de manière reconstructive, le culte serait vidé de son sens ; l'intervention minimale passe ici par le respect de cette mutilation.

²¹⁶ Propos recueillis par K. Tsesseloglou et G. Le Men, in TSESMELOGLOU, LE MEN, "Quelques réflexions..." op. cit., p. 16.

²¹⁷ Marie-Cécile BORNEUF-CUSSON, Marie PINCEMIN, "Notes sur la restauration des objets de culte en Bretagne ou Qui n'a pas peur de l'Ankou?" *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, n° 11, Paris : ARAAFU, 1998, p. 64.

3. L'origine culturelle

L'article 11 du Document de Nara sur l'authenticité, fondamental, définit que :

Il est [...] exclu que les jugements de valeur et d'authenticité qui se rapportent [aux différentes cultures] se basent sur des critères uniques. Au contraire, le respect dû à ces cultures exige que chaque oeuvre soit considérée et jugée par rapport aux critères qui caractérisent le contexte culturel auquel elle appartient.²¹⁸

L'origine de l'objet est déterminante dans la définition d'une intervention : la culture dont il est issu doit être connue et prise en compte lors de l'établissement du projet d'intervention ; sa méconnaissance ne permet pas de définir les objectifs de l'intervention, car il convient d'avoir à l'esprit que mesurer les autres cultures à l'aune de la nôtre est immanquablement source de contresens²¹⁹.

a) *Le sanctuaire d'Isé : conservation ou reconstruction ?*

En Asie, le bouddhisme introduit l'idée de conservation de l'art et de l'architecture, par révérence envers Bouddha : les images, tenues pour des représentations sacrées, sont scrupuleusement conservées ; il en va de même pour les bâtiments²²⁰ : ainsi, les temples bouddhistes sont-ils restaurés en respectant les matériaux originaux ; les pièces nouvelles sont signées, pour les différencier des pièces originales²²¹. Ces principes ont pour nous une résonance familière : Camillo Boito ne proposait pas autre chose que le marquage des éléments rajoutés. Le minimum ici répond donc à une conservation de l'existant.

²¹⁸ UNESCO, ICCROM, *et al.*, *Document de Nara sur l'Authenticité, Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Nara (Japon) : UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1994.

²¹⁹ Roberto Di STEFANO, "L'authenticité des valeurs", dans *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Nara : UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1995, p. 137 sqq.

²²⁰ Nobuo ITO, "Le Concept d'authenticité inhérent au Patrimoine culturel en Asie et au Japon", dans *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Nara : UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1995, p. 52.

²²¹ JOKILEHTO, "Les Fondements des principes modernes en conservation", *op. cit.*, p. 29.

A l'inverse, penchons-nous sur un exemple beaucoup plus singulier ; il concerne cette fois le culte shintō.

Le shintoïsme, ou *voie des dieux*, présente la déesse du Soleil Amaterasu-ōmikami comme l'ancêtre de la famille impériale japonaise. Célébré dans le sanctuaire d'Isé (**Fig. 26**), son culte semble n'avoir été au départ qu'un culte



Figure 26 : Le sanctuaire d'Isé, au Japon, haut lieu du culte shintō ; le temple est construit de bois et de chaume ; le choix de ces matériaux ne laisse rien au hasard.

privé de la dynastie impériale²²². Il était autrefois abrité dans la grande salle du palais de l'empereur Sūjun. Le *Nihon Shoki* (*La Chronique du Japon*, rédigée en langue chinoise) rapporte que suite à un terrible épisode de peste, son successeur Suinin-tennō fit transférer définitivement son culte à Isé, à l'endroit où la déesse Amaterasu serait descendue sur terre²²³.

Ce culte, très populaire à partir de la fin du XVI^e siècle, fit d'Isé un haut lieu de pèlerinage, déplaçant jusqu'à plusieurs millions de fidèles certaines années ; après son apogée à l'ère Meiji, où le shintoïsme devient religion

²²² René SIEFFERT, "Amaterasu-O-Mi-Kami", dans *Encyclopaedia Universalis* : Encyclopaedia Universalis, 2005.

²²³ Robert TREAT PAINE, Alexander SOPER, *The Art and Architecture of Japan*, Londres : Penguin Books, 1955, p. 165.

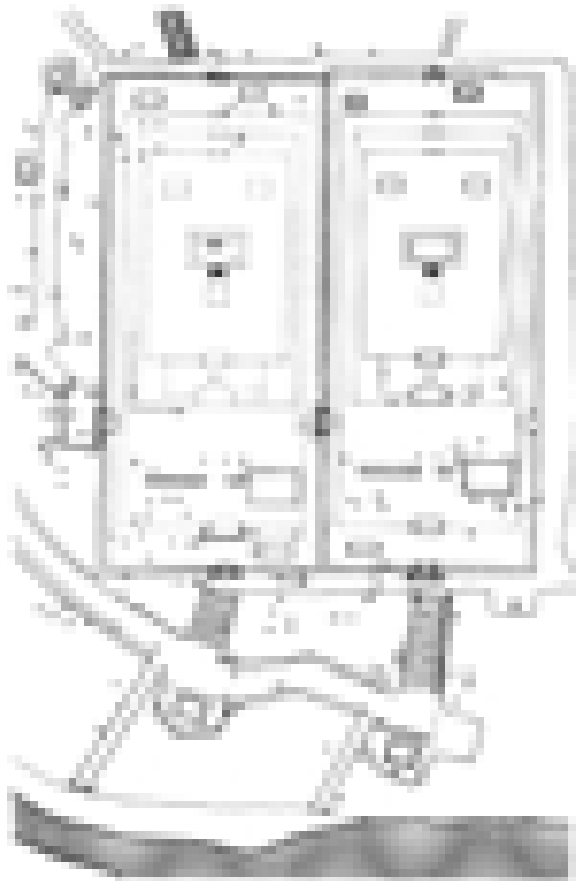


Figure 27 : Sanctuaire d'Isé, plan du *Naikū* : depuis son édification supposée à la fin du IV^e siècle après J.-C., le sanctuaire intérieur est détruit tous les vingt ans, après sa reconstruction à l'identique sur son esplanade jumelle.

officielle, le lieu perd de sa fréquentation dès la défaite de 1945 et la séparation du shintō et de l'État ²²⁴.

Le site se compose d'un enclos sacré divisé en deux esplanades identiques (**Fig. 27**). Sur l'une de ces esplanades est construit le *naikū*, ou sanctuaire intérieur, lequel abrite l'un des attributs du pouvoir impérial : le Miroir sacré d'Amaterasu. Ce temple est construit de bois et de chaume ; le choix de ces matériaux ne laisse rien au hasard : dans la mythologie, la civilisation japonaise doit un pan entier de son essence au monde végétal, et à la forêt en particulier ²²⁵. C'est d'ailleurs au cœur d'un bois de cèdres qu'est situé le *gekū*, ou sanctuaire extérieur, relié au *naikū*

par une route de sept kilomètres environ, la route *Ai-no-Yama* ²²⁶.

Depuis son édification supposée à la fin du IV^e siècle après J.-C., le *naikū* et le *gekū* sont détruits tous les vingt ans, après leur reconstruction à l'identique sur leur esplanade jumelle ; cependant, il est historiquement peu probable qu'une coutume aussi coûteuse ait été régulièrement respectée ²²⁷.

Il est important de s'arrêter sur le terme d'*identique* ; le respect visuel de la forme n'a pas toujours été respecté ; Françoise Choay cite l'exemple d'un artisan japonais qui regrettait, lors de la dernière reconstruction du sanctuaire, de

²²⁴ René SIEFFERT, "Isé, sanctuaire", dans *Encyclopaedia Universalis* : Encyclopaedia Universalis, 2005.

²²⁵ Danielle et Vadime ELISSEEFF, *L'art de l'ancien Japon*, Paris : Editions d'art Lucien Mazenod, 1980, p. 63.

²²⁶ Ibid., p. 517-518.

²²⁷ TREAT PAINE, SOPER, *The Art and Architecture of Japan*, op. cit., p. 164.

n'avoir pu innover. Il ne s'agit pas tant d'une reproduction visuelle de la forme, de l'ordre de la copie, mais du respect de conditions symboliques ²²⁸.

Ce cycle de vingt ans pourrait correspondre à une durée communément admise nécessaire à toute construction : l'empereur Kammu, fuyant Nara et la trop grande influence des monastères bouddhiques, fit naître une nouvelle capitale, Kyōtō, en une vingtaine d'années. Plus symboliquement, ce cycle de vingt ans correspond peu ou prou à la durée moyenne d'un règne impérial ; or la coutume, probablement héritée de Chine, voulait que l'empereur ne s'installât pas dans la demeure de son prédécesseur, et que les vivants laissassent la place aux morts ; le site d'Isé étant sacré, il ne pouvait être « délocalisé » ; c'est donc la fonction qu'embrassait l'esplanade jumelle : accueillir la construction



Figure 28 : Sanctuaire d'Isé (Japon) : détail du *Naikū*, ou sanctuaire intérieur. On retrouve souvent dans les mythes de la naissance du Japon le principe d'alternance. C'est ce même principe qui préside à la reconstruction périodique du sanctuaire.

nouvelle ²²⁹. Enfin, ce cycle de vingt ans pourrait tout simplement trouver une explication dans la durée nécessaire pour constater la dégradation des matériaux végétaux, sous un climat chaud et humide comme l'est celui du Japon : une durée de vingt années marque le laps de temps après lequel la base des

colonnes, véritable squelette du temple, commence à se détériorer ²³⁰.

²²⁸ Françoise CHOAY, "Sept propositions sur le concept d'authenticité et son usage dans les pratiques du patrimoine historique", dans *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Nara : UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1995, p. 112-113.

²²⁹ ELISSEEFF, *L'art de l'ancien Japon*, op. cit., p. 63-64.

²³⁰ ITO, "Le Concept d'authenticité", op. cit., p. 50.

On retrouve souvent dans les mythes de la naissance du Japon ce principe d'alternance, proche de la notion chinoise du *yin* et du *yang*. C'est ce même principe d'alternance qui préside à la reconstruction périodique du *Naikū* ²³¹ (**Fig. 28**). C'est de la mort que naît la vie ; d'ailleurs, selon la légende, les premiers plans d'agriculture seraient nés du cadavre d'Ohogetsu-hime : les yeux auraient donné le riz, les oreilles le millet, le nez les haricots rouges, etc. La version du *Nihon Shoki*, légèrement différente, reprend l'idée du cadavre qui permet la naissance des plantes nécessaires à la survie de l'homme ²³² ; c'est de la mort de l'ancien empereur que naît son successeur, et de la destruction de l'ancien sanctuaire qu'est érigé le nouveau. Ce principe de renaissance permet d'effacer la souillure de la mort.

La reconstruction illustre cette éternité du règne impérial, sorte de « changement immuable ». En lien intime avec la forêt, ancrés dans la nature, « [les Japonais] se montrèrent toujours attentifs à respecter et à reconstituer les données de la nature primitive [...] ». Le standard est imposé par le tronc d'arbre, ou du moins sa partie exploitable, véritable élément « nucléaire » de la construction ²³³. La rapidité et la souplesse de démantèlement et de réassemblage de ce type de construction est la réponse faite à la géologie ou au climat japonais, et à la brutalité de ses typhons, tremblements de terre – parfois quotidiens – et autres tsunamis ²³⁴.

« L'entretien du temple d'Isé passe par sa destruction » ²³⁵ : l'importance n'est donc pas tant dévolue à la transmission de l'*objet*, ici le sanctuaire, qu'à la transmission d'un *savoir-faire* et d'une *tradition* ; la légitimité de ce système « restructif » réside précisément dans la continuité d'une telle tradition dans un pays aussi moderne et industriel que le Japon actuel ²³⁶. Les édifices shintō ont traversé les années sans modification majeure, conservant leurs dispositions mises en place depuis parfois plus d'un millénaire, suivant un savoir-faire

²³¹ ELISSEEFF, *L'art de l'ancien Japon*, op. cit., p. 517.

²³² Ibid., p. 104-105.

²³³ Ibid., p. 64.

²³⁴ ITO, "Le Concept d'authenticité", op. cit., p. 50.

²³⁵ CHOAY, "Sept propositions", op. cit., p. 112-113.

²³⁶ ITO, "Le Concept d'authenticité", op. cit., p. 40.

invariable, qui est parfois allé jusqu'à respecter les nœuds et les veines du bois ²³⁷.

La législation japonaise reconnaît la notion, unique au monde, de *patrimoine culturel intangible*, qui, à travers le respect de conditions symboliques et l'existence de *Trésors nationaux vivants*, attribue la même valeur aux artisans chargés de la reconstruction et à leur savoir-faire qu'à l'œuvre elle-même ²³⁸. Ces artistes ou artisans eux-mêmes sont définis comme *patrimoine culturel intangible*, car porteurs de traditions.

Concernant les bâtiments en bois, Ito établit comme principe *minimum* le remplacement de parties dégradées, dans le respect de l'essence et de la qualité du bois original autant que de celui des techniques de menuiserie ²³⁹. Le minimum est donc le respect de conditions symboliques. La restauration de la matière de l'édifice, selon nos critères européens, représenterait ici un contresens ontologique. Ainsi restauré, l'édifice relèverait du *monument historique* et non du *monument*, de l'« embaumement », plutôt que de « l'accommodement [...] avec la faculté de laisser perdre pour mieux refonder. » ²⁴⁰. Le minimum répond donc ici à la conservation de l'authenticité d'une tradition.

b) *Laque Urushi et restauration de céramiques : la lacune comme support de création*

Un type particulier de restauration a cours au Japon sur les céramiques ; cette tradition pluriséculaire consiste combler les lacunes avec de la laque *Urushi*, et à utiliser ce matériau de bouchage comme nouveau support de création : des motifs à l'or sont réalisés sur la laque de bouchage, magnifiant ainsi la lacune.

²³⁷ ELISSEEFF, *L'art de l'ancien Japon*, op. cit., p. 63.

²³⁸ CHOAY, "Sept propositions", op. cit., p. 111-112.

²³⁹ ITO, "Le Concept d'authenticité", op. cit., p. 55.

²⁴⁰ CHOAY, "Sept propositions", op. cit., p. 112.

Les potiers japonais apprécient traditionnellement le fortuit et l'irrégulier. On voit dans les coulures et les imperfections un certain raffinement ; ces dernières viennent souligner la perfection de l'ensemble. La beauté d'un objet se situe au-delà de tout dommage mineur. Cette attitude s'inscrit dans la sensibilité esthétique héritée du bouddhisme zen ; mais l'influence shintō est très présente, avec l'idée que tout est manifestation unique ²⁴¹ : si la perfection est reproductible, l'imperfection est singulière. Ce culte semble cependant ne



Figure 29 : Bol à thé, Corée (?), dynastie Yi, Freer Gallery of Art, inv. N° 06.38 : les fissures ont été comblées avec de la laque *urushi*, puis recouvertes de feuilles d'or ; les lignes dorées ainsi obtenues sont très voyantes.

s'appliquer qu'au domaine de la céramique ; en effet, les objets en laque sont, eux, admirés pour la perfection de leur surface ; toute dégradation ou restauration visible porterait atteinte à leur ontologie ²⁴², et, en l'espèce, le minimum passe par l'invisibilité de l'intervention.

Cette tradition de restauration à l'*urushi* est spécifiquement japonaise ; elle n'apparaît ni en Chine, ni en Corée. Cette laque est utilisée, probablement depuis la fin du XVI^e siècle, tant comme adhésif que comme matériau de

comblement ; il semble que son pouvoir adhésif soit resté inégalé jusqu'à l'introduction des résines synthétiques au XX^e siècle. Les tessons étaient enduits d'*urushi*, puis mis en contact ; les fissures résiduelles étaient à nouveau comblées à l'*urushi*, puis recouvertes de feuilles d'or : le résultat était la création de très voyantes lignes dorées.

²⁴¹ ELISSEEFF, *L'art de l'ancien Japon*, op. cit., p. 365.

²⁴² Steven WEINTRAUB, Kanya TSUJIMOTO, *et al.*, "Urushi and Conservation: The Use of Japanese Lacquer in the Restoration of Japanese Art", dans *Ars Orientalis: The Arts of Islam and the East*, Washington : Freer Gallery of Art, 1979, vol. 11, p. 54.



Figures 30 et 31 : Bol à thé, Corée (?), dynastie Yi, Freer Gallery of Art, inv. N° 06.38 (détails) : des motifs gravés, sans rapport de style avec la céramique originale, ont été réalisés sur des lacunes comblées à l'*urushi* et recouvertes de feuilles d'or.

Parfois même étaient réalisés sur des lacunes comblées à l'*urushi*, et recouvertes de feuilles d'or, des motifs gravés : la Freer Gallery of Art (Washington D.C.) possède un bol à thé (inv. 06.38) ainsi restauré (**Fig. 29, 30 et 31**).

Chaque lacune présente un motif gravé différent ; de plus, les fissures sont comblées légèrement en épaisseur ²⁴³. Il en résulte une restauration éclatante. Brandi remarquait que toute lacune apparaissait comme une *figure*, ramenant la peinture au rang de simple *fond* ; il définissait par conséquent comme *minimum* le retour de la lacune à la position de fond, afin que la peinture redevienne figure ²⁴⁴. A l'aune de

notre déontologie, le cas n'est pas simple ; cette tradition japonaise prend le parti inverse : l'exaltation de la lacune. Ainsi, plutôt que de *restauration*, il s'agit d'une *instauration*, « car on ne rétablit pas, on établit dans un état nouveau ²⁴⁵. ». Reste qu'il est permis de s'interroger sur le sort d'une céramique japonaise brisée, sur laquelle serait effectuée en Occident une intervention supposée minimale : les tessons seraient recollés, un matériau de bouchage serait choisi, au ton neutre et légèrement en retrait ; le cas échéant, le praticien aurait une *intention minimale*, mais prenant en compte la culture d'origine, pourrait-on encore parler d'*intervention minimale* ?

²⁴³ Ibid., p. 58-59.

²⁴⁴ BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 42-43.

²⁴⁵ GUILLEMARD, "Les Embarras du choix", op. cit., p. 10.

4. L'intention

L'intention originelle de l'artiste ou du créateur représente sans aucun doute l'élément le plus complexe que nous ayons à aborder ici. Que l'artiste ait disparu ou qu'il soit présent, il s'agit d'une notion très souvent invoquée, à tort ou à raison.

Rendre compte d'une intention, ce n'est pas raconter ce qui s'est passé dans l'esprit du peintre, mais construire une analyse susceptible de rendre compte des moyens dont il disposait et des fins qu'il poursuivait [...] ²⁴⁶

a) *L'absence du créateur*

Molanus se souvint qu'en 1544, alors qu'il était âgé de 11 ans et vivait à Diest, il observait souvent une ancienne image de la Crucifixion, qui datait de 1305. Son précepteur prit conscience qu'elle avait besoin de soins, et la fit restaurer à l'état où elle avait été originellement peinte. Il inscrivit également, à la suite de la date, la date de la restauration. Molanus ne donna aucune explication sur le fait que Niklaas Van Essche puisse savoir à quoi ressemblait la *Crucifixion* au moment de sa création, 241 ans plus tôt. ²⁴⁷

La recherche de l'intention originelle est ancienne et, à travers celle d'un retour à « l'original », elle a bien souvent conduit à une maximalisation des interventions ²⁴⁸ ; il s'agit de l'application systématique d'un choix de départ, sans aucun positionnement critique. Il nous faut cependant distinguer deux attitudes, lesquelles vont faire évoluer la définition du minimum requis.

La première est cette quête absolue de la matière originale, celle « voulue par l'artiste » ; elle enjoint de purifier l'œuvre de tout élément ultérieur à la création ; le minimum requis devient donc le retrait de tout ce qui n'est pas original, et en particulier les apports ultérieurs, traces de l'histoire matérielle. Cette démarche s'appuie sur la valeur d'art associée à la valeur historique, telles qu'elles ont été définies par Riegl.

²⁴⁶ Michael BAXANDALL, *Formes de l'intention sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1991, p. 179.

²⁴⁷ Traduit par nous : CAMPBELL, "The Conservation of Netherlandish Paintings", op. cit., p. 23.

²⁴⁸ GUILLEMARD, "Les Embarras du choix", op. cit., p. 9.



Figures 32 et 33 : *Le Vœu de la Ville*, Grand' Église de Saint-Etienne (vue générale et détail) ; en 1849, un certain David rend à la peinture son « état primitif » : le projet chimérique du retour à « l'original » a bien souvent conduit à une maximalisation des interventions.

Il existe une deuxième attitude, plus interventionniste encore : le minimum qu'elle impose consiste non seulement à rechercher coûte que coûte la matière originale, mais à lui soustraire toute trace d'altération, voire de patine ; Démarche plus qu'interprétative, puisqu'elle va jusqu'à la « correction » de l'existant, afin de « rendre » à l'objet la beauté et la fraîcheur de celui qui vient de naître ²⁴⁹ ; dans l'axiologie de Riegl, cette démarche ne répond qu'à la valeur

²⁴⁹ Ibid., p. 97.

de nouveauté. On trouve, dans une chapelle latérale de la Grand' Église de Saint-Etienne (Loire), *le Vœu de la Ville*, ou *Vœu de Peste*, peinture à l'huile qui rappelle la promesse faite par les échevins de Saint-Etienne d'organiser chaque année une procession en faveur de la Vierge, afin qu'elle intercède pour que la peste épargne la ville ; le tableau a été restauré en 1849 par un certain David ; la peinture est entièrement repeinte, et c'est la couche picturale qui a servi de support à un « rapport d'intervention » : l'homme indique avoir redonné à la peinture « son état primitif » (**Fig. 32 et 33**).

