



HAL
open science

Restauration, dérestauration en peinture murale : un problème entre histoire et actualité

Guylaine Ruard

► **To cite this version:**

Guylaine Ruard. Restauration, dérestauration en peinture murale : un problème entre histoire et actualité. Art et histoire de l'art. 2007. dumas-00277776

HAL Id: dumas-00277776

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00277776v1>

Submitted on 7 May 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Guylaine Ruard
Master I « Homme, sociétés, technologies »
Mention Histoire de l'art

Option Objet d'art, patrimoine, muséologie
Université Pierre Mendès France
UFR Sciences humaines

Restauration/dérestauration en peinture murale : un problème entre histoire et actualité

Directrice de recherches : Mme Sandra Costa
Soutenance : le 20 juin 2007



Année universitaire 2006/2007

Guylaine Ruard
Master I « Homme, sociétés, technologies »
Mention Histoire de l'art

Option Objet d'art, patrimoine, muséologie
Université Pierre Mendès France
UFR Sciences humaines

Restauration/dérestauration en peinture murale : un problème entre histoire et actualité

Directrice de recherches : Mme Sandra Costa
Soutenance : le 20 juin 2007

Année universitaire 2006/2007

« Le travail du restaurateur est le plus ingrat qu'il soit. Dans le meilleur des cas, il passe inaperçu. Lorsqu'il fait du bon travail, le restaurateur se voit qualifier de faussaire, lorsque son ouvrage n'est pas satisfaisant, il est traité avec mépris pour avoir trahi l'œuvre d'art.

Son talent est indiscutable, ses limites tout aussi évidentes. Le jugement porté sur le travail des restaurateurs est encore moins fiable que celui exprimé sur les œuvres d'art. C'est tout dire... »

Max Friedländer.

In *Von Kunst und Kennerschaft*, Berlin, 1957, p. 178.

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier affectueusement les membres de ma famille pour leur soutien.

Je tiens ensuite à remercier particulièrement Madame Sandra Costa, Maître de conférences à l'Université Pierre Mendès France, d'avoir accepté d'être ma directrice de mémoire et de m'avoir conseillé dans mes recherches.

Je remercie également Madame Sylvie Anselem, architecte des Monuments Historiques à Grenoble, qui m'a permis de rencontrer des restaurateurs.

Mes remerciements vont aussi à Mesdames Sylvie Vincent et Sophie Dupisson pour m'avoir autorisé à consulter des rapports de chantier au CAO A de l'Isère (Conservation des Antiquités et des Objets d'Art).

Un grand merci à la personne qui m'a ouvert les portes de sa propriété et qui a collaboré à la réalisation de mon projet.

SOMMAIRE

Avant propos

Introduction

Chapitre I

Approche historique et technique aux problèmes de la restauration en peinture murale

I – 1) La peinture murale et ses spécificités physiques, esthétiques et techniques

- A- L'étude scientifique des techniques de la peinture murale
- B- Influence de la technique de peinture sur la conservation
- C- Les principales techniques de peinture murale : histoire et évolution

I – 2) De la restauration à la conservation préventive

- A- Les sources de la conservation-restauration
- B- Les mutations de la conservation-restauration
- C- La conservation préventive

I – 3) Le concept de restauration selon les pays : les cas de la France et de l'Italie

- A- Histoire de la restauration en Europe
- B- A propos de l'art mural en France
- C- La sauvegarde des peintures murales en Italie depuis 1960

Chapitre II

Restaurer les restaurations : de la « recette familiale » à la science

II – 1) Les XVII et XVIIIème siècles: la frénésie des restaurations

II – 2) Le XIXème et XXème siècles: rerestaurer ou conserver?

- A- Quelques aspects critiques à propos de restaurer ou dérestaurer
- B- Dérestaurer ou respecter l'histoire de l'œuvre ?

C- Restaurer : dans quelle mesure acceptable ?

II – 3) La restauration moderne : une discipline trop scientifique ?

A- Les fondements des principes modernes en conservation

B- A propos des matériaux de restauration-dérestauration

C- A quels types d'agressions sont soumis les matériaux de restauration ?

Chapitre III

Étude de cas spécifiques : divergences et aspects complémentaires entre grands chantiers et restaurations mineures

III – 1) « Conserver avant tout » l'œuvre originale : les fresques de la chapelle Notre-Dame La Blanche

III – 2) La voûte de la Chapelle Sixtine, la Cène de Léonard, la salle à manger de la Doménie : dérestaurer pour retrouver l'original

A- L'impact d'un nettoyage complexe : la voûte de la chapelle Sixtine

B- Etudes et problèmes relatifs à la restauration de la Cène de Léonard

C- Restauration des peintures d'une « salle à manger », Maison Doménie à La Tronche en Isère

III – 3) Le Dôme des Invalides : la décision de garder les anciennes restaurations

III – 4) Le Jugement Dernier de Michel-Ange et les fresques de Primateice à Chaalis : « Conserver, restaurer, dérestaurer », des exemples qui synthétisent

A- Le Jugement Dernier de Michel-Ange

B- Les fresques de Primateice à Chaalis

Conclusion

Bibliographie

Annexes

Résumé

AVANT PROPOS

Je suis actuellement en première année Master d'Histoire de l'art et je désire m'orienter vers la restauration d'œuvres d'art. Je suis un *cursus* théorique, mais je voudrais recevoir un savoir-faire pratique qui me permettrait d'atteindre mon objectif professionnel : devenir restauratrice de peintures murales. En effet, depuis maintenant plusieurs années je me destine à la restauration. C'est un métier qui m'attire parce que je le trouve esthétique et authentique, humble et noble. Je désire acquérir une formation ancrée dans le respect de l'œuvre d'art, afin de préserver un patrimoine culturel et de transmettre aux générations futures une meilleure compréhension plastique des œuvres. Ainsi, afin de préparer les concours d'entrée des écoles de restauration, j'ai décidé d'orienter mon sujet de mémoire sur le débat « restauration/dé-restauration des peintures murales : un problème entre histoire et actualité ».

Parallèlement à mes études universitaires, j'ai effectué un stage d'observation d'une semaine dans un atelier de restauration de peintures de chevalet, l'Atelier Couleurs d'Etoiles, à Grenoble en juin 2005, ainsi qu'un stage d'un mois en septembre 2006 au sein de l'atelier ARCOA, atelier de restauration et de conservation d'objets d'art. Cette dernière expérience m'a permis de prendre conscience du réel travail d'un restaurateur de peintures murales, activité qui diffère en plusieurs points de la restauration de tableaux. En effet, les conditions ne sont pas les mêmes que dans un atelier : il faut s'adapter à un lieu, à une architecture, à un support, à des dimensions monumentales, à une équipe de chantier, à un climat...J'ai également pu rencontrer des restaurateurs qui ont eu chacun des parcours différents, et cela m'a conforté dans mon désir de devenir restauratrice.

En ce qui concerne concrètement mon mémoire, j'ai commencé dès le mois de juin 2006 à chercher un sujet et un directeur de recherches. Mon choix de sujet s'est toute de suite porté sur la restauration, et j'ai demandé à Madame Sandra Costa de me suivre dans mes recherches, maître de conférences en art moderne à l'Université Grenoble II, et diplômée d'une spécialisation en Conservation et Restauration des œuvres d'art à

l'Université Internationale de l'Art de Florence. Elle m'a tout de suite mise en contact avec une architecte des monuments historiques. Cette dernière, Madame Sylvie Anselem, m'a permis de rencontrer des restaurateurs de l'atelier ARCOA sur un chantier à Rives, près de Grenoble. J'ai ensuite envoyé un courrier à ce même atelier afin d'effectuer un stage personnel. Mon stage s'est déroulé au mois de septembre, et j'ai de ce fait abandonné provisoirement mes recherches pour me concentrer sur le chantier de restauration.

Dès la rentrée d'octobre, j'ai recontacté madame Costa pour définitivement m'atteler à la tâche. Le plus difficile fut tout d'abord de préciser un sujet et de poser des problématiques. Au départ, mes questionnements étaient beaucoup trop généraux et ne s'adaptaient pas du tout aux exigences d'un mémoire, comme par exemple « En quoi consiste un acte de restauration ? Quelles sont les différentes étapes d'une restauration ? ». Mais je me suis vite rendue compte qu'il fallait avant toute chose parcourir une bibliographie centrée sur la restauration, et c'est à force de lectures que mon sujet et mes orientations se sont affinés.

En effet, à travers différents ouvrages et articles de spécialistes (comme ceux de Jean-Pierre Mohen et Ségolène Bergeon), et grâce à des rapports de chantiers incontournables (comme ceux de Versailles ou de la chapelle Sixtine à Rome), mon sujet se précisait petit à petit, notamment sur le choix définitif de centrer mes recherches sur la restauration de peintures murales. J'ai ensuite pris rendez-vous début novembre avec Madame Sylvie Vincent, conservatrice au CAO de l'Isère (Conservation départementale des Antiquités et objets d'Art), en vue de consulter des rapports de chantiers plus locaux et régionaux. Son assistante, Madame Sophie Dupisson, qualifiée de conservation, m'a préparé des dossiers susceptibles de m'intéresser.

La prospection de tous ces dossiers m'a permis de constater des différences flagrantes entre de grands chantiers de restauration et de petites restaurations locales. En effet, l'approche de l'œuvre n'est pas toujours la même et le travail des restaurateurs se fait en conséquence différemment. J'ai surtout remarqué des lacunes assez grossières dans des rapports de chantiers locaux, comme l'absence de dates, d'historique de l'œuvre, de précisions techniques... Il est incontestable que tous les restaurateurs n'aient pas eu la même formation, mais ces carences prouvent bien que les restaurateurs-conservateurs

d'aujourd'hui doivent être formé dans le souci d'une recherche esthétique certes, mais aussi historique et technique. Les restaurateurs de nos jours ne doivent plus être des « réparateurs » qui se limitent à remettre un objet en son état originel, ils doivent aussi connaître un minimum l'histoire et la matérialité physique de l'œuvre afin de restituer au mieux ses qualités esthétiques, physiques et historiques et ainsi d'en préserver l'intégrité et l'authenticité. Un restaurateur doit donc allier les qualités d'un historien de l'art, d'un artisan et d'un chimiste, et rendre compte de ces observations et interventions dans un rapport détaillé et documenté. Il est donc un professionnel polyvalent qui doit s'adapter aux exigences d'un commanditaire, mais surtout aux urgences d'un bien culturel unique et spécifique.

Suite à toutes ces lectures, ma bibliographie s'est enrichie considérablement et mes axes de recherches devenaient de plus en plus ciblés. Grâce notamment au compte-rendu d'un colloque sur « la conservation et la restauration des biens culturels »¹, mon sujet s'est enfin précisé : « la restauration de restaurations en peinture murale ». En effet, cet ouvrage, publié par l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire², se consacre aux problèmes de la restauration et plus précisément encore aux enjeux de la « restauration/dé-restauration/re-restauration ». Ces nouveaux termes et ces notions fondamentales correspondaient tout à fait à mes axes de recherches.

En ce qui concerne ma bibliographie, elle est constituée essentiellement d'ouvrages consultés à la bibliothèque universitaire ainsi qu'à la bibliothèque du Musée des Beaux-Arts de Grenoble, mais surtout de documents provenant du « prêt entre bibliothèques universitaires ». Ce service m'a permis d'accéder à de nombreux ouvrages qui m'auraient été impossible de consulter autrement, à moins de me rendre sur place. J'ai également consulté quelques sites internet, notamment les communiqués de presse de chantiers de restaurations comme celui de la Galerie des Glaces au château de Versailles.

¹ Voir Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAAFU), 1995.

² Informations complémentaires en Annexe 1.

En décembre 2006, mon sujet s'était grandement défini, des problématiques avaient émergé et une bibliographie cohérente avait vu le jour. Une première ébauche de plan s'était amorcée mais elle était sans aucun doute à discuter et à retravailler. En parallèle à mes recherches bibliographiques, je m'étais fixée l'objectif dès le second semestre de prendre contact avec les propriétaires d'une résidence dont les peintures murales avaient été restaurées dernièrement. J'ai également profité des vacances de Noël pour commencer à préparer les concours de différentes écoles de restaurations et à envoyer des dossiers d'inscriptions.

Dans le courant du second semestre, j'ai commencé à rédiger mon mémoire et à restructurer mon plan afin de ne pas prendre de retard. C'est une longue et fastidieuse tâche qui a alors commencé : celle de taper les résultats et hypothèses découlant de tous les articles et les rapports de chantier qui s'étaient accumulés dans ma bibliographie. Ce travail fut sans doute pour moi l'activité la plus difficile dans la création de mon mémoire, de part le nombre important d'informations dispersées à rassembler et ensuite à retranscrire sur l'ordinateur. Je pense aujourd'hui, avec du recul, qu'en plus de répertorier et grouper les informations comme je l'ai fais au premier semestre, j'aurais dû également rédiger au fur et à mesure les conclusions que je trouvais. Cela m'aurait évité de tout effectuer au même moment.

J'ai, parallèlement à l'activité de rédaction, essayé de prendre contact avec les propriétaires d'une pièce³ qui fut restaurée en 2004. Ce cas avait attiré mon attention lors de la prospection de rapports de chantier au Musée Dauphinois en novembre 2006. Il m'a fallu attendre plusieurs semaines, en raison de soucis logistiques, pour obtenir une réponse de la part des propriétaires, qui me donnèrent rendez-vous début mars 2007. J'ai pu ainsi insérer dans mon mémoire le cas d'un chantier privé et local, et ainsi étudier les divergences et aspects complémentaires entre petits et grands chantiers de restauration.

³ Salle à manger de la maison Doménie à La Tronche.

Le seul obstacle qui s'est réellement présenté à moi lors de cette année de recherche fut sûrement la difficulté à obtenir des textes de qualité en français. Etant donné que la plupart des théoriciens et restaurateurs de référence sont italiens, il m'a fallu repérer non sans mal des traductions de textes complets et détaillés sur le sujet. Le plus difficile fut de trouver un rapport en français sur la restauration de la *Cène* de Léonard. J'en ai finalement localisé deux : un rapport présent dans un compte-rendu d'une journée d'études à Lausanne et un autre présent dans une publication de la SFIC⁴ concernant les anciennes restaurations. J'ai ensuite terminé mes lectures par l'ouvrage de référence en matière de restauration, *La théorie de la restauration* de Cesare Brandi. Un travail de recherches sur la restauration sans avoir lu ou cité ce professionnel constitue sans aucun doute une lacune grave dans un projet qui resterait alors incomplet.

Mais pendant plusieurs semaines, durant le mois d'avril, j'ai ralenti la rédaction de mon mémoire, afin de me consacrer à la préparation d'entretiens pour intégrer des écoles nationales de restauration, notamment l'Ecole d'art d'Avignon et la Licence de conservation et restauration des biens culturels de Paris. Je n'ai pas été retenue en Licence CRBC de Paris, mais j'ai été admise à l'école d'Art d'Avignon. Je pense que mes travaux de recherches et mes différents stages effectués m'ont apporté l'expérience nécessaire pour la réussite de ce concours. Je vais donc en octobre 2007 commencer une formation de conservation-restauration, où j'espère apprendre un métier et d'obtenir un diplôme reconnu au niveau national et patrimonial.

En prenant du recul, ce mémoire s'est révélé être un travail à visée personnelle, à savoir la recherche d'informations concernant la restauration de peintures murales afin de préparer au mieux les concours aux écoles de restauration, mais également un travail à visée scientifique, c'est-à-dire qu'il rassemble les aspects divergents entre théorie et pratique de la restauration. Cette étude dresse un constat de ce qu'est la restauration aujourd'hui, entre célèbres chantiers de restauration et modestes nettoyages de peintures murales.

⁴ Section Française de l'Institut International de Conservation, informations complémentaires en Annexe 2.

INTRODUCTION

D'où vient ce mot de « restaurateur » qui va occuper bien des pages de ce mémoire? Il vient de loin à travers les siècles et il y a plus de 400 ans, il désignait un aide chirurgien qui remettait en place un membre cassé. Puis à la fin du XVIII^{ème} siècle, il se mit à désigner la personne qui rétablit, qui répare quelque chose et spécialement l'artiste dont le métier consiste à réparer les œuvres d'art. A cette même époque, le terme se féminise pour désigner, par restauratrice, la personne qui tient un restaurant. Il lui faudra une dizaine d'années supplémentaires pour se masculiniser ; l'appellation que nous lui connaissons aujourd'hui apparaît en 1771. Aujourd'hui, le restaurateur est à la recherche de son identité. En effet, la population des restaurateurs est en recherche d'un... nom. « Conservateur restaurateur » lui conviendrait bien mais l'usage en est en France malaisé. D'autant qu'à la notion de métier de restaurateur se substitue peu à peu celle de profession de conservation restauration, caractérisée par une connaissance approfondie des biens culturels, de leurs matériaux constitutifs, et des processus de dégradation.

Mais au-delà de nous intéresser aux seules techniques, nous découvrons derrière le pinceau, le burin, la spatule d'or fin, le rayon laser, une population fortement féminisée (à 80%), un bon millier de personnes passionnées par cette profession, au pouvoir symbolique puissant car elles sont les « élues » qui « touchent aux œuvres ». Et il serait bon d'oublier un peu la technique pour penser à la personne du restaurateur dont on attend désormais qu'ils sachent tout d'une œuvre et de son environnement mais qu'ils aient l'humilité de s'effacer derrière celle-ci. « Une bonne restauration, nous dira-t-on, est une restauration qui ne se voit pas ». Le restaurateur est celui qui sait jusqu'où il pourra mettre en valeur la matière qui lui est confiée. A chaque œuvre correspond des principes de prévention, de conservation, de protection, de « résurrection » parfois, grâce à la restauration. La recherche, les sciences et les techniques ont formidablement évolué. Mais le plus étonnant, c'est que ces évolutions ont mis en lumière une évidence : c'est le geste délicat de la main de l'homme ou de la femme sur l'œuvre d'art qui donne le plus d'intelligence à ce travail : la transmission des œuvres à travers les siècles.

Mais quel regard portons-nous sur notre patrimoine en cette année 2007 ? En réalité, que s'est-il passé au cours des dernières décennies écoulées qui puisse donner le sentiment qu'on a « laissé faire » ? Simplement, nous vivons à une époque particulièrement incertaine pour le domaine de l'esthétique. Les nouveaux outils fournis par la science, dans le domaine de l'art comme dans bien d'autres domaines, peuvent soit nous aider à protéger et à améliorer la conservation-restauration, soit détruire notre héritage et compromettre notre patrimoine. Car il en est des tableaux comme des sculptures, du mobilier archéologique comme des châteaux et des grottes ornées qui sont en péril. Mais faut-il les conserver en l'état, au risque de les voir disparaître, ou faut-il restaurer ces œuvres, reconstituer le site archéologique, redresser les murs d'un château, avec comme conséquence la crainte que l'œuvre restituée n'ait plus qu'une lointaine parenté avec l'œuvre originale ? Faut-il alors s'offusquer que les laboratoires de restauration ressemblent plus à des salles d'opération qu'à des ateliers d'artistes ? Faut-il réellement regretter que, durant une cinquantaine d'années, on ait donné la primauté à la restauration des œuvres plutôt qu'à leur conservation préventive ?

En moins d'un siècle, le dialogue entre l'art et la science s'est instauré à la faveur du progrès technologique. Rayons X, microscopes électroniques, accélérateurs de particules, chromatographes, fraisage numérique, utilisation de la numérisation en trois dimensions... tous ces instruments font aujourd'hui partie de la trousse à outils des restaurateurs⁵. La science a ouvert de nouveaux champs d'investigation pour la connaissance des œuvres. Mais est-ce toujours à leur bénéfice ? Et, parallèlement, comment condamner le recours à la science lorsqu'il permet de lever le voile sur l'œuvre humaine ? L'incompréhension a pu naître de l'évolution rapide et récente des méthodes d'investigation. Plus les sciences au service de l'art ont progressé, plus nombreux ont été ceux à dénoncer les opérations « dangereuses » que la technique imposait parfois à l'œuvre artistique. En effet, la science n'étant utilisée que depuis peu, les techniques n'étant qu'à leurs premiers pas, elles peuvent être génératrices d'erreurs pour demain.

⁵ Voir MOHEN Jean-Pierre, 1996.

« Quelle voie choisir entre le mystère d'une œuvre et sa connaissance ? Entre la mort annoncée et l'éternité à crédit ? »⁶ C'est le point de départ de ce mémoire. Tout le reste est affaire de choix entre les méthodes, leur utilisation, leur usage, leur pratique, le niveau de formation de ceux qui les exercent. Car si les progrès de la science ont pu se multiplier, reste l'élément humain : le restaurateur face à l'œuvre qui lui a été confiée. De cet élément là, dépend la capacité du professionnel à sauver le témoignage du passé sans en dénaturer le talent et le génie artistique. Aujourd'hui, on souhaite que le travail du restaurateur demeure réversible, on considère que toute intervention doit pouvoir être remise en cause à tout moment car elle est inévitablement l'expression d'une technique, d'un goût ou d'un style, d'une époque et d'une culture donnés. Néanmoins, tous les restaurateurs savent bien que la théorie et la pratique sont deux aspects différents, et que le mythe rassurant de la « réversibilité » est loin de la réalité. D'ailleurs l'ARIPA⁷ rappelle que les nettoyages sont irréversibles, comme le sont aussi la plupart des actes de restauration à des degrés divers⁸.

De plus, d'autres risques demeurent : ici, des « outils technologiques » mal ou incomplètement utilisés, là, le manque de retour d'expérience dans l'utilisation de nouvelles techniques ou de nouveaux produits ; là encore l'absence d'évaluation et d'études préalables suffisantes sur le terrain.... Car une peinture murale, comme une peinture de chevalet ou une sculpture, avant d'être restaurée, doit être comprise. L'étude et la réflexion sont les préliminaires essentiels avant l'action de restauration. Mieux, elles remplacent parfois l'action. Les pigments utilisés pour créer les couleurs, le liant employé pour les amalgamer et les techniques employées pour créer une image à partir de ces matériaux structurent la vision du peintre. Il est impossible de dissocier l'intention picturale de l'artiste des moyens qu'il a employés. Cette interaction de la technique et du style a été trop longtemps négligée par les historiens d'art. Pour la restauration, l'importance de ces savoirs est considérable. Des travaux naîtront le dossier technique complet sur chaque œuvre étudiée : analyse des pigments, coupe transversale de la

⁶ KERT Christian, *Rapport sur les techniques de restauration des œuvres d'art et la protection du patrimoine face aux attaques du vieillissement et des pollutions*, 15 juin 2006, p. 13.

⁷ Association pour le Respect de l'Intégrité du patrimoine Artistique, informations complémentaires en Annexe 3.