La déontologie actuelle a depuis longtemps dénoncé cette démarche chimérique du retour à « l'original », en condamnant ces pratiques. L'article 10 de la Charte de Venise stipule expressément que « les apports valables de toutes les époques [...] doivent être respectés » et que « le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement. »²⁵⁰.

Il y a malheureusement loin de la théorie à la pratique, et les biens patrimoniaux sont d'autant plus vulnérables à cette recherche qu'ils sont soumis aux contingences mercantiles du commerce de l'art. Certains d'entre eux vont être plus particulièrement exposés : il s'agit des biens culturels à forte valeur esthétique, tels la peinture, et, dans une moindre mesure, les arts graphiques et la sculpture.

Depuis l'avènement de la restauration moderne, nous l'avons vu, l'intention originelle de l'artiste a souvent été invoquée à tort et à travers, servant d'argument aux parties en confrontation, au cours d'incessantes polémiques. Aujourd'hui encore, l'ARIPA (Association Internationale pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique) ne cesse de s'appuyer sur le principe de l'intention originelle pour dénoncer l'intervention du restaurateur, alors que le restaurateur justifie précisément sa démarche au nom de cette même intention ! On aboutit alors invariablement au paradoxe suivant lequel l'intention originelle justifierait à la fois une « purification » de l'objet tout comme une extrême retenue du geste restaurateur : tel vernis a été voulu par un peintre et il s'agit d'une couche originale ; en même temps, ce vernis s'est probablement à ce point

²⁵⁰ ICOMOS, "Charte de Venise", op. cit.

altéré que « s'il pouvait revoir son œuvre, le peintre ne la reconnaîtrait pas. »²⁵¹ : par conséquent, celui-ci aurait-il *voulu* une telle altération de la perception de sa peinture ?

La difficulté tient à la notion même d'intention ; l'historien de l'art Michael Baxandall, par une vertigineuse démonstration, établit parfaitement que toute création s'inscrit dans l'environnement culturel de son époque, et répond à un certain nombre de *directives*²⁵².

Car l'intention originelle ne forme pas un tout *ex nihilo* : il n'est d'ailleurs guère possible de parler *d'une* intention de l'artiste ; bien au contraire, il s'agit d'une succession d'intentions, un *work in progress*, au cours duquel chaque coup de gouge, chaque touche de peinture, chaque geste vient modifier la perception que l'artiste a de l'ensemble.

Toute progression se heurte inexorablement à un certain nombre de difficultés techniques, qu'il faut contourner ; les réponses apportées par l'artiste sont alors très personnelles, en fonction de sa propre évolution, de ses connaissances et de ses productions antérieures.

L'intention en est en permanence enrichie, adoptant ainsi une progression « stratigraphique », au gré des ajouts ou des corrections. La présence de repentirs sur une peinture indique une évolution de l'intention de l'artiste à un moment donné, en aucun cas elle ne renseigne sur les raisons qui ont présidé à cette évolution, et qui ressortissent également à la notion d'intention.

Nous sommes habitués, à notre époque, à ce que tout artiste représente ce que bon lui semble ; il n'en a pas toujours été ainsi : par exemple, l'essentiel de la production picturale de la Renaissance répondait au contraire à des commandes, religieuses ou profanes. Toute commande s'inscrivait dans un marché de l'art, sur lequel le peintre n'avait pas nécessairement prise. L'artiste suivait les directives de son commanditaire, s'appuyant sur un contrat, et son intention s'effaçait, au moins pour partie, derrière celle de son client. L'usage prévu de la peinture imposait lui-même ses propres directives : placée sur un autel, elle ne permettait pas la même liberté de représentation qu'une peinture

²⁵¹ GILSON, *Peinture et réalité*, op. cit., p. 101.

²⁵² BAXANDALL, *Formes de l'intention*, op. cit.

exposée dans quelque abside ²⁵³. Le peintre y avait une part intentionnelle, en même temps que la représentation était imposée par les directives des sujets eux-mêmes ; Alberti souligne d'ailleurs la grande importance de l'*aspect* ²⁵⁴ : le Christ ne saurait avoir le corps d'un vieillard, pas plus que saint Jérôme celui d'un jeune garçon ; de même la gestuelle des mains, en tant qu'expression physique des sentiments, était extrêmement codifiée, telle position indiquant le trouble, telles autres la réflexion, l'interrogation ou la soumission, etc. ²⁵⁵

Les propriétés esthétiques d'une image n'englobent pas seulement celles que l'on trouve en la regardant, mais également celles qui déterminent comment on doit la regarder. ²⁵⁶

Nous avons vu plus haut que la compréhension d'un objet est gênée par la distance que nous avons vis-à-vis de la culture dans laquelle il s'inscrit. Autant que géographique, cet éloignement est temporel. Chaque système de représentation répond aux codes de sa propre époque : ainsi, notre perception d'un tableau de la Renaissance n'est assurément pas la même que celle d'un observateur d'alors : au contraire de nous, ce dernier évolue dans la culture de l'époque de manière immédiate ; il en possède les normes, les codes et le langage, et agit à l'intérieur sans nécessairement avoir l'entière conscience de ce « bagage culturel ». Piero della Francesca, comme bien d'autres, avait à l'esprit cet ensemble de connaissances, et il s'est inévitablement figuré l'attitude d'un spectateur face à la peinture qu'il peignait ; cette pensée a eu toute son influence sur son intention. Les compositions de l'époque s'appuyaient sur une construction géométrique de l'espace, et les proportions y étaient définies par un jeu subtil de correspondances arithmétiques. Nous sommes aujourd'hui relativement éloignés de cette sensibilité ; mais l'amateur éclairé de la Renaissance possédait le goût et l'« outillage » mental propres à lui faire apprécier cette peinture, et à le faire s'arrêter à certains détails que nous négligerions. Il s'ensuivait ainsi une forme de jeu de l'esprit entre l'œuvre et le

²⁵³ Ibid., p. 173 sqq.

²⁵⁴ Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*, Paris : Ed. Allia, 2007, p. 53.

²⁵⁵ Michael BAXANDALL, *L'oeil du quattrocento*, Paris : Gallimard, 1985, p. 99 sqq.

²⁵⁶ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1990, p. 305.

spectateur, à la manière d'un *rébus*, que nous serions bien incapables de reproduire à notre époque.

Cette notion d'intention devient d'autant plus complexe qu'on lui reconnaît une part d'*inconscient*.

[Tout créateur a eu] des territoires, des affinités, une époque. Il a travaillé dans certaines conditions de lieu, de survie économique, avec certaines intentions, en se représentant un spectateur possible, ou en répondant à une commande, ou en espérant un marché, voire en refusant de dépendre de ces conditions et, d'une certaine manière, il dépendait encore d'elles en adoptant cette attitude. ²⁵⁷

La première démarche historique concernant la recherche d'une intention consisterait donc à adopter la posture suivante :

Faire l'effort de comprendre à quel point un tableau et l'esprit qui l'a conçu nous sont étrangers. ²⁵⁸

Comment prétendre alors reconstituer une intention ?

Il arrive que certains artistes aient laissé un témoignage écrit de leurs intentions. Pour autant, cette notion s'en trouve-t-elle éclaircie ?

Ainsi, quand Ingres déclarait : « c'est le temps qui se charge de finir mes ouvrages. » ²⁵⁹, il témoignait de son intention, immédiatement saisissable, que le temps appose lui-même une patine à sa peinture ; l'œuvre n'était donc achevée qu'après avoir été « transcendée » par le passage des années, le vieillissement étant pour lui une valeur ajoutée. Il est toutefois permis de se demander si Ingres avait une réelle conscience de la manière dont sa peinture allait évoluer, et quelle limite il accordait à l'action du temps.

²⁵⁷ Yves MICHAUD, "Voir et ne pas savoir", *Les Cahiers du musée d'Art Moderne*, n° 29, Paris : Centre Georges Pompidou, 1989, p. 27.

²⁵⁸ BAXANDALL, *Formes de l'intention*, op. cit., p. 189.

²⁵⁹ AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres*, cité dans GILSON, *Peinture et réalité*, op. cit., p. 99.

b) *La présence du créateur*

Le cas de la présence de l'artiste complexifie encore cette notion d'intention.

Un exemple nous revient en mémoire, dont nous avons été le témoin ; un confrère avait été chargé de la restauration d'une œuvre du peintre bolonais Valerio Adami, représentant de la *Nouvelle Figuration*.

L'œuvre était typique de sa production des années 1960, une peinture au premier abord d'une froideur manifeste : un trait cassant et anguleux, une matière très lisse et de grands aplats de couleur pure relativement mats, au service d'une représentation critique de la société de consommation. Son état général était très satisfaisant, hormis une petite déchirure avec une déformation de la toile, provoquées par un choc par la face. Après une remise dans le plan et la consolidation de la toile à l'endroit de la déchirure, le restaurateur a eu la chance de rencontrer l'artiste, par l'entremise de la galerie d'art qui lui avait confié l'œuvre.

Afin de définir ensemble les objectifs de l'intervention, une discussion s'est engagée entre Adami et le restaurateur : alors que ce dernier proposait une réintégration locale, strictement circonscrite à la lacune, l'artiste a fait valoir son intention originelle : l'important pour lui était l'aplat, vierge de tout défaut ; or, aussi bien le restaurateur puisse-t-il travailler, aussi illusionniste la réintégration soit-elle, jamais la lacune ne serait invisible, tant du point de vue de la couleur que de la brillance. L'artiste proposait comme *minimum* l'invisibilité absolue de la réintégration par un recouvrement de l'aplat, le restaurateur devant s'attacher à respecter scrupuleusement la délimitation de l'aplat, la régularité de texture de la couche, la couleur originelle et la marque employée ; toute intervention en deçà de cette position laissait l'œuvre défigurée. Cette proposition était présumée possible du fait que l'œuvre était relativement récente, et que son vieillissement n'avait pas provoqué de variation tonale de la couleur. Le minimum a été ainsi redéfini par l'intention originelle de l'artiste, passant d'une réintégration illusionniste au recouvrement complet d'une plage colorée.

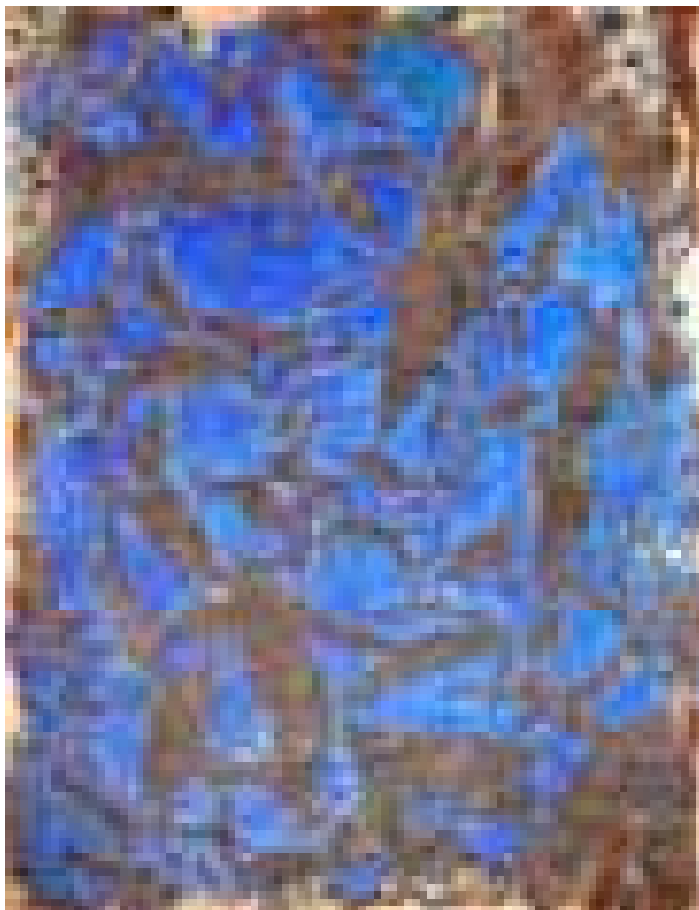


Figure 34 : Simon Hantaï, *Mariale*, 1963. L'artiste initie une nouvelle technique de peinture qui s'appuie sur le pliage de la toile.

Le peintre d'origine hongroise Simon Hantaï s'installe en France en 1948 ; d'abord proche des surréalistes, il délaisse ce mouvement pour se rapprocher de l'abstraction lyrique de l'américain Jackson Pollock ou du français Georges Matthieu. A partir de 1960, avec la série des *Mariales*, –appelée aussi *Manteaux de la Vierge*, en référence aux manteaux des Vierges des peintures médiévales – Hantaï initie une nouvelle technique de peinture qui s'appuie sur le pliage de la toile ²⁶⁰ ; cette méthode se fonde sur la réalité du support et non

sur l'espace que celui-ci délimite : « La toile cesse d'être *écran de projection*, devient matériau [...] » ²⁶¹.

A travers cette méthode, Hantaï revendique l'abandon de la subjectivité de l'artiste ²⁶² ; c'est le geste qui importe, en tant qu'acte objectif : « Le froissement, le pli sont la forme de la mémoire. Ils gardent, marquent l'empreinte. Non pas celle d'une chose ou d'un objet, mais l'empreinte de l'action. [...] Le *pliage* n'est pas l'image, c'est l'acte. » ²⁶³. La composition est directement déterminée par le mode de pliage ou de froissement du support. L'artiste utilise comme fond des

²⁶⁰ Aurélia CHEVALIER, "Restauration, dérestauration d'une oeuvre de Simon Hantaï : Etude I, suite pour Pierre Reverdy (1969)", *Technè*, n° 23, Paris : C2RMF, CNRS, 2006, p. 28.

²⁶¹ Lettre de Simon HANTAÏ à Georges DIDI-HUBERMAN du 5 juillet 1997, citée dans : Simon HANTAÏ, *Simon Hantaï: Werke von 1960 bis 1995*, Münster : Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1999, p. 66-70.

²⁶² CHEVALIER, "Restauration, dérestauration d'une oeuvre de Simon Hantaï", op. cit., p. 28.

²⁶³ Anne BALDASSARI, *Simon Hantaï*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1992, p. 60.

toiles mises à « fleurir » aux intempéries ²⁶⁴ : « [...] Beaucoup d'accumulations – dans le coin du jardin, où on prépare le compost – une couche de tableaux, là-dessus une couche de feuilles et de terre, et ainsi de suite [...] » ²⁶⁵. Hantaï plie, peint, déploie la toile, étire ou écrase les plis, allant jusqu'à utiliser un rouleau de jardinier.

La peinture se casse, laisse apparaître la couleur, progressivement animée puis disloquée et emportée par le frémissement du blanc [...] ²⁶⁶



Figure 35 : Simon Hantaï, *Mariale*, 1963 (détail) : lors d'une précédente restauration, tous les accidents de l'œuvre avaient été indistinctement comblés, puis restaurés, comme il en aurait été d'une simple peinture de chevalet.

Une *mariale* bleue (**Fig. 34**) datée de 1963, est acquise probablement pliée ; le nouveau propriétaire la fait tendre sur châssis, puis restaurer. Quelques années plus tard, l'œuvre est mise en vente publique ; Simon Hantaï en voit une photographie récente, et s'aperçoit que les couleurs ne « vibrent » plus comme auparavant. Il a la certitude que sa

peinture a été repeinte, d'autant plus que les bleus, alors brillants, semblent dorénavant présenter un certain nombre de matités ²⁶⁷ (**Fig. 35**).

L'artiste acceptait que les dégradations liées au stockage de la peinture soient restaurées, notamment les pertes de matière. En revanche, il a toujours refusé la restauration des dégradations « naturelles » et les usures, en particulier celles

²⁶⁴ Ibid., p. 46.

²⁶⁵ Ibid., p. 60.

²⁶⁶ Ibid., p. 39.

²⁶⁷ Communication orale d'Aurélia Chevalier ; entretien de juin 2007.

liés à la manipulation des œuvres au cours de leur genèse : il les considérait comme des éléments à part entière de sa démarche créatrice ²⁶⁸.

Ce principe des dégradations validées par l'artiste se retrouve tout au long de sa carrière : Simon Hantaï avait voulu que son *Monochrome Or*, peinture « à l'image de l'icône » exposée au Musée Fabre de Montpellier, soit débarrassé des repeints qui masquaient les usures « naturelles » de la feuille d'or ²⁶⁹. Plus récemment, avec la série des *Laissées*, l'artiste a « abandonné » ses toiles aux intempéries, créant une mémoire dans le textile, et « contaminant le projet même de peinture. » ²⁷⁰.

La restauration de la *Mariale* de 1963 était en opposition directe avec l'ontologie de la peinture ; tous les accidents ont été indistinctement comblés, puis restaurés, comme il en aurait été d'une simple peinture de chevalet ; de faux empâtements ont été réalisés, et les taches de peinture blanche originale, probablement interprétées comme un mastic, ont également retouchées. Une telle restauration était infondée ; il eût été pareillement injustifié d'éliminer les plis et froissements de la toile. Le minimum requis, tel qu'il a été défini lors de la restauration qu'Aurélia Chevalier a menée en accord avec Simon Hantaï, a été une intervention de dé-restauration : l'élimination des repeints qui portaient atteinte non seulement à l'harmonie chromatique de la peinture, mais à son ontologie, en ce qu'elle effaçait les traces de l'histoire matérielle que l'artiste avait lui-même validées ²⁷¹.

Simon Hantaï avait en outre l'habitude de confectionner lui-même ses châssis, notamment pour sa série des *Etudes* ; il s'agissait de constructions « de fortune », réalisées à partir de simples tasseaux de bois de petite section assemblés par clouage ²⁷². Les peintures qu'il nous a été donné de voir témoignent d'un lien fort entre toile et châssis, tant celle-ci en a épousé la forme, à l'instar d'une peau sur son squelette : les textiles se sont tendus sur les tasseaux, formant, là encore, un bord de pliage profondément marqué. Châssis et peintures créent ainsi un ensemble ontologiquement indissociable.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ BALDASSARI, *Simon Hantaï*, op. cit., p. 46.

²⁷¹ Communication orale d'Aurélia Chevalier ; entretien de juin 2007.

²⁷² CHEVALIER, "Restauration, dérestauration d'une oeuvre de Simon Hantaï", op. cit., p. 29.

Aurélia Chevalier nous a indiqué avoir vu une *Etude* de l'artiste pourtant marouflée sur un panneau rigide ; cette opération, probablement réalisée sous presse avec un acétate de polyvinyle, a provoqué, outre l'abandon du châssis fabriqué par le peintre, un nivellement des plis si caractéristiques de ce peintre ²⁷³... On voit combien l'ignorance, tant du contexte, ici l'ontologie de l'œuvre, que de la technique de l'artiste, conduit inmanquablement à la création de contresens : la prise en compte de l'œuvre comme une simple *image*, et non comme la résultante d'un acte. En pleine connaissance de ce contexte, le minimum requis passait évidemment par le maintien des toiles sur leur châssis, la conservation des plis, ainsi que celle des accidents « validés » par l'artiste.



Figure 36 : Liz Magor, *Quatre Garçons et une Fille* (Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto) : une nouvelle plaque a été moulée en remplacement d'une plaque brisée.

Quatre garçons et une fille (**Fig. 36**), de Liz Magor, se compose de cinq plaques épaisses de matériaux et de la presse qui les a moulées ; cette œuvre est conservée au Musée des Beaux-arts de l'Ontario, à Toronto. Le manque de soin au cours d'un transport a conduit à la cassure d'une des plaques ; la restauration des matériaux étant impossible (brins d'herbe, tissu, etc.), et non

²⁷³ Communication orale d'Aurélia Chevalier ; entretien de juin 2007.



Figure 37 : Nam-June Paik, *Buddha's Catacomb* (Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne ; suite à un dysfonctionnement de l'installation, Nam-June Paik autorise le remplacement de la caméra et du téléviseur. La nouvelle installation présente alors une nouvelle apparence formelle.

conforme avec l'intention originelle de *réplication*, il a été décidé de remplacer la plaque brisée par une nouvelle plaque ; cette démarche était rendue possible par l'existence du moule original, puisque celui-ci faisait partie intégrante de l'œuvre.

La nouvelle plaque ne possède ni les mêmes dimensions, ni la couleur de l'ancienne ; pourtant, Liz Magor la considère comme originale et tout aussi authentique que la précédente, puisque issue du même moule ²⁷⁴.

Le musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne conserve l'œuvre *Buddha's Catacomb* de l'artiste coréen Nam-June Paik (**Fig. 37**). Cette installation de 1974 met en scène une statue de bronze de Bouddha, placée sur un socle de terre, qui regarde sa propre image captée par une caméra et diffusée sur un écran de télévision noir et blanc. Ces deux appareils sont représentatifs

²⁷⁴ Liz MAGOR, "Réflexions d'une artiste sur les problèmes de conservation et de restauration", dans *Responsabilité partagée*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1990, p. 9.

de leur époque, notamment le téléviseur qui possède une forme sphérique de type « casque de cosmonaute »²⁷⁵.

Deux types de restauration ont eu lieu, chacun adoptant une trajectoire différente.

Le 11 juin 1988, une défaillance de la caméra et du téléviseur provoque la disparition du reflet : le Bouddha n'est plus en mesure de se contempler. Pour remédier à ce dysfonctionnement de l'installation, Nam-June Paik autorise le remplacement de la caméra et du téléviseur. Ce dernier n'a plus du tout la même apparence : il s'agit d'un téléviseur couleur de forme orthogonale. La nouvelle installation présente donc une toute autre apparence formelle.

Où situer le minimum dans pareil cas ? Notre déontologie de praticien ne nous enjoindrait-elle pas de respecter la forme de l'œuvre ? Le minimum passerait alors par la réparation des appareils, en ne remplaçant que les composants défectueux. En donnant son accord, l'artiste a montré que c'était bien l'idée qui primait sur la forme, car en art conceptuel, « l'objet physique n'est pas l'œuvre proprement dite mais uniquement son occasion. »²⁷⁶.

Nam-June Paik inscrit en effet sa création dans la droite ligne d'un Marcel Duchamp, et de son intronisation de l'objet *anonyme* en œuvre d'art ; mais le problème est précisément de trouver un objet anonyme :

C'est très difficile de trouver un objet [insignifiant] parce que au bout de quinze jours vous vous mettez à les aimer ou à les détester. Il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'ayez pas d'émotions esthétiques.²⁷⁷

Le poste de télévision sphérique utilisé par l'artiste semblait insignifiant à tout spectateur des années 1970 ; on peut raisonnablement penser que sa forme s'effaçait derrière sa fonction. Il en allait probablement tout autrement à l'aube des années 1990 : le spectateur d'alors ne pouvait y voir un objet totalement anonyme, du fait même de son apparence, très liée à un type de production industrielle des années 1970.

²⁷⁵ Didier OTTINGER, "L'Oeuvre de Nam June Paik aux Sables-d'Olonne: le cas du Buddha's Catacomb", dans *Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain*, Paris : La Documentation française, 1994.

²⁷⁶ Jean-Marie SCHAEFFER, *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard, 1996, p. 34.

²⁷⁷ Marcel Duchamp, cité par Didier OTTINGER, "Sur un problème spécifique de l'art contemporain", *Art Press*, n° 140, 1989.

En restaurant le téléviseur d'origine, n'admettait-on pas implicitement que celui-ci avait perdu son caractère insignifiant ? Dans le respect de l'ontologie de l'œuvre, le minimum passait par la substitution du téléviseur initial, et la mise en place d'un téléviseur plus récent renvoyait l'objet à sa banalité et à son anonymat. Ce choix était conforté par le fait que Nam-June Paik avait déjà utilisé un téléviseur de forme orthogonale sur une installation ultérieure.

En 1992, l'œuvre est prêtée à la Fondation Cartier dans le cadre de l'exposition intitulée *Vraiment faux*. Suite à la demande de Didier Ottinger, conservateur du musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables-d'Olonne, l'ancien téléviseur est restauré pour que l'œuvre retrouve sa forme initiale. Ce parti pris illusionniste est réaffirmé à l'automne 1992, suite au vol du téléviseur lors d'une exposition à la Villette. Didier Ottinger a alors exigé que l'œuvre lui soit rendue dans l'état dans lequel il l'avait prêtée. Des recherches sont entreprises, en vain, afin de dénicher un appareil identique au téléviseur original ; il est alors décidé de la fabrication d'une réplique de l'appareil. Même si le nouveau téléviseur est légèrement plus volumineux que son prédécesseur, il s'agit là incontestablement d'une restauration illusionniste ²⁷⁸.

Cette seconde restauration semble s'opposer, en revanche, à l'ontologie de l'œuvre : Nam-June Paik appartient en effet au mouvement Fluxus, fondé en 1961 aux Etats-Unis, qui s'appuie sur l'idée que « tout est art », et dont les productions artistiques s'inscrivent « dans un état permanent d'instabilité, entre art et non-art » ²⁷⁹. De sorte que son œuvre est plus volontiers conceptuelle que matérielle. Le conservateur insiste sur le fait que plus l'écart chronologique est grand entre le Bouddha et le téléviseur, plus on se rapproche de l'ontologie de l'œuvre, en marquant de façon tranchée l'opposition entre tradition et modernité. Pour autant, ce sont les aspects matériel et historique qui ont été finalement privilégiés ; il a été considéré que le minimum passait par la restitution de la forme, afin de réinstaller l'œuvre dans son époque, et d'éviter la création d'un faux historique ; d'ailleurs, il ressort que la forme du téléviseur original, en « casque de cosmonaute », fait aujourd'hui de plus en plus sens,

²⁷⁸ OTTINGER, "L'Oeuvre de Nam June Paik aux Sables-d'Olonne", op. cit., p. 101-102.

²⁷⁹ Ibid., p. 103.

dans la réflexion que l'œuvre provoque sur l'infini absolu et l'univers ²⁸⁰ ; ce qui laisse à penser que ce minimum, en respectant la forme de l'œuvre, n'est finalement peut-être pas si éloigné de son ontologie.

Ces exemples illustrent le déplacement du *minimum* par la prise en compte de l'*intention originelle* de l'artiste. Cette prise en compte ne vaut cependant qu'avec la présence de l'artiste : dans le cadre déontologique actuel, qui pourrait assumer la décision de repeindre une partie du tableau, autant que de mouler une nouvelle plaque de remplacement ou de substituer un élément ? Comme le souligne D. Ottinger, respecter l'ontologie de l'œuvre poserait le problème de son implantation dans le temps.

Le temps de la création, en tant que moment phénoménologique, est accompli ; Selon Philippot, il correspond au moment de lueur d'une conscience à une période historique donnée :

La démarche créatrice étant par essence unique, irreproductible – en toute rigueur, même par l'artiste lui-même [...] – toute reprise du processus est donc impossible [...] ²⁸¹

L'œuvre a bâti un « royaume souverain » ²⁸² où l'artiste même ne peut plus intervenir. La seule alternative est le faux ou la création d'une nouvelle œuvre ²⁸³. Pour Brandi, il s'agit d'un temps interne à l'œuvre, immuable, et qui la rend autonome. La présence du créateur ne change pas le problème : du strict point de vue de l'œuvre, en quoi l'artiste vivant peut-il avoir plus d'exigences que l'artiste ancien ²⁸⁴ ?

Qu'il s'agisse du recouvrement d'un aplat, du remplacement à l'identique d'une plaque ou d'un téléviseur, les dégradations sont certes masquées : l'œil n'est plus blessé, mais les blessures restent « intellectuellement » intactes : l'œuvre demeure atteinte dans son intégrité.

²⁸⁰ Ibid., p. 104 sqq.

²⁸¹ PHILIPPOT, "Le problème de l'intégration des lacunes", op. cit., p. 413.

²⁸² Georg SIMMEL, "L'anse", dans *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris : Rivages poche, 1988, p. 219.

²⁸³ Paul PHILIPPOT, "Le traitement des lacunes dans les peintures murales : Le Problème critique", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre*, Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 422.

²⁸⁴ BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 47.

Ces raisonnements restent aporétiques : le minimum proposé par le restaurateur, en ne se conformant pas à l'« intention originelle » du créateur, porte atteinte au caractère ontologique de l'œuvre ; le minimum défini par l'artiste répond, lui, à l'ontologie de l'œuvre, mais aboutit à la création d'un faux. Et ce, d'autant plus que l'artiste lui-même peut inconsciemment faire intervenir de nouvelles intentions.

La difficulté ne tient pas aux intentions elles-mêmes — nous croyons savoir si bien de quoi il s'agit —, mais [...] à ce que la notion d'intention n'est pas simple du tout.²⁸⁵

Pour notre part, nous considérons que la présence de l'artiste n'est qu'un élément parmi d'autres ; un élément essentiel, il est vrai, puisque celui-ci conserve son droit d'auteur à vie, et avec lui, le droit moral sur son œuvre²⁸⁶.

Du point de vue de l'œuvre précisément, cet élément ne nous semble pas suffisant. Il est en effet difficile d'imaginer qu'un créateur puisse posséder le recul nécessaire sur son œuvre, pour à lui seul décider des objectifs d'une restauration. La première des raisons, à notre avis, et qu'illustrent assez bien les exemples précédents, réside dans le fait que bien souvent l'artiste ne prend pas en compte la part historique de l'œuvre. Comment le pourrait-il ? Ce n'est ni son rôle, ni son métier ; la tentation sera permanente pour lui, au nom de l'intention, de recomposer une surface, de corriger une composition... malgré le caractère « insulaire »²⁸⁷, hors de portée et autonome qu'a acquis l'œuvre d'art. En revanche, armé de son code de déontologie et à l'issue d'un haut niveau de formation, le conservateur-restaurateur possède le recul et les connaissances nécessaires à la prise en compte de tous les aspects de l'œuvre. C'est sa mission.

²⁸⁵ Yves MICHAUD, "Ressemblances et fictions : Remarques sur l'histoire de l'art à partir de Nelson Goodman", *Les Cahiers du musée d'Art Moderne*, n° 41, Paris : Centre Georges Pompidou, 1992, p. 120.

²⁸⁶ Richard GAGNIER, "Du possible de la dé-restauration: Art contemporain, le droit de l'artiste, le multiple, la reconstruction", dans *Restauration, dé-restauration, re-restauration*, Paris : ARAAFU, 1995, p. 25.

²⁸⁷ SIMMEL, "L'anse", op. cit., p. 219.

C'est dans ce cadre qu'intervient le dialogue avec l'artiste. L'échange qui en résulte peut représenter une occasion fructueuse d'aborder une œuvre : l'artiste joue un rôle déterminant dans la compréhension du contexte de sa production, de son histoire matérielle, de la technique originale et des matériaux utilisés. Et c'est par cette communication réciproque, qui associe également le conservateur ou le « propriétaire » de l'œuvre, que se dégagera la définition des objectifs de l'intervention.

III. — L'ÉVOLUTION DES PRATIQUES EN RESTAURATION : LE CAS DES SUPPORTS TOILE EN PEINTURE DE CHEVALET

La règle d'or est l'intervention minimale et chaque fois que cela est possible il est préférable de poser une pièce sur une déchirure, ou des bandes de tension sur des bords affaiblis par un cloutage, ce qui permet ainsi de retendre la toile et d'attendre encore trente ou quarante ans avant de devoir envisager un rentoilage.

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

A. UNE PRISE DE CONSCIENCE

1. La recherche d'un moindre risque

En 1974, la Conférence de Greenwich sur les techniques de rentoilage crée l'évènement ²⁸⁸ ; cette première conférence internationale sur le traitement des supports marque l'irruption d'une volonté d'approche scientifique dans le domaine. Une analyse critique des méthodes traditionnelles y est développée, de nouvelles techniques de rentoilage sont proposées, en vue d'une amélioration des pratiques.

L'un de nos buts certainement les plus urgents serait de tenter de trouver les moyens d'éviter la nécessité du rentoilage. » ²⁸⁹

²⁸⁸ Conference on Comparative Lining Techniques, National Maritime Museum, Greenwich, April 1974.

²⁸⁹ Traduit par nous ; "Surely one of our most immediate aims should be an attempt to find ways of preventing the need for lining.", Westby PERCIVAL-PRESCOTT, "The Lining Cycle: Causes of the Physical Deterioration in Oil Paintings on Canvas", dans *Lining Paintings*, Londres : Archetype Publications, 2003, p. 14.

La volonté s'affirme de préserver le plus longtemps possible le tableau et de l'extraire d'un cycle de plus en plus destructeur.

Pour autant, le rentoilage n'est pas réellement remis en cause ; chaque intervenant présente sa technique de rentoilage, et si l'idée minimaliste est sous-jacente au discours de tous les intervenants, c'est moins sur une limitation du geste, que par une réflexion sur la minimisation des risques encourus par l'œuvre ²⁹⁰.

Pour Arthur Lucas, responsable de la restauration à la National Gallery de Londres, l'une des garanties d'un moindre risque sur les collections d'une institution réside dans l'emploi d'un rentoilleur à plein temps : le rentoilage est en effet une opération de haute technicité, dont le niveau d'excellence ne peut être obtenu que par une pratique régulière et soutenue du métier. Le rentoilage n'est donc à aucun moment remis en cause, et seule l'expérience du praticien est discutée. Les techniques présentées par Lucas sont celles, traditionnelles, du rentoilage à la colle de pâte ou à la cire-résine. Il ne fait pas mystère de sa circonspection vis-à-vis des méthodes alternatives : il dit par exemple ne pas être très favorable à la pose de bandes de tension, et l'absence de table chauffante à basse-pression à la National Gallery procède d'un choix : le refus de traiter un tableau dans son ensemble, et de ne procéder que par zones de petite taille.

« Plus la peinture est précieuse, plus la zone traitée est réduite. » ²⁹¹.

Cette idée résulte d'une intention minimale, mais il s'agit là d'un argument étonnant à plus d'un titre : en premier lieu, c'est admettre que l'acte restaurateur est un facteur de dégradation ; secondement, il vient en appui d'une contribution mettant en avant les bénéfices du rentoilage... qui a pour principe de traiter les peintures dans leur ensemble, et non par petites zones.

Il est vrai que les défauts de la table à basse-pression sont mis en lumière par les expériences de Gerry Hedley et Alan Cummings ²⁹², et en particulier le risque

²⁹⁰ Caroline VILLERS, "Introduction", dans *Lining Paintings*, Londres : Archetype Publications, 2003, p. xiv.

²⁹¹ Traduit par nous ; "The more treasured the painting the smaller the area treated", Arthur LUCAS, "Lining and relining methods and rules evolved at the National Gallery conservation department", dans *Lining Paintings*, Londres : Archetype Publications, 2003, p. 110.

d'emboutissement de la couche picturale par la trame de la toile. Ces recherches sont présentées alors qu'une confiance croissante semble accordée à la méthode du rentoilage à la cire-résine à l'aide d'une table à basse-pression ; cette dernière était pourtant supposée remplacer sans danger le traditionnel fer à repasser, lequel ne permettait guère le respect des empâtements... C'est pourquoi l'on parle alors d'enveloppe souple et de rampe à infrarouges : l'enveloppe permet le respect de la texture de la peinture, en évitant que l'œuvre ne soit plaquée sur une surface rigide. En outre, le déplacement d'une rampe à infrarouges au-dessus de la surface du tableau rend possible, sans inertie, le chauffage homogène de l'ensemble ²⁹³. Les conservateurs-restaurateurs du National Maritime Museum présentent d'ailleurs la première expérience d'un rentoilage effectué sous enveloppe souple : la peinture est maintenue en extension, en contact avec l'adhésif et la toile de rentoilage ; l'opération est un succès, et selon le restaurateur Westby Percival-Prescott, cette technique marque un tournant dans l'histoire du rentoilage ²⁹⁴. L'adhésif le plus approprié pour cette méthode semble être le BEVA 371 ; cet adhésif de scellage à chaud, mélange à base de vinyle et de paraffine mis au point par le restaurateur américain Gustav A. Berger, acquiert très vite une grande popularité, du fait de ses nombreux avantages : outre une bonne réversibilité par solvatisation à l'aide d'une essence minérale, il ne requiert qu'un minimum de chaleur et de pression ; si ses propriétés vont dans le sens d'une minimisation des risques encourus par la peinture, l'argument est malheureusement à double tranchant : la relative facilité de sa mise en œuvre, contrairement à celle du rentoilage à la colle de pâte qui a découragé plus d'un restaurateur de supports, semblait mettre le rentoilage au BEVA 371 à portée de n'importe qui.

Les restaurateurs italiens Baldini et Taiti mettent en avant un point essentiel, élément traditionnel de la technique florentine : c'est une dissociation complète des opérations de refixage de la couche picturale de celles du rentoilage

²⁹² Alan CUMMINGS, Gerry HEDLEY, "Surface Texture Changes in Vacuum Lining: Experiments with Raw Canvas", dans *Lining Paintings*, Londres : Archetype Publications, 2003.

²⁹³ Gerry HEDLEY, Stephen HACKNEY, *et al.*, "Lining in a Vacuum Envelope with a Traversing Infrared Heat Source", dans *Lining Paintings*, Londres : Archetype Publications, 2003.

²⁹⁴ Ronald CHITTENDEN, Gillian LEWIS, *et al.*, "Prestretched Low-Pressure Lining Methods", dans *Lining Paintings*, Londres : Archetype Publications, 2003, p. 47.

proprement dit. Nous verrons que ce principe aura sur les pratiques ultérieures une grande résonance.

D'une manière générale, toutes les techniques présentées tendent à minimiser l'apport combiné d'humidité, de pression ou de chaleur : la stabilité annoncée des matériaux synthétiques semble à cette fin prometteuse, puisque ceux-ci proposent une échappatoire à cette « trithérapie » traditionnelle.

Dix ans après la conférence de Greenwich, les pratiques semblent avoir évolué, du moins en ce qui concerne les établissements publics ; cette tendance apparaît dans la réponse à un questionnaire établi par Gerry Hedley et Caroline Villers et envoyé principalement à des restaurateurs présents sur les listes de l'I.I.C. (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) ; l'analyse des réponses fait l'objet d'une présentation au cours de la 7^{ème} Conférence Triennale de l'ICOM-CC, à Copenhague en 1984 ²⁹⁵ : il ressort que le rentoilage à la colle animale ou à la colle de pâte est rarement, voire jamais pratiqué et l'emploi des résines synthétiques paraît s'être étendu. Mais la tendance véritablement nouvelle est que de plus en plus de praticiens utilisent une gamme variée d'adhésifs. La plupart admettent avoir changé d'attitude, et déclarent rentoilier moins systématiquement qu'ils ne le faisaient dans leur pratique quotidienne.

2. La recherche d'une moindre intervention

En 2001, les résultats d'un deuxième questionnaire sont présentés à la 13^{ème} Conférence Triennale de l'ICOM-CC, à Rio de Janeiro ; alors que le questionnaire de 1984 explorait les *moyens* de l'intervention, celui de 2001 s'attache à en redéfinir la *fin* ; en l'espace de 7 années, nous sommes passés du *comment intervenir ?* au *comment intervenir moins ?*.

Les arguments qui conduisaient traditionnellement au rentoilage d'une peinture relevaient de différentes catégories :

²⁹⁵ Gerry HEDLEY, Caroline VILLERS, "Lining in 1984: Questionnaire Replies", dans *Measured Opinions*, Londres : UKIC, 1993.

- Mécanique d'abord, avec la consolidation d'une toile fragilisée ;
- Esthétique, avec l'amélioration d'un état de surface ou de la lisibilité d'une peinture, à travers la remise dans le plan d'un réseau de craquelures en cuvette, par exemple ;
- Prophylactique enfin, avec la prévention des dégradations liées aux mouvements de la toile sous l'effet des variations hygrométriques.

Les raisons d'ordre prophylactique semblent aujourd'hui abandonnées ; les réponses au questionnaire font apparaître qu'aucun praticien, parmi les personnes consultées, ne considère plus le rentoilage comme une opération préventive. On a désormais pris conscience qu'une action sur l'environnement, par la mise en place de conditions adaptées à la conservation des œuvres, s'avérerait bien plus efficace dans la prévention des dégradations que le rentoilage.

Autrement dit, celui-ci est dorénavant envisagé d'un point de vue uniquement curatif. Mais même de ce point de vue, l'amélioration de la lisibilité n'est plus considérée comme une raison suffisante, alors qu'elle motivait traditionnellement nombre de rentoilages. Les craquelures en cuvette sont plus généralement acceptées, et l'on vient à préférer au rentoilage un traitement plus local, à l'aide d'une table chauffante à basse-pression et d'un peu d'humidité. Beaucoup de praticiens affirment donc ne plus pratiquer le rentoilage qu'en réponse aux seuls problèmes de support. C'est la consolidation d'une toile fragilisée qui reste aujourd'hui la raison principale conduisant au rentoilage d'une peinture.

Il nous faut toutefois distinguer deux cas de figures : les toiles fragilisées par la présence de déchirures et celles devenues cassantes.

Dans le premier cas, les arguments en faveur du rentoilage ont été éloignés ; en 2003 s'est tenue au Royaume-Uni une conférence sur les alternatives au rentoilage ²⁹⁶ ; 29 ans après celle de Greenwich, il s'est agi de porter une nouvelle réflexion sur la situation en restauration de supports toile. Le point est fait sur un certain nombre de pratiques. La quasi-totalité des intervenants présentent des techniques locales de consolidation, telles le collage fil à fil des

²⁹⁶ Alternatives to Lining, conférence présentée par l'UKIC et le BAPCR le 19 septembre 2003 à Londres.

lèvres d'une déchirure ²⁹⁷, le renfort de la pliure des bords de clouage par le collage de bandes de tension ²⁹⁸, etc. Car le raisonnement a désormais tendance à être établi du « local » vers le « général », facilité en cela par les apports d'un certain nombre d'innovations techniques : à titre d'exemple, la mise au point des mini-tables à basse pression a, en l'espace de quelques années, permis d'infléchir le degré d'une intervention, en évitant bien souvent une dépose de la peinture de son châssis, et en apportant une réponse locale à une déformation, une déchirure ou un soulèvement, etc. Ainsi, une fois les lèvres d'une déchirure remises dans le plan et consolidées, le rentoilage ne se justifie plus nécessairement.

Par conséquent, de toutes les raisons qui motivaient un rentoilage, il ne reste plus que la consolidation d'une toile devenue cassante. Mais une fois encore, des dispositifs alternatifs se sont popularisés, qui ont permis de surseoir au rentoilage : c'est le cas des toiles aveugles, dont l'usage s'est répandu ces dernières années ; la toile aveugle est tendue sur le châssis préalablement à la tension de la peinture. Une fois celle-ci mise en tension, les deux toiles se trouvent en contact, sans collage, et la toile aveugle apporte à la toile originale un soutien mécanique important ; c'est également le cas des différents systèmes de calage qui, par la mise en place de plaques de mousse ou de molleton entre les lumières du châssis, permettent, sans dépose de la peinture, de fournir un renfort non négligeable.