⁸ ARIPA, *Chronique d'un saccage, la restauration en question*, éditions IVREA, 1999.

couche picturale et toutes sortes d'autres données techniques que la science autorise désormais. Ce dossier technique doit venir compléter le dossier documentaire sur la provenance de l'œuvre et sur son environnement historique et culturel. Fort de ce dossier, le restaurateur pourra aborder dans les meilleures conditions ce face à face avec l'œuvre. Et alors seulement, avec des gestes d'une extrême simplicité, il pourra ôter le vernis, effacer les outrages, combler des lacunes, retrouver sans la trahir la volonté de l'artiste à l'origine de l'œuvre.

Il paraît donc évident, aujourd'hui, que le restaurateur doit être à la croisée des chemins entre le scientifique, l'artiste et l'historien d'art. Trop longtemps, les œuvres ont souffert de l'incompréhension entre les restaurateurs, traités comme de simples techniciens, et les historiens d'art, souvent peu familiarisés avec la structure matérielle des œuvres. Désormais, la recherche mobilise des moyens importants, haute technologie et compétences pluridisciplinaires, nécessitant des collaborations nouvelles. Les institutions de recherche, reliées au réseau de laboratoires et ateliers de restauration régionaux sont nombreuses : C2RMF⁹, CRCDG¹⁰, LRMH¹¹, Arc'Antique, Nucléart, auxquels il convient d'ajouter le laboratoire de la Bibliothèque Nationale, les Laboratoires du Muséum d'Histoire Naturelle et le « chantier des collections » du Musée du Quai Branly. Par exemple, le Laboratoire du Louvre, le C2RMF, met en œuvre des techniques d'examen au niveau de l'invisible (rayons X, ultraviolets, infrarouges, microscopie) et des méthodes d'analyse des matériaux constitutifs des objets des musées, afin de connaître les éléments de la structure des chefs-d'œuvre, et comprendre les étapes de leur élaboration et de leur évolution. Ceci permet de trouver les solutions adéquates à leur restauration et à leur conservation, avec pour objectif ultime de développer le concept de « conservation préventive » dont nous parlerons plus loin.

⁹ Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, voir informations complémentaires en Annexe 4.

¹⁰ Centre de Restauration et conservation des documents graphiques.

¹¹ Laboratoire de Recherches des Monuments Historiques, voir informations complémentaires en Annexe 5.

Rapidement, nous avons réalisé qu'entre les défis techniques et les aspirations humaines, traiter de la restauration était un sujet très vaste, que la littérature y foisonnait et que les exemples, à travers le monde, de ce que l'on peut reproduire et de ce qu'il faut impérativement éviter de faire dans le domaine de la restauration se faisaient écho d'un pays à l'autre. Nous avons dû « ramener » nos prétentions à la restauration des peintures murales seule. Mais comment, de nos jours, analyse-t-on une peinture murale ? Quels sont les facteurs décisifs dans le parti pris d'un chantier de restauration ? Doit-on restaurer les anciennes restaurations ou les dérestaurer ? Comment restaure-t-on une peinture murale restaurée antérieurement ? De nos jours, restaure-t-on trop ? Restaure-t-on mal ? La science ne se subsiste-t-elle pas à l'art ? Le patrimoine mural est-il en péril ? Y a-t-il d'autres solutions que la restauration ? Afin de développer des tentatives de réponses, nous avons opté pour une étude en trois parties. La première partie correspond à l'aspect historique et technique de la restauration en peinture murale, ainsi qu'au souci de reconnaissance des valeurs fondamentales qui animent ce métier. La deuxième partie s'ouvre sur les horizons scientifiques de la restauration et de la conservation qui deviendra, au fil de ce chapitre, la conservation préventive. Enfin, la troisième partie rassemble des exemples choisis de dérestaurations comme susceptibles d'illustrer au mieux les préoccupations que nous posent les œuvres et les monuments historiques en ce début de XXI^{ème} siècle.

CHAPITRE I

APPROCHE HISTORIQUE ET TECHNIQUE AUX PROBLEMES DE LA RESTAURATION EN PEINTURE MURALE

I – 1) La peinture murale et ses spécificités physiques, esthétiques et techniques

Cette introduction sur les peintures murales¹² vise simplement à présenter une vue d'ensemble des principales techniques rencontrées en Europe occidentale et plus spécialement en France. Cette entrée en matière permet de situer chronologiquement et géographiquement l'histoire de la peinture murale en Europe, et ainsi d'en connaître les origines et les évolutions.

A l'époque romane où, l'architecture étant, pour des raisons techniques, relativement massive, c'est-à-dire pourvue de très peu d'ouvertures, il devint important de décorer tous les murs par des peintures, tradition héritée des romains, mais qui se développe et prend sa personnalité propre dans l'art roman, pour atteindre son apogée vers les XXI^{ème} et XXII^{ème} siècles. A l'époque gothique, l'ouverture des baies résultant de l'évolution de l'architecture avec l'invention de la voûte d'ogives, laisse de moins en moins de place à ces importantes zones murales pouvant recevoir des décors peints, généralement au profit de vastes baies vitrées, bientôt décorées elles aussi par un art spécifique : le vitrail. Néanmoins, certains édifices continuent à recevoir des peintures de qualité qui peuvent, comme à la cathédrale d'Albi, recouvrir toute la surface laissée libre par les baies vitrées. A la Renaissance, le goût pour l'Antiquité amène les artistes à décorer de nombreux édifices, surtout civils, en particulier un certain nombre de châteaux célèbres, comme celui de Fontainebleau. Au XVII^{ème} siècle, on trouve encore de grands

¹² Voir MORA Laura et Paolo, 1977.

décors peints dans un certain nombre d'édifices religieux, comme le Val de Grâce, mais au XVIII^{ème} on assiste d'avantage à la réalisation de décors plutôt que d'un art spécifique de peinture murale. Au XIX^{ème} siècle enfin, de nombreux édifices font l'objet d'une décoration murale, soit religieux (les églises parisiennes notamment, et en particulier l'église Saint-Sulpice avec les peintures de Delacroix, que nous retrouverons plus loin), soit civils, généralement institutionnels, (palais de justice, ou encore la Sorbonne avec Puvis de Chavannes). Quant au XX^{ème} siècle, il est difficile de parler d'une tendance générale de l'art mural, étant donné l'éclatement des courants artistiques contemporains et des styles, mais nous verrons néanmoins quelques exemples de ce que l'on peut rencontrer dans ce domaine.

La technique utilisée pour la réalisation des peintures murales varie énormément avec les pays et les époques. Ainsi, l'artiste du Moyen Age peint avec ce qu'il a: terres, liants d'origine végétale ou animale, technique plus ou moins maîtrisée, mais inspirée de l'Antiquité ; l'artiste de la Renaissance, lui, ne se limitera pas à respecter les règles de la peinture à fresque, héritée des Anciens, mais expérimentera divers procédés et matériaux ; l'artiste du XIX^{ème} siècle, tel Delacroix, nous le verrons, utilisera les dernières trouvailles de l'industrie chimique naissante pour expérimenter, avec plus ou moins de satisfaction, des techniques ou des produits nouveaux.

A- L'étude scientifique des techniques de la peinture murale

Nous allons nous interroger ici sur les caractères spécifiques de la peinture murale, sur ses valeurs et ses significations particulières qui la distinguent des autres formes picturales. Il est fondamental de connaître ces données, afin de comprendre tout le processus de restauration, car ces caractéristiques réclament au restaurateur une attention particulière, et lui demandent une préparation critique et une formation technique et scientifique bien spécifique.

Liée au mur et par conséquent à l'architecture, la peinture murale acquiert un autre statut que celui de la peinture de chevalet. Ce n'est pas seulement ses conditions matérielles et ses techniques d'exécution qui diffèrent mais sa nature même, son statut. A la différence du tableau, la peinture murale n'a pas besoin de cadre qui la rattache à

l'architecture : son cadre est l'architecture elle-même. L'architecture, de son côté, a toujours fait appel à la couleur et au décor figuré, sculpté ou peint, et c'est une erreur récente que de concevoir les arts selon les techniques qu'ils mettent en œuvre, et non plus comme un tout, un ensemble. A toutes les époques, la couleur et le décor peint ont été exécutés *in situ* comme partie intégrante de l'ensemble monumental, qu'il s'agisse du tombeau égyptien, du temple grec, hindou, bouddhique, de l'église byzantine, romane, gothique, du palais renaissance au baroque. Les séparer, c'est en fausser l'approche, en dénaturer le caractère propre, et lorsqu'on va jusqu'à la séparation physique, démembrer une totalité esthétique et historique.

Lorsqu'il traite une peinture murale, le restaurateur ne traite donc jamais qu'une partie d'un ensemble plus vaste, qui constitue le tout auquel il devra se référer, tant d'un point de vue esthétique et historique que du point technique. Aussi importe-t-il qu'il conçoive dès le départ son intervention par rapport à « ce tout » : ce qui implique d'une part une compréhension historique, esthétique, technique de cet ensemble indissociable de la peinture, et d'autre part une collaboration interdisciplinaire avec des experts spécialisés : historiens d'art, conservateurs, architectes... Dans ces conditions, il est évident que la peinture murale ne trouve sa pleine signification que « in situ » à l'endroit précis pour lequel elle a été conçue, et qui définit ses conditions de lecture. Aussi la règle de la conservation des peintures murales ne peut-elle être que la conservation « in situ ». Cette unité, d'autre part, n'est pas seulement un fait esthétique et historique, c'est aussi une réalité technique. La bonne conservation des peintures murales *in situ* dépend essentiellement de la bonne conservation et de l'entretien du monument dans son ensemble. Il serait vain en effet de chercher à traiter les effets d'une altération sans en éliminer préalablement les causes. Or celles-ci se ramènent presque toujours à l'humidité et à ses variations, desquels dépendent de l'ensemble du bâtiment, de son état, de sa structure, de ses réactions aux intempéries. C'est donc, pour résumer, à l'échelle de cet ensemble que doit être raisonné, diagnostiqué et résolu le problème.

Comme tant d'œuvres d'art conservées dans les monuments, les peintures murales sont gravement désavantagées par rapport aux peintures et objets qui ont trouvé abri et protection dans les musées. La principale raison en est l'insuffisance de l'organisation de la conservation dans un secteur, où pour de multiples raisons, la tâche est infiniment plus complexe que dans un musée. La première exigence est de faire un inventaire qui précise

l'étendue des problèmes et l'ordre des priorités. La tâche préalable de recensement est inséparable du constat d'état. Aussi devrait-elle être confiée de préférence à une équipe composée d'archéologues, d'historiens de l'art, de restaurateurs, d'architectes... La seconde exigence est celle d'un service régulier de contrôle et d'entretien. La conservation ne peut se réduire à une intervention momentanée et définitive. La surveillance de l'œuvre traitée, le contrôle des conditions ambiantes et de ses réactions, les mesures préventives et d'entretien régulier, en sont le complément indispensable. Y renoncer, c'est rendre vaines les restaurations réalisées et condamner les œuvres à la répétition d'interventions lourdes qui ne pourront empêcher l'accélération des dégradations. Enfin, l'une des difficultés majeures dans la conservation des peintures murales est certainement la pénurie de restaurateurs spécialisés. Tandis que le tableau de chevalet reste la « haute école » du restaurateur de peintures, la peinture murale a été trop souvent confiée, sous prétexte des matériaux mis en œuvre et de l'étendue des surfaces, à des artisans (maçons, plafonneurs...) insuffisamment qualifiés qui, quelle que soit leur expérience des matériaux du bâtiment, ignorent complètement la problématique propre de la restauration. La bonne conservation des peintures murales exige donc la formation de restaurateurs spécialisés qui soient ouverts aux problèmes archéologiques et critiques spécifiques des peintures murales, et à la collaboration avec le laboratoire, l'ingénieur et l'architecte d'une part, l'historien d'art et l'archéologue d'autre part.

Les scientifiques qui se sont lancés dans ce domaine de la restauration se sont rapidement trouvés confrontés à un certain nombre de difficultés, inhérentes pour la plupart à la nature même de l'art mural. En effet, les peintures murales sont dispersées, situées parfois dans des lieux difficiles d'accès, à plusieurs mètres de haut, ou dans des parties inaccessibles de l'édifice. Contrairement aux peintures de chevalet, rassemblées dans les musées, le spécialiste ne peut pas avoir sous la main une série de tableaux de tel ou tel peintre pour procéder à un échantillonnage caractéristique. Il lui faut donc se rendre en divers endroits, souvent dans différents pays, s'il veut avoir un champ d'étude suffisant sur la question. A cela s'ajoute un intérêt limité pour les peintures murales. A la différence, ici encore, de la peinture de chevalet, la peinture murale a été beaucoup moins étudiée, notamment pour les raisons qui précèdent. Quand on a commencé à se préoccuper de l'approche scientifique des œuvres d'art, c'est-à-dire vers la fin du XIX^{ème} siècle, on s'intéressait beaucoup plus aux tableaux des musées qu'aux peintures murales, même si

Mérimée (1803-1870) avait été précurseur dans ce domaine.¹³ Les historiens d'art ont commencé à s'intéresser vraiment à l'art mural après Mérimée, alors que la peinture de chevalet représentait, pour beaucoup, le sommet de l'expression artistique.

Une autre difficulté attendait les chimistes : le nombre limité d'écrits ou de traités techniques concernant la peinture murale, sur lesquels s'appuyer pour orienter les recherches.¹⁴ La tradition des peintres de chevalet est relativement bien connue depuis longtemps, et les techniques des grands ateliers étaient relatées, plus ou moins, dans des écrits ou dans une tradition orale suffisamment répandue, comme par exemple la technique de la peinture à l'huile mise au point vers 1430 par les frères Van Eyck. En revanche, si l'on peut se référer à Vitruve pour les fresques romaines¹⁵, et supposer que l'artiste s'est relativement conformé aux principes exposés dans ses traités, on n'a que très peu d'indications sur ceux suivis par des artistes anonymes au Moyen Age quand ils décoraient les églises de Bourgogne ou du Val de Loire. Le sujet a donc reposé longtemps sur des hypothèses. Celles-ci ont évolué en même temps que les connaissances sur le sujet, mais aujourd'hui encore il est bon de rester relativement prudent, et il paraît sage de ne pas énoncer une théorie définitive et globale sur la technique des peintures murales.

Un dernier obstacle, et non des moindres, tient à la nature même des matériaux et de leur situation. Ainsi au manque de documentation que l'on vient de citer s'ajoute un manque de références techniques pour les matériaux à analyser. Une fois encore, la différence avec la peinture de chevalet est flagrante. Les «recettes» des peintres indiquent, plus ou moins précisément, la nature des matériaux nécessaires à l'exécution

¹³ Mérimée est nommé Inspecteur Général des Monuments Historiques en 1834. Dès 1840, il fait réaliser des copies à échelle réduite de peintures murales en perdition pour en garder la trace.

¹⁴ Si l'ouvrage de Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, paru en 1398, est essentiellement un guide de la technique picturale, le *De pictura* d'Alberti (1435) donne ses premières lettres de noblesse à la peinture. Toute cette période est fertile en ouvrages techniques: Valentin Boltz, Albrecht Dürer, Leonardo Fioravanti figurent parmi les auteurs les plus illustres. Mais, au XVI^e siècle, c'est certainement le Florentin Giorgio Vasari, peintre, architecte et collectionneur, qui, avec ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, écrit de 1542 à 1550, puis remanié en 1568, donne aux générations futures la plus importante source d'informations sur l'art de son époque.

¹⁵ Voir MORA Paulo, *La technique de la peinture murale romaine antique*, 1967.

d'un tableau : œuf, colle, huile... et à leur mise en œuvre¹⁶. Pour les matériaux des peintures murales, mises à part les techniques relatives à la chaux et aux mortiers chaux/sable, on ne trouve que peu d'indications concernant les liants¹⁷. On peut donc penser que la plupart du temps, même s'ils avaient en tête un minimum de recettes à appliquer et un savoir faire souvent très évolué, les artistes de l'époque médiévale devaient se débrouiller avec la production locale, utilisant, sans doute, les produits du cru comme le lait, ou les végétaux disponibles dans la région où ils travaillaient. Quand on connaît la variété chimique des produits naturels, on imagine sans peine la difficulté de ce type d'étude. En effet, même si l'on dispose aujourd'hui des méthodes les plus sophistiquées et les plus sensibles, elles nécessitent quand même, pour la plupart, l'utilisation de produits de référence. Il est donc nécessaire de constituer ces références, en se fondant donc, ici aussi, sur un certain nombre d'hypothèses.

Ajoutons à cela une difficulté inhérente également à la nature des matériaux. C'est que ceux-ci, déjà fragiles par leur nature, ont été soumis, depuis leur mise en œuvre, à des conditions environnementales souvent extrêmement dégradantes : remontées d'eau, action des sels, condensations... de sorte que bien souvent, il est probable qu'il ne reste plus grand chose, dans les peintures que nous avons sous les yeux. Et pour terminer sur les instabilités de ces produits, n'oublions pas l'action humaine, facteur essentiel, sinon principal, de dégradation des peintures, et en particulier les interventions successives de refixage¹⁸, consolidation ou restauration, ajoutant les uns après les autres de nouveaux produits sur la surface des peintures, rendant au chimiste une reconnaissance difficile des produits d'origine.

¹⁶ Voir MORA Laura et Paulo, 1977.

¹⁷ Voir MARTIN E., « Note sur l'identification des protéines dans les liants de peinture », *Annales du Laboratoire de Recherches de Musées de France (LRMF)*, 1975.

¹⁸ Définition dans le glossaire en Annexe 6.

B- Influence de la technique de peinture sur la conservation

La technique d'exécution d'une peinture murale est un des paramètres de la conservation de cette peinture, parmi de nombreux autres (conditions ambiantes, facteurs extérieurs, humidité... et bien sûr l'intervention humaine). La technique est un facteur inhérent à l'origine de la peinture, elle inclut la nature des matériaux et la façon de les mettre en œuvre. Il est clair que ces facteurs jouent un rôle dans l'évolution ultérieure de la peinture : des matériaux par nature fragiles se détérioreront plus rapidement que d'autres, et les mélanges de matériaux composites lors de l'exécution peuvent également avoir une influence importante sur cette évolution. Ces facteurs de dégradation se combinent de façon complexe et ont donc une influence directe ou indirecte sur le vieillissement naturel de la peinture d'une part, et sur sa réaction à des facteurs environnementaux, comme l'humidité, d'autre part.

Si la nature de certains matériaux permet a priori de prévoir une plus ou moins grande stabilité pour la peinture, leur mise en œuvre dans différentes combinaisons entre eux ou selon différentes techniques est plus difficile à apprécier. D'une façon générale, les œuvres à structure plus complexe sont en principe plus fragiles. Par exemple les peintures de Delacroix à Saint Sulpice¹⁹, qui comportent jusqu'à plus d'une douzaine de couches, liées avec des produits organiques parfois complexes (huiles, résines), sont ainsi plus vulnérables à leur environnement. En effet, la multiplication des couches superposées crée un grand nombre d'interfaces entre des matériaux différents, et ces interfaces constituent bien évidemment des zones prioritaires pour une altération (décollement, soulèvement...). Certaines techniques se révèlent nettement plus stables que d'autres : c'est le cas par exemple de la technique de vraie fresque, en raison sans doute de l'absence de matériaux organiques (généralement fragiles) et de la carbonatation de l'enduit, qui inclut les pigments dans une véritable masse cristallisée de calcite. Les peintures de Pompéi²⁰ qui ont résisté à l'échauffement consécutif à l'éruption du Vésuve (lave, cendres...) en sont une démonstration notable. A l'opposé, les peintures

¹⁹ Illustrations en Annexe 7.

²⁰ Illustrations en Annexe 8.

contemporaines, exécutées par exemple avec des résines vinyliques ou acryliques sur du béton, posent naturellement beaucoup plus de problèmes.²¹

C- Les principales techniques de peinture murale : histoire et évolution

Il est utile de présenter ici une vue d'ensemble des techniques utilisées en art mural au cours des siècles, du moins telles qu'elles sont connues à travers un certain nombre d'études techniques et historiques²². Plutôt que de passer en revue de façon systématique les différents types de techniques répertoriés, il est préférable de présenter ces techniques à travers une série d'études de cas relativement bien étudiés, se situant dans le temps entre l'Antiquité et le XIX^{ème} siècle.

A l'Antiquité, les peintures égyptiennes, telles qu'elles ont été étudiées par exemple dans la tombe de Nefertari²³ révèlent une technique de peinture sur plâtre, que l'on peut caractériser par les éléments suivants :

- un enduit de plâtre appliqué directement sur la pierre, composé de gypse (CaSO₄, 2H₂O), et d'anhydrite (CaSO₄) mélangés à du limon du Nil. Comme nous l'avons dit dans l'introduction de cette partie, les analyses montrent que l'artiste a utilisé le plus souvent les matériaux disponibles en abondance sur place, en particulier du sable de roche broyée extraite de l'excavation lors du creusement de la tombe.
- une couche picturale composée de certains pigments en partie caractéristiques de la peinture égyptienne, comme le bleu égyptien (cuprorivaite) CaCuSi₄O₁₀, et d'autres qui le sont moins, comme les oxydes de fer pour les rouges, ou les terres en général.
- pour les liants, les analyses ont montré la présence de produits organiques à base de gommes arabique, qui se trouve encore aujourd'hui dans la région de Louxor. On voit bien que les matériaux utilisés étaient principalement disponibles sur place.

²¹ Rapports internes du LRMH, voir STEFANAGGI Marcel, 1997.

²² Voir STEFANAGGI Marcel, 1997.

²³ STULIK D., PORTA E., PALET A., « Analyses of pigments, binding media and varnishes », *Art and Eternity, The Nefertari wall conservation project*, Getty Conservation Institute, 1993, p. 55-65.

Par la suite, on assiste vraisemblablement à une évolution progressive vers la technique romaine de la fresque. Déjà, au V^{ème} siècle avant J.C., les peintures grecques découvertes à Paestum, au sud de Naples, attestent d'une telle technique. Cette évolution conduit tout naturellement à la technique extrêmement maîtrisée de la fresque romaine, telle que nous la trouvons à Pompéi²⁴. Cependant la technique de base reste la même. Elle sera, pour longtemps, la référence en matière de peinture murale : c'est la peinture à fresque (*a fresco*), exécutée sur enduit de chaux frais. C'est effectivement une référence, puisqu'elle est décrite dans des ouvrages célèbres dès l'Antiquité, à savoir les traités techniques de Pline²⁵ et de Vitruve²⁶, que l'on retrouvera dans des textes à la Renaissance (Cennino Cennini). La découverte des peintures de Pompéi, dont la qualité technique, indépendamment de l'évidente qualité artistique, était, et est toujours, des plus impressionnantes, par la perfection, la dureté et la profondeur des enduits peints, a montré qu'il était parfaitement possible, par une technique bien maîtrisée, d'obtenir cet aspect lisse et profond rappelant le marbre poli. L'idée d'utilisation de cire ou d'encaustique²⁷, émise notamment au XIX^{ème} siècle, n'est pourtant pas sérieuse ici : après avoir subies une température extrême lors de l'éruption du Vésuve, que seraient devenues ces peintures si elles avaient été réalisées à la cire ou à l'encaustique ?

Ce qui distingue la fresque des autres décorations murales, c'est qu'elle est peinte sur mortier frais et qu'ainsi elle fait bloc avec le mur : elle n'a donc pas l'aspect d'une peinture appliquée sur un fond, elle est mur elle-même. Pour réaliser une fresque, on applique en général deux mortiers de chaux sur le mur, l'un à la suite de l'autre, puis on peint. Le premier mortier, épais et grossier, appelé « *arriccio* », reçoit le second mortier plus fin appelé « *intonaco* » qui, encore frais et humide, reçoit la couche de peinture. La nécessité de peindre à frais fait que l'on ne peut peindre à la fois qu'une surface réduite.

²⁴ Voir FRIZOT M., *Mortiers et enduits peints antiques, étude technique et archéologique*, Centre de recherche sur les techniques gréco-romaines, Faculté des sciences humaines, Université de Dijon, 1975.

²⁵ PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle (Naturalis Historia)*, ouvrage composé de 37 livres, publiés en 77 après J.C. L'*Histoire Naturelle* a pour sujet tous les phénomènes naturels et tout ce qui trouve matière dans la nature, y compris les œuvres d'art.

²⁶ VITRUVÉ, *De Architectura*, important traité de 10 volumes de l'architecture antique, imprimé en latin en 1485, puis en italien en 1521.

²⁷ Voir CROS H., *L'encaustique et les autres procédés de peintures chez les anciens. Histoire et technique*, éditions Erec, Puteaux, 1998.

Aussi découpe-t-on une fresque en « journées » (*giornate*)²⁸ de travail. « Au séchage, il se forme une pellicule cristalline calcaire qui fixe les couleurs en les incorporant au corps du mortier : c'est ce qu'on appelle la cristallisation²⁹ et qui fait la spécificité de la fresque »³⁰. De plus, la fresque demande à l'artiste des qualités spécifiques : légèreté, justesse, spontanéité d'exécution, conscience de la matière et de la lumière.

L'examen *in situ* des peintures, de leur aspect superficiel, est une indication fondamentale, qu'il est bon de garder en tête même pour effectuer de simples examens de laboratoire. La collaboration avec un praticien de la restauration est souvent indispensable car l'expérience est un élément important dans l'établissement de ce type de diagnostic. De plus, comme on le sait, la technique *a fresco* exige de maîtriser les surfaces à peindre dans un laps de temps donné, elles sont donc divisées en fonction des zones accessibles par un échafaudage (*pontate*)³¹ et exécutables au cours d'une journée (*giornate*). L'identification de ces zones, généralement assez visibles, mais nécessitant un œil averti, est un élément caractéristique du diagnostic.

La recherche de liant, ou plus exactement de l'absence de liant, est un élément important pour identifier une technique lors de l'examen en laboratoire. Celui-ci comprend trois volets principaux : étude stratigraphique, identification des pigments, identification des liants. Cette dernière est sans doute la plus importante dans la détermination de la technique, et aussi la plus délicate. On trouvera en annexe le principe de chacune d'elles, et l'utilité qu'elles peuvent avoir dans la mise en évidence des liants (ou de l'absence de liant)³². Dans l'ensemble, la caractérisation de la technique *a fresco* doit être faite par un certain nombre d'observations convergentes tant sur les peintures elles-mêmes que sur un échantillonnage réalisé avec soin, en fonction précisément de ces observations. L'expérience du restaurateur et la multiplicité de ses observations joueront un rôle essentiel.

²⁸ Définition dans le glossaire en Annexe 6.

²⁹ Définition et caractéristiques dans le glossaire en Annexe 6.

³⁰ SFIIC (Section Française de l'Institut International de Conservation), 2001, p. 237.

³¹ Définition dans le glossaire en Annexe 6.

³² Voir MARTIN E., « Note sur l'identification des protéines dans les liants de peinture », LRMF, *Annales du Laboratoire de recherche des musées de France*, 1975.

La fin de l'empire romain, jusqu'au haut Moyen-Age, est caractérisé par une simplification de la technique, le point de départ, théorique du moins, restant la peinture à fresque. On observe alors un enduit de moins en moins épais, et un lissage de la surface qui a tendance à disparaître progressivement. Par ailleurs, bien que les artistes de cette époque se réfèrent toujours plus ou moins aux théories de Vitruve, leur technique est moins bien maîtrisée, et on observe de nombreuses variantes, avec souvent d'importantes parties traitées à sec, ou sur un enduit déjà en partie séché. Il se peut aussi que l'artiste, ayant préparé une surface trop grande d'enduit, ne puisse exécuter la peinture à fresque sur la totalité ; dans ce cas il peut soit utiliser un liant (colle) et donc peindre à la détrempe, soit remouiller l'enduit, pensant ainsi se ramener au cas de la peinture à fresque ; ce qui est faux, puisque dans ce cas la carbonatation, irréversible, a déjà eu lieu, et la cohésion caractéristique de la vraie fresque ne se produira plus. Il en résultera une peinture de qualité et de solidité moindres.

Ces techniques, ainsi dérivées de la fresque, donnent lieu à de nombreuses variantes selon les pays. En Italie et à Byzance, on observe une certaine persistance de la « vraie » fresque, même si elle commence à différer sensiblement de la peinture pompéienne, alors que plus au Nord et notamment en France, il semble qu'on assiste davantage à des exécutions à la détrempe, du moins sur une partie importante de la peinture. La technique évolue ainsi insensiblement vers celle de la peinture romane. La technique employée à l'époque romane n'est pas uniforme et varie, ici encore, avec les périodes et les pays, comme pour l'époque précédente. Ici encore, la référence de base reste la technique de la fresque, considérée comme le mode « normal », avec sa caractéristique principale, héritée des romains, à savoir l'exécution sur un enduit frais. On peut également appliquer une peinture à la chaux sur un enduit sec. La chaux sert alors de liant en se carbonatant au contact de l'air, mais la qualité n'est évidemment pas celle de la vraie technique *a fresco*. Une persistance de la technique d'origine est le dessin préparatoire, qui lui est en principe toujours effectué sur enduit frais. On va donc, dans de nombreux cas, retrouver dans les peintures romanes cette caractéristique. Et si en Italie, on observe en moyenne une certaine persistance de la fresque, en France, les peintures romanes présentent donc une grande variété de techniques, en fonction de divers facteurs : région, époque, influences, connaissances de l'artiste ou de son équipe, etc. On peut donc résumer, pour schématiser, que la peinture romane dérive, malgré tout, de la peinture romaine, mais avec une technique très simplifiée. Par ailleurs, l'évolution

stylistique va vers une plus grande liberté de la composition, et donc d'une plus grande importance du dessin préparatoire : mise en place des axes de symétrie, disposition des registres, schémas géométriques...

On trouve encore moins d'exemples de peintures gothiques étudiées de façon complète d'un point de vue scientifique. Toutefois, un certain nombre d'études récentes³³ donnent quelques indications sur les techniques utilisées, grâce notamment aux méthodes plus fines développées au cours de ces dernières années, en particulier la chromatographie couplée à la spectrométrie de masse et la spectrométrie à rayons infra rouge, qui ont permis de mettre en évidence des techniques utilisant divers types de liants, à base de protéines ou d'huile. En effet, c'est dans le courant du XIV^{ème} siècle que l'usage de l'huile commence à prendre une certaine importance dans la peinture murale, alors que l'idée est plus répandue en ce qui concerne la peinture de chevalet, où l'usage systématique de l'huile se généralise vers 1430 avec Van Eyck. Cet usage est attesté par plusieurs auteurs, en France mais aussi en Italie où Cennino Cennini décrit avec précision la technique pour peindre à l'huile sur un mur. En effet, c'est précisément de l'huile de lin qui a, selon toute vraisemblance, été utilisée pour les peintures de la cathédrale d'Angers, qui datent de la même période, comme l'a montré une étude du LRMH³⁴.

Comme cela a été déjà évoqué, l'évolution de la technique picturale au XIV^{ème} siècle se fait parallèlement à celle de l'esthétique, dont les règles sont bouleversées à cette époque, notamment par Giotto. Pour résumer cet important phénomène, on peut dire que l'évolution de l'esthétique, qui prend en compte des recherches spatiales de plus en plus complexes, acquière une plus grande liberté dans le mouvement et le style, et nécessite une plus grande complexité dans la mise en place, la préparation et l'exécution des scènes. Les étapes indispensables à cette élaboration augmentent, rendant nécessaire et systématique un usage de la *sinopia*³⁵ de plus en plus poussé. On observe donc toujours

³³ Voir BOLLINGTOFT P., CHRISTENSEN M., « Early gothic wall paintings: an investigation of painting techniques and materials of 13th century mural paintings in a Danish village church », 10th Triennial Meeting: preprints ICOM Committee for conservation, Washington, 22-27 August 1993.

³⁴ Rapports internes du LRMH, voir STEFANAGGI Marcel, 1997.

³⁵ Définition dans le glossaire en Annexe 6.

une utilisation généralisée de la *sinopia*, un découpage de grandes surfaces en *pontate* et *giornate*, et une finition plus ou moins importante à la détrempe.

L'évolution mentionnée pour le XVI^{ème} siècle se poursuit, surtout en Italie, toujours parallèlement à l'évolution esthétique, qui est considérable à la Renaissance avec le développement de la perspective, la liberté des compositions et l'agrandissement des dimensions des scènes peintes. Cette évolution engendre la nécessité de préparer d'abord une esquisse à petite échelle sur papier, puis un agrandissement de celle-ci sur le mur pour la mise en place de la composition. On a donc une évolution, allant de la disparition progressive de la *sinopia* vers l'emploi du carton préparatoire³⁶. Les artistes commencent également à employer, pour les parties de la peinture plus amples, moins riches de détails, une nouvelle technique : la gravure indirecte³⁷. On assiste donc à une rupture avec la technique précédente, puisqu'il y n'y a plus de mise en place *in situ* de la composition : la technique d'exécution va donc évoluer en conséquence, même si cette rupture s'est faite en réalité de façon continue, et que l'on peut observer pendant toute une période de nombreuses variantes intermédiaires.

Pour résumer cette époque, on peut dire qu'on assiste, en Italie puis ailleurs, à une rivalité entre la fresque et les nouvelles techniques à l'huile, techniques donnant aux artistes des possibilités nouvelles pour le traitement des volumes, des nuances, des modelés. Face à cette concurrence, certains artistes, comme Michel-Ange et Raphaël, pousseront l'art de la vraie fresque à la limite de ses performances, mais peu à peu l'usage des techniques à l'huile influencera les artistes, et on verra de plus en plus se répandre les nouvelles techniques ; de nombreux édifices seront désormais décorés à l'huile. En effet, si dans certaines œuvres, comme à Fontainebleau, les artistes (généralement italiens) pratiquaient vraisemblablement l'exécution à fresque, on voit se manifester l'influence grandissante, déjà mentionnée, de la technique à l'huile. C'est le cas à Oiron, où les peintures de la galerie Renaissance, exécutées au milieu du XVI^{ème} siècle (1545-1549) présentent une technique originale constituait d'un mortier de

³⁶ Voir définition dans le glossaire en Annexe 6.

³⁷ Voir définition dans le glossaire en Annexe 6.

préparation à base de chaux et de sable, d'une couche de préparation à base d'ocre rouge et de blanc de plomb et d'une couche picturale avec un liant à l'huile.³⁸

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, on assiste, dans le prolongement du XVI^{ème} siècle, à une juxtaposition des techniques à la fresque et à l'huile, avec une complexité croissante pour la fresque, visant à obtenir le même genre d'effet que la technique à l'huile. La diversité des techniques s'accroît, se rapprochant ainsi de celles de la peinture de chevalet. L'usage du poncif est noté de façon presque systématique, comme au siècle précédent, les *giornate* sont également visibles. Ayant eut peu l'occasion d'étudier ce type de peintures, nous donnerons simplement l'exemple du Val de Grâce, à Paris, dont la coupole a été peinte par Mignard en 1669³⁹ selon une technique qui cherche à se rapprocher de la fresque.

L'évolution esthétique du XIX^{ème} siècle, allant vers un goût essentiellement illusionniste éliminant les structures de perspective mises en place à la Renaissance, amène une sorte de remise en cause de la peinture murale en tant qu'art spécifique, et évolue vers des compositions qui remplacent, en quelque sorte, d'immenses tableaux peints, abolissant le caractère architectural propre à cet art. Les artistes gardent néanmoins à l'esprit les compositions anciennes, et mènent des recherches dans plusieurs directions pour mettre au point et utiliser des techniques nouvelles, utilisant divers matériaux : cires, colles, bitume, résines. La découverte des fresques antiques de Pompéi, dont les fouilles débutent en 1748, les incite également à rechercher ce qu'ils pensent être un « secret perdu » relatif aux techniques anciennes, et à explorer avec précision les textes anciens (Pline, Vitruve), les conduisant parfois à des interprétations erronées comme l'idée de l'utilisation de cire ou d'encaustique pour les peintures romaines, comme on l'a vu précédemment.

Le principal exemple que nous citerons ici est celui de Delacroix, avec notamment la décoration de la chapelle des Anges à l'église Saint-Sulpice à Paris entre 1853 et 1860. Il utilise alors des mélanges d'huile et de cire appliqués sur l'enduit, mais avec des variantes souvent complexes rappelant certaines peintures de chevalet sophistiquées par

³⁸ Rapports internes du LRMH, voir STEFANAGGI Marcel, 1997.

³⁹ Illustrations en Annexe 9.

le nombre de couche et la variété des produits présents. Les études faites par le LRMH sur ces peintures ont d'ailleurs montré qu'il effectuait des recherches en liaison avec le développement de l'industrie chimique. En effet, Delacroix n'a pas utilisé une seule technique pour l'ensemble de la chapelle, mais il a varié les matériaux⁴⁰ :

- un enduit à base de plâtre (donc, rupture ici avec la tradition de la fresque), passé souvent en plusieurs couches, peu encollées mais contenant des produits d'imprégnation tels que des cires végétales (cire de Carnauba) ;
- les couches suivantes sont nombreuses (jusqu'à 14) et à base de différents mélanges : huile, huile-résine, cire... Cette technique, qui multiplie les couches de préparation et les couches picturales, n'est pas sans rappeler certaines peintures de chevalet par sa sophistication.

Quant aux peintures du XX^{ème} siècle, il serait difficile d'en faire un exposé exhaustif, tant l'art contemporain se caractérise par une diversité et un foisonnement dans toutes les directions. Nous pouvons citer l'exemple des peintures de Jean Cocteau à la chapelle de Milly-la-Forêt⁴¹, dont la conception s'intègre à peu près dans la conception de l'art mural telle que nous l'avons définie au début de cet exposé. Ces peintures sont réalisées avec les matériaux modernes (c'est-à-dire de 1953), autrement dit des résines vinyliques et acryliques, appliqués sur des parois en béton. Ici encore, la technique utilisée explique la fragilité de l'œuvre. Il faut dire, pour l'anecdote, que Cocteau avait décoré cette chapelle de peintures pour permettre sa protection au titre des Monuments Historiques alors qu'elle était menacée de démolition. Une fois peinte, et signée par l'artiste, la question se posait différemment...

I – 2) De la restauration à la conservation préventive

« On admet généralement aujourd'hui que la problématique moderne de la restauration s'est constituée dans le climat culturel du XVIII^{ème} siècle, et plus précisément dans le champ de tension du rationalisme des Lumières et du sentiment préromantique et romantique. Ce qui distingue la restauration de toute réparation ou remise en état, c'est

⁴⁰ Beaucoup de renseignements peuvent être tirés du journal de chantier que tenait Delacroix, sur lequel il consignait ses directives et ses expériences.

⁴¹ Illustration en Annexe 10.

qu'elle s'adresse à une œuvre d'art. L'œuvre d'art n'en est pas moins reconnue comme un produit de l'activité humaine en un certain temps et en un certain lieu, et donc un document historique, comme un moment du passé. (...) Depuis le temps où restaurer une œuvre d'art signifiait la refaire à l'identique, avec les mêmes matériaux et dans le même « style », la conception de la restauration a beaucoup évolué : elle est passée d'une action mimétique et créatrice de rétablissement de l'œuvre confiée aux artistes créateurs, à des interventions techniques et esthétiques, respectueuses de l'original confiées à des spécialistes qui servent l'œuvre sans rien apporter de personnel, au point que ces restaurations doivent être d'une part éphémères, c'est-à-dire « réversibles » afin que l'original soit préservé dans sa totale intégrité, et aucun doute ne soit introduit chez le spectateur qui contemple l'œuvre. (...) Depuis quelques temps, les soins apportés aux biens culturels sont plutôt un ensemble de mesures de stabilisation de ceux-ci, dite « conservation active », et de traitement de préservation, dite « conservation passive ou préventive ». C'est pourquoi l'ensemble de ce domaine est dorénavant appelé conservation-restauration : c'est une discipline encore jeune et en rapide évolution. »⁴²

A- Les sources de la conservation-restauration

A la suite de l'historien d'art autrichien Aloïs Riegl (1858-1905) qui distingue essentiellement trois valeurs attachées à l'œuvre d'art, esthétique, historique et d'ancienneté, l'italien Cesare Brandi (1906-1987) a mis l'accent sur la création artistique en privilégiant la bipolarité esthétique et historique de l'œuvre d'art⁴³. A travers la création à Rome en 1939 de l'Instituto Centrale per il Restauro et de cours sur « la théorie et la pratique de la restauration », l'éthique et les pratiques de Cesare Brandi ont fécondé plusieurs générations d'acteurs de la restauration partout dans le monde.

Paul Philippot, directeur du Centre de Rome (ICCROM) jusqu'en 1977, a également apporté les fondements déontologiques modernes d'une discipline : la conservation-restauration. Ses premiers écrits en 1960 sur la formation des restaurateurs font émerger la particularité de ceux-ci, qui doivent allier des connaissances en histoire

⁴² PHILIPPOT Paul, 1995, p. 3-4.

⁴³ Voir BRANDI Cesare, 2001.

de l'art et en sciences à la dextérité manuelle et à la sensibilité artistique. En 1971, il définit la triple règle d'action en restauration : « stabilité, lisibilité, réversibilité », et utilise pour la première fois le mot « interdisciplinaire » pour caractériser la restauration qui relève des sciences humaines, des sciences physiques et du savoir-technico artisanal.⁴⁴ Pour lui, la restauration n'est pas un acte technique mais un acte culturel qui relève d'une politique générale de conservation du patrimoine. En 1989, lors d'un colloque à Bâle sur l'histoire de la conservation et de la restauration en Europe, il identifiait des interrogations nouvelles, en particulier sur les relations entre artisanat et restauration, et sur le fait que la restauration, devenue la mode d'une époque, peut-être soumise à des ressorts économiques et publicitaires qui risquent d'infléchir ses rigoureuses exigences techniques et intellectuelles. Dans un texte de 1995, il traite du nécessaire cadre légal pour exercer le métier de restaurateur du patrimoine qui justifierait ainsi le dialogue avec les historiens et les scientifiques.

- **Des débuts de la conservation-restauration à son âge d'or⁴⁵**

En tant que discipline nouvelle, la conservation-restauration émerge à la fin du XVIII^{ème} siècle, parallèlement à l'archéologie et à l'histoire de l'art, lorsque, lors de restaurations, des compléments sont apportés à une œuvre dégradée afin qu'elle soit plus lisible esthétiquement, mais de manière visible de sorte que l'original puisse être distingué de l'apport du restaurateur et ainsi appréciés les effets du passage du temps. A la fin du XVIII^{ème} siècle, une doctrine apparaît à Rome : elle oppose ceux qui veulent seulement conserver les œuvres antiques et ceux qui préfèrent donner une identité aux marbres, souvent mutilés, issus des fouilles. En effet, par « *restauro integrativo* », on entend le complément de l'œuvre, de manière aussi invisible que possible, à des fins esthétiques, comme en témoignent les marbres archaïques du temple d'Athéna à Egine, achetés en 1811 par le souverain de Bavière qui les fit restaurer, compléter et repolir par un sculpteur. Et par « *restauro conservativo* », on entend le strict respect de l'original dans l'état où celui-ci est parvenu, cas illustré par des marbres du Parthénon, acquis en 1814 par le British Museum et restés, après une vive polémique, dans leur état mutilé. Ainsi, entre trop intervenir au risque de ne pas respecter l'exigence historique et ne rien faire, au risque de ne pas respecter l'exigence esthétique, l'habile compromis ne s'imposa

⁴⁴ Voir BERGEON Ségolène, 1995.

⁴⁵ Voir BERGEON Ségolène, 1995.

qu'au XX^{ème} siècle grâce aux travaux d'architectes italiens, comme Boito, qui ont procédé à la rédaction de la Charte d'Athènes⁴⁶ de 1931. Sur cette base furent créés après 1945 de prestigieux centres et furent formés les acteurs de la conservation-restauration avec intégration de l'analyse scientifique, de l'histoire de l'art et de la pratique manuelle, trois aides indispensables au diagnostic du médecin de l'œuvre d'art qu'est le restaurateur.

B- Les mutations de la conservation-restauration

Une mutation capitale correspond à l'émergence récente de la conservation préventive, déjà enseignée à Rome en 1982 à l'Istituto Centrale per il restauro, puis base du plan Delta en vigueur aux Pays-Bas à partir de 1990.⁴⁷ En effet, elle transforme le métier de restaurateur, davantage conseiller technique en amont des interventions et suppose des actions coordonnées de constat d'état, de prévention et de traitement. Outre le profond changement de priorité que doivent assumer les acteurs de la conservation-restauration dont le métier est passé de la restauration à la conservation, qu'elle soit active ou passive, ce domaine connaît à l'heure actuelle une crise plus profonde encore : il ne s'agit pas seulement de problèmes d'effectifs ou de moyens matériels mais d'aspect beaucoup plus fondamentaux. La définition de l'authenticité d'un bien culturel, notion inscrite dans la Charte de Venise⁴⁸ de 1964, fait l'objet de réflexions nouvelles sous les effets de l'élargissement du champ patrimonial (l'ethnographie, l'art contemporain, la photographie...). De plus, la progressive insertion de la conservation-restauration dans la vie économique d'un pays, tel que l'a défini l'UNESCO, induit des relations nouvelles avec les différentes formes d'exploitation touristique, audiovisuelle... du patrimoine culturel.