En 1974, Arthur Lucas, responsable de la restauration à la National Gallery de Londres, vantait les mérites du rentoilage et présentait le bénéfice qu'une institution pouvait retirer à s'attacher les services de rentoilageurs ²⁹⁹ ; quelques trente ans plus tard, Paul Ackroyd, conservateur-restaurateur, voit dans la diminution du nombre de restaurateurs de support désormais employés dans cette institution un exemple révélateur de la désaffection pour le rentoilage,

²⁹⁷ Elisabeth BRACHT, Irene GLANZER, *et al.*, "Barnett Newman's Cathedra (1951): The Restoration of Slash Damages in a Colourfield Painting", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, Londres : UKIC & BAPCR, 2003.; Winfried HEIBER, "The Thread-by-Thread Tear Mending Method", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, Londres : UKIC & BAPCR, 2003.; Christina YOUNG, "The Mechanical Requirements of Tear Mending", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, Londres : UKIC & BAPCR, 2003.

²⁹⁸ Simon BOBAK, "The Limitations and Possibilities of Strip-Lining", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, Londres : UKIC & BAPCR, 2003.

²⁹⁹ Cf. *supra*.

pour le plus grand bénéfice des œuvres : au cours des vingt dernières années, seuls trente-huit rentoilages ont été effectués dans cette institution, et tous concernaient des peintures déjà rentoilées ³⁰⁰. Cette opération est donc considérée comme un ultime recours. C'est une évolution considérable.

Ces pratiques témoignent d'un plus grand attachement à la préservation du caractère historique de l'objet et veillent à ne pas oblitérer les choix lors d'une future intervention ; elles semblent pour partie provenir d'une désillusion à l'égard de la technologie et des résines synthétiques : on espérait beaucoup (trop ?) d'elles. Même si leur emploi est encore très répandu, cette perte de confiance accordée à la science ³⁰¹ amène désormais un certain nombre de praticiens à préférer les matériaux naturels : leur compatibilité avec les matériaux constitutifs de l'œuvre est souvent invoquée comme argumentation d'une *intention minimale* ³⁰², en ce qu'elle n'engendre aucune perturbation majeure dans la matière originale... Tandis que certains polymères synthétiques, tels que les acryliques ou les vinyliques, ont créé avec le temps des liens physico-chimiques irréversibles avec la matière originale ³⁰³.

Car depuis la conférence de Greenwich, de nombreux travaux ont été menés qui ont permis une meilleure compréhension des comportements mécaniques d'une peinture sur toile. La prise de conscience s'est élargie que toute intervention peut en soi être un facteur de dégradation, et certaines déceptions sont à la mesure des attentes ³⁰⁴ : ces dernières n'étaient-elles pas qu'une énième déclinaison du mirage d'intervenir *une fois pour toutes* ?

En 2004 sont organisées en Italie deux conférences spécialement consacrées à l'intervention minimale : la première a lieu à Sienne les 18 et 19 juin 2004, sous l'égide d'Arkos, une revue d'architecture ; la seconde se tient les 29 et 30 octobre à Thiene, sous la direction du CESMAR7 (Centre pour l'Etude des Matériaux pour la Restauration) ; la part belle y est faite à la conservation

³⁰⁰ ACKROYD, "Recent structural conservation treatments", op. cit., p. 45.

³⁰¹ Paul ACKROYD, Caroline VILLERS, "The Problem with Minimalism", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, Londres : UKIC, 2003.

³⁰² Cet argument de compatibilité avait déjà été mis en avant lors de la conférence de Greenwich en 1974, et notamment par L. YASHKINA (L. YASHKINA, "Relining of an Easel Oil Painting with Sturgeon Glue", dans *Lining Paintings*, Londres : Archetype Publications, 2003.)

³⁰³ Aurélia CHEVALIER, *Histoire de la restauration des supports toile au XXe siècle: un épisode important de la restauration contemporaine : l'usage des adhésifs synthétiques*, Mémoire de D.E.A. d'histoire de l'art, Université Paris-I, 2005, p. 86.

³⁰⁴ ACKROYD, VILLERS, "The Problem with Minimalism", op. cit., p. 10.

préventive, en ce que toute intervention pourrait théoriquement être reportée, sans dommage pour l'œuvre, grâce à la mise en place de conditions environnementales favorables.

L'argument est développé que l'intervention, réputée donner à l'œuvre une nouvelle autonomie « énergétique », ne fait qu'appeler l'intervention de manière exponentielle.

[...] Plus on est intervenu de façon résolue sur les œuvres, plus les compromis considérés comme indispensables ont été invasifs et plus il s'est avéré nécessaire de répéter l'intervention à brève échéance. ³⁰⁵.

L'intervention minimale semble être devenue un *idéal* partagé par beaucoup de praticiens et *l'intention minimale* se généralise, du moins celle-ci est-elle régulièrement invoquée ; sa concrétisation est facilitée par une plus grande liberté de choix, rendue possible par la dissociation des opérations de consolidation de la toile de celles de la couche picturale ; c'est un point crucial, car si l'on justifie chaque opération indépendamment l'une de l'autre, il en résulte rapidement une diminution des cas où le rentoilage est absolument nécessaire. Cette prise de conscience a permis de répondre spécifiquement à chaque type d'altération, contrairement au *tout-en-un* du rentoilage.

D'un point de vue strictement technique, l'intervention minimale a cependant ses limites ³⁰⁶ : si elle est moins invasive, plus respectueuse du caractère historique de l'œuvre, elle pose un certain nombre de problèmes : permet-elle d'envisager la conservation de l'œuvre à long terme ?

La conservation préventive pèse ici de tout son poids ; Gaël de Guichen la définit comme « l'ensemble des actions destinées à assurer la sauvegarde (ou à augmenter l'espérance de vie) d'une collection ou d'un objet » ³⁰⁷ ; l'inestimable apport de la conservation préventive a été de bousculer les mentalités en

³⁰⁵ Traduction d'E. Réti et J.-S. Brochu ; "[...] più risolutivamente si è intervenuti sulle opere, più invasivo sono stati i compromessi che si ritenevano indispensabili, tanto maggiore si è rivelata la necessità di ripetere l'intervento a breve scadenza.", BUZZEGOLI, "Minimo intervento fra teoria e realtà operativa", op. cit., p. 11.

³⁰⁶ ACKROYD, VILLERS, "The Problem with Minimalism", op. cit. ; Stephen HACKNEY, "Relining, Lining, Delining", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, Londres : UKIC & BAPCR, 2003, p. 7.

³⁰⁷ Gaël De GUICHEN, "La conservation préventive: un changement profond de mentalité", *Cahiers d'étude*, Courtrai : ICOM-CC, 1995, p. 5.

proposant une autre approche de la conservation-restauration : intervenir sur l'environnement plutôt que d'avoir à le faire sur l'objet, agir sur les causes de la dégradation plutôt que sur ses effets ³⁰⁸, par la mise en place de conditions environnementales adaptées à la conservation de l'objet.

C'est par un plus grand soin, un meilleur entretien, en clair, une prévention *maximale*, que l'intervention minimale trouve sa véritable raison d'être ; en se coupant de la prévention, elle est vouée à n'engendrer qu'une multiplication des interventions, laquelle aboutit inexorablement à un alourdissement des traitements.

L'œuvre d'art est, de nos jours, de plus en plus sollicitée ; le phénomène est même inquiétant, qui réduit l'œuvre au rang de bien de consommation ³⁰⁹ : alors que le musée semble connaître une désaffection, les expositions événementielles se multiplient ; au moment même où le principe minimaliste se généralise, cette multiplication d'évènements ne conduit-elle pas paradoxalement à une injonction de *spectaculaire*, bien peu favorable à l'intervention minimale ?

Il est notamment permis de se poser la question en ce qui concerne l'irruption du mécénat privé dans le domaine de la conservation du patrimoine : support de l'image de marque du mécène, la restauration s'accommode-t-elle de l'idée de *minimalisme* ? En tant que support publicitaire, la renaissance éclatante de l'objet devient une condition *sine qua non*. Comment pourrait-il en être autrement ? Quel mécène financerait une intervention non visible, visant à la stabilisation d'un bien culturel ? Autrement dit, qui accepterait de payer pour que rien ne paraisse changé ?

³⁰⁸ Denis GUILLEMARD, "Editorial", dans *La conservation préventive*, Paris: ARAAFU, 1992, p. 13.

³⁰⁹ Paul PHILIPPOT, "La conservation des oeuvres d'art, problème de politique culturelle", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre*, Courtrai: Groeninghe, 1990, p. 397.

B. UNE EXPERIENCE PERSONNELLE

1. Du savoir-faire au « savoir ne pas faire »

L'évolution du nom donné à notre métier est très révélatrice ; au début de notre carrière, nous avons occupé un emploi de *rentoileur d'œuvres d'art* : c'était le terme employé sur les contrats de travail ; nous sommes devenu *restaurateur de supports de peinture*, puis *conservateur-restaurateur*.

L'évolution de cette appellation a suivi une trajectoire équivalente à l'évolution des travaux effectués : à l'époque où nous avons commencé notre carrière, à la fin des années 1980, l'atelier vivait du rentoilage de peintures sur toile, ainsi que de son corollaire, la reprise de rentoilage ; d'autres opérations étaient couramment pratiquées, telles que le doublage, et plus rarement la reprise de transposition. Car il faut préciser que les transpositions elles-mêmes n'étaient plus effectuées : il était impensable de procéder à l'élimination de la toile originale d'une œuvre. Nous nous limitions au nouveau traitement de peintures précédemment transposées.

Autrement dit, l'atelier vivait essentiellement d'opérations fondamentales qui conduisaient au collage ou au remplacement d'une toile de renfort. La grille tarifaire des quelques ateliers que nous avons côtoyés témoignait de la prédominance de ce type de traitement : elle permettait le chiffrage des devis ; même si ces derniers étaient systématiquement confrontés à une évaluation au temps passé, le référentiel restait malgré tout le prix d'un mètre carré de rentoilage.

Un certain nombre d'améliorations techniques avaient été apportées aux opérations que nous pratiquions, et qui s'inscrivaient parfaitement dans la recherche d'un moindre risque pour les biens confiés.

A titre d'exemple, le maintien de la couche picturale des peintures au cours d'un rentoilage était habituellement assuré par le cartonnage, c'est-à-dire le collage d'un papier fort, de type Canson Bulle™, d'un grammage de 160gr/m² jusqu'à 220gr/m². Ce papier était collé à la colle de pâte directement sur la couche picturale. En revanche, les tableaux que l'on supposait « à problèmes » étaient

au préalable protégés par une couche de papier fin, « nerveux », de type papier Bolloré™, ou inerte, de type papier japonais. Ces papiers étaient également collés à la colle de pâte diluée. Cette protection jouait le rôle d'une « couche d'intervention », et permettait de minimiser les risques de perte de matière picturale en cas de problèmes au cours du rentoilage : la couche de papier Canson Bulle™ était alors progressivement éliminée, et l'on pouvait agir sur tout soulèvement de peinture, le papier de protection garantissant le maintien en place des écailles au cours du refixage.

L'utilisation d'une protection préalable au cartonnage s'est petit à petit étendue à tous les tableaux ; le praticien a très vite compris le bénéfice qu'il pouvait tirer de cette présence, laquelle, au pire, s'avérait inutile. L'amointrissement des risques encourus par la peinture passait donc par ce surcroît d'intervention, puisque le tableau était amené à subir un cycle supplémentaire d'humidification et de séchage lié à la pose de cette protection.

C'est exactement cette même démarche qui a entraîné la généralisation des couches d'interventions au revers des œuvres ; il s'agissait d'une couche intermédiaire intercalée entre la toile originale et la toile de rentoilage. Dans le cas du rentoilage traditionnel à la colle de pâte, elle était bien souvent constituée d'une tarlatane de coton, dont la contexture était adaptée en fonction de celle de la toile originale. Non seulement ce dispositif permettait-il un meilleur maintien dans le plan des éventuelles déchirures de la peinture, mais il garantissait surtout un démontage progressif du rentoilage, minimisant les risques qui pesaient sur les toiles originales fragilisées. Ceci était d'autant plus vrai qu'il s'agissait de reprises de rentoilage, c'est-à-dire de peintures déjà rentoilées par le passé. En ajoutant à la réversibilité du rentoilage traditionnel, ce surcroît d'intervention s'inscrivait également dans une démarche de minimisation des risques encourus par l'œuvre.

Il arrivait que l'intervention de support se limite à la pose de bandes de tension et de pièces de renfort. Les premières permettaient la consolidation ou le remplacement de bords de clouage, afin de permettre une remise en tension de la peinture. Les pièces de renfort venaient, elles, compenser une perte de continuité structurelle, telles les perforations ou les déchirures ; d'abord utilisées telles quelles, leurs bords ont progressivement été effrangés : cet aménagement permettait de ne coller au-delà du bord de clouage que cette

partie amincie, afin que la bande de tension ou la pièce de renfort n'occasionnent aucune marque dans la vue du tableau.

Il allait fort heureusement de soi qu'une peinture ne présentant qu'un nombre limité de déchirures ou de perforations ne soit pas rentoilée. Tout était question du rapport estimé entre le nombre de pièces de renfort et la surface de la peinture. Il serait toutefois difficile pour nous de définir ce ratio : celui-ci ne reposait sur aucune base de calcul, il était laissé à la seule appréciation du rentoilleur. Autrement dit, si celui-ci estimait que le nombre de pièces de renfort à poser était trop important, il s'orientait vers le rentoilage de la peinture. C'est la raison pour laquelle ce type de traitement ne se présentait pas encore véritablement comme une alternative au rentoilage.

Une période intermédiaire a vu le jour, où les tarifs étaient encore établis à partir d'une grille traditionnelle, et le prix de toute opération non fondamentale mis en rapport avec celui d'un rentoilage. En prenant en compte la moindre ampleur de l'intervention plutôt qu'un temps de travail, cet automatisme de calcul avait pour but de faire baisser le prix de l'intervention ; le praticien lui-même était-il parfois son propre censeur, qui, sans nécessairement être soumis à la pression de son client, se faisait un devoir de minorer son devis en fonction du coût d'un rentoilage. En conséquence, confronté aux contingences économiques, l'intérêt du praticien n'était pas de proposer une intervention minimale, moins rémunératrice, mais un rentoilage ou tout autre traitement fondamental plus lucratif.

Une intervention sur le support d'une peinture entraîne bien souvent, et quelle qu'en soit l'ampleur, une intervention sur sa couche picturale : tel vernis aura chanci, telle retouche se sera désaccordée, tel mastic aura gonflé, etc. Une attitude pragmatique consistait alors à intervenir fondamentalement sur le support d'un tableau dès lors qu'on prévoyait une intervention « lourde » sur sa couche picturale : puisque l'on intervient sur une couche picturale, autant le faire *maintenant* sur son support... Ce choix paraît aujourd'hui insensé, mais l'idée était le regroupement des opérations plutôt que leur multiplication, quand ce souci d'une « moindre » intervention ne servait pas d'alibi pour justifier une entreprise mieux rémunérée.

Fût-elle de bonne foi, cette démarche n'était donc pas dictée par l'état d'une peinture, mais par sa dégradation *putative*, et l'oeuvre était *préventivement*

rentoilée ; avec toujours cette même chimère qu'il était possible d'intervenir *une fois pour toutes*, la question n'étant pas de savoir si la peinture nécessitait une telle opération, mais *quand*. Les tableaux sont nombreux, qui se sont ainsi vu rentoilés sans qu'aucun problème structurel fondamental n'ait été diagnostiqué ! Cette même attitude « pragmatique », basée sur cette même réputation d'inéluctabilité du rentoilage, était fréquente ; en mainte occasion avons-nous été contacté en vue d'une restauration, suite à une demande de prêt pour exposition ; il nous était régulièrement demandé d'établir notre proposition de traitement non pas sur les besoins immédiats de la peinture, mais sur ses besoins supposés : le minimum était clairement influencé par le départ de l'œuvre et sa manipulation prévue : la règle était le surcroît de résistance mécanique, où le rentoilage était préférable à la simple pièce de renfort. On aboutissait à la situation où, conservé dans son musée, le tableau était renforcé de quelques pièces collées au revers, mais en prévision de son départ, son rentoilage était « souhaité ».

Nous nous ferons ici l'écho de pratiques que ces prêts pour exposition ont plus d'une fois occasionnées : ceux-ci étaient bien souvent le fruit d'un échange peu favorable à l'intervention minimale : le responsable juridique consentait à prêter son œuvre si l'emprunteur assumait les frais de la restauration : le musée voyait tout le « bénéfice » qu'il pouvait alors tirer de ce commerce : le tableau rentoilé « pour de bon » aux frais d'un autre, il ne lui restait que le coût de son entretien. Fort heureusement, ces pratiques ont aujourd'hui disparu en même temps que l'automatisme du rentoilage. Si le prêt pour exposition est aujourd'hui encore l'occasion, pour un particulier ou une institution, de faire financer par un tiers la restauration des œuvres, celle-ci ne semble plus s'engager au détriment de l'intervention minimale : les opérations semblent avoir gagné en transparence, et par bonheur on exige de plus en plus du praticien la rédaction d'un rapport de traitement complet, qui inclut un argumentaire sur les choix effectués. La réflexion qui s'est faite ces dernières années autour de la conservation préventive a permis la mise au point de nombreux systèmes de calage, de protections de revers, qui ont amélioré les conditions de déplacement des œuvres, et ont autorisé une redéfinition du minimum requis.

La part des opérations non fondamentales s'est progressivement accrue ; non que l'état général des tableaux qui nous étaient confiés se fût subitement amélioré ; il faut plutôt y voir l'amorce d'une évolution dans notre pratique professionnelle.



Figure 38 : Martin de Vos, *La Cène* (National Museum of Western Art, Tokyo) : le tableau n'avait subi aucune intervention sur le support depuis sa création ; protégée par son châssis plein, la toile était en excellent état.

Il nous revient ici en mémoire un cas dont la restauration a représenté pour nous un moment fondateur : au début des années 1990 nous avait été confiée une grande *Cène* par Martin de Vos (**Fig. 38**), aujourd'hui conservée au National Museum of Western Art, à Tokyo ; cette peinture de la fin du XVI^e siècle était tendue sur un châssis plein, sans lumières. La couche picturale était en soulèvement, formant un important réseau de craquelures en cuvette qui gênait considérablement la lisibilité de la scène. Alors qu'il nous semblait, naïvement, qu'un rentoilage était inévitable, notre employeur a fait valoir que ce tableau n'avait subi aucune intervention sur le support depuis sa création et que la toile était en excellent état : elle avait été protégée par son châssis. Cette remarque a eu chez nous une grande résonance et fort heureusement, l'intervention s'est

limitée à un refixage général de la couche picturale et à la pose de bandes de tension. Il est nécessaire de se replacer dans le contexte pour bien comprendre que cette moindre intervention n'allait pas de soi : en effet, le refixage général n'avait pas permis une parfaite remise dans le plan des écailles en cuvette ; or le tableau nous avait été confié par une galerie renommée qui avait pour principe de ne présenter que des peintures éclatantes, à l'aspect irréprochable...

Le restaurateur est en permanence tenté par l'intervention spectaculaire ou virtuose, qui redonne au tableau éclat et splendeur ; de tout temps, nous l'avons vu, cette attitude a généré une maximalisation des interventions. Nous n'avons nous-même pas échappé à ce tiraillement constant entre le désir d'apposer notre marque sur l'objet et notre devoir d'humilité. A travers l'exemple de la peinture de De Vos, nous avons compris que la conservation de l'existant représentait une véritable gageure, et que limiter efficacement une intervention était un plus grand motif de satisfaction. Car soyons pragmatiques : ce souci minimaliste n'est évidemment viable que dans la mesure où le restaurateur – trop humain – peut tirer une juste fierté du travail accompli.

Consciemment ou non, nous avons repoussé plus loin les arguments en faveur du rentoilage, et ce, par une mise en rapport empirique des différents cas rencontrés, de la manière suivante : telle ou telle peinture n'a pas été rentoilée, pourquoi telle autre, qui ne présente pas tant de différences, le serait-elle ?

Ce changement d'orientation de nos attitudes s'appuyait sur deux facteurs corrélés : la reconnaissance de la peinture comme document et la conscience que toute nouvelle intervention signe une perte d'information. Au début de notre carrière, tout ce qui était original n'était pas systématiquement conservé ; du moins, la question de la conservation de certains éléments originaux n'était-elle pas systématiquement posée ; c'est le cas des bords de clouage et des châssis.

Les bords de clouage étaient jugés sans grande valeur : ils ne participaient pas à l'image et n'avaient plus de réelle fonction technique, puisqu'ils étaient remplacés par ceux de la (nouvelle) toile de rentoilage. C'est donc bien souvent que, pour faciliter le travail du praticien, ils étaient arasés. Dès lors que la peinture a été considérée comme document, et non plus comme seule image, ils ont été progressivement conservés : on les a reconnu porteurs d'informations essentielles à la compréhension de l'histoire matérielle de l'œuvre, comme le caractère original ou non d'un montage sur châssis, les différentes reprises de la

tension, etc. Il en allait de même pour les dépassants de toile ³¹⁰ : leur caractère éventuellement originel influait peu, ils étaient systématiquement arasés. Cette élimination permettait au praticien de gagner du temps, en évitant leur pliage et leur fixation à l'arrière du châssis, pour aussitôt « border » le tableau par le collage traditionnel d'une bande de papier kraft en périphérie. S'agissait-il des dépassants des bandes de tension que l'opérateur venait de poser ? Ils étaient pareillement arasés, sans souci du fait que ces nouvelles bandes devenaient par voie de conséquence inutilisables. Ceci concourait malheureusement à une augmentation des interventions, puisque toute nouvelle dépose de la peinture entraînait le remplacement des bandes de tension. Il nous serait impossible de définir le moment exact où nous avons pris conscience d'une telle aberration ; cependant, il nous semble que les dépassants originaux étant conservés, il devait peu à peu en aller de même pour ceux des bandes de tension.