Nous pouvons résumer que le domaine de la restauration est devenue complexe, pas seulement en raison de l'apparition des sciences, mais aussi par des raisons plus profondes, avec des notions comme « authenticité » et « patrimoine culturel ». Dans ce

⁴⁶ Charte d'Athènes en Annexe 11.

⁴⁷ Voir BERGEON Ségolène, 1995.

⁴⁸ Charte de Venise en Annexe 12.

contexte mouvant, les responsabilités du conservateur et du restaurateur sont grandes : le conservateur doit assurer l'information sur l'œuvre (inventaire, datation, histoire) tout en organisant le travail entre institutions spécialisées et restauration. Quant au restaurateur, il doit faire le lien entre l'esthétique du bien culturel et sa structure matérielle. Il a donc besoin d'une formation en sciences appliquées et en histoire de l'art. Finalement, le maître d'œuvre de la conservation-restauration doit rendre possible le travail interdisciplinaire et devrait avoir la capacité d'évaluer les divers risques (tant en matière d'altérations que de traitements), ce qui suppose un effort de formation pour que le dialogue soit constructif aussi bien avec les scientifiques qu'avec les restaurateurs.

C- La conservation préventive

En quoi consiste cette idée de conservation préventive ? C'est une démarche globale qui recouvre l'ensemble des mesures prises afin de prolonger la vie des objets en prévenant, dans la mesure du possible, leur dégradation naturelle ou accidentelle. Les objectifs de la conservation préventive sont donc de concevoir, de planifier et de mettre en œuvre des systèmes et des procédures efficaces pour assurer la sauvegarde des collections. De fait, la conservation préventive invite à penser collection et non plus objet ; à penser bâtiment et non plus salle ; à penser une semaine, un an, dix ans et non plus un seul jour ; à penser investissement à long terme et non plus coût immédiat.⁴⁹ Pour qu'elle soit efficace, la conservation préventive devrait être organisée au plus proche de la méthode suivante :

- le conservateur ou le responsable scientifique des collections s'interroge sur leur conservation et identifie les risques,
- le département conservation du C2RMF⁵⁰ apporte son aide en évaluant les sources de risques, en donnant des solutions à des problèmes ponctuels et en aidant à formuler le contenu d'une étude (cahier des charges) qui va jusqu'aux aspects sécurité des collections (protection contre les incendies et les inondations).
- le consultant en conservation préventive, recruté sur appel d'offre, aux frais de la tutelle du musée, mène l'étude en conservation préventive, fait des préconisations

⁴⁹ Voir MORA Laura et Paolo, 1977.

⁵⁰ Conseil de Conservation et de Recherches des Monuments Français.

et définit un plan d'action (dit de conservation préventive) qui sera appliqué par le conservateur ou le responsable scientifique.

Comprendre l'objet comme valeur esthétique et historique dépend de son état de conservation, et en particulier de l'interprétation des modifications qu'il peut avoir subies du fait du temps et des hommes. Il est donc évident que les opérations techniques d'examen, le diagnostic critique et l'étude historique doivent toujours se trouver en étroite corrélation. La conservation-restauration consiste à réaliser, avant une opération technique sur la matière de l'objet, un jugement critique qui vise à identifier cet objet avec ses caractéristiques propres, à définir ou mettre en lumière des valeurs ou ses significations particulières et à fixer le but et le cadre des opérations techniques, afin de sauvegarder l'objet.

I – 3) Le concept de restauration selon les pays européens : les cas de la France et de l'Italie

A- Histoire de la restauration en Europe

La situation actuelle est assez complexe dans le domaine de la restauration, et s'accroît encore si on prend en considération non seulement la France et l'Italie, mais l'ensemble de la culture européenne. Aucun doute n'est possible quant à l'origine européenne du concept et de la discipline de restauration. Même si des signes avant-coureurs peuvent être décelés dès l'Antiquité, c'est dans le climat culturel de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, dans le champ du rationalisme des Lumières, que se constitue l'émergence d'une attitude conservatrice vis-à-vis des monuments du passé. Parallèlement et corrélativement à cela, l'esthétique s'érige au cours du XVIII^{ème} siècle en discipline philosophique spécifique, et l'histoire de l'art se constitue avec Winckelmann comme histoire du style en tant que valeur propre de l'œuvre d'art. Ainsi, le temps des musées s'annonce, qui consacra le statut nouveau des œuvres comme œuvres d'art et documents historiques. Mais dans la mesure où l'art est identifié dans sa spécificité esthétique et son passé, naît alors le besoin et la conviction moderne que la valeur essentielle de la création artistique réside dans son authenticité et en exige le respect. Ce processus se réalise selon des parcours variés et des influences diverses suivant les pays, leurs instabilités politiques, sociales et culturelles, mais il est général en

Europe dans le passage du XVIII^{ème} au XIX^{ème} siècle. Accélééré en France par la Révolution, où l'iconoclasme des « sans-culottes » stimule la défense des monuments historiques, il s'affirme en Allemagne sous le signe de l'intellectualisme des Lumières, et en Angleterre dans l'évolution religieuse qui sous-entend le passage du *Gothic Survival* au *Gothic Revival*.

Dans le cadre culturel et pratique se définit, pour la première fois au XIX^{ème} siècle, la problématique moderne de la restauration, stimulée par les destructions des révolutionnaires de 1793, mais aussi par la critique des interventions arbitraires des architectes de formation néoclassique sur les édifices médiévaux. « Deux oppositions opposées cristallisent le débat vers le milieu du siècle : elles se condensent dans les noms d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc⁵¹ (1814-1879) et de John Ruskin⁵² (1819-1900). »⁵³ Pour le premier, le développement de l'archéologie comme science historique permet de connaître le style d'un monument à la manière d'un langage avec ses variations chronologiques et stylistiques. Et ainsi les parties manquantes pourront être reconstituées sur la base d'analogies typologiques et une intervention permettra de « restituer » l'unité

⁵¹ Viollet-le-Duc, architecte et théoricien du XIX^{ème} siècle, s'est également illustré comme restaurateur. Son activité s'est déroulée au sein des deux institutions que l'État créa entre 1830 et 1850 pour la conservation du patrimoine : les Monuments historiques et les Édifices diocésains. La production historique de Viollet-le-Duc est étroitement liée à celle du restaurateur : elle découle d'innombrables enquêtes sur le terrain, travaux sur les bâtiments existants, dessins et lavis. Ses publications, nombreuses, peuvent se ranger dans trois catégories : les dictionnaires (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 1854-1868) ; les ouvrages de synthèse (*Histoire d'une forteresse*, 1874 ; *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, 1877) ; les monographies (*Description du château de Coucy*, 1857 ; *La Cité de Carcassonne*, 1858).

⁵² Critique influent, John Ruskin est diplômé de l'université d'Oxford où il étudie la peinture. En 1850, il est le seul à défendre la confrérie des préraphaélites qui, s'étant inspirée de ses travaux exposés dans *Modern Painters*, prône le retour à la nature et à la pureté de la peinture dans une Angleterre victorienne. Il est également un allié de Turner dont il apprécie le naturalisme. S'intéressant à l'architecture, il tente de relier l'art, la nature, la moralité et l'homme dans *Stones of Venice*. Cet ouvrage aura un fort impact et est considéré comme étant initiateur de l'Art nouveau avec le mouvement Arts & Crafts. A la fin des années 1850, il passe de la critique d'art au commentaire politique. Son *Unto this Last*, où il développe une théorie de la justice sociale, serait à l'origine du Parti travailliste anglais. Il revient à l'art en devenant professeur à Oxford entre 1869 et 1879.

⁵³ PHILIPPOT Paul, 1993, p. 8.

du monument, ou d'une partie du monument, mutilé. Pour le second, au contraire, la valeur d'une œuvre ancienne est inséparable de sa matière originale, travaillée par l'artisan et marquée par le temps. C'est ici, dans l'authenticité tant esthétique qu'historique, que réside la véritable valeur à sauvegarder. En effet, « la restauration est la meilleure façon de détruire, et cela signifie la pire destruction dont un édifice puisse souffrir : une destruction dans laquelle aucun vestige n'est épargné, une destruction accompagnée d'une fausse description puisque l'édifice a disparu. Comme il est impossible de ressusciter, il est impossible de retrouver un édifice qui n'est plus. C'est pourquoi il faut insister sur l'existence d'un ensemble qui ne peut être retrouvé. Ce serait un autre et un nouvel édifice si on essayait de le retrouver tel qu'il était à une époque, alors que cette époque n'est plus ». ⁵⁴ D'où la nécessité de réduire l'intervention à la seule conservation au sens strict, et non de tenter une restauration qui de toute façon sera fautive, puisqu'une architecture ou une œuvre d'art appartiennent avant tout à une histoire et un passé révolus, et qu'il est impossible de les restituer tels qu'ils étaient réellement. Ce serait pure interprétation que de restaurer une œuvre à partir d'hypothèses et d'incertitudes.

Le débat ainsi ouvert est toujours d'actualité, sinon pour la théorie de la restauration, du moins dans sa pratique. Car si la théorie a progressivement dépassé ce conflit grâce au travail critique de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, la pratique ne l'a jamais tout à fait suivie. Et ce pour deux raisons principales : d'une part, la tendance, surtout en architecture à ignorer la différence essentielle entre la « forme connue ou supposée » et la « forme authentique » ⁵⁵, indissociable de la matérialité originale. Et d'autre part, la pression croissante d'une conscience commune, ou plutôt d'une tendance ou d'une mode, à vouloir faire disparaître toute trace d'altération ou de vieillissement, tout en favorisant le champ de restauration à des catégories d'objets toujours plus divers et à toutes les cultures mondiales.

⁵⁴ PHILIPPOT Paul, 1993, p. 9.

⁵⁵ PHILIPPOT Paul, 1993, p. 11.

« Mais les travaux de l'italien Camillo Boito⁵⁶ (1836-1914) et de l'autrichien Alois Riegl⁵⁷ vont être décisifs et vont permettre de surmonter l'opposition entre Viollet-le-Duc et Ruskin, en soulignant le caractère critique de la restauration, qui la distingue de la création originale et sauvegarde l'authenticité de celle-ci. »⁵⁸ En effet, Boito s'attache en particulier à fixer les limites d'une intervention et exige que celle-ci soit fondée sur des données sûres, mais aussi qu'elle se distingue, en tant qu'intervention critique, de l'original, tout en intégrant la lacune. Ainsi l'état de l'œuvre et l'opération de restauration doivent être adéquatement documentés. Pour Boito, la restauration peut acquérir une légitimité si elle se garde de se faire passer pour l'original. Quant à Riegl, il situe historiquement la conscience nouvelle de la restauration en montrant que l'intervention de restauration est confrontée aux diverses valeurs historiques et actuelles dont le monument est chargé, valeurs qui obligent le restaurateur à fonder son action sur un diagnostic et un jugement critique détaillés et minutieux. Cette idée se retrouve dans la plus récente théorie italienne de Cesare Brandi⁵⁹, dans laquelle l'œuvre d'art se présente à la restauration comme un document historique et comme une création artistique. En affirmant que la restauration est une opération critique avant d'être une opération technique, Brandi souligne aussi l'importance de définir l'objet à restaurer, en prenant en compte sa nature, son état de conservation et la portée de la future intervention. Il faut entendre aussi toutes les additions ou modifications significatives de l'objet initial dues, au cours de son histoire, à l'homme et au temps. La décision de ne pas rétablir une œuvre dans son état primitif, comme celle de conserver des restaurations postérieures, témoigne en effet d'un respect du « vécu » d'un objet d'art. Mais la tendance des dernières décennies à procéder à des dé-restaurations, et cela montre bien que le débat reste actuel.

⁵⁶ Le nom de Boito, peu connu en France, occupe une place importante dans l'histoire culturelle de l'Italie au XIX^e siècle. Camillo Boito s'est principalement consacré à l'architecture et à l'histoire de l'art. En effet, Boito commença à exercer son activité d'architecte restaurateur dans une époque où les soins à donner aux monuments du passé soulevaient de vives controverses. Ses publications sont nombreuses mais son ouvrage le plus célèbre, *Questioni pratiche di belle arti*, publié en 1893 à Milan, pose les problèmes de la restauration de l'architecture.

⁵⁷ Alois Riegl, historien d'art de la fin du XIX^e^{ème} siècle, se consacra à la conservation des Monuments. Il publia un ouvrage en 1903, *Le Culte moderne des Monuments. Sa nature, son origine*, où il distingue trois valeurs essentielles : la valeur d'ancienneté, la valeur historique et la valeur commémorative.

⁵⁸ PHILIPPOT Paul, 1993, p. 11.

⁵⁹ BRANDI Cesare, 2001.

B- A propos de l'art mural en France

Des restaurateurs italiens, comme Leonetto Tintori, traitent de la fresque, des méthodes qui peuvent remédier aux altérations diverses, mais surtout de la nécessité de préserver, au moment de la restauration, ce qui constitue en propre la qualité esthétique de l'œuvre d'art. « Pareilles considérations ne sont pas inconnues en France, mais elles demeurent souvent circonscrites au petit milieu des spécialistes. C'est qu'en ce domaine de la fresque, le problème de la restauration se présente différemment dans chaque pays. »⁶⁰ En effet, il faut constater des différences sensibles dans la manière de procéder, et même des antagonismes de doctrine, mais les problèmes posés restent identiques. En revanche, il n'est pas question de traiter de la même manière les fresques romanes d'une chapelle de Catalogne, d'une église orthodoxe de Roumanie ou d'un plafond du Vatican. L'art mural est inséparable du patrimoine monumental, mais le statut juridique de ce dernier diffère considérablement d'un pays à l'autre.

Qui parle de la fresque française songe avant tout à la fresque romane, et l'idée s'est solidement établie que l'art gothique avait définitivement éliminé de France le grand art mural. André Chastel s'est à juste titre élevé contre ce préjugé : « La disparition de la plupart des fresques qui ornaient châteaux et chapelles de l'âge gothique a longtemps laissé croire que, après le XIII^{ème} siècle, la France avait à peu près ignoré la peinture murale. On sait depuis Mérimée qu'il n'en est rien »⁶¹. Il n'en reste pas moins que la France n'a plus grand-chose qu'elle puisse opposer aux grands cycles italiens du Trecento et surtout du Quattrocento et du Cinquecento, qui vont de Giotto à Piero della Francesca, Raphaël et Michel-Ange. La réflexion italienne, particulièrement dans le domaine de la restauration, est partie de ces ensembles prestigieux, et c'est l'Italie qui a, de ce fait, le plus théorisé et étudié les techniques de restauration en peinture murale. La France, quant à elle, possède des ensembles nombreux et d'une importance indéniable pour les périodes du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Mais dans quelle mesure, en ce domaine de la restauration, a-t-elle pris pleine conscience de son patrimoine, mesuré l'étendue de celui-ci, et réfléchi sur ses particularités ? « Le but ici n'est pas d'essayer de définir une

⁶⁰ THUILLIER Jacques et LAVALLE Denis, 1995, p. 5.

⁶¹ « La fresque en France et en Italie », article paru dans *Le Monde* du 9 septembre 1955 et repris dans *Reflets et regards*, éditions de Fallois, 1992, p. 157.

ligne de conduite propre à la restauration murale en France, mais au contraire de souligner que l'opposition avec l'Italie a peut-être été trop souvent exagérée. »⁶² Ainsi, une information internationale entre les pays devrait être soigneusement entretenue, et des liens directs avec les grands chantiers italiens sont indispensables.

En France, les premiers exemples de l'art mural sont offerts par les grottes préhistoriques, avec l'ensemble illustre de Lascaux et ses problèmes de conservation inattendus qui se sont posés. Ici précisément, devant les urgences, il a bien fallu établir, bonne ou mauvaise, une doctrine appropriée : la réalisation d'une copie exacte accessible au public afin de fermer les grottes originales. Nous pouvons également mentionner les débris de fresques gallo-romaines dont on connaissait depuis longtemps l'existence, mais dont on ne parvient à assurer leur conservation que depuis quelques décennies. La fresque romane est également très bien connue et nous gardons pour elle le terme d'« archéologie ». En effet, dans presque tous les cas, les fresques ont été retrouvées sous des enduits. Avant d'être recouvertes, elles avaient généralement été usées, endommagées et plus ou moins sommairement repeintes. « La remise au jour, qui remonte souvent au XIX^{ème} siècle, n'a pas toujours été faite avec tous les soins qu'on y apporterait aujourd'hui. Leur restauration se pose donc bien d'abord en termes archéologiques. Ce qui ne signifie nullement que la qualité artistique n'ait pas été prise en compte, (...) car ces décors muraux laissent entrevoir une peinture savante et savamment alliée à l'architecture. »⁶³

C'est assurément la fresque « savante », celle qui rivalisa de subtilité avec la peinture à l'huile, qui a le plus souffert de l'abandon et de la restauration. Il ne reste en France quasi rien des siècles pour lequel l'Italie conserve les grands décors de Piero della Francesca, de Filippino Lippi, de Mantegna, de Raphaël et de Michel-Ange. L'ensemble majeur, celui de Fontainebleau, qui fut un temps l'école de tous les peintres de France et du Nord, tombait déjà en ruines au XVII^{ème} siècle. En 1642, Poussin, qui se plaignait de la négligence des Français, fut envoyé par le surintendant Sublet de Noyers visiter le château « pour voir si l'on pouvait restaurer les peintures du Primatice, presque détruites par les injures du temps, ou du moins trouver moyen de conserver celles qui étaient restés

⁶² THUILLIER Jacques et LAVALLE Denis, 1995, p. 6.

⁶³ THUILLIER Jacques et LAVALLE Denis, 1995, p. 7.

les plus intactes »⁶⁴. On ne sait l'avis qu'il donna ; Richelieu mourut, les ministres changèrent, les urgences se succédèrent, et au XVIII^{ème} siècle enfin la galerie d'Ulysse fut anéantie par les architectes, sans qu'on se souciât même de conserver un seul panneau, une seule tête. Pour la galerie du Rosso⁶⁵, toujours à Fontainebleau, les restaurations du XIX^{ème} siècle furent vigoureuses, mais que subsiste-t-il aujourd'hui des originaux ? « La dérestauration, entreprise à partir de 1960 sous l'impulsion d'André Malraux, a-t-elle été conduite avec toute la prudence scientifique qu'on exigerait aujourd'hui ? Ne peut-on craindre de voir se répéter ce qui a été fait à la galerie d'Oiron⁶⁶, et qui est probablement sans remède ? Les conservateurs et restaurateurs français sont-ils prêts à profiter ici des expériences italiennes à la Sixtine ? »⁶⁷

C- La sauvegarde des peintures murales en Italie depuis 1960

« Jamais avant ces trente dernières années, on n'avait nettoyé et consolidé une aussi grande quantité de peintures murales parmi les plus célèbres d'Italie. Cela a tellement transformé l'apparence de nombreux chefs-d'œuvre, comme par exemple la voûte de la chapelle Sixtine, que c'est toute notre perception historique de ces peintures qui est remise en cause. On pense aux couleurs étonnamment vives de Masaccio, Masolino ou Michel-Ange, mais aussi à certains aspects surprenants de la méthode et de la facture découverts chez Simone Martini, Fra Angelico et Raphaël. »⁶⁸ En effet, grâce à ces restaurations, notre connaissance de l'histoire des techniques picturales fait d'énormes progrès. Le concours de la science devient plus fréquent à tous les stades de décision, et l'on s'étonnera simplement de voir les considérations esthétiques passer au second plan à mesure que s'affirme la volonté de mettre au point des démarches objectives. Ces derniers temps, le besoin s'est fait sentir de reconsidérer à la fois les procédés et les finalités de la conservation des œuvres, et c'est à cela que nous allons nous intéresser ici.

⁶⁴ THUILLIER Jacques et LAVALLE Denis, 1995, p. 7.

⁶⁵ Illustrations en Annexe 13.

⁶⁶ Illustrations en Annexe 14.

⁶⁷ THUILLIER Jacques et LAVALLE Denis, 1995, p. 7.

⁶⁸ BORSOOK Eve, 1995, p. 49.

Beaucoup de chantiers de restauration sont motivés par la dégradation de plus en plus rapide des fresques sous les effets conjugués de la pollution atmosphérique, de l'usure, de la négligence, des séries d'interventions successives et du tourisme à grande échelle. Les urgences (dégâts des guerres et des inondations) ont favorisé la mise en commun de compétences apportées par des spécialistes du monde entier. En Italie, avant 1966, les structures spécialisées se limitaient à l'Istituto Centrale per il Restauro de Rome et à l'Opificio delle Pietre Dure de Florence. A l'heure actuelle, des universités ou instituts techniques de toute l'Italie collaborent couramment avec des équipes des laboratoires nationaux, surtout quand il s'agit de restaurer une œuvre de toute première importance.

Une des principales difficultés consiste à maintenir les fresques sur leur support mural. Jusqu'à la fin des années soixante, c'était quasiment impossible tellement la peinture s'effritait. Beaucoup ont été détachées des murs par la méthode du *strappo*⁶⁹ parce qu'on ne connaissait pas d'autre moyen de les préserver.⁷⁰ « A l'époque Roberto Longhi, historien d'art italien, a dénoncé courageusement les instances officielles qui tardaient trop à donner leur accord pour les transpositions de fresques. A Padoue, Giuseppe Fiocco avait pris une position encore plus ferme, préconisant le détachement des fresques comme remède préventif capable d'éviter la destruction imminente des biens des chefs-d'œuvre italiens. (...) Mais des détracteurs, comme Conti et Paolucci, affirment que les *strappi* des années cinquante et soixante visaient principalement à satisfaire la curiosité suscitée par les *sinopie*, ces ébauches magistrales, souvent exécutées dans la première couche d'enduit (ou *arriccio*). »⁷¹ Pour dissiper toute confusion, les *strappi* ont toujours été considérés comme le dernier recours, après épuisement des autres solutions. Mais la découverte d'un traitement a permis de remédier à la dépose des peintures murales trop abîmées : l'utilisation de l'hydroxyde de baryum. En effet, ce procédé mis au point après les inondations de 1966 par l'équipe dirigée par Enzo Ferroni à l'université de Florence, en collaboration avec le restaurateur Dino Dini, a sauvé beaucoup de fresques, dont celles de Fra Angelico à Saint-Marc, et la *Cène* d'Andrea del Castagno

⁶⁹ Définition dans le glossaire en Annexe 6.

⁷⁰ Voir informations complémentaires sur la dépose des peintures murales en Annexe 36.

⁷¹ BORSOOK Eve, 1995, p. 49-51

dans le couvent de Saint-Apollonie⁷². « Le traitement à l'hydroxyde de baryum est pour l'instant la meilleure technique dont on dispose pour maintenir sur leur support mural bon nombre de fresques fragilisées. Mais, étant difficile à employer, il n'a guère convaincu les spécialistes en dehors des milieux florentins. »⁷³

Un autre domaine où le concours de la science a engendré un progrès notable dans la sauvegarde des peintures murales concerne le diagnostic des détériorations et l'analyse des matériaux. A présent, les restaurateurs sont beaucoup mieux informés qu'autrefois sur les problèmes qu'ils peuvent rencontrer. L'analyse de micro-prélèvements par rayons X révèle la structure d'une fresque en précisant la nature des matériaux d'origine et des corps étrangers, et indique l'état de conservation de l'œuvre. Pour repérer les décollements par exemple, les restaurateurs n'ont plus besoin de taper sur toute la surface, parfois fragile, et l'échographie se charge de les renseigner. Malgré ces innovations, les scientifiques sont les premiers à reconnaître que la science ne peut pas faire face à la multitude des problèmes de conservation. Dans le meilleur des cas, le progrès technique retarde la dégradation, et l'on espère que des traitements toujours plus efficaces continueront à voir le jour dans une course perpétuelle contre le temps. Ainsi le concours apporté par la science dans les restaurations récentes a débouché sur une meilleure connaissance de l'histoire des techniques. Mais le scientifique ne peut pas toujours dire précisément aux restaurateurs de quoi se composent les peintures. C'est pourquoi les équipes de restauration établissent en général un rapport détaillé regroupant leurs propres exécutions et les observations des scientifiques. Les restaurateurs repèrent toutes les applications d'enduit (*intonaco*), qu'il s'agisse de *pontate* ou de *giornate*, photographient et décrivent les traces des esquisses préparatoires, des cartons, ainsi que les couches d'impression et les repentirs. Cette documentation qui ne cesse de s'accumuler a pour effet de faire comprendre les causes des altérations et leurs conséquences sur la peinture murale étudiée.

Plusieurs groupes de spécialistes sont parvenus chacun de leur côté à la conclusion que les peintures murales sont beaucoup plus complexes qu'on ne l'imaginait, et qu'il existe un véritable clivage entre la théorie et la pratique de la restauration. En

⁷² Illustrations en Annexe 15.

⁷³ CONTI Alessandro, « Attenzione ai restauri », *Prospettiva*, n°40, 1989, p. 4.

effet, il n'y a quasiment pas deux œuvres qui soient exécutées selon la même méthode. Les peintres avaient coutume d'improviser pour obtenir des effets particuliers. Ils employaient beaucoup plus souvent qu'on ne le croit les détrempe, c'est-à-dire des pigments enrobés dans un liant tel que le lait, la caséine, l'œuf ou la colle animale, et pas seulement sur la surface sèche, mais aussi sur l'enduit encore humide. Cela permettait d'obtenir un coloris plus vif et un aspect plus satiné, parce que certains liants étaient alors protégés de l'action chimique de la chaux par le liant de la détrempe. Par exemple, l'utilisation de la détrempe pourrait expliquer la solidité des jaunes du serpent de Michel-Ange dans sa *Tentation d'Adam et Eve*⁷⁴, ainsi que l'éclat de lumière jaune derrière le Christ du *Jugement dernier* dans la chapelle Sixtine⁷⁵. Tintori parle à ce propos de « tempera ausiliare », « parce que les couleurs ainsi détrempées étaient appliquées en même temps que les pigments broyés à l'eau (normalement utilisés pour la peinture *a fresco* proprement dite) sur l'enduit encore humide, de sorte qu'elles pouvaient être prises dans la pellicule qui se formait par cristallisation sur la surface en train de sécher. »⁷⁶ Reste que, de toute évidence, de nombreux artistes, parmi lesquels Simone Martini, Masaccio, Piero della Francesca, Léonard de Vinci, ont perfectionné leurs techniques compliquées au point de « donner des cauchemars aux restaurateurs modernes »⁷⁷.

Faute de connaître ces données, les restaurateurs peuvent provoquer des dégâts, parfois irréversibles, comme par exemple au sujet du nettoyage des fresques de Fra Filippo Lippi dans le chœur de la cathédrale de Prato, effectué en 1935 par Amadeo Benini qui partait du principe que « tout ce qui n'était pas peint à fresque n'était pas d'origine. »⁷⁸ Des photographies en fluorescence ultraviolet ont également révélé des lacunes invisibles à l'œil nu, dues à l'effacement de détails exécutés à la détrempe. Ainsi, on a découvert qu'il y avait jadis des arbres sur une colline de *L'invention de la vraie croix*⁷⁹ de Piero della Francesca à Arezzo, « mais leur disparition ne date pas d'hier. »⁸⁰

⁷⁴ Illustration en Annexe 27.

⁷⁵ Illustration en Annexe 32.

⁷⁶ TINTORI Leonetto, *Nella tecnica della pittura murale. Notizie, tampioni, esperimenti*, Prato, 1993, p. 8.

⁷⁷ BORSOOK Eve, 1995, p.54.

⁷⁸ TINTORI Leonetto, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁹ Illustration en Annexe 16.

⁸⁰ MAETZKE A.M., « Indagini sulle superfici dipinte », *Art Bulletin*, vol.71, 1987, p. 229.

Parmi les nombreux problèmes soulevés par la sauvegarde des peintures murales, une autre question, tout à fait capitale, consiste à se demander jusqu'à quel point il faut nettoyer et quelle est la conduite à tenir face aux lacunes. C'est là qu'entre en jeu le facteur controversé du jugement esthétique. Les restaurateurs se trouvent devant un éternel dilemme : l'état de la fresque est un fait objectif, tandis que son traitement relève d'une interprétation subjective, variable d'une situation à l'autre, parfois d'un restaurateur à l'autre. Les nécessités de la préservation ont la priorité, mais doivent être en balance avec les résultats qu'il est possible d'obtenir qu'en à l'aspect global de la fresque, car l'état de conservation des peintures anciennes est rarement homogène sur toute leur surface. Le plus réussi des nettoyages au niveau de l'éthique et de l'esthétique a sans doute été celui que Dino Dini a effectué sur les œuvres de Fra Angelico dans le couvent de Saint-Marc à Florence⁸¹. Après élimination de la crasse et des repeints, un nettoyage bien dosé, évitant les contrastes brutaux, a mis en évidence une luminosité et une hardiesse insoupçonnée de la facture qui désignent Fra Angelico comme un des peintres les plus modernes de son temps.⁸²

Comme très souvent aujourd'hui, les restaurateurs ont effectué les reconstitutions selon la méthode des hachures polychromes. Aucune confusion n'est possible quand on regarde de l'échafaudage, mais observées à la distance habituelle, les parties repeintes se fondent dans l'original et finissent par affadir l'ensemble. Là encore, on se demande si un nettoyage moins poussé et le recours à un ton neutre pour combler les lacunes n'auraient pas donné un résultat plus convaincant. C'est une affaire de goût. Le goût, voilà justement ce que plusieurs restaurateurs influents veulent écarter, parce qu'il est subjectif et pas toujours bon. En préconisant des méthodes de retouche par des hachures diverses, Laura et Paolo Mora essaient de créer des méthodes objectives permettant d'éviter le pire et de rendre aux œuvres d'art endommagées ce que l'on appelle leur « unité potentielle »⁸³. Mais laisser les œuvres abîmées s'imposer par leur qualité, sous-entendu sans retouche d'aucune sorte, c'est l'idéal prôné par certains critiques et restaurateurs éminents, comme Tintori, qui espèrent qu'un large public pourrait composer avec les

⁸¹ Illustrations en Annexe 17.

⁸² DINI Dino et SCUDIERI Magnolia, « Gli affreschi di San Marco nella sortita del restauro », *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*, Florence, 1990, p. 269-291.

⁸³ Voir MAURA Laura et Paolo, 1977.

lacunes⁸⁴ et usures.⁸⁵ Pour l'instant, cet espoir se heurte à la difficulté d'atténuer les manques en employant des tons neutres soigneusement choisis. Naturellement, le nettoyage et la consolidation constituent les aspects les plus importants de la restauration, sans oublier que ce que l'on enlève à l'original ne pourra jamais lui être rendu. En revanche, il est facile de supprimer une retouche ou de l'améliorer. Cela a conduit des chefs de file des écoles romaine et florentine de restauration à mettre au point des systèmes de hachures polychromes diversement appelés *tratteggio*⁸⁶, « *selezione cromatica* » ou « *selezione astratta* ». Secco Suardo disait d'ailleurs justement : « La meilleure restauration est celle que l'on remarque le moins ».⁸⁷

Parmi les questions en suspens, il y a encore celle de la protection des fresques après nettoyage. Quand le mur d'origine est sec et bien entretenu, et le public relativement peu nombreux, tout va bien. Mais pour les fresques de Giotto dans la chapelle Scrovegni à Padoue⁸⁸, pour les œuvres de Masaccio et Masolino, dans la chapelle Brancacci⁸⁹ à Florence et pour la chapelle Sixtine au Vatican, le tourisme de masse et la pollution présentent de graves dangers. Dans les chapelles Scrovegni et Brancacci par exemple, on a mis en place une limitation des entrées, une bonne ventilation et un filtrage de l'air. Mais ce qui semble faire le plus défaut, c'est la possibilité de discussions régulières, franches et ouvertes entre restaurateurs et historiens d'art d'horizons divers, qui se rencontreraient sur place, à tous les stades de la restauration, et aborderaient les questions importantes devant les œuvres mêmes. Cette collaboration à la chapelle Sixtine fut exceptionnelle à cet égard, car le restaurateur, le scientifique et l'historien d'art partageaient le pouvoir de décisions. Mais malheureusement, toutes les restaurations ne bénéficient pas autant d'attention et d'intérêt.

⁸⁴ Définition dans le glossaire en Annexe 6.

⁸⁵ Sous la direction de Willard Meiss, *Studies in Western Art : Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. 4, p. 137-173.

⁸⁶ Définition dans le glossaire en Annexe 6.

⁸⁷ SECCO-SUARDO Giovanni, *Il restauratore dei dipinti*, 3^e édition, Milan, 1918, p. 52.

⁸⁸ Illustration en Annexe 18.

⁸⁹ Illustrations en Annexe 19.

La situation des restaurateurs s'est considérablement améliorée au cours de vingt dernières années. Ils publient des rapports sous leurs noms et sont souvent invités aux congrès internationaux. Mais c'est en général l'historien d'art chargé de superviser les travaux qui prend les décisions en Italie, en écoutant plus ou moins les restaurateurs et les scientifiques. Les difficultés prennent leur source dans la bureaucratie italienne, qui assimile toujours les restaurateurs et autres artisans spécialisés à des travailleurs manuels parce qu'ils possèdent rarement des diplômes universitaires. Les autorités locales commencent à admettre que cet état de choses est injuste et qu'il a des conséquences néfastes. En effet un gouffre s'est creusé entre la formation des historiens d'art et l'expérience des restaurateurs. « On a du mal à comprendre pourquoi les étudiants en histoire de l'art ne sont pas envoyés en stage auprès des restaurateurs pour participer à la rédaction des rapports quotidiens, ce qui permettrait de combler le fossé entre théorie et pratique. »⁹⁰

Une autre difficulté tient à la pénurie grandissante de ces artisans de tout premier ordre, traditionnellement formés sur le terrain, qui faisaient la renommée de l'Italie avec leur savoir-faire et leur parfaite connaissance des matériaux. La question du financement privé des restaurations est une réalité bien ancrée dans ce pays qui consacre beaucoup trop peu de crédits à l'entretien de son patrimoine artistique, alors même que celui-ci sert de fondement à sa plus grosse industrie, le tourisme. Le mécénat privé est en butte aux critiques parce qu'il semble s'intéresser exclusivement aux plus célèbres œuvres en perdition, étant donné la publicité et le prestige procurés par ce genre d'opération. Il n'en a pas toujours été ainsi, car la législation n'autorise ces financements privés que depuis une trentaine d'années.

Nous pouvons ajouter qu'une nouvelle réflexion sur la sauvegarde des peintures murales semble prometteuse : la contestation grandissante des dogmes concernant le nettoyage et les « intégrations ». « On s'est rendu compte qu'il était irréaliste d'exiger l'emploi de matériaux garantissant la réversibilité des restaurations. »⁹¹ A présent, les

⁹⁰ BORSOOK Eve, 1995, p.57.

⁹¹ CIATTI Marco, "La conservazione dei dipinti oggi: Problemi, metodi e risultati", in *Problemi di restauro, riflessioni e ricerche; i sessanta anni di attività del laboratorio di restauro dei dipinti*, Florence, 1992, p. 9.

restaurateurs recherchent plutôt la « compatibilité ». L'abandon des préjugés, la reconnaissance des limites de la restauration, le constat que cette activité ne pourra jamais être totalement objective ou scientifique, tout cela augure bien de l'avenir. Mais ce qui se passe en Italie se produit également, à des degrés divers, dans d'autres pays où un réexamen analogue va certainement conduire à une meilleure conservation des œuvres d'art.

CHAPITRE II

RESTAURER LES RESTAURATIONS : DE LA « RECETTE FAMILIALE » A LA SCIENCE

II – 1) Les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles: la frénésie des restaurations⁹²

L'histoire de la restauration des peintures murales en France est encore à écrire dans son ensemble, car elle est difficile à cerner, surtout dans ces débuts, du fait de la rareté de documents précis. Les artisans étaient en général hostiles à décrire leurs interventions, souhaitant conserver leurs « tours de mains » secrets, et les commanditaires leur faisaient confiance. Plus tard, les propriétaires-collectionneurs ne chercheront pas tellement à connaître l'état exact de leurs tableaux, ni à savoir ce qui leur a redonné la jeunesse, afin de ne pas en déprécier la valeur. L'histoire des restaurateurs serait utile mais bien difficile à faire, tant les informations sont rares. Dans les paragraphes qui vont suivre, nous évoquerons, parallèlement à l'évolution de la restauration des peintures murales, l'histoire des collections de la Couronne devenues « nationales » à la Révolution Française, car elle est la plus aisée à connaître de part la centralisation parisienne et de l'existence de documents d'archives.

Au XVI^{ème} siècle, on sait que François I^{er}, émerveillé par le goût des princes italiens pour les collections, installa les siennes à Fontainebleau et confia leur restauration à Primaticcio, qui dirigeait aussi les travaux de décoration. Voici à titre d'exemple cette mention des comptes de 1537 à 1540 : « donné à Francisque de Bologne la somme de 11 livres pour avoir vacqué durant le mois d'octobre à laver et nettoyer le vernis de quatre grands tableaux... de la main de Raphaël d'Urbain à savoir le Saint Michel, la Sainte Marguerite et Sainte Anne et le portrait de la reyne de Naples ». Ainsi les termes que l'on rencontre dans les textes d'archives et d'inventaires sont en général « lavé, nettoyé,

⁹² Voir EMILE-MALE Gilberte, 1991.

rafraichi » ou « refait les couleurs, verny »⁹³... Les manuels anciens nous livrent des « recettes » pour nettoyer les peintures les plus poussiéreuses. Pendant cette première période jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle, il est à peu près impossible d'établir en France (dans l'état actuel des recherches) une histoire de la restauration. On peut seulement tenter de dégager une ligne générale : les peintures de chevalet comme murales étaient nettoyées, puis repeintes en partie ou en totalité, soit pour leur entretien, soit pour les adapter aux exigences changeantes du goût ou de la liturgie. Le respect d'une peinture considérée comme œuvre d'art unique n'existait pas encore.

Avec ce qu'on appellerait la deuxième période de la restauration, allant du milieu du XVII^{ème} au premier tiers du XVIII^{ème} siècle, les tableaux, comme les peintures murales, étaient considérées comme de simples objets de décoration et de contemplation. Les tableaux étaient notamment adaptés aux emplacements successifs qu'ils devaient occuper ou transformés pour répondre à l'évolution du goût. Un exemple est celui de Lotto avec *La femme adultère*⁹⁴. En effet, la toile actuelle est de 1m24 de haut sur 1m56 de large, alors que la toile originelle peinte par Lotto était de 99cm de haut sur 1m27 de large. « Cette composition dense du XVI^{ème} siècle, aux figures coupées sur les bords... fut aérée et complétée sur les quatre côtés grâce à un agrandissement exécuté entre 1683 et 1709 ». Lors de la restauration de 1978, l'agrandissement ayant une valeur historique de « témoignage matériel du goût de la fin du règne de Louis XIV » a été conservé, mais disparaît sous le cadre.

Après cette seconde période où les tableaux et les peintures murales sont encore considérés comme des objets mobiliers et didactiques, nous entrons dans une troisième période, du premier tiers du XVIII^{ème} siècle jusqu'à la Révolution Française : celle de la naissance véritable de la restauration comme discipline autonome. Et cela pour de nombreuses raisons : tout d'abord l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert apporte un renouvellement des connaissances ; la chimie et les techniques font d'immenses progrès ; on assiste à la naissance de l'historien d'art et de l'archéologue avec le Comte de Caylus en France et Winckelmann en Allemagne. De plus, les fouilles de Pompéi et

⁹³ ENGERAND F., *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710*, par Bailly N., Paris, 1899, p. 18-26.

⁹⁴ Illustration en Annexe 20.

d'Herculanum amènent sur le marché de l'art une quantité d'œuvres qui ne sont plus réservées aux galeries royales et princières, mais à l'amateur, qui va jouer un rôle considérable pour la conservation des collections.

Le commerce des tableaux et des Antiquités prit un grand essor à cette époque. En dehors de cet intérêt nouveau porté à l'œuvre d'art, jugée comme ayant une valeur financière, un évènement va faire entrer la restauration en France dans une ère nouvelle. En 1774, le surintendant des Bâtiments du Roi, le comte d'Angiviller supprima ce privilège donné à une seule personne de restaurer, voulant être libre du choix du spécialiste le plus apte. Il définit alors en un texte très important ce que devait être la restauration dont voici un résumé : on testera les spécialistes sur des tableaux secondaires, on prendra les meilleurs, et tous ces artisans travailleront en commun pour s'éclairer mutuellement. Le dernier paragraphe mérite d'être cité : « Tout restaurateur qui fera mystère 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 »⁹⁵.

Ainsi, de 1774 à la Révolution, le comte d'Angiviller fut le premier à avoir donné une véritable structure à la restauration officielle, et à en avoir défini la politique. L'essentiel des techniques de restauration des tableaux était inventé : le rentoilage à la colle et la transposition⁹⁶. Désormais le rentoilier et le restaurateur officiel sont deux spécialistes différents. Le restaurateur n'est plus un peintre à part entière, mais devient un peintre spécialisé en restauration picturale. Le privilège d'un restaurateur unique pour les collections de la Couronne est aboli, la concurrence entre spécialistes est établie, les prix et les méthodes sont contrôlées, le secret est banni. Le restaurateur sort de son état d'artisan anonyme et acquiert un certain prestige aux yeux des amateurs et de l'opinion publique. Mais un autre évènement important est à citer : le traitement de la *Vierge de Foligno* de Raphaël⁹⁷ entre 1799 et 1801, venue d'Italie. En effet, l'examen du tableau, la décision de transposition, du choix de la toile et non du bois comme nouveau support, la

⁹⁵ *Histoire de la restauration en Europe*, actes du congrès international de 1989, p.86.

⁹⁶ Définitions dans le glossaire en Annexe 6.

⁹⁷ Illustration en Annexe 21.

rédaction du rapport sur la transposition sont réalisés par les membres d'une Commission de contrôle. En effet, « cette Commission de contrôle, composée de deux chimistes et de deux peintres, est l'ébauche de la collaboration moderne des trois spécialistes : le restaurateur, l'historien d'art et le scientifique. De plus, la réunion des membres de l'administration du musée, d'un expert et de quatre spécialistes désignés est en fait la première des Commissions de restauration du Louvre, qui continueront toujours à exister ».⁹⁸

On pénètre entre 1848 et 1861 dans la cinquième période où la Révolution de 1848 mit en place des hommes nouveaux. En effet, Frédéric Villot, historien d'art, peintre et graveur est nommé conservateur des peintures du Louvre. Aussitôt tout fut remis en cause dans l'esprit de la Révolution de 1789. Les restaurations sont arrêtées et une organisation nouvelle est mise sur pied par Villot : la création d'une Commission de surveillance de la restauration et l'institution d'un concours de recrutement des restaurateurs qui travailleront, non plus à l'année mais selon les nécessités. Un des principes importants est qu'un restaurateur ne doit pas être juge et partie. Le rôle du conservateur et du directeur des restaurations apparaît alors nécessaire dans cette optique de travail. Dans la sixième et dernière période, en 1930, pour la première fois, un congrès mondial sur la conservation et la restauration s'est réuni à Rome. Puis en 1931, le Laboratoire de Louvre fut créé pour une meilleure connaissance des peintures. En 1935, René Huyghe, alors directeur de ce laboratoire, recruta par examen d'aptitude sept restaurateurs qui travaillaient sous le contrôle des conservateurs de peintures. Tous peintres de métier, ils s'étaient initiés à la restauration dans les ateliers où l'on se transmettait les méthodes et garder encore les « secrets », car il n'a pas existé d'enseignement officiel de la restauration en France avant 1973. Une maîtrise de sciences et techniques fut créée en 1973 à l'Université de Paris, et un Institut français de restauration des œuvres d'art (IFROA) vu le jour en 1978. René Huyghe remit en activité la Commission de restauration composée de conservateurs des peintures, d'historiens d'art, de scientifiques, de connaisseurs, qui est consultée sur les cas à traiter.

⁹⁸ *Histoire de la restauration en Europe*, actes du congrès international de 1989, p.87.

Cesare Brandi définit les principes d'une restauration ainsi : « la restauration est une opération technique, mais aussi critique, qui évolue entre l'exigence esthétique et l'honnêteté historique »⁹⁹. Les restaurateurs doivent respecter les trois lois de la restauration moderne. En effet, Brandi prône la lisibilité de l'œuvre qui est indispensable et impose soit la retouche illusionniste (allant de la reconstitution totale à la réintégration laissant discerner les usures) soit la retouche discernable de près mais non de loin (*tratteggio*, pointillisme...). Il défend également la stabilité des matériaux utilisés qui est un souci majeur et l'on ne sait pas toujours comment certains matériaux vont réagir sur le long terme. Ainsi des recherches sont toujours en cours pour les tester. Brandi met finalement en avant la réversibilité de l'intervention qui permet sa suppression sans danger pour l'original, attitude modeste des restaurateurs modernes qui ne pensent pas, comme leurs prédécesseurs, pouvoir rendre les œuvres éternelles.

Sur le plan de la structure administrative, depuis 1966, l'atelier de restauration des peintures du Louvre est devenu le Service de restauration des peintures des Musées Nationaux car sa vocation s'est étendue à tous les musées publics ou privés de France faisant appel à lui. Ses activités se sont diversifiées et étendues à la restauration des textiles, des papiers, des vases antiques, des peintures murales... Des expositions consacrées à la restauration ou des présentations d'œuvres restaurées eurent lieu à partir de 1976 lorsque le « tabou » du silence entourant la restauration put enfin être levé, à la grande satisfaction d'un public curieux de découvrir cette activité dont il ignorait à peu près tout. Parallèlement au Service des Musées Nationaux, il existe un Service de restauration de Musées de Province, créé en 1945. Installés en partie dans les Petites Ecuries du Roi à Versailles, ces deux services forment désormais un centre important de restauration au service des œuvres d'art, appelé encore à se développer.