Les châssis ont subi un traitement similaire à celui des bords de tension ; il nous paraît, avec le recul, que peu d'efforts étaient déployés en vue de leur conservation ; ils n'étaient jugés qu'à l'aune de la solidité d'un châssis neuf ou des avantages d'un modèle à clefs, autrement dit souvent remplacés. Là encore, ce n'est que progressivement qu'ils ont été considérés comme porteurs d'éléments d'informations, et ce d'autant plus qu'ils restaient associés à leur peinture.

L'évolution de nos pratiques a globalement suivi une trajectoire de diminution des surfaces de collage ; pendant longtemps, la présence de déchirures sur une peinture ou l'absence de bords de clouage adaptés, en ont provoqué le rentoilage ; le traitement de consolidation s'est localisé, par la pose au revers de pièces de renfort ; enfin, un raccord fil-à-fil sur les lèvres des déchirures a parfois rendu superflues ces pièces de renfort ; autrement dit, la surface de collage s'étendait initialement à l'ensemble du revers de l'œuvre ; elle s'est restreinte à la surface de pièces de renfort, puis aux seules lèvres des déchirures. De même, l'utilisation de bandes de tension comme alternative au

³¹⁰ Les « dépassants » sont les parties de la toile situées au-delà des bords de clouage, sur lesquelles on prend appui pour retendre le tableau ; ils sont ensuite repliés à l'arrière du châssis.

rentoilage permettait de repousser vers la périphérie de l'œuvre les surfaces collées.

C'est bien la dissociation des opérations de traitement du support, en ce qu'elle provoquait une localisation des traitements, qui a permis cette évolution des pratiques.

Cette dissociation, ainsi que la multiplication des prétraitements, ont entraîné, par rapport au *tout en un* du rentoilage, un allongement du temps de travail ; dans ces conditions, la corrélation entre *intervention minimale* et *coût minimal* a vécu ; malgré cela, il nous semble désormais possible de proposer des interventions minimales, parfois coûteuses, à une clientèle autrefois réticente : les particuliers et les marchands.

Les premiers présentent cet avantage sur les seconds qu'ils conservent leur propre collection ; l'intervention minimale reçoit alors un accueil bienveillant, dans la mesure où elle entraîne un meilleur respect de l'œuvre.

Les seconds, au contraire, ont le souci de vendre ; aujourd'hui, intervention minimale et commerce de tableaux ne font généralement bon ménage qu'en ce que telle toile ou tel châssis originaux sont préservés et apportent une plus-value marchande à l'objet. Il en va tout autrement dès lors que la peinture n'est plus en mesure d'apparaître « dans son jus » : à cet égard, les solutions alternatives au rentoilage, comme par exemple le renfort à l'aide d'une toile aveugle, ne sont pas plus satisfaisantes que le rentoilage lui-même ; l'attention du marchand se focalise sur le fait que la toile originale ne sera plus visible. Il en va de même pour le nécessaire remplacement d'un châssis : d'un point de vue mercantile, un châssis ancien sera toujours préférable au nouveau châssis, dont l'aspect « trop neuf » risque de jeter le trouble sur l'authenticité de l'ensemble.

Le marchand avoue toujours plus difficilement l'intervention sur le support que sur la couche picturale ; car ses exigences sont très différentes suivant qu'elles concernent la face ou le revers d'une peinture : la couche picturale doit bien souvent apparaître comme éclatante, et il établit comme minimum l'illusion d'une peinture indemne ; sur le revers, en revanche, le minimum serait que le support ne paraisse pas avoir été récemment touché ; le souci de la bonne conservation cède le pas au charme discret de l'empoussièrement, de vieilles

pièces de renfort, du châssis ancien, etc. qui sont vécus comme autant de gages d'authenticité ; à combien de reprises nous aura-t-on demandé de cacher un rentoilage par l'utilisation d'une toile ancienne ? Combien de fois nous aura-t-on refusé la pose d'une toile aveugle au motif que « ce n'était pas vendeur » ? C'est que l'incomplétude du support de l'objet n'est plus, par principe, considérée comme une gêne, mais comme un gage d'authenticité : certains marchands de tableaux réclament d'ailleurs coûte que coûte le maintien « en l'état » du support d'une peinture, sans souci aucun des risques encourus par l'œuvre. Ne nous sommes-nous pas entendu dire à plusieurs reprises qu' « il suffisait que cela tienne jusqu'à la vente » ? D'autres sont en revanche animés d'un véritable amour de la peinture ; ils représentent malheureusement une extrême minorité parmi leurs semblables ; nous avons eu la chance, au cours de notre carrière, d'être en relation avec certains marchands qui n'hésitaient pas à faire les choix les plus favorables aux peintures, au détriment de toute considération commerciale. Mais ne nous leurrions pas : même auprès de ces derniers, l'intervention minimale est d'autant plus facilement acceptée qu'elle concerne le support d'une peinture.

2. Etudes de cas

a) *Les peintures en plafond du Parlement de Bretagne : une injonction d'éclat*

C'est une campagne de restauration de grande ampleur qui a fait suite à l'incendie du Parlement de Bretagne en février 1994 ; par chance, aucune peinture n'a été détruite ; en revanche, la plupart d'entre elles ont souffert de



Figure 39 : Lors de l'incendie du Parlement de Bretagne, les tableaux de très grand format étaient évacués de l'édifice au moyen de la grande échelle des sapeurs-pompiers.

l'action combinée de la chaleur de l'incendie et de l'eau apportée par les pompiers pour l'éteindre. En ces temps d'urgence, qui voyaient les tableaux de très grand format sortir du Palais sinistré au moyen de la grande échelle des sapeurs-pompiers (**Fig. 39**), certains tableaux ont dû être incisés au niveau de

leur couture pour permettre l'évacuation de l'eau qui s'était accumulée au revers ; celle-ci formait une poche importante, entraînant une déformation impressionnante de la peinture et rendant impossible toute manipulation de l'œuvre ; parfois le seul poids de cette poche d'eau était-il venu à bout de la couture, quand les bords de tension eux-mêmes ne s'étaient détachés du châssis.

Nous parlerons ici plus particulièrement des peintures de Jean-Baptiste Jouvenet, sur lesquelles nous sommes intervenu ; il s'agit de cinq peintures allégoriques situées au plafond de la salle du Conseil de la Grand' Chambre : l'une, *La Religion tendant un Calice*, octogonale et de grand format, représente l'élément central du plafond ; les quatre autres, *La Connaissance*, *l'Etude*, *La*

Piété et *l'Équité*, de format ovale, sont situées aux angles (**Fig. 40**). Après le



Figure 40 : Jean-Baptiste Jouvenet, peintures allégoriques (plafond du Conseil de la Grand' Chambre, Parlement de Bretagne, Rennes).

peintures du Parlement de Bretagne ; elles présentaient, en un raccourci terrible, un échantillonnage des altérations susceptibles de frapper un tableau : les couches picturales étaient en grande partie chancées, parfois brûlées par les impacts d'escarbilles ; elles souffraient de nombreux déplacements, d'un soulèvement généralisé de la couche picturale ; les coutures

et les bords de clouage s'étaient rompus, et les toiles s'étaient déformées en se rétractant ou en s'allongeant. Parfois certaines œuvres s'alourdissaient-elles de difficultés supplémentaires, telle *Le Triomphe de la Justice* qui a vu deux de ses lés se rétracter, tandis que le troisième s'allongeait sous l'effet du poids de l'eau !

Plusieurs moments sont à prendre en considération : il nous faut en effet distinguer les interventions d'urgence, qui ont eu lieu immédiatement après l'incendie, des interventions de restauration proprement dite ; leurs objectifs étaient différents, comme la définition du minimum requis.

Lors des interventions d'urgence, les toiles ont été évacuées du Parlement de Bretagne, pour être mises en lieu sûr ; il s'agissait, après la phase d'humidification incontrôlée consécutive à l'extinction de l'incendie, d'assurer le

séchage des œuvres dans de bonnes conditions, dans l'attente de leur restauration.

Cependant, la mise à l'abri des peintures et leur stockage raisonné ne représentaient en aucun cas un minimum suffisant : les cinq tableaux de Jouvenet étaient rentoilés, et les toiles de rentoilage, après avoir été gorgées d'eau, commençaient à exercer d'importantes contraintes sur l'œuvre ; un risque considérable pesait donc sur les couches picturales très fragilisées par le sinistre. De plus, le confinement et la poussière, alliés à l'humidité, provoquaient l'apparition d'une activité fongique. Le minimum passait donc par la mise hors de danger des peintures et l'installation de conditions de conservation appropriées.

Il s'agissait, dans un premier temps, de maintenir les couches picturales en place, pour éviter la dispersion chaotique des écailles ; c'est pourquoi, au-delà des seuls tableaux de Jouvenet, l'ensemble des peintures a été protégé par le collage de carrés de papiers de protection ; il fallait, dans un esprit minimaliste, que le papier et l'adhésif utilisés n'oblitérent en rien les choix d'intervention futurs : la protection des peintures a donc été constituée de papier japonais collé à la colle méthylcellulosique ; ces matériaux, relativement inertes, n'ajoutaient pas sur les couches picturales fragilisées de traction supplémentaire, comme l'auraient fait un papier ou un adhésif « nerveux ».

Il a alors été décidé de l'élimination du premier facteur de dégradation, toujours actif, à savoir les toiles de rentoilage : c'est la raison pour laquelle les restaurateurs présents ont procédé au retrait de l'ensemble des toiles de rentoilage, et que le revers des œuvres a été traité par une solution fongicide, afin d'endiguer la progression de toute activité fongique. Dans l'attente de leur restauration, l'ensemble des peintures a été maintenu à plat sur un fond, des tirants de papier assurant leur tension périphérique au cours de leur phase de séchage et jusqu'à leur restauration.

Ce minimum ne valait que pour les interventions d'urgence ; les œuvres, on l'a compris, n'étaient pas présentables (**Fig 41**).



Figure 41 : Jean-Baptiste Jouvenet, *Frise d'angelots* (Conseil de la Grand' Chambre, Parlement de Bretagne, Rennes); après les interventions d'urgence, les peintures étaient stabilisées, mais elles n'étaient pas présentables.

L'élément central dans la définition des choix de restauration a été le caractère ontologiquement indissociable des œuvres et de leur lieu de conservation : il ne s'agissait pas tant de tableaux que des décors du Parlement de Bretagne. Nous mesurerons mieux l'importance de ce facteur en survolant l'histoire du bâtiment.

Le palais du Parlement devait représenter dès le début du XVII^e siècle l'orgueil de la Bretagne rattachée à la Couronne de France ; les membres du Parlement avaient conçu le projet d'un bâtiment qui rivalise en

splendeur avec les plus belles œuvres ; après avoir obtenu du Roi le droit d'édifier un palais, ils firent appel aux plus célèbres personnalités de l'époque, à savoir Salomon de Brosse, architecte de Marie de Médicis, Charles Errard, puis Jean-Baptiste Jouvenet, Noël Coypel et Ferdinand Elle, peintres du Roi.

On retint l'un des endroits les plus élevés au cœur de la ville de Rennes, près du couvent Saint-François, comme pour ajouter encore à la fierté de l'ouvrage. Un visiteur d'alors dira même que « lorsqu'on a vu Versailles, l'on trouve encore dans ce Parlement quelque chose digne d'être vu et admiré. » ³¹¹.

³¹¹ Cité dans : Emmanuel Du RUSQUEC, *Le palais du Parlement de Bretagne*, Rennes : Editions Ouest France, 1993, p. 2.

La construction du palais s'échelonna sur trente-sept ans. Ce n'est qu'au début du XVIII^e siècle qu'il se verra doté, suite à l'incendie d'une partie de la ville, d'une grande place en façade, avec laquelle il formera un ensemble de prestige.

Dès le début de son histoire, ce palais est le symbole de l'histoire conflictuelle entre le duché de Bretagne et la Couronne de France, marqué par les grâces et les disgrâces successives ³¹². Le Parlement de Bretagne représente non seulement l'orgueil breton, mais encore la primauté donnée à Rennes sur Nantes. Cette fierté est toujours vivante : l'incendie a été vécu comme un traumatisme par le peuple breton ; nous en voulons pour preuve que la souscription régionale lancée pour la reconstruction du Parlement a rencontré un soutien massif et immédiat.

Ces éléments sont primordiaux dans la compréhension du contexte. Le minimum répondait ici à une injonction d'éclat. La renaissance de l'ensemble devait être totale, et il était indispensable que les œuvres pussent regagner leur emplacement au plafond de la salle du Conseil de la Grand' Chambre.

Dès lors, les éléments à prendre en compte étaient la position horizontale des œuvres, la difficulté d'accès au plafond et la rareté des visites qui en découleraient, tout autant que l'occupation intermittente du lieu et les variations hygrométriques qu'elle occasionnait. C'est pourquoi ces conditions imposées par le lieu de conservation ont positionné le minimum vers une intervention plus ample ; une plus grande résistance mécanique, à travers le renfort de la toile originale, devenait une nécessité.

L'ancienne colle de rentoilage a été retirée, et les peintures refixées par leur revers, désormais accessible. Puis un nouveau rentoilage traditionnel a été effectué. Dans le cas du *Triomphe de la Justice*, la restauration s'est compliquée d'un élément supplémentaire, évidemment indispensable ; les trois lés, nous l'avons dit, n'avaient plus la même dimension, deux d'entre eux s'étant rétractés, tandis que le troisième s'allongeait : la grande difficulté a donc résidé dans la réunion de ces lés, et de la nécessaire concordance du dessin.

Nous nous étions appuyé sur la rareté des visites pour définir ce minimum requis du renforcement des toiles originales ; nous devions en tenir pareillement compte quant au remplacement des châssis : les peintures ont

³¹² Ibid.

donc été remontées sur des châssis *auto-tenseurs*, ou châssis à *tension auto-régulée* ; c'est par lui-même que ce type de châssis permet en effet de compenser les variations dimensionnelles de la toile sous l'effet des changements hygrométriques, tant dans le sens de la rétraction que celui de l'allongement ; un châssis traditionnel à clef n'offre guère cette autonomie, ni cette possibilité, puisque la variation de ses dimensions implique une intervention extérieure, et ne se produit véritablement que dans le sens de l'agrandissement.

La définition du minimum requis a été imposée par les impératifs du lieu de conservation : la grande difficulté d'accès aux tableaux a positionné le « curseur » de l'intervention vers un surcroît de résistance mécanique et d'« autonomie » ; une position en deçà aurait exigé une surveillance et un entretien que le lieu rendait impossibles.

A l'issue de la restauration, le musée des Beaux-Arts de Rennes a organisé, du 4 novembre 1998 au 4 janvier 1999, une exposition autour des toiles peintes du Parlement de Bretagne ; il s'agissait d'offrir au public l'occasion de contempler à faible distance des œuvres que dans le meilleur des cas il n'avait pu apprécier qu'*in situ*, à plusieurs mètres du sol. Puis les peintures ont regagné leur salle dans le Palais.

Cette restauration s'est inscrite dans le cadre de la restauration du Parlement de Bretagne ; elle répondait assurément à la valeur d'usage définie par Riegl, et c'est la fonction de décor des toiles peintes qui a prévalu. Il nous semble cependant qu'une autre raison, dérivée de la valeur d'usage, est certainement intervenue ; c'est ce que Riegl appelle « le souci du *decorum* »³¹³, à travers lequel la dignité du propriétaire est en jeu ; rappelons-nous que l'édifice abrite la Justice, et il est facile d'imaginer combien, dégradé ou incomplet, il aurait porté atteinte à l'image de cette institution.

³¹³ RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, op. cit., p. 98.

b) *L'Âge d'or, d'André Derain : du « carton » à la toile*

L'Âge d'or, d'André Derain, a été peint entre 1938 et 1944 (**Fig. 42**) ; il s'agit d'un carton de tapisserie, c'est-à-dire d'un dessin en grand, à l'échelle, destiné à être traduit en tapisserie.

Il s'agit d'une œuvre de très grand format, d'environ 13 m². La technique utilisée par Derain est une technique mixte sur papier, probablement une émulsion d'huile de lin et d'un liant protéinique, de type colle de peau. Le support est constitué de trois lés de papier assemblés ; le terme « carton » ne désigne donc pas un matériau, mais une fonction.

Entre 1941 et 1962, la peinture est marouflée sur toile, elle intègre les collections du Musée national d'Art moderne, et rejoint enfin celles du Centre Pompidou.



Figure 42 : André Derain, *L'Âge d'or* (Musée de l'Orangerie, Paris ; dépôt du Centre National d'Art Contemporain Georges Pompidou) ; entre 1941 et 1962, le « carton » est marouflé sur toile, il intègre les collections du Musée national d'Art moderne, puis rejoint celles du Centre Pompidou.

L'œuvre présente un grand nombre d'incrustations de papier rectangulaires, de taille variable. Dans la plupart des cas, le papier d'œuvre a été découpé, puis remis en place. Les lèvres des incisions ont été comblées par un mastic, puis l'ensemble retouché (**Fig. 43**).

Chaque pièce est située dans une couleur qui diffère des autres ; la restauration ³¹⁴ a permis de montrer que leur revers était numéroté. Il s'agit selon toute vraisemblance de prélèvements de zones colorées typiques, destinés à la réalisation d'un nuancier en vue de la traduction du carton en tapisserie. Ces prélèvements ont été remis en place avant le marouflage de la peinture, comme l'attestent la présence de pièces de maintien au revers du papier d'œuvre.

C'est malheureusement le marouflage sur toile qui semblait responsable de la plus grande partie des dégradations de l'œuvre.



Figure 43 : André Derain, *L'Âge d'or* (Musée de l'Orangerie, Paris ; dépôt du Centre National d'Art Contemporain Georges Pompidou), détail ; l'œuvre présente un grand nombre d'incrustations de papier rectangulaires.

Le format de la peinture avait été réduit ; la comparaison de l'œuvre actuelle avec des photos d'époque avait permis d'estimer son amputation à onze centimètres environ en largeur. De nombreuses déformations étaient visibles ; il s'agissait d'une part de déformations en courtes vagues obliques, situées dans la

³¹⁴ 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.

partie haute sur une cinquantaine de centimètres, et d'autre part de déformations qui affectaient les joints, tant entre les lés de papier que sur les lèvres des incrustations ; ces déformations au niveau des joints étaient de loin les plus dérangeantes ; elles étaient provoquées par un excédent de colle de marouflage, ou au contraire par la présence de décollements. Des plis étaient visibles, qu'il s'agisse de pliures accidentelles du papier ou, à l'inverse, de pliages pour faciliter la manipulation des papiers mouillés. La toile avait, par endroits, « embouti » la couche picturale : une trop forte pression exercée sur les joints entre les lés avait çà et là conduit à l'impression de la trame de la toile dans le papier d'œuvre ; cette pression à l'aide d'un outil, mal adaptée, avait provoqué le gaufrage du papier, sous la forme d'un sillon le long des lés.

La couche picturale n'était pas plus épargnée : elle souffrait en plusieurs endroits d'usures profondes qui avaient provoqué la disparition d'éléments graphiques, tels des motifs dans les feuillages ou un lézard sur un rocher au premier plan, visible sur la première tapisserie. Parfois ces usures allaient-elles jusqu'à la mise à nu des sous-couches sombres, conférant à l'œuvre une perte de luminosité. Ces usures étaient liées au rinçage de l'excédent de colle sur une couche peinte sensible à l'eau. Des traces d'éponge étaient d'ailleurs visibles. Pour autant, des résidus de colle de marouflage étaient présents sur la peinture. Après marouflage, la couche picturale, mate, avait été vernie : il s'agissait probablement de tenter d'harmoniser un aspect rendu confus par les brillances dues à la présence de colle en surface. Les défauts de planéité avaient été compensés par la pose de mastics débordants.

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 avaient été effectuées, l'une entre 1955 et 1962, l'autre en 1965.

En étant marouflée sur toile, puis tendue sur châssis, la peinture de Derain embrassait cependant une nouvelle ontologie, celle, malgré ses dimensions, d'une peinture « de chevalet » ; ceci impliquait clairement une redéfinition des choix de restauration et du minimum requis. De plus, cette peinture de très grand format était présumée être le fleuron de l'ouverture à Paris du nouveau musée de l'Orangerie, en avril 2006 ; il était donc nécessaire qu'elle apparût avec suffisamment d'éclat.

Un certain nombre de dégradations marquait le tableau, nous l'avons dit, et en gênait la lisibilité.

Les déformations sous forme de vagues obliques étaient consécutives au marouflage de la peinture sur toile ; elles résultaient d'une humidification non homogène du papier d'œuvre au cours des opérations, et il est probable qu'elles aient toujours été présentes.

On aurait pu les résorber en procédant à un nouveau marouflage de l'œuvre, après le démontage du marouflage existant ; pareille entreprise eût été hasardeuse, tant la technique d'exécution était sensible à l'eau : la majeure partie des altérations actuelles de l'œuvre était en effet imputable au marouflage sur toile du carton de tapisserie ; aussi cette idée a-t-elle été très rapidement écartée.

Le minimum s'est abaissé vers une intervention moindre : la tension a été reprise, afin d'atténuer les déformations ; celles-ci gênaient en effet considérablement la lisibilité de l'œuvre, en ce qu'elles faisaient surgir le support en avant de l'image ; celle-ci perdait le pouvoir d'enrobement que lui conférait sa dimension, à la manière d'une « fresque ».

Les découpes rectangulaires, qui avaient été remises en place après la constitution d'un nuancier, étaient déformées par une trop grande épaisseur de colle de marouflage sur leur revers ; nous avons donc procédé à leur dépose, afin d'amincir cette couche de colle. Parmi les éléments déformants figuraient parfois des épaisseurs de papier froissé et des mastics de comblement. Ces éléments ont été retirés.

Des joints ont été réalisés sur les lèvres des incrustations ; il n'était pas seulement question de combler un interstice ; il s'agissait qu'ils participent au maintien de la planéité de l'incrustation : c'est la raison pour laquelle le mastic traditionnel a été armé par l'introduction d'une petite quantité de fibres de toile hachées, qui ont permis un véritable « pontage » entre chaque incrustation et le reste de l'œuvre.

Les joints entre les lés étaient également déformés par les mêmes épaisseurs de colle, mais plus encore par la superposition ponctuelle des lés ; au cours du marouflage, les restaurateurs avaient appliqué les lés comme l'on positionne habituellement du papier peint : ceux-ci ont d'abord été superposés, puis le lé inférieur a été arasé en utilisant le bord du lé supérieur comme une règle. Ces

bords présentait en l'espèce un aspect relativement chaotique, l'arasement ayant été effectué tantôt sur un lés, tantôt sur l'autre ; parfois, la découpe n'avait pas été adaptée, créant un espace trop large ; la bande prélevée avait alors été remise en place, tant bien que mal, se déplaçant dans certains cas sous le joint. Les joints ont alors été décollés, afin d'éliminer les surépaisseurs, tant de colle de marouflage que celles formées par la superposition des lés. Les interstices ont été comblés, là encore, par un mastic armé de fibres de toile hachées, afin de renforcer la cohésion entre les lés.

La planéité a été assurée par le maintien sous aspiration, à l'aide d'une minitable à basse-pression, de chaque zone traitée jusqu'au séchage complet ; cette dépression permettait en outre d'éviter que l'humidité de la colle de pâte et celle du mastic de comblement ne viennent créer des auréoles sur une couche picturale, nous l'avons dit, particulièrement sensible à l'humidité.

L'intervention aurait pu s'arrêter là ; la planéité de l'ensemble était restituée, et les défauts de cohésion entre les lés de papier d'œuvre et la toile de marouflage résorbés. Mais la présentation prévue de la peinture à l'occasion de la réouverture du musée de l'Orangerie exigeait un surcroît d'éclat ; c'est la raison pour laquelle le minimum requis passait également par une intervention sur la couche picturale.

Le vernis a donc été retiré à l'aide d'un mélange de solvants ; de même les accumulations de colle, mécaniquement, après leur ramollissement préalable. Les mastics débordants ont été éliminés.

Il était également important de redonner à l'œuvre son aspect mat initial, conforme à celui d'une peinture à la détrempe : c'est pourquoi une solution alcoolique de Klucel G™ à 5 % a été pulvérisée sur toute la surface, avant réintégration. Les matériaux de retouche utilisés ont également respecté ce rendu mat.

C'est donc la nouvelle ontologie de l'œuvre, sa requalification en peinture de chevalet, et les besoins de sa présentation au public qui ont fait évoluer le minimum d'intervention requis ; le support a retrouvé son rôle en arrière-plan, et la peinture sa profondeur.

c) *Entre œuvre d'art et document : deux toiles préservées*



Figure 44 : Horace Le Blanc, *Procession de la vierge vers le château Saint-Ange* (Musée d'Art sacré, Dijon) : ce tableau n'avait subi presque aucune intervention sur le support depuis sa création.

Plus récemment, nous avons pris en charge la restauration de la *Procession de la Vierge vers le Château Saint-Ange*, peint vers 1625 par le lyonnais Horace Le Blanc (**Fig. 44**), et actuellement conservé au musée d'Art sacré à Dijon. Ce tableau, d'un format moyen, n'avait subi aucune intervention sur le support depuis sa création,

hormis le collage d'une pièce de renfort au droit d'une déchirure complexe. Le support était formé de deux lés de toile, assemblés par une couture verticale en surjet, d'une facture très régulière. Deux cachets de cire étaient présents sur la toile à l'arrière (**Fig. 45**). Au moment de l'enduction du support, la préparation avait traversé au revers ; qu'elle eût été trop liquide, ou la pression exercée trop forte, il en avait résulté un « maillage » complet du revers d'œuvre par des perles d'enduit qui conféraient à l'ensemble une relative rigidité.

Le châssis d'origine, d'une grande fragilité, présentait de nombreuses cassures et vermoultures, ainsi que la disjonction de tous les assemblages : ceux-ci avaient « tourné » sous l'effet des contraintes de la toile. Son état ne lui permettait plus d'assurer son rôle de maintien, et rendait peu pertinente sa réutilisation : les interventions nécessaires pour le maintenir en fonction auraient de beaucoup entamé sa qualité d'originalité, sans toutefois apporter la sécurité de maintien d'un nouveau châssis.



Figure 45 : Horace Le Blanc, *Procession de la vierge vers le château Saint-Ange* (Musée d'Art sacré, Dijon), détails : deux cachets de cire étaient présents au revers.

Un dégât des eaux avait entraîné la libération et la rétraction du bord de clouage inférieur, ainsi que l'apparition de nombreuses déformations. La couche picturale présentait un important réseau d'écailles en cuvette, tout particulièrement dans les ocres et les bruns ; cette localisation chromatique amenait à penser qu'il s'agissait d'une altération d'ordre constitutif. L'ensemble de ces dégradations gênait considérablement la lisibilité de la peinture.

Il y a quelques années, ce tableau aurait sans nul doute été rentoilé : il présentait en effet l'ensemble des altérations qui conduisaient inmanquablement une peinture au rentoilage.

L'alternative qui se présentait était la suivante :

On pouvait d'une part considérer que le minimum était la restitution d'une parfaite lisibilité de la scène ; en ce cas, le rentoilage seul était en mesure d'harmoniser complètement le réseau de craquelures en cuvette ; l'opération de repassage – que l'on pratique traditionnellement par la face de la peinture au cours de la technique française du rentoilage à la colle – permettait la remise dans le plan des écailles de peinture, puisqu'au moment où ce repassage est pratiqué, soit habituellement une douzaine d'heures après le rentoilage

proprement dit, l'ensemble des couches du tableau est encore assoupli par l'humidité de la colle.

Cette remise dans le plan n'est cependant rendue possible que par un long travail préparatoire : le rentoilage implique en effet que l'on élimine au préalable tout relief présent au revers de la peinture, afin de garantir la couche picturale contre tout risque d'« emboutissement » au moment du repassage par la face. La *Procession de la Vierge* présentait un très grand nombre de reliefs, nous l'avons dit : il était donc nécessaire d'araser non seulement la couture et les deux cachets de cire, mais encore l'intégralité des perles d'enduit ; il est techniquement impossible de procéder au retrait de ces perles sans endommager les fibres de toile ; c'est pourquoi l'arasement des reliefs aurait inmanquablement conduit à une extrême fragilisation de la toile originale. Ce n'était donc pas le moindre des paradoxes de voir pareil traitement accentuer les raisons mêmes qui conduisaient à sa justification !

Cependant, le rentoilage aurait été entrepris au détriment du caractère historique et documentaire de l'œuvre ; une fois les perles d'enduit arasées, impossible, par exemple, de comprendre que la peinture avait été mise en tension après son enduction : si elle avait été enduite sur son châssis, les perles d'enduit, au contact des montants non chanfreinés, se seraient trouvées écrasées, voire la toile collée au châssis.

D'autre part, on pouvait considérer que le minimum était la conservation du caractère historique du revers de l'œuvre, par la préservation de son aspect visuel : la couture, les cachets de cire et les perles d'enduit sont autant d'éléments documentaires ; mais ce minimum était entrepris au détriment d'une parfaite lisibilité de l'œuvre, par une moindre harmonisation du réseau de craquelures.

L'élément qui nous est apparu essentiel, et qui a fondé notre argumentation, a été la rareté d'une œuvre de cette époque dont le revers avait été à ce point préservé : peu nombreuses sont en effet les peintures du XVII^e siècle non rentoilées. Nous nous faisons un devoir de ne pas livrer l'œuvre à ce que

W. Percival-Prescott appelle « the lining cycle »³¹⁵, et que l'on pourrait traduire par « le cercle [viciieux] du rentoilage ».

L'argument a porté, et notre client s'est laissé convaincre : la priorité a été donnée à l'aspect historique de l'œuvre : ce sont les impératifs de refixage et de consolidation de la toile et de la couche picturale, le nécessaire renfort du textile au niveau de la déchirure et le remplacement du châssis qui ont déterminé la définition d'un minimum requis.

Nous avons choisi d'utiliser un adhésif aqueux ; en effet, seul un adhésif de cette nature nous a semblé en mesure d'assouplir la couche picturale, afin de favoriser une remise dans le plan des écailles. L'adhésif retenu a été la colle d'esturgeon ; son excellent pouvoir collant permettait son utilisation à faible concentration, c'est à dire l'introduction dans les couches originales d'une moindre quantité d'adhésif qu'avec l'emploi d'une colle de peau traditionnelle ; cet élément concourrait également à une approche minimale.

Pour autant, ce minimum, purement conservatoire, laissait de côté l'aspect esthétique de l'œuvre, puisqu'il n'envisageait pas une amélioration de sa lisibilité ; il ne correspondait qu'à une stabilisation et une mise hors de danger ; s'agissant d'une œuvre d'art, l'instance esthétique devait être prise en compte : nous l'avons vu, c'est dans son appréhension en tant qu'œuvre d'art que réside son statut³¹⁶ ; l'amélioration de la lisibilité devenait indispensable et le *minimum requis* s'est amplifié, incluant une harmonisation du réseau de craquelures ; c'est pourquoi un repassage très léger a été mené sur la couche picturale, alors que l'adhésif était en cours de séchage ; le revers avait été protégé par le calage intermédiaire d'une couche de molleton, afin de compenser l'épaisseur des reliefs.

Ainsi les écailles ont-elles été pour partie ramenées dans le plan, dans une proportion moindre cependant que n'aurait pu le permettre un rentoilage ; mais la couture, les cachets de cire et les perles d'enduit ont été préservées. Un compromis a été ménagé entre valeur esthétique et valeur documentaire, seule position minimale acceptable nous semblait-il.

³¹⁵ PERCIVAL-PRESCOTT, "The Lining Cycle", op. cit.

³¹⁶ BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit.



Figure 46 : Noël Hallé, *Jésus et les Enfants* (Chapelle de l'Assomption, Eglise Saint-Sulpice, Paris) ; le support de la peinture avait peu été touché depuis sa création en 1751.

Nous avons eu très récemment la chance de collaborer à la restauration de *Jésus et les Enfants*, par Noël Hallé (**Fig. 46**). Cette peinture à l'huile sur toile provenait de la chapelle de l'Assomption de l'église Saint-Sulpice à Paris. Elle présentait de nombreuses similitudes avec *La Procession de la Vierge vers le Château Saint-Ange*.

Elle avait peu été touchée depuis sa création en 1751 : cependant, le châssis qui assurait son maintien n'était pas le châssis d'origine : il possédait en effet un chanfrein, et cette innovation technique n'est apparue qu'au cours du XIX^e siècle. Le châssis actuel avait d'ailleurs été remanié ; la traverse verticale n'était pas de la même essence que

les autres éléments ; elle ne présentait pas non plus le même assemblage aux montants. Le châssis portait des traces d'écharpes, c'est-à-dire d'éléments placés en oblique dans les angles. Sans ces renforts, la faible section du châssis ne lui permettait pas d'assurer à l'œuvre un bon maintien. Nous pensons que ces écharpes avaient été retirées pour transformer ce châssis fixe en châssis à clefs. Restait que le jeu des clefs n'était pas performant, et cette élimination des écharpes avait plus fragilisé le châssis qu'apporté une réelle amélioration technique.

Hormis ce remplacement, les précédentes interventions sur le support avaient été limitées à la pose de pièces de renfort au revers. Le support était une toile en deux lés verticaux, assemblés par une couture en surjet d'excellente facture. A l'instar de *La Procession de la Vierge vers le Château Saint-Ange*, de nombreuses

perles d'enduit étaient présentes au revers ; mais il ne semblait pas s'agir là de la conséquence d'une trop forte pression exercée au cours de l'enduction : la toile était de qualité moyenne et les perles paraissaient circonscrites aux seuls défauts de tissage.

La peinture présentait plusieurs types de déformations : en premier lieu, certaines étaient liées à la fragilité du châssis. La toile n'était pas assez tendue, elle était soumise à un « flottement » important : le défaut de tension agissait ici comme un facteur de dégradation ; en attestaient les marques que les barres du châssis avaient causées sur la peinture. Egalement, un certain nombre de déformations étaient provoquées, en bas et à senestre, par la présence de « scrupules », c'est-à-dire de corps étrangers qui s'étaient accumulés entre la toile et son châssis ; ceux-ci témoignaient d'un stockage vertical de l'œuvre dans le sens de lecture, puis d'un stockage horizontal en appui sur le bord senestre. Enfin, les pièces de renfort au revers s'étaient accompagnées d'une déformation du plan, et ce d'autant plus du fait de la mauvaise tension de la toile.

Par ailleurs, la couche picturale était marquée par un important réseau de craquelures en cuvette. Il s'agissait d'un réseau homogène. Hormis dans les parties basse et senestre, l'adhérence de la couche picturale sur son support était satisfaisante ; on peut raisonnablement penser que cette perte d'adhérence, localisée aux points d'appui des différents sens de stockage de l'œuvre, provenait d'une remontée d'humidité.

Comme précédemment, nul doute qu'il y a quelques années, cette peinture aurait été rentoilée. Elle présentait l'ensemble des altérations qui justifiaient traditionnellement un rentoilage, comme notamment le refixage et la remise dans le plan d'un réseau de craquelures déformées.

De la même manière que précédemment, une telle opération aurait entraîné l'arasement de la couture et des perles d'enduit. C'est pourquoi nous avons pareillement exclu l'idée d'un rentoilage.

Nous avons donc défini comme minimum l'amélioration de la tension, le refixage des zones en soulèvements et le remplacement du châssis par un véritable châssis à clefs, qui garantisse à la peinture une tension et un maintien satisfaisants. Les bords de clouage étaient très courts ; certains d'entre eux avaient d'ailleurs été coupés, probablement au précédent changement de châssis. Ils ne permettaient donc pas en l'état de procéder à une nouvelle

tension de la peinture. C'est pourquoi la dépose de l'œuvre impliquait le collage de bandes de tension.

L'emploi de colle d'esturgeon pour le refixage de la couche picturale nous a semblé correspondre à un minimum : nous l'avons dit, son excellent pouvoir collant à très faible concentration permettait de limiter la quantité d'adhésif à introduire dans la stratigraphie ; en outre, l'introduction de cet adhésif n'engendrait pas de bouleversements au sein de la matière, puisque, en tant que colle protéinique, celui-ci présentait une réelle analogie avec les matériaux constitutifs de la peinture.

Les bandes de tension ont été collées par un adhésif de scellage à chaud, le BEVA 371™ en film. Cet adhésif, à base de paraffine et de vinyle, présente un bon pouvoir collant, en même temps qu'une excellente réversibilité : ceci est un élément d'autant plus important qu'il concerne les bords de clouage d'une peinture, par nature bien souvent fragilisés. L'utilisation de cet adhésif sous forme de film permettait d'éviter toute pénétration dans la toile ; en cas de retrait des bandes de tension, l'adhésif, qui reste en surface, est très facilement retiré, par simple solvatisation à l'aide d'une essence minérale.

La résistance de la toile du *Hallé* n'était cependant pas comparable à celle de la peinture de *Le Blanc* : elle présentait une plus grande fragilité. Mais ce n'est véritablement qu'au cours du traitement qu'il nous a été possible de prendre la juste mesure de cette moindre résistance.

Il fallait donc que le minimum inclût un renfort de la toile originale.

Une toile de polyester a été tendue sur le nouveau châssis, préalablement à la tension de la peinture. Au contraire d'un rentoilage, les deux toiles ne sont pas solidaires : le renfort mécanique se fait par simple contact. Cette technique du « doublage aveugle » est généralement réalisée avec une toile synthétique ; d'aucuns prétendent utiliser une toile traditionnelle de lin, plus noble. Nous ne souscrivons pas à ce choix pour la raison suivante : au contraire des toiles synthétiques, la toile de lin est sensible aux variations hygrométriques ; elle présente à l'humidité un comportement mécanique inverse à celui d'une toile peinte. Autrement dit, au fur et à mesure que l'humidité relative augmente, la toile nue se tend, alors que la toile peinte subit le comportement des autres couches (colle d'apprêt, préparation, couche peinte, et vernis) et se détend. Quand l'humidité relative décroît, le phénomène opposé se produit : la toile nue

se détend, alors que la toile peinte se tend ³¹⁷. Il résulte de ceci que le contact entre les toiles est théoriquement mauvais. Bien évidemment, la présence de la toile « aveugle » n'est jamais sans effet, puisqu'elle continue d'amortir tout choc contre la peinture ; néanmoins, le renfort mécanique qu'elle exerce par simple frottement est, lui, considérablement affaibli. En conséquence, si la pose d'une toile aveugle s'inscrit parfaitement dans une démarche de minimalisme, l'utilisation d'une toile mal adaptée peut l'en éloigner, car le risque est grand de se trouver en deçà du minimum.

En l'espèce, la peinture est enchâssée dans la boiserie, contre le mur de la chapelle de l'église ; il était donc particulièrement nécessaire d'utiliser une toile peu sensible aux variations hygrométriques. C'est pourquoi notre choix s'est porté sur une toile de polyester : nous avons ainsi l'assurance qu'elle remplirait au mieux sa mission de renfort de la toile originale.

Cette intervention minimale a donc permis à la peinture de trouver un meilleur maintien dans le plan et une tension satisfaisante ; l'adhérence des zones en soulèvement a été restituée. Aucun travail spécifique n'a été réalisé sur le réseau de craquelures ; bien qu'assez marqué, il était très régulier, et ne présentait aucune gêne pour la lisibilité de la peinture.

d) Un cas plus « ordinaire » : Suzanne et les vieillards, de Cornelis Schut

A la fin de l'année 2004, nous avons été chargé de la restauration d'une peinture à l'huile du XVII^e siècle, *Suzanne et les vieillards*, par le flamand Cornelis Schut, issu d'une collection particulière ; ce tableau, magnifiquement peint, représentait un cas plus « ordinaire » que les cas précédents : la peinture était rentoilée, et ne possédait aucun élément historique remarquable sur son revers.

³¹⁷ Voir : Alain ROCHE, *Comportement mécanique des peintures sur toile*, Paris : Editions du CNRS, 2003.

Malgré son rentoilage à la colle de pâte, l'oeuvre présentait une assez grande souplesse. Celle-ci était en partie liée à la finesse de la couche picturale, mais également à celle de la toile de rentoilage et probablement de la couche de colle. La chute d'un objet massif sur la face du tableau avait provoqué la déchirure et



Figure 47 : Cornelis Schut, *Suzanne et les vieillards* (collection privée), détail ; la chute d'un objet massif sur la face du tableau avait provoqué la déchirure et le plissement de la toile originale et de la toile de rentoilage.

le plissement de la toile originale et de la toile de rentoilage **(Fig. 47)**.

Le revers de la peinture présentait en outre les traces très nombreuses d'une activité fongique ; pourtant, l'adhérence du rentoilage était satisfaisante.

D'emblée, nous avons écarté la possibilité d'une reprise du rentoilage : hormis cette déchirure, la planéité générale était très satisfaisante, et malgré les moisissures, l'adhérence de la couche picturale et la cohésion entre les toiles étaient bonnes. Cette intention minimale correspondait qui plus est à la demande du propriétaire.

Le minimum requis était la neutralisation immédiate de toute activité fongique, laquelle aurait inmanquablement provoqué à plus ou moins brève échéance, un

alourdissement de l'intervention, et la contamination d'autres œuvres. Le minimum passait également par la consolidation et le maintien des deux toiles au niveau de la déchirure.

Dès lors, nous nous sommes très vite orienté vers la pose d'une pièce de renfort au revers. Cette option présentait une position minimale, en ce qu'elle était très peu invasive : un simple collage par le revers après la remise dans le plan des toiles et la réalisation d'un raccord fil-à-fil sur la toile de rentoilage. Mais la difficulté tenait à la finesse de la couche picturale : le risque d'une déformation que le collage d'une pièce « classique » aurait fait courir à la peinture était plus



Figure 48 : Cornelis Schut, *Suzanne et les vieillards* (collection privée), détail du revers ; un raccord fil-à-fil a été réalisé sur la toile de rentoilage, et la pose d'une pièce au revers a été évitée.

que probable : à la gêne provoquée par la déchirure se serait substituée celle provoquée par la pièce. D'une moindre invasivité certes, ce remède ne nous paraissait guère préférable au mal : il nous est apparu que le minimum devait être redéfini de manière à ne pas remplacer une déformation par une

autre ; à cet égard, la finesse de la pièce pouvait être accrue, mais elle se devait d'être compensée par une meilleure consolidation des toiles elles-mêmes.

Dans un premier temps, les moisissures ont été aspirées à l'aide d'un filtre dit *absolu*, et les spores ont été détruites par des pulvérisations successives d'une solution alcoolique de nitrate d'éconazole.