Nous pouvons donc affirmer que la France a suivi une politique équilibrée avec la conviction que seules les méthodes largement expérimentées peuvent être la garantie du meilleur choix possible. Ce pragmatisme prudent a permis et permet de traiter les tableaux et les peintures murales avec des méthodes scientifiques plus sûres, des produits plus diversifiés et moins dangereux et des équipes de restaurateurs mieux formés et informés qu'il y a cinquante ans. Les restaurateurs ont maintenant en France une solide

⁹⁹ BRANDI Cesare, 2001, p 29.

formation, à la fois historique, technique et esthétique. Ils doivent trouver leur place entre l'historien d'art et le scientifique, car un dialogue d'égale compétence peut s'établir entre les trois spécialistes, pour le plus grand bien de l'œuvre d'art.

II – 2) Le XIX^{ème} siècle: reréstaurer ou conserver?

A- Quelques aspects critiques à propos de restaurer ou dérestaurer

Le mot « restaurer » comprend toutes les opérations de traitement de la peinture murale depuis les plus techniques, diverses consolidations, souvent appelés opérations de conservation, jusqu'aux plus complexes à finalité esthétique, telles que le nettoyage et la réintégration. « Traiter du sujet « restaurer ou dérestaurer » revient alors à traiter de l'attitude lors du nettoyage à avoir devant des repeints, c'est-à-dire des apports de restaurateurs précédents : faut-il conserver ces repeints ou les supprimer ? Mais derrière l'ordre de supprimer les repeints, se profile la conviction que, par une opération de « purification », on peut retrouver l'original pur, débarrassé de toutes les imperfections qu'on pu apporter le temps et les hommes. Néanmoins, cette opération de purification permet de retrouver non pas l'état original mais plutôt l'état actuel des matériaux originaux. »¹⁰⁰ Ainsi remonter le temps au sens strict est impossible, et si cela l'était, est-ce que ce serait souhaitable ? Car doit-on rénover une œuvre sans remettre en cause les notions d'authenticité et d'historicité ? Une œuvre ancienne doit porter les traces de son histoire et du passage du temps.

Afin de déterminer s'il est légitime de conserver des repeints ou de les supprimer, il est donc nécessaire de se faire une idée de l'état final après suppression des repeints. Il faut donc comparer l'état actuel avec un hypothétique état futur, purifié des apports historiques : on réalisera alors des essais de nettoyage sur de petites zones de la peinture murale. Mais la restauration est davantage un problème culturel que technique, car « la restauration consiste à rétablir la lecture d'une œuvre tant du point de vue historique que du point de vue esthétique afin de la transmettre aux générations futures »¹⁰¹. Ainsi, ce

¹⁰⁰ BERGEON Ségolène, 1993, p. 20.

¹⁰¹ BRANDI Cesare, 2001, p. 30.

qui fait la difficulté d'une restauration n'est pas tant l'aspect technique lié à la transmission de la matière, mais plutôt l'aspect culturel lié à la transmission de l'image et du message inhérent à l'œuvre. En effet, la peinture a pu perdre de la matière, être usée par le temps et les hommes à des endroits significatifs de sa fonction. Elle a pu recevoir les apports du temps, tels la poussière, la patine, et les apports des hommes, tels des lacunes, des repeints. Transmettre l'œuvre aux générations futures, c'est transmettre tout cet héritage complexe sans trahir ni l'histoire de l'œuvre ni son esthétique. Mais les couleurs ou formes anciennement ajoutées trahissent-elles ou servent-elles la peinture ? L'attitude à avoir devant des repeints ne se réduit pas à un examen technique, même si la fragilité d'un repeint est d'une dimension capitale dans l'hypothèse de sa suppression. Le facteur déterminant sera avant tout l'évaluation du poids historique et esthétique du repeint par rapport au poids historique et esthétique de l'original.

Avant de prendre la décision de conserver ou d'enlever un repeint, il est préalablement souhaitable de le caractériser. En effet, il faut tout d'abord cerner son étendue, le dater, chercher à en connaître l'auteur. Cet auteur peut être un restaurateur anonyme, un grand artiste devenu restaurateur, un élève de l'auteur de l'original, et quelque fois l'auteur lui-même qui a repris son œuvre après l'avoir créée. Il faut ensuite déterminer la finalité du repeint : s'il est purement technique, comme cacher une lacune ou un accident, ou s'il est une mise au goût du jour, une volonté politique ou de censure. Enfin, un repeint doit aussi être reconnu tant par sa forme et sa matière que par sa position par rapport à l'original : le restaurateur a-t-il juxtaposé une retouche par rapport à une forme à compléter (repeint) ou a-t-il couvert une forme à dissimuler (surpeint) ? Il est donc souvent difficile de différencier un repeint d'un surpeint, ainsi nous utiliserons de manière générique le terme « repeint ». La conservation d'un repeint peut-être due à la volonté de ne pas le supprimer pour des raisons esthétiques et historiques, mais sa conservation peut aussi être due à l'incapacité technique de le supprimer, soit parce qu'il est trop solide, soit parce qu'il recouvre un original trop fragile. Ainsi, des raisons techniques s'ajoutent aux raisons éthiques et peuvent justifier une position au final contradictoire. De plus, il est parfois impossible de faire le rapprochement entre le travail de restauration techniquement réalisé et les documents d'archives car la restauration fut pendant longtemps une simple activité d'entretien. Il est donc rare de pouvoir individualiser les interventions par composition et par auteur de restauration : il est difficile d'attribuer telle restauration à tel restaurateur.

Dans de nombreux cas, les reprises sont documentées sur le plan historique et il est alors souhaitable de les conserver. Le cas souvent cité est celui des repeints de pudeur. Au Quirinal, la fresque de Guido Reni représentant la *Vierge cousant*¹⁰² a été confiée pour restauration par Innocent XI (1676-1689) à Carlo Maratta : celui-ci devait cacher une échancrure un peu profonde de la robe de la Vierge. Carlo Maratta, afin de cacher le sein de la Vierge, apporta sur la fresque une retouche au pastel en précisant que cette matière serait plus tard facile à enlever, sans dommage pour l'original et que l'on retrouverait aisément la main de Guido Reni. Il est intéressant de noter déjà l'émergence de la notion de réversibilité, même si le mot n'est pas encore utilisé. A ce jour, il ne semble pas que l'on ait osé enlever ce repeint de pudeur, peut-être parce qu'il est célèbre. Pour ce qui est de la France, la *Galerie de François Ier* au château de Fontainebleau, peinte à fresque par Rosso Fiorentino entre 1534 et 1540, est un exemple d'interventions multiples. Dès le XVIII^{ème} siècle, elle a été restaurée semble-t-il par Chardin, mais l'on ne sait rien de l'étendue de ce travail. En revanche, entre 1834 et 1840, trois siècles exactement après sa création, elle a été restaurée à la cire par Jean Alaux, Alexandre Abel de Pujol et Auguste Couder. Il est difficile de connaître l'étendue de cette intervention, car une nouvelle intervention a eu lieu en 1960, et cette dernière fut peu documentée pour permettre une étude précise des apports historiques. Ainsi, la suppression rapide de la plupart des repeints et le renouvellement de certaines retouches se sont faites en 1960 sans l'expression d'une problématique et sans archiver les diverses phases du travail.

Nous pouvons rappeler qu'il n'est donc pas rare de procéder à la suppression des repeints dû à de simples « techniciens » entre les années 1930 jusque vers 1960. Alors que si les repeints sont très anciens et datent du XVII^{ème} siècle par exemple, et dus à des artistes célèbres, il y a en revanche de grandes chances pour que les restaurateurs du milieu du XX^{ème} aient des réticences à les enlever. Mais la diffusion des idées de Casare Brandi à partir de son livre, *Théorie de la restauration (Teoria del Restauro)* édité en 1963, et le rôle international de Paul Philippot, de 1959 à 1977 au Centre international pour la conservation et la restauration des biens culturels de Rome, ont provoqué une prise de conscience internationale et empêchent dorénavant qu'une intervention de restauration soit purement technique et se fasse sans intégrer une approche critique du sujet qui prenne en compte à la fois l'histoire et l'esthétique.

¹⁰² Illustration en Annexe 22.

Afin d'illustrer cette réflexion, nous pouvons exposer le cas d'un repeint politique. L'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre a été décoré par Romanelli de fresques peintes entre 1655 et 1658. L'une des quatre pièces de cet appartement, la chambre de la reine, présentait un décor central au niveau de la voûte consacré à la *Religion et aux vertus théologiques*. Or, le plafond lui présentait une Victoire, avec une couronne de lauriers dans la main droite et un faisceau de licteurs dans la main gauche. Il s'est avéré en 1981-1982, lorsque la restauration de cet ensemble fut entreprise par Jeanne Marie Bertaux, que la couronne et le faisceau de licteurs couvraient respectivement un calice et une croix.¹⁰³ L'étude des archives a permis de retracer l'histoire mouvementée de ce plafond. D'importants travaux furent décidés en 1798 suite à un incendie au premier étage qui dégrada les plafonds du rez-de-chaussée, dont les appartements d'Anne d'Autriche. Les commissaires de la République ont suivi de près le travail, l'expert Jean-Baptiste Lebrun fut convoqué et proposa Gasnier, artiste habile à la détrempe, qui travailla sur les voûtes de l'appartement d'Anne d'Autriche en 1799-1800. C'est vraisemblablement à cette période qu'il a surchargé le calice et la croix à fresque d'une couronne et d'un faisceau au pastel, nouveaux attributs ainsi faciles à enlever sans dommage pour l'original du XVII^e siècle. L'atmosphère révolutionnaire a substitué au Louvre un idéal maçonnique à l'idéal religieux du décor royal du XVII^e siècle, ce qui a entraîné l'exécution d'un repeint politique sur l'œuvre originale de Romanelli. Il a été décidé de supprimer ce repeint politique et de retrouver l'iconographie religieuse, mais on aurait parfaitement pu demander de conserver ce témoignage important de l'histoire des idées de la fin du XVIII^e siècle. La solution choisie a privilégiée l'esthétique et l'iconographie originale de l'artiste, une autre solution aurait pu privilégier l'histoire.

▪ **Qu'est qu'une bonne restauration ?**

La conduite du restaurateur est guidée par deux grands principes : la réversibilité des actions effectuées et l'intervention minimum. Un bon restaurateur sait et accepte que le vieillissement n'épargnera pas son travail. Les repeints vont devenir visibles, les colles vont se désagréger, la couche picturale va de nouveau s'empoussiérer et s'encrasser. Toutes ces transformations sont inexorables et quelle que soit l'excellence de sa prestation, le restaurateur sait qu'un confrère devra un jour reprendre, ôter ou modifier son travail. Il faut donc que ceci puisse se faire sans danger pour l'original. Le

¹⁰³ Voir illustrations en Annexe 23.

professionnel va anticiper cette échéance et s'efforcer de rendre tout son travail facile à transformer et réversible. De même un restaurateur contemporain va devoir intervenir sur les restaurations de ses prédécesseurs, ce qui pour lui est riche en enseignements. Il pourra alors apprécier et évaluer l'évolution de certains procédés. Ce recul précieux augmente ses connaissances et lui permet de choisir avec plus de discernement ses moyens d'actions. « L'intervention minimum est aussi un concept moderne. On estime actuellement qu'il est préférable d'agir par des moyens plus légers possibles pour éviter de créer des tensions entre les matériaux au cours du vieillissement. Le restaurateur moderne va agir avec une grande prudence là où un restaurateur ancien agissait avec enthousiasme et intuition. »¹⁰⁴ Cependant nombre de leurs préoccupations demeurent les mêmes : consolider les zones fragiles, ralentir le vieillissement, rétablir l'harmonie de l'œuvre, tout en redonnant sa lisibilité à l'image.

La restauration prend en compte la matérialité de l'œuvre, et est censée respecter son intégrité. Cependant, pendant tous les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, les polémiques se développent et souvent les protagonistes conviennent que la restauration affaiblit toujours l'original. Gaspare Celio (1571-1644) par exemple proteste contre ceux qui prétendent « rénover » les peintures, car pour lui « retoucher une œuvre c'est l'abîmer. »¹⁰⁵ Baldinucci s'insurge en 1681 contre la mauvaise habitude de faire « *rifiorire* » les peintures anciennes c'est-à-dire la « stupidité qui consiste à faire recouvrir de peinture neuve un accident ancien, ce qui enlève la beauté et le prix de l'ancien »¹⁰⁶. Giovanni Bottari constate en 1730 que les peintures de Raphaël concernant *Psyché*¹⁰⁷ à la Farnesine ont été retouchées et donc ont perdu beaucoup de leur qualité. Pour lui « les mauvaises retouches de restauration sont pires que les dommages du temps. »¹⁰⁸ Ces quelques exemples montrent toute la méfiance qui entoure le geste du restaurateur chargé de soigner les créations des grands auteurs.

¹⁰⁴ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 186.

¹⁰⁵ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 187.

¹⁰⁶ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 187.

¹⁰⁷ Illustration en Annexe 24.

¹⁰⁸ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 188.

B- Dérestaurer ou respecter l'histoire de l'œuvre ?

La dérestauration consiste à repérer sur une œuvre les restaurations du temps passé pour les étudier et le plus souvent les supprimer. Le problème posé par la dérestauration consiste à prendre en compte l'histoire de l'œuvre ou du monument, ses réparations, ses adjonctions, ses remaniements, ses rafraichissements, ses allègements de vernis... La décision de dérestaurer ou non consiste à déterminer à la fois la valeur d'ancienneté qui respecte l'histoire de l'œuvre et la valeur souvent contradictoire de contemporanéité qui cherche à rendre plus lisible l'état originel de cette œuvre. Les arguments sont historiques certes, mais aussi techniques et esthétiques. Comment choisir ? « Cesare Brandi en 1963 est affirmatif : pour lui, il faut privilégier l'aspect esthétique si la restauration concerne une œuvre d'art, car elle a été fabriquée par définition, pour produire le beau. Pourtant, deux critiques lui sont opposées. La première est que l'état originel de l'œuvre a souvent disparu ou a été modifié : le retrouver est une illusion dans la mesure où jamais la preuve ne sera donnée que l'état retrouvé est bien celui d'origine. La seconde est que toute intervention possède en elle son propre style, quoi qu'on veuille. »¹⁰⁹

A la suite de nombreuses restaurations pratiquées au XIX^{ème} siècle que l'on croyait définitives, on a pris conscience avec le recul du temps, du caractère changeant de ces interventions. En effet, quand la partie restaurée anciennement est seule altérée, il convient de la « nettoyer » au mieux tout en préservant la peinture originale qui l'entoure. Quand l'œuvre elle-même a continué à s'altérer et non la zone restaurée anciennement, faut-il alors prendre le risque de dérestaurer ? Et si on prend ce risque, quel en sera l'avantage, hormis le fait de mettre l'œuvre en danger ? Ainsi, une autre voie est recherchée pour réduire la fréquence des restaurations et des dérestaurations autant que possible, et pour développer la restauration préventive qui retarde les altérations.

¹⁰⁹ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 194-195.

C- Restaurer : dans quelle mesure acceptable ?

Lois Riegl suggère au XIX^{ème} siècle quelques éléments de réponse à la difficile question de la restauration : « Il dénomme la valeur d'ancienneté qui s'oppose à la valeur de contemporanéité »¹¹⁰. Pour lui, l'exigence contemporaine distingue clairement la définition de la peinture originelle et les traces du passé. La restauration doit respecter l'intégration de l'état neuf et des états anciens successifs. Certains aspects de la consolidation, comme les infiltrations de résine, soulèvent le problème de l'intégrité de l'œuvre, et si l'on considère ces infiltrations comme une intervention sur l'œuvre, elles peuvent être considérées comme des actions de restauration. Celles-ci se poursuivent le plus souvent, après la consolidation des fragments, par des collages, des comblements de lacunes, des intégrations de parties refaites au milieu de parties originales. Ainsi, les colles, les adhésifs, les fixatifs ne peuvent être considérés comme des moyens complètement réversibles. Mais dans ces conditions, que vaut-il mieux ? Respecter les restaurations anciennes ou privilégier les nouvelles interventions souvent plus discrètes ? Quels critères peuvent entraîner la décision de restauration ? Il est acquis que l'architecte de Monuments Historiques ou l'architecte du Patrimoine fait les choix qui s'imposent le plus souvent éclairé par les avis de spécialistes. Mais il faut bien reconnaître que l'avis décisif est individuel et que, d'une région à l'autre, d'une génération à l'autre, d'un restaurateur à l'autre, il n'existe pas de ligne de conduite précise dans ce domaine, les objectifs de chaque restauration étant spécifiques.

Les travaux de Cesare Brandi sont et restent des textes de référence que les professionnels de la conservation et de la restauration connaissent bien. Avant d'aborder l'un des textes fondateurs de la restauration par cet auteur, il est bon de rappeler ce que pouvait être une forme de restauration caricaturale au XIX^{ème} siècle, grâce à une citation in *Traité* de Goupilet Desloges en 1867 : « Un habile restaurateur ne doit pas se borner à repeindre des fragments endommagés, il lui faut peindre un peu partout en sorte que le tableau semble peint nouvellement »¹¹¹. Ainsi, le respect de l'œuvre originale n'est pas pris en compte. Le restaurateur imaginé par Goupilet Desloges se conduit comme un artiste peintre dont l'objectif est de produire un tableau « peint nouvellement ». Cette

¹¹⁰ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 203.

¹¹¹ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 206.

affirmation est tout à fait contraire à la conception de la restauration telle qu'elle a, par exemple, été définie par Cesare Brandi entre 1939 et 1986.

En effet, pour Cesare Brandi, la restauration est l'activité qui prolonge la vie des œuvres d'art et la vision qu'on en a. De ce point de vue, elle représente un aspect fondamental de la culture et de l'histoire de l'art. Elle hérite de la pratique expérimentale de l'artisan et de l'artiste qu'elle combine avec la critique et la technique des temps modernes. Elle fonde ses points de vue et définit ses principes à partir d'analyses technico-scientifiques et selon la méthode critico-esthétique utilisée dans les musées, les institutions patrimoniales et tout autre organisme spécialisé dans les biens culturels. Ainsi pour Brandi, les œuvres d'art sont des productions de l'activité humaine et elles présentent une double caractéristique : esthétique qui fait que ce sont des œuvres d'art idéales, et historique puisqu'elles sont marquées par le lieu et le temps. La définition de la restauration d'une œuvre selon Cesare Brandi se réfère à ce texte de 1963¹¹² : « La restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa consistance physique et dans son double aspect esthétique-historique, dans l'optique de sa transmission au futur. A partir d'une telle définition émerge le fait que l'impératif de la restauration, comme celui de la conservation, s'adresse en premier lieu à la réalité matérielle de l'œuvre. S'impose donc le premier principe fondamental : on restaure seulement la matière de l'œuvre d'art »¹¹³.

Le second principe concerne l'unité idéale de l'œuvre d'art qui doit être rétablie grâce à la restauration en retrouvant l'équivalent d'un état antérieur sans commettre de faux et sans modifier les traces historiques. Afin que la restauration soit acceptable, trois règles peuvent aider à adapter le travail du restaurateur à la mise en valeur de l'œuvre :

- L'intégration de la partie restaurée doit être invisible à distance pour préserver l'unité de cette œuvre, mais immédiatement reconnaissable sans moyen particulier, si l'on prête une attention rapprochée. Cesare Brandi prône dans ce cas le recours à une technique dite « *tratteggio* » qui consiste à hachurer discrètement les zones restaurées. D'autres procédés sont aussi utilisés, comme le recours au pointillisme. Il va de soi

¹¹² BRANDI Cesare, *Il restauro, teoria e pratica*, 1963.

¹¹³ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 207.

que les retouches doivent se limiter aux lacunes et qu'elles ne doivent en aucune manière recouvrir des parties originales

- La matière utilisée pour combler les lacunes doit se distinguer de la matière originelle : elle doit permettre de restituer l'aspect de l'image et non sa structure initiale. Une documentation précise avec photographies et notes techniques doit être élaborée avant et pendant le travail, et être regroupée dans le dossier de l'œuvre.
- Le traitement adopté dans une restauration ne doit pas rendre impossibles les interventions futures. Mais dans la pratique, le principe de la réversibilité des matériaux et des techniques utilisées généralement pose malgré tout des difficultés d'application. Par exemple, la couleur à l'eau ou la tempera, qui sont recommandées en restauration, n'offrent pas la durabilité et la stabilité du matériau initial. On recommande alors d'étaler un vernis isolant entre la partie originale et les parties ajoutées, mais ces produits évoluent aussi et interagissent entre eux.

Nous pouvons ainsi rappeler que l'observation d'une peinture est une exploration qui fait appel à l'acuité visuelle mais aussi à un savoir historique et technique. L'observation se porte sur les mécanismes de dégradation des peintures, ceux de la dégradation chimique, de la dégradation biologique et de la dégradation mécanique. Le constat d'état permet de faire le bilan de toutes ces observations d'où sont déduites les propositions de traitement. Lorsque le restaurateur intervient sur une œuvre d'art, il intervient sur l'œuvre entière et doit intégrer son travail à l'ensemble en évitant l'offense esthétique et le faux historique.

II – 3) La restauration moderne : une discipline trop scientifique ?

A- Les fondements des principes modernes en conservation

▪ La naissance de la restauration moderne

On a souvent vu la restauration comme une « médecine » pour prolonger la vie d'un objet ou d'un édifice qui risque de mourir. La restauration dans le sens moderne du terme est surtout le résultat d'un développement culturel dans la société. Ce développement a ses origines dans la naissance du monde moderne, et dans la

Renaissance italienne. C'est alors que l'on commence à voir les vestiges du monde antique avec nostalgie et un certain patriotisme, à prendre en compte leur sauvegarde, et à organiser des lois pour leur protection. Ainsi commence le développement des concepts modernes de conservation et de restauration des biens culturels. En témoigne la restauration des peintures murales de Raphaël dans les *Stanze* (les chambres) du Vatican dont Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) fut le co-responsable.¹¹⁴ Bellori, grand théoricien, a insisté sur la conservation des parties originales peintes par l'artiste, et a accepté une réfection seulement dans les zones où l'original n'existait plus.

Après la Seconde Guerre Mondiale, une grande partie du monde fut obligée de prendre une position d'urgence vers la restauration, la reconstruction et la conservation des villes historiques, des monuments et des nombreuses œuvres d'art endommagés ou détruits par la guerre. Cette doctrine nouvelle, basée sur une approche socio-historique, se développe spécialement en Italie, où un patrimoine très riche venait d'être gravement détruit. Les auteurs de cette doctrine, Giulio Carlo Argan, Roberto Pane et Cesare Brandi, se basent sur une définition critico-historique de l'objet, de son ensemble et de son cadre, et donnent leur contribution pour définir des principes internationaux, comme la *Charte de Venise*¹¹⁵ de 1964. Le point de départ reste toujours le traitement conservatif du matériau de l'objet, mais en vue du rétablissement de son image artistique dans son unité et sans commettre un faux historique.

- **La doctrine moderne**

Cesare Brandi théorise alors trois temps historiques en relation avec l'œuvre d'art : la période de création, la période depuis la création jusqu'au présent, et le présent.¹¹⁶ Une restauration se lie forcément à l'une de ces périodes. Aussi, la restauration doit respecter l'instance historique et la patine du temps, comme faisant partie intégrante de l'œuvre, au même titre que les matériaux. Le problème des additions historiques reste un point de débat entre les conservateurs et les restaurateurs, un point que l'on peut clarifier seulement par l'approche de chaque élément historique. D'un autre côté, la restauration d'une œuvre d'art et l'enlèvement des parties ajoutées peuvent être justifiées

¹¹⁴ JOKILEHTO Jukka, 1995, p. 29.

¹¹⁵ Charte de Venise en Annexe 12.

¹¹⁶ BRANDI Cesare, 2001, p. 45.

par l'importance artistique et le caractère unique de l'œuvre originale. Les additions devront être conservées si elles ont une importance historique significative pour l'ensemble, et si l'état de conservation et le manque d'unité stylistique de l'œuvre originale ne permettent pas un retour à l'état original.

La restauration d'une peinture murale se conçoit comme un ensemble faisant partie d'une architecture, dans ses détails, et dans son environnement. C'est un ensemble créé par les contributions de différents métiers, et pour conserver une architecture ou une peinture murale, on doit souvent employer un grand nombre de spécialistes : des conservateurs, des historiens d'art, des architectes, des chimistes, des restaurateurs d'art, des professionnels du bâtiment... Une interprétation correcte des analyses faites sur le terrain doit former la base de la coordination d'une restauration, afin d'aspirer à la meilleure conservation possible, et non à une recreation. L'essentiel est de faire une définition critique de l'objet dans son histoire et dans son état actuel. La question fondamentale est alors de définir ce que l'on veut conserver. Mais ne des questions qui se pose dans la conservation est souvent la définition des limites d'action. On peut le faire seulement après avoir soumis une étude critique sur l'état de l'œuvre ou d'un ensemble architectural. Pour chaque cas les décisions peuvent être différentes, même si la théorie de la restauration reste la même en principe. Cette déontologie est essentielle car elle garantie que les valeurs, pour lesquels ces biens sont protégés et restaurés, ne seront pas perdues pendant l'opération. Ainsi, la tâche urgente des conservateurs et des techniciens de restauration est de prendre une responsabilité commune et aussi personnelle de la communication entre eux pour l'entretien et la mise-en-valeur des biens culturels, conçus comme une responsabilité culturelle envers les générations futures.

Nous pouvons ajouter que l'histoire et la philosophie générale de la restauration a connu des changements importants dans le temps. D'une part après les restaurateurs royaux, la restauration a pris une allure plus professionnelle au XIX^{ème} siècle et, à la même époque, a commencée à se développer une véritable « science des matériaux ». D'autre part, également au cours du XIX^{ème} siècle, on a assisté à une prise de conscience de la nécessité d'une « éthique de la restauration », dont la théorie actuelle, née en Italie, date du milieu du XX^{ème} siècle. En effet, la conception de la restauration moderne se présente aujourd'hui comme un processus critique, qui va de la définition de l'objet, de ces conditions, et de son contexte, à une politique de traitement. Mais les restaurateurs

doivent tout de même faire une différence entre la théorie et les applications. En particulier, les Anglo-saxons aiment constater qu'il n'existe pas de règle dans la restauration, parce que chaque cas doit être considéré comme unique et spécifique. Mais les anglo-saxons acceptent qu'il y ait des principes fondamentaux de conservation. D'ailleurs, un des principes, accepté au niveau international et introduit dans plusieurs documents internationaux, comme par exemple la Convention du Patrimoine Mondial de l'UNESCO, est celui de la conservation de l'authenticité.

B- A propos des matériaux de restauration-dérestauration des peintures murales

C'est le mot dérestaurer qui a principalement retenu toute mon attention¹¹⁷. En effet, « la réversibilité ne semble pas avoir inspiré les restaurateurs qui ont utilisé autrefois toutes les substances possibles, naturelles souvent, synthétiques aussi dès que l'industrie chimique proposa tout un ensemble de produits souvent alléchants mais au devenir, hélas, imprécis. Et faute de recul, on ne connaissait pas les inconvénients éventuels de ces substances. Même si les scientifiques en avaient étudiés le vieillissement, ce qui ne s'est fait que tardivement, les résultats de leurs travaux ne sont malheureusement pas parvenus aux restaurateurs, même sous une forme facilement exploitable par ces derniers. »¹¹⁸ Nous allons donc nous limiter à quelques matériaux qui ont pu être utilisés autrefois, soit pour la consolidation de couches picturales fragiles soit pour le refixage d'écailles. Nous évoquerons ensuite les limites physiques et chimiques de ces matériaux.

▪ **Quelques exemples de matériaux de restauration**

La gomme arabique, la gomme laque et le polyacétate de vinyle¹¹⁹ sont des matériaux de restauration souvent employés. Nous pouvons affirmer que les gommes naturelles comme les produits synthétiques présentent des défauts de conservation pouvant donner beaucoup de soucis lors d'opération de dérestauration. Un nombre non négligeable de substances actuellement disponibles sont des produits industriels auxquels

¹¹⁷ Voir Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAAFU), 1995.

¹¹⁸ VALOT Henri, 1995, p. 33.

¹¹⁹ Caractéristiques de ces produits en Annexe 25.

on ne demande pas des durées de vie exceptionnelles (cinq, dix ans), alors que l'on espère pour les matériaux de restauration une bien plus grande durabilité. D'après nos connaissances actuelles sur les mécanismes de dégradation physicochimique, on peut prévoir, sur le papier, si un matériau est plus ou moins apte au service auquel on le destine, mais c'est dans l'application que tout se complique. Pour tenter de remédier à cela, les industriels utilisent beaucoup les essais accélérés, et simultanément sont effectués des essais de vieillissement naturel dans des ambiances déterminées. Pour cela, il faut que les matériaux étudiés soient parfaitement définis dans leur composition chimique, ce qui n'est pas toujours le cas. Il faut également que les conditions de vieillissement accéléré soient, elles aussi, définies avec précision en fonction des conditions de vieillissement réelles du matériau de restauration. Finalement, la dernière condition est d'envisager simultanément le suivi du matériau de restauration in situ. Mais cela peut être très délicat. On peut alors envisager cette étude sur des échantillons de composition chimique et de structure identiques ou très proches de celles de l'œuvre consolidée. Il s'agit ainsi d'opérations très longues, présentant un intérêt certain, qui nécessitent une collaboration étroite entre conservateurs, restaurateurs et chimistes des matériaux... et une publication par ceux-ci des résultats.

L'enquête de Benoît de Tapol¹²⁰, par exemple, sur l'emploi des produits de restauration s'intègre dans un projet plus ample qui consiste à créer un matériel didactique spécialisé, permettant aux restaurateurs contemporains d'affiner leur diagnostic sur l'état de conservation des peintures murales ayant subi une intervention antérieure. En effet, pour une approche méthodique des « dérestaurations », des spécialistes ont imaginé de confectionner une série de fac-similé de peintures murales, représentatives des différentes techniques dans le monde. Pour cela un protocole expérimental fut mis au point : chaque peinture, après avoir été vieillie artificiellement, recevait un adhésif, un consolidant ou un protectif qui lui était propre et repartait au vieillissement. Puis, chaque participant devait effectuer le diagnostic de l'état de conservation de la peinture en analysant les coupes stratigraphiques, en réalisant des tests physico-chimiques, pour finalement proposer une hypothèse de traitement.

¹²⁰ Voir TAPOL Benoit (de), 1993.

Les restaurateurs du début du XXI^{ème} siècle seront impérativement confrontés aux problèmes des dérestaurations liées aux interventions pionnières réalisées à partir des années 1950 et faisant appel aux matériaux synthétiques. C'est donc bien par la recherche historique des produits employés que les restaurateurs auront accès à l'information. Il est en effet relativement assez aisé de reconstituer la chronologie d'emploi des produits de restauration pour les peintures murales¹²¹. Mais le temps presse, les restaurateurs actifs dans les années 1950, 1960, 1970 sont sur le point de quitter les institutions dans lesquelles ils travaillaient, pour prendre leur retraite. Avec eux, c'est la mémoire des interventions réalisées qui disparaît, ainsi que les savoir-faire. De plus, il est beaucoup plus délicat de savoir comment ces produits ont été employés (en solution, en dispersion, avec ou sans charge, le pourcentage...), dans quel but ils l'ont été (consolidation, adhésion, protection), avec quelle fréquence et combien de temps ils ont été utilisés. Ainsi dans un premier temps, les chercheurs ont commencé par dépouiller les publications accessibles à la bibliothèque de l'ICCROM, et à en extraire l'information technique utile. Dans le but d'augmenter le nombre des informations, mais surtout pour connaître la diffusion des produits recommandés par les articles spécialisés, Benoît de Tapol et ses collaborateurs ont mis au point un questionnaire, qu'ils ont envoyé à tous les anciens élèves de l'ICCROM ayant fréquenté le cours de peintures murales depuis 1968, soit 450 participants de 25 pays différents.

Nous pouvons ajouter qu'il est bien évident que cette enquête présente ici un premier tri chronologique et géographique, mais qui n'est pas du tout représentatif du nombre d'informations insuffisamment important. Ainsi, l'arrivée de nouvelles informations pourrait bien évidemment modifier les résultats. Ces recherches de filiations sur les produits synthétiques ont permis d'observer leur propagation dans le monde par le biais de missions internationales hors d'Europe, comme des missions italiennes en Inde, au Pérou et en Colombie, une mission belge en Thaïlande, une mission française en Turquie, une mission polonaise en Egypte... et par l'ouverture de centres de formation aux étrangers, comme l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, l'Istituto Centrale del Restauro, l'ICCROM entre autres...

¹²¹ Voir la chronologie d'emploi de produits de restauration en Annexe 26.

C- A quels types d'agressions sont soumis les matériaux de restauration ?

La lumière est bien évidemment un agent non négligeable de dégradation des matériaux organiques, et c'est le rayonnement ultraviolet qui en est le grand responsable. Dans le cas qui nous intéresse ici, le matériau organique de consolidation semble, en principe, à l'abri, étant protégé par la matière qu'il refixe. La restauration étant bien faite, aucune trace du matériau ne doit se trouver à la surface de l'œuvre pour ne pas en modifier l'aspect. Mais l'action de la lumière n'agit que très rarement seule. Dans les cas de dégradation photochimique, son action est, en général, combinée à celle de l'oxygène présent. Il s'agit alors de photo-oxydation qui peut être tout aussi, sinon plus, dégradante. La lumière, tout comme la chaleur, crée des réactions d'oxydation et de photo-oxydation. Ces réactions conduisent à la formation de produits présentant de nouvelles fonctions et propriétés physico-chimiques. La structure chimique du matériau de consolidation se trouve alors très modifiée, de nouvelles propriétés, comme par exemple une coloration, des solubilités différentes, la sensibilité à l'humidité, aux microorganismes... font leur apparition.

Les réactions thermiques et les réactions d'oxydation sont, quant à elles, un ensemble de réactions, souvent, de dégradations, liées à la température ambiante, mais qui peuvent aussi intervenir entre plusieurs composants d'un environnement apparemment stable. Elles se produisent à température ambiante avec une vitesse généralement faible. C'est le type même de réactions insidieuses qu'il est difficile de prévoir. La réaction n'a pas besoin d'être très grande pour apporter des soucis au « dérestaurateur ». A de très rares exceptions, toutes les œuvres d'art sont conservées tout naturellement dans l'air, c'est-à-dire dans un mélange d'azote, considéré comme inerte, et d'oxygène, qui, lui, ne l'est pas. Le nom de ce dernier est composé des mots grecs *oxus* (acide) et *gennân* (engendrer), c'est-à-dire «qui engendre des acides ». Etant très petite, la molécule d'oxygène peut facilement se diffuser dans les matériaux, surtout si ceux-ci sont hétérogènes. Elle peut donc réagir, lentement mais sûrement, avec des substances que l'on croyait à l'abri. De plus, il ne faut jamais oublier que tout matériau de restauration risque de se retrouver en contact avec un milieu qui, outre l'oxygène de l'air, n'est pas forcément chimiquement inerte. Son devenir va alors dépendre de son aptitude à réagir ou non avec ce milieu : il peut rester inerte comme se transformer chimiquement peu à peu et voir ses propriétés initiales être modifiées parfois du tout au tout.

Nous pouvons également rappeler que l'action des microorganismes et des impuretés sont des facteurs de risque pour les peintures. En effet, de nombreux types de transformations et dégradations chimiques et physico-chimiques peuvent en faire une proie toute désignée pour certains micro-organismes si les conditions climatiques sont remplies. Sous ce terme d'impuretés, nous entendons toutes les substances qui sont présentes, en très faible quantité, dans le matériau, soit qu'elles s'y trouvent d'une manière naturelle, soit qu'elles y aient été ajoutées pour des raisons technologiques. Toutes ces impuretés, voulues ou non, peuvent jouer un rôle important dans les phénomènes de vieillissement des matériaux de restauration, même ceux réputés les meilleurs. Par exemple, ils peuvent jouer un rôle de transfert d'oxygène ou de catalyseur.

Il nous a paru indispensable de décrire succinctement en Annexe les méthodes scientifiques et les outils technologiques¹²², souvent de première importance, qui sont désormais les alliés directs de toute entreprise de restauration de peintures murales, et même de conservation. Ces techniques permettent de connaître au mieux la couche picturale, comme définir la technique d'exécution, connaître les différents matériaux utilisés, localiser et analyser les repeints...

¹²² Description des méthodes d'analyse en Annexe 26.

CHAPITRE III

ETUDE DE CAS SPECIFIQUES : DIVERGENCES ET ASPECTS COMPLEMENTAIRES ENTRE GRANDS CHANTIERS ET RESTAURATIONS MINEURES

Après avoir étudié dans les deux premiers chapitres l'évolution technique et historique de la peinture murale, la progression de la profession de restaurateur et sa déontologie en France et en Italie, ainsi que les apports scientifiques et l'émergence de nouveaux principes de conservation-restauration, nous allons nous intéresser ici à l'analyse critique de différents chantiers de dérestauration. Cette partie, concernant des exemples concrets, nous permettra d'observer les distinctions qui persistent entre la théorie de la restauration et sa pratique. Nous tenterons également d'expliquer les facteurs décisifs qui justifient ou non une dérestauration, parallèlement aux aspects d'organisation et de gestion d'un chantier de restauration. Les cas qui suivent ont été classés par chronologie d'intervention et sont représentatifs des divers types de chantiers qui peuvent exister.

III – 1) Les fresques de la chapelle Notre-Dame La Blanche¹²³, église abbatiale Saint-Antoine l'Abbaye¹²⁴ : « conserver avant tout »

¹²³ Voir LE VAN Nathalie, s.d.

¹²⁴ En 1070, le baron Jocelyn aurait ramené de Constantinople les reliques de Saint-Antoine en Isère. Une première église est construite et consacrée le 20 mars 1119. Les bénédictins de Montmajour sont appelés pour veiller sur les reliques dont la présence attire de nombreux pèlerins et plus particulièrement des malades qui souffrent du feu de saint Antoine. A côté du prieuré bénédictin est fondé un ordre hospitalier qui devient les Antonins. Le prieuré est affranchi de Montmajour en 1297. L'architecture du chœur est généralement considérée comme une œuvre des bénédictins datée du XIII^{ème} siècle. De grands travaux sont entrepris au XIV^{ème} siècle et durant tout le XV^{ème} siècle. Entre 1562 et 1580, les bâtiments sont incendiés

- **La chapelle Notre-Dame La Blanche ou Chapelle Saint-Blaise**

La chapelle porte deux décors : sur le mur Ouest, se trouvent à l'état de traces deux donateurs agenouillés sous un dais parsemé de fleurs de lys appliquées en relief. Ce décor pourrait dater du XV^{ème} siècle. Sur le mur Nord, se trouve une Vierge à l'Enfant assise sous une arcature gothique en trompe-l'œil. Le style et la composition s'apparentent aux peintures florentines ou siennoises du milieu du XIV^{ème} au début du XV^{ème} siècle. Ce décor a été recomposé, probablement pour accompagner la scène du mur ouest, datée du XV^{ème} siècle et un dais damassé a remplacé le gable bordé de modénatures¹²⁵ qui surmontait l'arcature gothique. On distingue de plus les incisions du tracé en lumière rasante.

- **La technique d'exécution**

La technique observée est à rapprocher des œuvres italiennes du XIV^{ème} siècle, car le fond de couleur pourpre se rencontre fréquemment au XIV^{ème} siècle. Le véritable pourpre provenait du murex, un coquillage répandu en mer Méditerranée, mais de nombreuses recettes d'imitation de cette couleur existaient. Ici, ce fond pourpre semble être un mélange de couleurs minérales qui lui confère une grande profondeur, et devait de toute évidence servir de préparation à une autre couleur. Les incisions observées et les dessins préparatoires présents sur le gâble marquent essentiellement les lignes de construction de l'architecture. Pour la mise en place de la Vierge à l'Enfant, l'artiste siennois ou florentin a incisé les auréoles, le voile de Notre Dame et les cheveux bouclés de l'Enfant. Les plis du vêtement de l'Enfant sont peints avec du « *verdaccio* » et ceux du manteau de la Vierge sont incisés.

- **La composition**

La Vierge à l'Enfant sous un gâble gothique est une représentation très répandue au XIV^{ème} siècle. Dans la chapelle Notre Dame La Blanche, l'Enfant tourné vers l'observateur désigne la Vierge avec son index¹²⁶. Notre Dame est le personnage

par les Huguenots et les couvertures brûlent. Vers 1593 ont lieu des travaux de rétablissement d'une couverture. Entre 1650 et 1671, après la Contre-réforme, un badigeon général recouvre l'intérieur de l'édifice. Voir LE VAN Nathalie, s.d.

¹²⁵ Motifs et autres ornements en relief qui animent les façades d'une architecture.

¹²⁶ Illustrations en Annexe 27.

principal de la scène et la chapelle est connue sous le vocable de Notre Dame La Blanche c'est-à-dire « sans tâche ». Le culte marial prend très tôt une ampleur dans les peintures murales développées dans des cycles peints. Ici, il s'agit d'une scène unique d'une Vierge en Majesté. L'échelle est inhabituelle, en général cette composition se rencontre sur les retables en bois de petites dimensions. La rigueur de l'architecture peinte dans des tons clairs contraste avec la profondeur du fond pourpre et donne toute son ampleur à la représentation de Notre Dame. Le cadre accompagne et met en valeur la Vierge en majesté : le dais tardif, reste anachronique et incompréhensible, car il n'a pas de lien avec le décor original. C'est pourquoi à terme la restitution du gâble serait souhaitable.

▪ **L'intervention**

La peinture du XIV^{ème} siècle a été mise au jour par dégagement mécanique au scalpel. Une couche grise résiduelle a été traitée par application de compresses à travers un papier absorbant. Les compresses se composent d'un gel constitué de silice micronisée contenant un mélange de deux solutions tamponnées. L'une est une solution de Ph9. Le mélange donne un pH de 9-9,5. Les compresses sont laissées en place pendant cinq heures, protégées par un film imperméable siliconé. Le dégagement de la couche ramollie est effectué parallèlement à la surface avec un scalpel. Les bords des lacunes sont refixés par du Rhodopas M mélangé à de l'acétone, suivi d'une injection de Primal AC33 mélangé à de l'alcool. Le mélange de ces deux résines, l'une vinylique et l'autre acrylique, rend l'adhésif thixotropique¹²⁷ et assure ainsi un collage immédiat. La couche picturale est ensuite imprégnée d'huile minérale paraffinique, un composé inerte chimiquement qui accentue son aspect mat et prépare l'absorption du fixatif par capillarité. Le fixatif utilisé est une résine acrylique en solution dans du White Spirit à 2%. Le mur au pourtour de l'œuvre a été dégagé. Les accidents de surface se limitaient aux clous et crochets relevés aux bords de la peinture. Ces accidents sont la cause de chutes d'enduit original par la pose d'éléments de fixation ancrés dans le mur-support. On pense qu'un retable a pu être fixé à cet endroit. Il se compose d'un mélange de sable fin de carrière locale et de chaux aérienne. La surface a été grattée pour lui donner l'aspect d'un enduit d'accrochage.

¹²⁷ Phénomène chimique par lequel certains mélanges passent de l'état de gel à celui de liquide.

Les lignes de construction de l'arcature sont visibles en lumière tangentielle dans l'enduit frais. Elles peuvent être prolongées pour restituer l'architecture initiale. Les incisions sont relevées à travers un film transparent ou par frottement avec un crayon à la mine de plomb à travers un papier kraft blanc. Sur l'enduit d'accrochage vient un enduit fin d'aspect lisse, composé de poudre de pierre de molasse et de chaux. Une réintégration minimum a été nécessaire sur certains enduits de restauration pour la compréhension de la composition. Elle se limite à la couche pourpre et souligne l'arcature dont la couleur reste celle de l'enduit lissé. De même une lacune d'enduit à droite de la Vierge a été réintégrer pour rétablir l'équilibre de la composition¹²⁸.

En partie haute, la couche a été imprégnée de White Spirit à 12%. En lumière tangentielle les contours d'un gâble et d'une rosace sont relevés¹²⁹. Deux sondages ont été réalisés afin de déterminer l'état de conservation du décor sous-jacent. Ils ont été pratiqués à l'intérieur de deux motifs végétaux du dais postérieur sans en altérer la lisibilité. Les sondages ont révélé des détails architecturaux peints dans des tons clairs : les écoinçons autour de la rosace et les rampants à crochet se détachent sur fond rouge. La couche picturale est en bon état de conservation. On remarque ainsi la qualité et l'homogénéité de la composition d'ensemble de la couche picturale du XIV^{ème} siècle dans une harmonie de tons clairs que rompt la coloration très sombre de la couche du XV^{ème} siècle.