Afin de permettre l'accès à la toile originale, le rentoilage a été « démonté » localement à l'endroit de l'accident ³¹⁸ ; un raccord fil-à-fil a été réalisé sur les lèvres de la déchirure de la toile originale, le maintien dans le plan étant assuré

³¹⁸ Les deux toiles ont été localement décollées, afin de permettre un accès au revers original.

par l'action d'une table à basse-pression. Une pièce de maintien très fine, en crêpeline de soie, a été collée sur le revers de la toile originale ; enfin, le rentoilage a été « refermé », et les lèvres de la deuxième déchirure consolidées par un nouveau raccord fil-à-fil (**Fig. 48 et 49**).



Figure 49 : Cornelis Schut, *Suzanne et les vieillards* (collection privée) : Vue générale après restauration du support.

On voit que la pose d'une pièce au revers représentait évidemment une position plus minimale que la reprise du rentoilage ; elle aurait renforcé de façon significative la peinture au niveau de la déchirure ; cependant, la finesse de la matière originale rendait plus que probable le risque de déformation de la couche picturale. Considérant que le minimum devait passer par le retour à la planéité, le curseur s'est déplacé

vers plus d'intervention, avec l'« ouverture » locale du rentoilage.



Ces différents exemples soulignent les évolutions de la définition d'un minimum en fonction du contexte. La simple consolidation des toiles de Jouvenet, en ne tenant pas compte de son lieu de conservation et de la rareté des contrôles, se situait en deçà du minimum requis. De même, une stabilisation en l'état ne répondait plus à la nouvelle ontologie de *L'Âge d'or* : devenue peinture de chevalet après son marouflage sur toile et sa mise sur châssis, le minimum se décalait vers plus d'intervention. A l'inverse, une

lisibilité suffisante pouvait être restituée à la *Procession de la Vierge* et au *Jésus et les Enfants* sans rentoilage, position qui ménageait pareillement leur caractère historique et esthétique. Sans cette mise à l'écart du rentoilage, l'intervention se serait à notre avis, située au-delà du minimum requis.

De la même manière, la pose d'une pièce au revers de la toile de rentoilage de *Suzanne et les vieillards* conduisait à la consolidation de l'oeuvre, mais présentait le risque de déformer la couche picturale et d'apporter un trouble à sa lisibilité ; en remplaçant en définitive une déformation par une autre, elle se serait également situé au-delà du minimum requis.

Qu'il s'agisse donc de rentoilage, de pièces de renfort, d'un fil-à-fil, ces opérations se sont présentées comme un minimum requis ; c'est, dans chaque cas, l'examen critique du contexte de l'objet, et des valeurs portées par lui, qui ont permis la définition de cette position.

L'intervention minimum est donc entendue surtout en tant que comportement éthique basé sur la responsabilité et le respect, et non nécessairement comme opération "a minima".³¹⁹

Par conséquent, toute intervention en conservation-restauration est-elle possiblement minimale ?

Le cas des peintures du Parlement de Bretagne pose question, car le minimum requis présente ici une grande invasivité ; il s'agit d'un cas très éloquent où minimum requis et retenue du geste ne convergent pas, la valeur d'usage ne concédant rien à la valeur historique. Mais où est la solution ?

La seule alternative qui semble permettre de maintenir ce minimum en position basse serait de ne prendre en compte que la matérialité du bien culturel : l'intervention minimale n'y serait définie qu'en fonction des besoins de la seule matière de l'oeuvre, indépendamment de son ontologie. La solution résiderait donc dans le changement de statut de l'oeuvre.

³¹⁹ Traduit pour nous par Jean-Sylvain BROCHU et Eva RETI ; « Il minimo intervento è quindi da interdersi soprattutto quale atteggiamento etico basato sulla responsabilità e sul rispetto, e non necessariamente quale operazione 'di minima'. », BUONSANTI, "Minimo intervento fra teoria e realtà operativa", op. cit., p. 146.

Le cas de la cathédrale de Chartres est à cet égard intéressant : une partie des sculptures avait été déposée, et remplacée *in situ* par des copies. Les opérations avaient été motivées par la volonté de préservation d'éléments originaux. Ceux-ci ne participaient donc plus au décor de la cathédrale, il s'agissait bien d'un changement de statut ; or, paradoxalement, ces originaux, déposés pour être mis à l'abri, et conservés en divers endroits de l'édifice, ont peu à peu été oubliés. Autrement dit, la dépose accélérerait la perte de ce qu'elle était censée mettre à l'abri ³²⁰. D'autre part, le moulage d'une tête avait été réalisé, afin de vérifier s'il s'agissait de celle de la Vierge de l'Adoration des mages ; ce moulage est toujours en place, et la confusion est si grande qu'il est parfois présenté comme un original ! ³²¹.

Peut-être aurait-on pu choisir de conserver les peintures du Parlement au Musée des Beaux-Arts de Rennes, puisqu'elle y avaient été un temps exposées... Le minimum requis se serait décalé vers une moindre intervention. Mais que serait devenu à long terme le Parlement de Bretagne amputé de son décor peint ? Que serait-il advenu des peintures isolées de leur Palais ?

Mais changer le statut d'une oeuvre est une décision particulièrement délicate à envisager, rarement réversible ; car en elle réside un redoutable ennemi de la conservation : la perte de sens.

³²⁰ Elisabeth EVANGELISTI, "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, 2002, p. 65.

³²¹ Ibid., p. 69.

CONCLUSION

On ne peut prétendre à l'exploration de la notion d'intervention minimale sans jeter un indispensable regard sur le passé. En tant qu'aboutissement d'une lente évolution, elle demande à être replacée dans son contexte historique.

La formulation de la notion d'intervention minimale est récente : son apparition tardive dans les guides de déontologie professionnelle ne remonte qu'aux années 1980. En effet, elle procède d'un lent changement des mentalités en matière de conservation-restauration des biens culturels ; et notamment celui provoqué par l'avènement de l'archéologie et de l'ethnographie. Avec elles naît l'idée que tout bien culturel est un document, duquel les progrès continus de la science vont permettre d'extraire une information toujours plus précise. L'Europe est déstabilisée par la Révolution française et les guerres napoléoniennes, son espace géographique s'enrichit des colonies. Le déplacement d'œuvres considérable que ces faits entraînent conduit à l'avènement de l'aventure muséale, et le débat se démocratise à travers l'émergence de politiques publiques de conservation. Il ne devient véritablement international qu'au cours du XIX^e siècle, avec les polémiques nées de la restauration « réparatrice » du patrimoine bâti. Ces polémiques dépassent rapidement le seul cadre de l'architecture, pour embrasser l'ensemble des domaines patrimoniaux. De grands esprits européens, qu'ils soient écrivains, architectes, artistes, historiens ou scientifiques, vont théoriser la notion de restauration, et apporter une contribution passionnée à la fondation d'une discipline : la conservation-restauration. Les principaux musées européens se dotent de laboratoires chargés de l'entretien des collections, puis les premiers centres de formation spécifiques sont fondés. La création d'organismes patrimoniaux internationaux s'accompagne de l'édiction de règles déontologiques qui délimitent le cadre de l'intervention. La science joue un rôle croissant dans la formulation de matériaux nouveaux, ainsi que dans la compréhension de la structure des œuvres ; elle apportera cependant une désillusion majeure : le constat qu'à l'échelle de la matière, toute intervention provoque un bouleversement irréversible. La réalité quotidienne montre que la théorie s'est bien souvent abîmée à l'épreuve de la pratique ; les intentions les meilleures ont parfois

occasionné des usages plus condamnables et les excès ont directement conduit de nos jours à une certaine circonspection à l'égard des interventions. C'est pourquoi l'intervention minimale est aujourd'hui régulièrement invoquée, par tous les acteurs de la conservation-restauration du patrimoine.

Explorer la notion d'intervention minimale impliquait de la même manière que nous parvenions à définir les degrés d'une intervention. Nous avons vu que chacune d'entre elles se situe entre un pôle supérieur, l'intervention « absolue », et un pôle inférieur, la non-intervention. Ce pôle supérieur, marqué par l'abandon de tout principe de référence, représente un seuil au-delà duquel il est possible d'aller, puisque la surenchère est malheureusement toujours envisageable ; on parle alors d'intervention « maximale ». Le pôle inférieur représente lui une butée : impossible de faire moins sur une œuvre que de ne pas intervenir...

Nous avons montré que l'intervention minimale ne pouvait adopter une position fixe, sauf à n'envisager que l'aspect matériel d'un bien culturel ; elle se déplace entre ces deux pôles à l'instar d'un curseur le long d'une droite. Il nous restait à étudier le déplacement de ce « curseur », lors de la définition d'un minimum requis. C'est pourquoi à travers des exemples issus de différents domaines patrimoniaux, nous avons examiné le rôle joué par les valeurs dont chaque bien culturel est chargé : le statut dont nous l'investissons ou l'usage que nous en avons. De même, nous avons tenté de comprendre celui joué par les éléments qui ressortissent à son essence même : l'origine culturelle ou la notion complexe d'intention, en l'absence ou non du créateur.

En tant que conservateur-restaurateur de supports de peinture, nous ne pouvions faire l'économie d'une analyse de l'évolution des pratiques professionnelles dans un domaine plus spécifique : celui des supports toile en peinture de chevalet ; l'évolution « officielle » d'une part, celle initiée par les acteurs de grandes institutions internationales ; puis une expérience plus personnelle d'autre part, qui rend compte de l'évolution des pratiques d'un atelier privé. Enfin, nous avons présenté, à travers l'étude de cas auxquels nous avons été confronté, une illustration des variations possibles d'un minimum requis en fonction du contexte de chaque œuvre, alors que toutes sont pourtant des peintures sur toile.

Il ressort de cette exploration que dès que l'on s'éloigne d'une conception classique et occidentale du bien culturel, notre déontologie se trouve déstabilisée. Appliquée à une culture différente, elle semble ne plus fonctionner : ainsi, avec la notion asiatique de *patrimoine culturel intangible*, même la conservation des matériaux constitutifs de l'objet ne représente plus un dénominateur commun. Si le patrimoine historique est une invention occidentale ³²², la notion d'intervention minimale l'est également.

L'immixtion de l'art contemporain dans ces réflexions est venu encore ajouter au trouble ; l'éclatement de l'idée d'œuvre d'art, à travers l'importance du *concept*, l'utilisation de *ready-made*, place régulièrement le conservateur-restaurateur devant un choix sans issue : le respect de sa déontologie de praticien ou celui de l'ontologie de l'œuvre.

L'origine culturelle comme l'intention du créateur sont des invariants : la seule possibilité de conciliation semble dès lors résider dans le changement de statut de l'objet ; mais une telle décision, rarement réversible, cache en elle-même un redoutable ennemi de la conservation : la perte de sens.

Il semble pour conclure que la définition de l'intervention minimale soit condamnée à être générale, faute de pouvoir être précisée sans générer aussitôt des contradictions. Plus que technique, la problématique est déontologique, car l'intervention minimale procède d'une *intention* minimale.

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

³²² CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 24.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

(Les chiffres entre parenthèses renvoient aux numéros des illustrations, et les noms en gras à la bibliographie générale)

(22) (23) (24) (38) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) Clichés de l'auteur.

(1) © Maus-Trauden, 2005, (<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Fontana-inschrift.jpg> ; cons. en ligne du 9 mars 2007).

(2) (6) (8) © Encyclopædia Universalis [DVD-Rom], 2005, ver. 11.00.

(4) (5) **MASSING**, 1996, p. 70.

(5) (10) **POMIAN**, 2005, p. 7 & 11.

(7) **ENAUD**, 1991, p. 49.

(9) **BOITO**, 2000, p. 9.

(11) (12) (13) **PHILIPPOT**, 1990, p. 432, p. 4 & p. 388.

(14) **KIRBY TALLEY Jr**, 1996, p. 30

(15) (16) **CHAUVRAT**, 2002, p. 28 & feuillet central.

(17) (18) (19) © G. Cucinella, 2005, (avec l'aimable autorisation du Musée Rodin).

(20) (21) **RIECKE**, 2002, p. 86 & feuillet central.

(25) **ALLENOV**, 1991, p. 169.

(26) <http://courses.cit.cornell.edu/arch339/images/ISE2.JPG> ; cons. en ligne du 15 juin 2007

(27) **ELISSEEFF**, 1980, p. 517.

(28) © N. Yotarou, 2006, (http://www.blessingscornucopia.com/Angels_Angelic_Orders_Virtue_Omniangels_Japan_Ise.htm ; cons. en ligne du 15 juin 2007).

(29) (30) (31) **WEINTRAUB**, 1979, p. 59.

(32) (33) © D. Prot, 2005.

(34) (35) © A. Chevalier, 2007.

(36) **MAGOR**, 1990, p. 8.

(37) **OTTINGER**, 1994, p. 99.

(39) (40) (41) **BONNET**, 1998, p. 80, 50 & 38.

Photo de couverture : Noël **HALLÉ**, Jésus et les Enfants (*détail*), *chapelle de l'Assomption, Eglise Saint-Sulpice, Paris* ; cliché de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

- La Bible*, sous la direction de E. Dhorme. Paris : NRF, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1956, 3 vol.
- A.C.C.R., A.C.R.P., "Code de déontologie et Guide du praticien à l'intention des personnes oeuvrant dans le domaine de la conservation des biens culturels au Canada". Ottawa : A.C.C.R., 1989, 2e édition, 21 p.
- ACKROYD Paul, "Recent structural conservation treatments for canvas paintings at the National Gallery, London", dans *Minimo Intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti*, Actes du 2e Congrès International Colore e Conservazione, sous la direction de Cesmar7, Thiene (Italie), 29-30 octobre 2004. Padoue : Il Prato, 2004, p. 45-51, ISBN 88-89566-29-9.
- ACKROYD Paul, VILLERS Caroline, "The Problem with Minimalism", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, sous la direction de M. Bustin et T. Caley. Londres : UKIC, 2003, p. 9-14, ISBN 1-871656-42-7.
- ALBERTI Leon Battista, *De Pictura*, traduit du latin par D. Sonnier. Paris : Ed. Allia, 2007, 96 p., ISBN 978-2-84485-241-0.
- ANDERSON Jaynie, "The first cleaning controversy at the National Gallery 1846-1853", dans *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the Look of Paintings*, Juin 1990. Londres : UKIC & The Association of Art Historians, 1990, p. 3-7, ISBN 1-871656-09-5.
- BALDASSARI Anne, *Simon Hantaï*. Paris: Centre Georges Pompidou, coll. "Jalons", 1992, 69 p., ISBN 2-85850-661-2.
- BAXANDALL Michael, *L'oeil du quattrocento*, traduit de l'anglais par Y. Delsaut. Paris : Gallimard, coll. "NRF Bibliothèque illustrée des Histoires", 1985, 255 p., ISBN 2-07-070444-0.
- BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention sur l'explication historique des tableaux*, traduit de l'anglais par C. Fraixe. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, coll. "Rayon Art", 1991, 278 p., ISBN 2-87711-210-1.
- BAZIN Germain, "Conservation des oeuvres d'art", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], Encyclopaedia Universalis, 2005, ver. 11.00.
- BERCÉ Françoise, "Introduction", dans *La Naissance des Monuments historiques: Lettres de Mérimée à Ludovic Vitet*. Paris : Editions du C.T.H.S., 1998, p. 3-22, ISSN 0985-6382.

- BERDUCOU Marie-Claude, "Introduction à conservation archéologique", dans *La Conservation en archéologie : Méthodes et pratiques de la conservation-restauration des vestiges archéologiques*, sous la direction de M.-C. Berducou. Paris : Masson, 1990, p. 3-35, ISBN 2-225-81951-3 (rel.).
- BERDUCOU Marie-Claude, "Fiche information: Déontologie-méthodologie", Document de cours, Maîtrise de Sciences et Techniques en Conservation-Restauration des Biens Culturels, Université Paris-I Panthéon Sorbonne. Paris : 2004, 3 p. [non publié].
- BERGEON Ségolène, "*Science et patience*" ou la restauration de peintures. Paris : Réunion des musées nationaux, 1990, 272 p., ISBN 2-7118-2353-9.
- BERTHOLON Régis, "Fiche information: Wagon de l'Armistice", Document de cours : Maîtrise de Sciences et Techniques en Conservation-Restauration des Biens Culturels, Université Paris-I Panthéon Sorbonne. Paris : 2004, 1 p. [non publié].
- BERTHOLON Régis, "Ressource bibliographique: Viollet-le-Duc 1844-1866", Validation des Acquis de l'Expérience : Module Méthodologie-Déontologie, Document de cours, Maîtrise de Sciences et Techniques en Conservation-Restauration des Biens Culturels. Paris : 2004, 2 p. [non publié].
- BOBAK Simon, "The Limitations and Possibilities of Strip-Lining", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, sous la direction de M. Bustin et T. Caley. Londres : UKIC & BAPCR, 2003, p. 15-20, ISBN 1-871656-42-7.
- BOITO Camillo, *Conserver ou restaurer*, traduit de l'italien par J.-M. Mandioso. Besançon : Les Editions de l'Imprimeur, coll. "Tranches de Villes", 2000, 110 p., ISBN 2-910735-45-1.
- BONNET Philippe, COULON François, CURIE Pierre *et al.*, *Palais du Parlement de Bretagne : Les peintures restaurées*. Rennes : Ed. de l'Inventaire, 1998, 79 p., ISBN 2-90-5064-28-5
- BORNEUF-CUSSON Marie-Cécile, PINCEMIN Marie, "Notes sur la restauration des objets de culte en Bretagne ou Qui n'a pas peur de l'Ankou?" dans *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, n° 11, 1998. Paris : ARAAFU, p. 60-64, ISSN 1157-688X.
- BRACHT Elisabeth, GLANZER Irene, *et al.*, "Barnett Newman's Cathedra (1951): The Restoration of Slash Damages in a Colourfield Painting", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, sous la direction de M. Bustin et T. Caley. Londres : UKIC & BAPCR, 2003, p. 15-20, ISBN 1-871656-42-7.
- BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, traduit de l'italien par C. Déroche. Paris : Monum & Editions du patrimoine, 2001, 208 p., ISBN 2-85822-598-2.

- BRANDI Cesare, "La restauration de la Pietà de Sébastien del Piombo", dans *Le Traitement des peintures*. [Paris] : UNESCO, [1951], p. 96-103.
- BRETON Pierre, "Jacqueline Du Pré (1945-1987)", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], Encyclopaedia Universalis, 2005, ver. 11.00.
- BRUNEL Georges, "Aperçu d'histoire de la restauration", *Les Cahiers de la Ligue Urbaine et Rurale*, n° 144-145. Paris : La Ligue Urbaine et Rurale, p. 3-17, ISSN 99-2048.
- BUONSANTI Giorgio, "Minimo intervento fra teoria e realtà operativa", dans *Siamo pronti per il minimo intervento?* 2e Congrès International Colore e Conservazione, sous la direction de Cesmar7, 29-30 octobre 2004, Thiene (Italie). Padoue : Il Prato, 2004, p. 143-150, 2-907465-04-X.
- BURLLOT Delphine, "Le Comte de Caylus et les peintures d'Herculanum : la révélation d'une supercherie", dans *Patrimoines*, n° 2, 2006. Paris : Institut National du Patrimoine, p. 118-123, ISSN 1778-9982.
- BUZZEGOLI Ezio, "Minimo intervento fra teoria e realtà operativa", dans *Minimo Intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti*, Actes du 2e Congrès International Colore e Conservazione, sous la direction de Cesmar7, 29-30 octobre 2004, Thiene (Italie). Padoue : Il Prato, 2004, p. 9-13, ISBN 88-89566-29-9.
- CAMPBELL Lorne, "The Conservation of Netherlandish Paintings in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", dans *Studies in the History of Painting Restoration*, sous la direction de C. Sitwell et S. Staniforth. Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 15-26, ISBN 1-873132-46-8.
- CANTAREL-BESSON Yveline, *La naissance du Musée du Louvre : La Politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*. Paris : Réunion des musées nationaux, coll. "Notes et Documents", 1981, 2 vol., 613 p., ISBN 2-7118-0184-5 (Br.).
- CHAUVRAT Elisabeth, "Restaurer une oeuvre d'art ou préserver un document? Le cas du Triptyque de la Lamentation", dans *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre*, Actes du 5ème colloque international de l'ARAAFU, Paris, 13, 14 et 15 juin 2002. Paris : ARAAFU, 2002, p. 29-35, ISBN 2-907465-04-X.
- CHEVALIER Aurélia, Histoire de la restauration des supports toile au XXe siècle : un épisode important de la restauration contemporaine : l'usage des adhésifs synthétiques, Mémoire de D.E.A. d'histoire de l'art : Université Paris-1 Panthéon Sorbonne, UFR 03 Art et Archéologie, 2005, 106 p. [non publié].
- CHEVALIER Aurélia, "Restauration, dérestauration d'une oeuvre de Simon Hantaï : Etude I, suite pour Pierre Reverdy (1969)", dans *Technè*, n° 23, 2006. Paris : C2RMF, CNRS, p. 28-32, ISSN 1254-7867.

- CHITTENDEN Ronald, LEWIS Gillian, *et al.*, "Prestretched Low-Pressure Lining Methods", dans *Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, sous la direction de C. Villers. Londres : Archetype Publications, 2003, p. 39-48, ISBN 1-873132-04-2.
- CHOAY Françoise, "Sept propositions sur le concept d'authenticité et son usage dans les pratiques du patrimoine historique", dans *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, sous la direction de K.-E. Larsen, 1-6 novembre 1994. Nara : UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1995, p. 101-120, ISBN 82-519-1416-7.
- CHOAY Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil, coll. "La couleur des idées", 1999, 276 p., ISBN 2-02-030023-0.
- COHN Marjorie B., *Wash and Gouache: A Study of the Development of the Materials of Watercolor*. Cambridge, MA (USA): The Center for Conservation and Technical Studies & F.A.I.C., 1977, 116 p.
- COMBY Jean-Urbain, "Querelle des images (726-843)", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], Encyclopaedia Universalis, 2005, ver. 11.00.
- COREMANS Paul, "Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes : le point de vue du laboratoire physico-chimique", dans *Le Traitement des peintures*. [Paris] : UNESCO, [1951], p. 114-116.
- CUCINELLA Giulia, Collection photographiques d'artiste: une approche de conservation-restauration différente? Exemple de la collection photographique d'Auguste Rodin, Mémoire de fin d'études : Master en Conservation-Restauration des Biens culturels, Université Paris-1 Panthéon Sorbonne, UFR 03 Art et Archéologie, 2007 [non publié].
- CUMMINGS Alan, HEDLEY Gerry, "Surface Texture Changes in Vacuum Lining: Experiments with Raw Canvas", dans *Lining Paintings, Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, sous la direction de C. Villers. Londres : Archetype Publications, 2003, p. 1-15, ISBN 1-873132-04-2.
- DEMING Mark K., *La saline royale d'Arc-et-Senans*. Besançon : Fondation Claude-Nicolas Ledoux, 1988.
- DIDI-HUBERMAN Georges, "Art et théologie", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], Encyclopaedia Universalis, 2005, ver. 11.00.
- E.C.C.O., "La profession de conservateur-restaurateur, code d'éthique et de formation", dans *F.F.C.R. : Textes de référence*. Paris : Fédération Française des Conservateurs-Restaurateurs, 1993, p. 20-24.
- ELISSEEFF Danielle et Vadime, *L'art de l'ancien Japon*. Paris : Editions d'art Lucien Mazenod, coll. "L'art et les grandes civilisations", 1980, 620 p., ISBN 2-85088-010-8.

- EMILE-MÂLE Gilberte, "La première transposition au Louvre en 1750 : *La Charité* d'Andrea del Sarto", dans *Revue du Louvre*, n° 3, 1982. Paris : Réunion des Musées nationaux, p. 224-230.
- EMILE-MÂLE Gilberte, "Survol sur l'histoire de la restauration des peintures du Louvre", dans *Histoire de la restauration en Europe*, sous la direction de A.S.C.R., Actes du Congrès international tenu à Interlaken (Suisse) en 1989 : Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1991, 2 vol., p. 84-96, ISBN 3-88462-082-7.
- ENAUD François, "Les principes de restauration des Monuments en France de Viollet-le-Duc à la Charte de Venise", dans *Histoire de la restauration en Europe*, sous la direction de A.S.C.R., Actes du Congrès international tenu à Interlaken (Suisse) en 1989 : Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1991, 2 vol., p. 49-64, ISBN 3-88462-082-7.
- EVANGELISTI Elisabeth, "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, p. 65-72, ISSN 1157-688X.
- FEDOROVSKY Adrien, *La conservation et la restauration des objets ethnographiques*. Paris : Vernière éditeur, [1936], 63 p.
- GAGNIER Richard, "Du possible de la dé-restauration : Art contemporain, le droit de l'artiste, le multiple, la reconstruction", dans *Restauration, dé-restauration, re-restauration*, Actes du 4ème colloque international de l'ARAAFU, Paris, 5, 6 et 7 octobre 1995. Paris : ARAAFU, 1995, p. 23-30, ISBN 2-907465-03-1.
- GARDNER BENNETT Mary, "Préraphaélites", dans *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 1992, vol. 18, p. 929-932.
- GAZZOLA Piero, "La restauration en architecture", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], Encyclopaedia Universalis, 2005, ver. 11.00.
- GETREAU Florence, "L'instrument de musique comme objet de patrimoine : Quels objectifs de restauration?" dans *Conservation-Restauration Technologie*, sous la direction de C. Perier-D'ieteren. Bruxelles : U.L.B., 1994, p. 57-75.
- GILSON Etienne, *Peinture et réalité*. Paris : Vrin, coll. "Problèmes et Controverses", 1958, 372 p.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, traduit de l'américain par J. Morizot. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, coll. "Rayon Art", 1990, 318 p., ISBN 2-87711-045-1.
- GOODMAN Nelson, "L'Art en action", dans *Les Cahiers du musée d'Art Moderne*, n° 41, 1992. Paris : Centre Georges Pompidou, p. 7-13, ISSN 0181-1525.

- GOYA Francisco, "Lettre à Don Pedro Cevallos, Protecteur de l'Académie royale des Beaux-arts", *Nuances*, n° 31. Paris : ARIPA, printemps 2003, p. 25.
- GRODECKI Louis, "Violet-le-Duc (Eugène Emmanuel) 1814-1879", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], Encyclopaedia Universalis, 2005, ver. 11.00.
- De GUICHEN Gaël, "La conservation préventive : un changement profond de mentalité", dans *Cahiers d'étude*, 1995. Courtrai : ICOM-CC, p. 4-6.
- GUILLEMARD Denis, "Editorial", dans *La conservation préventive*, Actes du 3ème colloque international de l'ARAFU, Paris, 8, 9 et 10 octobre 1992. Paris : ARAAFU, 1992, p. 13-18, ISBN 2-907465-02-3.
- GUILLEMARD Denis, "Les embarras du choix : Assumer l'incomplétude en restauration de céramique", *Conservation-restauration des Biens culturels : Cahier technique de la journée-débat du 4 décembre 1998*, n° 11. Paris: ARAAFU, p. 6-11, ISBN 2-907465-13-9.
- HACKNEY Stephen, "Relining, Lining, De-lining", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, sous la direction de M. Bustin et T. Caley. Londres : UKIC & BAPCR, 2003, p. 5-8, ISBN 1-871656-42-7.
- HANTAÏ Simon, *Simon Hantaï: Werke von 1960 bis 1995*. Münster : Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1999, 88 p., ISBN 3-88789-131-7.
- HEDLEY Gerry, "Long lost relations and new found relativities: Issues in the cleaning of paintings", dans *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the Look of Paintings*, Juin 1990. Londres : UKIC & The Association of Art Historians, 1990, p. 8-13, ISBN 1-871656-09-5.
- HEDLEY Gerry, HACKNEY Stephen, *et al.*, "Lining in a Vacuum Envelope with a Traversing Infrared Heat Source", dans *Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, sous la direction de C. Villers. Londres : Archetype Publications, 2003, p. 1-15, ISBN 1-873132-04-2.
- HEDLEY Gerry, VILLERS Caroline, "Lining in 1984: Questionnaire Replies", dans *Measured Opinions: Collected Papers on the Conservation of Paintings*, sous la direction de C. Villers. Londres : UKIC, 1993, p. 37-41, ISBN 1-871656-21-4.
- HEIBER Winfried, "The Thread-by-Thread Tear Mending Method", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, sous la direction de M. Bustin et T. Caley. Londres : UKIC & BAPCR, 2003, p. 35-47, ISBN 1-871656-42-7.
- HEINICH Nathalie, "Les Monuments historiques", dans *Encyclopaedia Universalis (Symposium)*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 1993, vol. 1, p. 242-251.

- HUYGHE René, "Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre", dans *Le Traitement des peintures*. [Paris] : UNESCO, [1951], p. 83-90.
- ICOMOS, "Charte d'Athènes", dans *Chartes internationales sur la conservation et la restauration*. Paris : ICOMOS, 2001, p. 9-10.
- ICOMOS, "Charte de Burra", dans *Chartes internationales sur la conservation et la restauration*. Paris : ICOMOS, 2001, p. 46-64.
- ICOMOS, "Charte de Venise", dans *Chartes internationales sur la conservation et la restauration*. Paris : ICOMOS, 2001, p. 15-16.
- ITO Nobuo, "Le Concept d'authenticité inhérent au Patrimoine culturel en Asie et au Japon", dans *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, sous la direction de K.-E. Larsen, Nara (Japon), 1-6 novembre 1994. Nara : UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1995, p. 35-45, ISBN 82-519-1416-7.
- JOKILEHTO Jukka, "Les fondements des principes modernes en conservation", dans *Histoire de la restauration en Europe*, sous la direction de A.S.C.R., Actes du Congrès international tenu à Interlaken (Suisse) en 1989 : Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1991, 2 vol., p. 29-33, vol. 1, ISBN 3-88462-082-7.
- JOKILEHTO Jukka, *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth Heinemann, coll. "Butterworths series in conservation and museology", 1999, 354 p., ISBN 0-7506-3793-5.
- KIRBY TALLEY Jr Mansfield, "Miscreants and Hotentots", dans *Studies in the History of Painting Restoration: Restorers and Restoration Attitudes and Practices in Seventeenth and Eighteenth Century England*, sous la direction de C. Sitwell et S. Staniforth. Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 27-42, ISBN 1-873132-46-8.
- De LA FONT DE SAINT YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France*. s.l. : s.n., 1752, 370 p.
- LAING Alastair, "William Segulier and Advice to Picture Collectors", dans *Studies in the History of Painting Restoration: Restorers and Restoration Attitudes and Practices in Seventeenth and Eighteenth Century England*, sous la direction de C. Sitwell et S. Staniforth. Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 97-120, ISBN 1-873132-46-8.
- LUCAS Arthur, "Lining and relining methods and rules evolved at the National Gallery conservation department", dans *Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, sous la direction de C. Villers. Londres : Archetype Publications, 2003, p. 107-111, ISBN 1-873132-04-2.

- MAGOR Liz, "Réflexions d'une artiste sur les problèmes de conservation et de restauration", dans *Responsabilité partagée*, Actes du colloque à l'intention des conservateurs et des restaurateurs, sous la direction de B. Ramsay-Jolicoeur et I. N. Wainwright, Ottawa, 26-28 octobre 1989. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1990, p. 6-12, ISBN 0-88884-612-6.
- MARCADE Jean-Claude, "Christ (Représentations du)", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], 2005, ver. 11.00.
- MARIJNISSEN Rogier Henrik, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*. Bruxelles : Arcade, 1967, 2 vol., vol. 1 : 522 p. ; vol. 2 : 646 p.
- MASSCHELEIN-KLEINER Liliane, GOETGHEBEUR Nicole, *et al.*, "Incidence de la pensée de Paul Philippot sur la restauration des peintures à l'IRPA", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre : Une vision humaniste : Hommage en forme de florilège*, sous la direction de C. Perier-D'ieteren. Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 379-392, ISBN 90-71868-09-5.
- MASSING Ann, "Restoration Policy in France in the Eighteenth Century", dans *Studies in the History of Painting Restoration: Restorers and Restoration Attitudes and Practices in Seventeenth and Eighteenth Century England*, sous la direction de C. Sitwell et S. Staniforth. Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 63-84, ISBN 1-873132-46-8.
- Di MATTEO Colette, "Restauration des oeuvres d'art", dans *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 1992, vol. 19, p. 961-972.
- MERIMEE Jean-François-Léonor, *De la peinture à l'huile : des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*. Paris : Gutenberg Reprints, 1979, 324 p., [Réimpr. en fac-similé de l'édition originale. Paris : Mme Huzard, libraire, 1830].
- MERRILL Ross M., "The Problems of Packing and Shipping: The Rationale for Scientific Studies", dans *Art in transit: Studies in the Transport of Paintings*, International Conference on the Packing and Transportation of Paintings, sous la direction de M. F. Mecklenburg, September 9, 10, and 11, 1991, London. Washington : National Gallery of Art, 1991, p. 217-221, ISBN 0-89468-163-X.
- MICHAUD Yves, "Voir et ne pas savoir", dans *Les Cahiers du musée d'Art Moderne*, n° 29, 1989. Paris : Centre Georges Pompidou, p. 17-33, ISSN 0181-1525.
- MICHAUD Yves, "Ressemblances et fictions : Remarques sur l'histoire de l'art à partir de Nelson Goodman", dans *Les Cahiers du musée d'Art Moderne*, n° 41, 1992. Paris : Centre Georges Pompidou, p. 113-122, ISSN 0181-1525.

- MOHEN Jean-Pierre, *Les sciences du patrimoine : Identifier, conserver, restaurer*. Paris : Odile Jacob, coll. "Science et Art", 1999, 371 p., ISBN 2-7381-0660-9.
- MORRIS William, "Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Building", dans *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, sous la direction de N. Stanley-Price et al. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, coll. "Readings in Conservation", 1996, p. 319-321, ISBN 0-89236-398-3.
- OTTINGER Didier, "Sur un problème spécifique de l'art contemporain", *Art Press*, n° 140. Paris, octobre 1989, p. 77.
- OTTINGER Didier, "L'Oeuvre de Nam June Paik aux Sables-d'Olonne : le cas du Buddha's Catacomb", dans *Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain*, sous la direction de E. N. D. Patrimoine, Actes du colloque tenu les 10, 11 et 12 décembre 1992. Paris : La Documentation française, 1994, p. 99-107.
- PÂRIS Alain, "Rostropovitch, Mstislav (1927-)", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], Encyclopaedia Universalis, 2005, ver. 11.00.
- PARTURIER Maurice, *La naissance des Monuments historiques : Lettres de Mérimée à Ludovic Vitet*. Paris : Editions du C.T.H.S., 1998, 337 p., [Fac-sim., aug. de nouvelles lettres, de l'éd. de 1934], ISSN 0985-6382.
- PERCIVAL-PRESCOTT Westby, "The Lining Cycle: Causes of the Physical Deterioration in Oil Paintings on Canvas", dans *Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, sous la direction de C. Villers. Londres : Archetype Publications, 2003, p. 1-15, ISBN 1-873132-04-2.
- PHILIPPOT Paul, "La conservation des oeuvres d'art, problème de politique culturelle", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : Une vision humaniste : Hommage en forme de florilège*, sous la direction de C. Perier-D'ieteren. Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 395-400, ISBN 90-71868-09-5.
- PHILIPPOT Paul, "Conservation et tradition de l'artisanat", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : Une vision humaniste : Hommage en forme de florilège*, sous la direction de C. Perier-D'ieteren, traduit de l'anglais par P. Thonon-Georges et C. Perier D'ieteren. Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 395-400, ISBN 90-71868-09-5.
- PHILIPPOT Paul, "Le nettoyage des peintures. Réflexions critiques", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : Une vision humaniste : Hommage en forme de florilège*, sous la direction de C. Perier-D'ieteren. Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 409-412, ISBN 90-71868-09-5.
- PHILIPPOT Paul, "La notion de patine et le nettoyage des peintures", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : Une vision humaniste : Hommage en forme de florilège*, sous la direction de C. Perier-D'ieteren. Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 395-400, ISBN 90-71868-09-5.

- PHILIPPOT Paul, "Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : Une vision humaniste : Hommage en forme de florilège*, sous la direction de C. Perier-D'ieteren. Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 395-400, ISBN 90-71868-09-5.
- PHILIPPOT Paul, "Le traitement des lacunes dans les peintures murales : Le Problème critique", dans *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : Une vision humaniste : Hommage en forme de florilège*, sous la direction de C. Perier-D'ieteren. Courtrai : Groeninghe, 1990, p. 395-400, ISBN 90-71868-09-5.
- PHILIPPOT Paul, "Histoire et actualité de la restauration", dans *Histoire de la restauration en Europe*, sous la direction de A.S.C.R., Actes du Congrès international tenu à Interlaken (Suisse) en 1989 : Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1991, 2 vol., p. 7-13, ISBN 3-88462-082-7.
- PLENDERLEITH Harold James, *La conservation des antiquités et des oeuvres d'art*, traduit de l'anglais par P. Philippot. Paris : Eyrolles, 1966, 400 p.
- POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque des histoires", 1987, 367 p., ISBN 2-07-070890-X.
- POMIAN Krzysztof, "Pourquoi protégeons-nous les monuments?" dans *Patrimoines*, n° 1, 2005. Paris : Institut National du Patrimoine, p. 6-15, ISSN 1778-9982.
- RÉAU Louis, *Histoire du vandalisme : Les monuments détruits de l'art français*. Paris : Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1994, 1190 p., ISBN 2-221-07015-1.
- RIECKE Julia, *Pieta de Saint-Saturnin-lès-Apt : Consolation d'une image*, Mémoire de fin d'études : Ecole d'art d'Avignon, 1998, 3 vol. ; vol. 1, 51 p. ; vol. 2, 92 p. ; vol.3, 92 p. [non publié].
- RIECKE Julia, "Proposition de traitement de la pietà de Saint-Saturnin-lès-Apt, peinture qui a saigné", dans *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre*, Actes du 5ème colloque international de l'ARAAFU, Paris, 13, 14 et 15 juin 2002. Paris : ARAAFU, 2002, p. 79-95, ISBN 2-907465-04-X.
- RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, traduit de l'autrichien par D. Wiczorek. Paris : Seuil, coll. "Espaces", 1984, 127 p., ISBN 2-02-006821-4.
- ROCHE Alain, *Comportement mécanique des peintures sur toile*. Paris : Editions du CNRS, 2003, 208 p., ISBN 2-271-06178-4.

- RUSKIN John, "The Lamp of Memory, II", (*abstracts from the Seven Lamps of Architecture*, 1849), dans *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, sous la direction de N. Stanley-Price et al. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, coll. "Readings in Conservation", 1996, p. 322-323, ISBN 0-89236-398-3.
- Du RUSQUEC Emmanuel, *Le palais du Parlement de Bretagne*. Rennes : Editions Ouest France, 1993, 32 p., ISBN 2-7373-1325-2.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard, 1996, 400 p., ISBN 2-07-073326-2.
- SCHNAPP Alain, *La Conquête du passé : aux origines de l'archéologie*. Paris : Editions Carré, coll. "Références Art", 1993, 511 p.
- SIEFFERT René, "Amaterasu-O-Mi-Kami", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], Encyclopaedia Universalis, 2005, ver. 11.00.
- SIEFFERT René, "Isé, sanctuaire", dans *Encyclopaedia Universalis* [DVD-Rom], Encyclopaedia Universalis, 2005, ver. 11.00.
- SIMMEL Georg, "L'anse", dans *La tragédie de la culture et autres essais*, traduit de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel. Paris : Rivages poche, coll. "Petite Bibliothèque", 1988, p. 219-229, ISBN 2-86930-628-8.
- Di STEFANO Roberto, "L'authenticité des valeurs", dans *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, sous la direction de K.-E. Larsen, 1-6 novembre 1994. Nara : UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1995, p. 137-147, ISBN 82-519-1416-7.
- TREAT PAINE Robert, SOPER Alexander, *The Art and Architecture of Japan*. Londres : Penguin Books, coll. "The Pelican History of Art", 1955, 316 p.
- TSESMELOGLOU Kiriaki, LE MEN Gaëlle, "Quelques réflexions sur la restauration des icônes en tant qu'objets de culte", dans *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, n° 11, 1998. Paris : ARAAFU, p. 13-19, ISSN 1157-688X.
- TUSHINSKAYA Ella, "Restauration d'une icône représentant les deux prophètes Moïse et Samuel", dans *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, n° 11, 1998. Paris : ARAAFU, p. 21-26, ISSN 1157-688X.
- UNESCO, ICCROM, *et al.*, "Document de Nara sur l'Authenticité", *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*. Nara (Japon) : UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1994, ISBN 82-519-1416-7.
- VELIZ Zahira, "The Restoration of Paintings in the Spanish Royal Collections, 1734-1820", dans *Studies in the History of Painting Restoration: Restorers and Restoration Attitudes and Practices in Seventeenth and Eighteenth Century England*, sous la direction de C. Sitwell et S. Staniforth. Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 43-62, ISBN 1-873132-46-8.

- VILLERS Caroline, "Introduction", dans *Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, sous la direction de C. Villers. Londres : Archetype Publications, 2003, p. 1-15, ISBN 1-873132-04-2.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle. Paris : A. Morel, 1854-1868, 8 vol.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, LASSUS Jean-Baptiste, *Notre-Dame de Paris: Projet de restauration*. Paris : Imprimerie de Madame de Lacombe, 1843, 45 p.
- WATERFIELD Giles, "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century", dans *Studies in the History of Painting Restoration: Restorers and Restoration Attitudes and Practices in Seventeenth and Eighteenth Century England*, sous la direction de C. Sitwell et S. Staniforth. Londres : Archetype Publications & The National Trust, 1996, p. 121-128, ISBN 1-873132-46-8.
- WEDDINGEN Erasmus, "Introduzione alle relazioni sul minimo intervento a Thiene. Cosa significa Minimal Intervention?" dans *Minimo Intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti*, Actes du 2e Congrès International Colore e Conservazione, sous la direction de Cesmar7, 29-30 octobre 2004, Thiene (Italie). Padoue : Il Prato, 2004, p. 5-7, ISBN 88-89566-29-9.
- WEINTRAUB Steven, TSUJIMOTO Kanya, *et al.*, "Urushi and Conservation: The Use of Japanese Lacquer in the Restoration of Japanese Art", dans *Ars Orientalis: The Arts of Islam and the East*. Washington : Freer Gallery of Art, 1979, vol. 11, p. 39-62, ISSN 0571-1371.
- YASHKINA L., "Relining of an Easel Oil Painting with Sturgeon Glue", dans *Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, sous la direction de C. Villers. Londres : Archetype Publications, 2003, p. 1-15, ISBN 1-873132-04-2.
- YO-YO MA, "Foreword", dans *Antonio Stradivari : The Cremona Exhibition of 1987*. Londres : J. & A. Beare Ltd., 1993, [Avant-propos de l'ouvrage de Charles BEARE].
- YOUNG Christina, "The Mechanical Requirements of Tear Mending", dans *Alternatives to Lining: The Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, sous la direction de M. Bustin et T. Caley. Londres : UKIC & BAPCR, 2003, p. 55-58, ISBN 1-871656-42-7.