Nous pouvons rappeler que deux décisions importantes furent prises : conserver au mieux l'œuvre originelle du XIV^{ème} siècle qui est très fragile et abîmée, et supprimer la couche du XV^{ème} siècle au niveau du dais encadrant la Vierge, afin de retrouver les dais d'origine. Aucune restitution de décor n'a encore été faite, mais elle doit être sérieusement envisagée car elle permettrait de rendre homogénéité stylistique et harmonie esthétique à la scène. Nous pouvons également rajouter que le rapport effectué sur cette restauration manque de quelques précisions, notamment la date d'exécution de l'intervention et le type de technique employée pour la réalisation de cette peinture. Mais en parallèle à ces oublis, nous pouvons noter que la restauratrice a bien détaillé son protocole d'intervention, et qu'elle a réalisé des recherches sur l'histoire de l'édifice et de

¹²⁸ Illustration en Annexe 27.

¹²⁹ Illustration en Annexe 27.

la peinture murale, ce qui prouve que de nos jours un professionnel de la restauration est aussi bien un historien, un historien d'art, un chimiste et un manuel.

III – 2) La voûte de la chapelle Sixtine, la *Cène* de Léonard de Vinci, la Salle à Manger de la Doménie: dérestaurer pour retrouver l'original

A- L'impact d'un nettoyage complexe : la voûte de la chapelle Sixtine¹³⁰

Les lunettes et la voûte peinte¹³¹ de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine au Vatican, où le maître a travaillé de 1512 à 1541, ont été nettoyées de 1984 à 1989 sous la direction de Gianluigi Colalucci des Musées du Vatican. Dès le vivant de Michel-Ange, des fissures apparaissent sur la voûte de la chapelle, et des parties importantes de fresques sont dites « en piètre condition ». Huit interventions ont été recensées jusqu'en 1975, année où l'on prit la décision d'intervenir sur le plafond qui était de nouveau dans un état catastrophique.

▪ **L'état de conservation**

« Au moment de la restauration, les fresques étaient recouvertes de lourdes couches de matières étrangères¹³², déposées au cours du temps, telles que fumées de cierges, de torches et de braseros, ainsi que de poussières grasses. »¹³³ Au cours de restaurations antérieures, on les avait enduits de diverses espèces de colles animales, très liquides, additionnées d'huile. A une époque plus récente, on avait posé sur les fresques une sorte de gomme naturelle. Toutes ces substances avaient été mises pour masquer le blanchiment causé par des efflorescences salines, et aussi pour raviver les couleurs amorties par la sécheresse et par les résidus pulvérulents de nettoyages effectués ou tentés à diverses époques. Par conséquent, les fresques présentaient de grandes taches sombres, consécutives à la pose de colle additionnée d'un fort pourcentage de vinaigre pour en permettre l'utilisation à froid. A cela s'ajoutaient encore les repeints et le renforcement

¹³⁰ MOHEN Jean-Pierre, 1999.

¹³¹ Illustration en Annexe 28.

¹³² Illustrations en Annexe 28.

¹³³ Les Musées du Vatican, 1994, p. 196.

des ombres, auxquels on avait recouru de plus en plus souvent, et avec une technique de plus en plus mauvaise, au fur et à mesure que l'œuvre de Michel-Ange devenait plus sombre et plus plate du fait de l'altération progressive des colles, devenues tenaces, vitreuses et impossibles à enlever. La plus grande accumulation de colle se trouvait sur les lunettes et dans les zones où les infiltrations d'eau avaient été les plus fortes. La peinture souffrait aussi de la présence d'un grand nombre de moisissures, d'arrachages et de petits soulèvements qui avaient détaché et fait tombé, dans certains cas, de petits fragments de couleur, originales ou non. Par endroits, l'enduit s'était détaché sur toute la moitié de la voûte proche du *Jugement Dernier*. « En ce qui concerne les restaurations tentées au cours des siècles, on peut identifier avec certitudes deux interventions : celle de Carnevali en 1570, exécuté presque entièrement à fresque, et celle de Mazzuoli en 1710, lequel a travaillé fort adroitement à la détrempe. Toutes les autres interventions qui ont pu avoir lieu restent incertaines et de très bas niveau. »¹³⁴

▪ Le nettoyage

En se fondant sur les recherches qui avaient été faites, les restaurateurs ont décidé de pousser le nettoyage jusqu'à un certain point, à savoir débarrasser les fresques de toutes les substances étrangères déposées ou appliquées au cours du temps, ainsi que des retouches et des repeints exécutés lors de restaurations lorsqu'ils masquaient des parties originales bien conservées, mais conserver évidemment les finitions et corrections à ses originales et maintenir un voile subtil de patine. Le nettoyage nécessitait également une opération délicate de consolidation de la couche picturale, et les restaurateurs en ont profité pour éliminer les retouches intempestives qui avaient été ajoutées lors des interventions précédentes. Spécialistes et experts furent consultés, mais dans l'opinion publique, certains furent effrayés que l'on prenne une telle responsabilité avec cette œuvre monumentale. Pourtant, il fallait prendre des mesures urgentes. Les autorités du Vatican et les restaurateurs adoptèrent le parti d'être à l'avant-garde d'une opération modèle accompagnée de nombreuses vérifications et investigations scientifiques : examens à loupe à quartz, aux ultraviolets, aux lampes fluorescentes, aux infrarouges, aux lampes à rayonnement chromatique de sodium... Des échantillons ont été observés par spectroscopie infrarouge et chromatographie liquide. Des coupes stratigraphiques de la couche picturale permettaient de suivre l'état du support de chaux, puis de la couche

¹³⁴ Les Musées du Vatican, 1994, p. 196.

pigmentée recouverte de la colle protectrice. Un suivi des zones altérées et fissurées des différents panneaux était assuré sur écran d'ordinateur montrant, à mesure de l'avancée des recherches, le bilan des études. « Malgré le souci de contrôler le maximum de paramètres du chef-d'œuvre de Michel-Ange, le problème restait de savoir si le résultat du nettoyage permettrait de retrouver un état initial de l'œuvre satisfaisant et comment les restaurateurs pourraient en être sûrs. »¹³⁵

La nature du produit utilisé pour nettoyer les fresques, le solvant AB57, a été une autre cause d'inquiétude. Il s'agit d'une faible concentration de bicarbonate de soude et de bicarbonate d'ammonium dans une suspension de gélatine appelée « carboxyméthylcellulose ». Celle-ci a pour effet de maintenir la solution sur une petite surface de la fresque pendant trois minutes. La surface est ensuite nettoyée à l'eau distillée et après 24 heures de repos, le traitement est répété trois fois de suite. L'eau distillée est vérifiée pour s'assurer qu'elle n'entraîne pas de pigments. Pour les retouches « a secco », il faut une solution non sensible à l'eau, le Paraloid B72. Toutes les précautions ont été prises pour que la couche picturale contemporaine de Michel-Ange ne soit jamais atteinte.

▪ L'obturation des lacunes

Il s'est fait au moyen d'un mortier de chaux et de pouzzolane, d'une couche superficielle très mince étant faite de chaux et de poudre de marbre. Les obturations anciennes, qui étaient constituées de cire et de poix grecque, ont été laissées en place, mais quand elles débordaient, on les a réduits à chaud, pour les maintenir dans les alvéoles formées par les crevasses et les lésions de maçonnerie. Une ample obturation, effectuée au XX^{ème} siècle, avait recouvert une grande lacune qu'on peut observer sur la scène du *Déluge* et sur la figure de l'*Ignudo* au-dessus de la *Sibylle de Delphes*¹³⁶ : elle était constituée de chaux et de pouzzolane. « On l'a en partie éliminée dans la zone de l'*Ignudo* car elle menaçait de tomber et on l'a remplacé par un panneau mouluré, fait d'un matériau dur mais très léger, la cadorite, fixé au moyen de la cheville d'acier inoxydable, et recouvert d'une couche de mortier de chaux et de pouzzolane aéré. »¹³⁷

¹³⁵ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 193.

¹³⁶ Illustrations en Annexe 28.

¹³⁷ Les Musées du Vatican, 1994, p. 202.

▪ **La réintégration picturale**

Grâce au bon état de conservation des fresques, c'est une intervention réduite au minimum qui a été nécessaire pour la présentation finale. La réintégration a été effectuée à l'aquarelle et dans les lunettes par tracé vertical (ou *tratteggio*) sur la voûte, les restaurateurs ont recouru au tracé croisé là où la composition présentait plus de verticalité. Certaines parties peintes à fresque par Carnaveli, qui semblaient un peu dissonantes par rapport à la tonalité michelangelesque, ont été traitées en y superposant une fine trame de touches claires à la détrempe. Il y avait un peu partout des retouches, datant d'époques différentes, certaines à la détrempe grasse ou maigre, d'autres à fresque. Les plus récentes, datant des années 1930, avaient un caractère « pointilliste » : elles étaient destinées à masquer les endroits où la colle sombre s'était dégradée.

Les restaurateurs ont coutume de conclure le nettoyage d'une fresque en étendant sur toute sa surface une de ces substances, transparentes et très liquides, qui sont en mesure d'en exalter les couleurs, tout en dissimulant le léger voile blanchâtre causé par les résidus secs du nettoyage. « Ces substances, qu'on pourrait appeler des « raviveurs de couleurs », étaient jadis des plus variées : des colles animales aux gommes et aux résines végétales, de la caséine au blanc d'œuf, au fiel de bœuf et aux diverses cires et paraffines ; plus récemment on a recouru aux dextrines et aux celluloses. »¹³⁸ Le processus de vieillissement, l'altération chimique et chromatique des matières posées ainsi sur la fresque, le dessèchement de ces substances et la perte de transparence qui en résultait, tous ces effets désastreux se produisaient très vite et devenaient visibles au bout de quelques années (de 5 à 12 ans). Alors la peinture prenait une teinte généralement foncée, ou blanchâtre, à se couvrir de tâches et à devenir opaque et comme assourdie. D'où découlait très souvent la nécessité de procéder à une nouvelle opération de nettoyage. Mais les inconvénients de ce traitement, bien qu'il faille reconnaître qu'il était inévitable, devenaient très graves quand on se servait de matières tenaces, « irréversibles », car pour les enlever il fallait recourir à des solvants et à des méthodes assez agressives. Aussi, les restaurateurs de la dernière campagne en date, ont décidé de n'appliquer aucune substance « ravivante » sur la peinture, pour éviter qu'elle ne s'altère, s'assombrisse ou ne se combine chimiquement avec les matériaux de l'ouvrage. La protection des fresques est donc placée de façon générale uniquement sous le contrôle du

¹³⁸ Les Musées du Vatican, 1994, p. 200.

microclimat de la chapelle. En effet, des installations d'air conditionné permettent d'éviter au maximum que la poussière ne se dépose à nouveau sur les fresques. Mais une autre préoccupation apparaît. En raison du nombre croissant des visiteurs, on surveille attentivement le taux de gaz carbonique et de vapeur d'eau qui pourraient avoir des effets néfastes sur les peintures. L'exemple de la chapelle Sixtine montre les multiples problèmes posés par ce qui devait être au départ un simple nettoyage des fresques et qui a finalement généré des actions de dérestauration et de restauration.

▪ **La controverse de la chapelle Sixtine : l'art et la science**

La surprise réelle qui a troublé les visiteurs vient du contraste entre l'état sombre des fresques salies à travers les siècles et l'éclat des couleurs des fresques nettoyées¹³⁹. « On est passé d'une vision romantique de Michel-Ange, artiste « malheureux » à la palette obscure, à un grand génie coloriste aux talents multiples. Le contraste fut brutal. »¹⁴⁰ Les plus critiques auraient aimé retrouver au moins un témoin avec la patine du temps pour rappeler d'une manière authentique que toute œuvre est aussi le produit de sa propre histoire. Mais les responsables du Vatican et les experts qui les entouraient ont préféré donner une certaine unité à l'œuvre majestueuse en traitant chacune des parties de manière égale. Il ne s'agissait pas finalement de prétendre retrouver l'état d'origine d'une œuvre au passé si chargé, mais de s'en approcher à partir d'un maximum d'observations et de déductions. Les témoins de la couche salie et opaque sont archivés sous forme de photographies et d'échantillons dont l'étude a guidé les restaurateurs. La méthode adoptée se veut délibérément scientifique dans la sélection des produits utilisés et moderne dans la gestion de l'opération assistée par ordinateur. Bien que le souci de contrôler le maximum de paramètres de chef-d'œuvre ne puisse être mis en cause, des questions persistent : « Le résultat du nettoyage permet-il de retrouver un état initial satisfaisant de l'œuvre ? Comment reconnaître avec certitude l'état initial parmi les reprises anciennes, là où la première couche a peut-être disparu ? »¹⁴¹

Les critiques qui s'élèvent alors reprochent aux restaurateurs d'avoir enlevé, avec les couches superficielles, les retouches de l' « *ultima mano* » du peintre, celles faites « *a*

¹³⁹ Illustrations avant et après restauration en Annexe 28.

¹⁴⁰ MOHEN Jean-Pierre, 1999, p. 193.

¹⁴¹ MOHEN Jean-Pierre, 1996, p. 106.

secco » après le séchage de la fresque. Les restaurateurs répondent qu'ils ont respecté ces retouches identifiées sans ambiguïté d'ailleurs peu nombreuses et surtout présentes dans la première partie du plafond. Ils assurent que le traitement au solvant AB 57, destiné à alléger la couche de colle, a toujours été maîtrisé, que la peinture de Michel-Ange n'a jamais été atteinte et que les couleurs dégagées sont authentiques. « Au-delà de ces polémiques de spécialistes, cette restauration a cristallisé une interrogation essentielle : quelle attitude adopter dans le cas d'une intervention rendue nécessaire par la menace de disparition d'une œuvre ? Les avis sont partagés : les uns cherchent à « refaire » à l'identique, les autres sont plus respectueux des traces d'altérations, des lacunes, des anciennes restaurations, des repeints qui font partie de l'histoire de l'œuvre. »¹⁴² A partir de 1975, année où est prise la décision d'intervenir sur le plafond peint par Michel-Ange entre 1512 et 1541, quinze ans se sont écoulés à analyser les facteurs d'altérations des fresques et à déterminer les options de restauration. Bien que la passion inspire souvent des prises de position peu objectives, certains débats, comme celui engagés lors de la restauration des fresques de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, montrent que les situations sont souvent plus complexes qu'il n'y paraît.

B- Etudes et problèmes relatifs à la restauration de la Cène de Léonard de Vinci¹⁴³

▪ Les causes de la dégradation de la Cène

Les différentes interventions qui se sont succédées sur la peinture de la *Cène*¹⁴⁴, peinte par Léonard de Vinci entre 1495 et 1498, affrontent presque toutes l'éternel problème de la technique utilisée par Léonardo. En effet, ce dernier a utilisé une technique mixte alliant l'huile et la détrempe. « Vasari en parle déjà quelques années après son exécution : en 1550 il souligne que la *Cène* est endommagée et le fait est peut-être attribuable à la mauvaise technique utilisée par Léonard. »¹⁴⁵ La première cause de la dégradation de la peinture réside dans le vent porteur d'humidité, qui créait le phénomène de la condensation de l'humidité sur les murs. La vapeur d'eau condensée pénétrait à

¹⁴² MOHEN Jean-Pierre, 1996, p. 104.

¹⁴³ BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1993, p. 169 à 180.

¹⁴⁴ Illustration en Annexe 29.

¹⁴⁵ BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1993, p. 170.

travers les craquelures, regonflant soit les pigments, soit la préparation, qui doucement se soulevaient en se détachant du support, laissant à l'œil nu l'enduit. La perte de la peinture est donc imputable en grande partie à un phénomène ambiant. Les dégâts causés par l'environnement et d'autres vicissitudes, telles que l'inondation advenue en 1500, l'agrandissement de la porte sous-jacente, sacrifiant les jambes du Christ, des dénaturations murales diverses, ont influencé sa conservation.

▪ Les restaurations du passé

Il est possible de dire que jusqu'au tout début du XIX^{ème} siècle, les interventions sur la *Cène* consistèrent en repeints, arbitraires, partiels ou totaux, dictés par l'intervention de ne pas perdre les vestiges du chef-d'œuvre de De Vinci. Dans l'état actuel des choses, la lecture de la peinture dans son ensemble est rendue difficile par le fait que les images apparaissent floues à cause d'un aplatissement des volumes, et par manque de transparence : les zones obscures sont devenues opaques et sans profondeur, les contrastes chromatiques se trouvent atténués, le dessin perdant par moment sa sensibilité et des détails importants ne sont plus visibles. La surface est accidentée, rugueuse, couverte de poussière, de microflores¹⁴⁶. Les observations faites au microscope témoignent en outre de l'agression biologique sur la peinture de la part de divers champignons. Des repeints altérés se superposent aux lacunes et à la couleur originelle amaigrie et tourmentée. Malgré tout on peut affirmer que sous les couches de couleurs superposées il est encore possible de déceler la tonalité originelle. Les bleus de Leonardo par exemple transparaissent sous des épaissements verdâtres qui pourraient être des altérations de repeints. Mais les dépistages des interventions est certainement l'une des tâches les plus difficiles qui soit.

De plus, il est certain que les premiers travaux de maçonnerie ou mêmes de simples nettoyages, pour enlever de la poussière et de la vapeur d'eau condensée qui s'étaient formées sur la surface, ont provoqué des dégâts et incité des interventions sur la peinture. « La réputation, la fascination et l'influence que cette peinture exerce contribue à créer autour de la *Cène* un culte, un sens d'éternité, qui dut jouer psychologiquement sur les premières personnes auxquelles fut confiée la tâche de « toucher » l'œuvre. »¹⁴⁷

¹⁴⁶ Illustrations en Annexe 29.

¹⁴⁷ BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1993, p. 172.

De toute façon il est difficile d'assigner aux différents restaurateurs qui ont travaillé dans le temps les nombreuses altérations que l'on peut relever sur la surface. Les restaurateurs de l'intervention de 1994 ont ainsi cherché à remédier à la conséquence la plus grave qui se manifestait à travers le manque d'adhérence et de cohésion de diverses couches. « Parmi les différentes matières qui permettent de procéder au fixage, celle qui se présente avec le plus d'évidence est la gomme-laque répandue par le dernier restaurateur Pellicciolo dans les années 1950. »¹⁴⁸ Dans certains cas, on a identifié jusqu'à cinq couches superposées de couleurs diverses : noir, rouge, marron, gris et la blanche en partie recouverte par des repeints. Ainsi, les plus anciennes interventions peuvent être considérées comme étant de véritables restitutions, visant à « redonner » la présence de l'œuvre de Léonard. C'est dans ce sens qu'ont travaillé, avec des méthodes très différentes, Michelangelo Bellotti en 1726 et Giuseppe Mazza en 1776.

« Bellotti semble, par rapport à son successeur, un exécuteur moins habile et plus négligé. Celui-ci utilise pour le nettoyage un solvant corrosif, il s'agit sûrement de soude caustique. Il intervient ensuite en utilisant un assortiment chromatique du XVIII^{ème} siècle, et en se servant d'une couleur à la détrempe grossière et d'un étalement assez liquide. »¹⁴⁹ Cinquante après environ, selon les sources, une nouvelle intervention est jugée nécessaire. C'est Giuseppe Mazza qui sera l'exécutant de cette nouvelle intervention. La matière utilisée par ce dernier n'est pas facile à identifier, parce que l'opération fut brusquement interrompue. Il s'arrêta précisément au troisième groupe des apôtres et laissa donc le travail inachevé sur les trois figures de droite. On a ainsi la possibilité de confronter la technique de Bellotti avec celle de Mazza. Après les deux interventions du XVIII^{ème} siècle, il est possible de relever au moins quatre restaurations importantes : celles de Stefano Barezzi (en 1821 et 1853), de Luigi Cavenaghi (en 1903, 1904 et 1907), d'Oreste Silvestri (en 1924) et de Mauro Pelliccioli (en 1947 et 1952).

Les comptes rendus du Bureau Régional et la correspondance retrouvée nous informent d'une façon assez détaillée sur les restaurations du XIX^{ème} siècle. En 1853, Barezzi se voit chargé de la consolidation de la peinture. Puis en 1895, les lunettes, qui jusqu'au milieu du siècle étaient restées recouvertes de chaux, retirées ensuite par Barezzi

¹⁴⁸ BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1993, p. 172.

¹⁴⁹ BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1993, p. 173.

lors d'une intervention sommaire, ont été restaurées par Muller-Walde. C'est seulement à partir de ce moment là que l'on parle d'elles comme faisant partie de la *Cène*. Les trois interventions documentées de notre siècle, Cavenaghi (1903-1908), Silvestri (1924) et Pelliccioli (1947-1954), avaient comme intention la conservation de l'originale, en s'appuyant sur le critère d'une surveillance continue et sur le contrôle des conditions de la *Cène*. « Cavenaghi en 1904 commence par enlever des colles qui alimentaient les moisissures, et qui avaient été laissées sur la surface par le précédent restaurateur, ce qui lui permit de consolider la couleur avec du matériel qui n'a pas été identifié (on parle de résine du genre mastic dilué avec du solvant) et d'intégrer ensuite de la peinture à l'aquarelle placée dans les lacunes différemment des autres exécutants. »¹⁵⁰

Cavenaghi est le premier restaurateur qui laisse un compte-rendu sur l'état de conservation, demandé avant l'intervention par la commission, mais cependant, il ne précise pas la méthodologie et les matières qu'il a utilisées. Vingt-cinq ans après Cavenaghi, il y a eu la restauration de Silvestri réalisée dans une période très brève, six mois. Celui-ci utilise pour le fixage des colles très semblables à celles utilisées par Cavenaghi. Le procédé utilisé pour le nivellement et pour la consolidation est effectué au moyen d'injections de fixateur sous la couleur, nivelant (aplanissant) ensuite à chaux par l'action de deux rouleaux dont l'un est en fer et l'autre en caoutchouc. Il nettoie avec de l'alcool et de l'éther la superficie poussiéreuse et il complète les zones lacuneuses sans utiliser la couleur, mais en utilisant d'abord, un ton plus proche de la teinte « neutre ». Par la suite et en dernier, nous avons la restauration de Mauro Pelliccioli, qui a eu lieu à deux reprises, la première a été effectuée après le bombardement de 1943. « Le restaurateur trouva la peinture noire, recouverte de moisissures et gonflée par l'humidité qui avait stagnée très longtemps dans le milieu ambiant au moment de la réfection du sol. L'assèchement de la salle avait par la suite blanchi la surface picturale. Afin de pouvoir procéder au fixage, il utilisa de la gomme-laque sans cire diluée dans de l'alcool éthylique répandue au pinceau et au tampon. »¹⁵¹ L'exécutant a laissé trois témoignages sur les conditions de la *Cène* avant son intervention. La deuxième opération a été effectuée environ dix ans après : il s'agit d'un nettoyage non approfondi, qui allège la surface picturale de certaines restaurations, mais sans atteindre la couleur originelle.

¹⁵⁰ BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1993, p. 175.

¹⁵¹ BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1993, p. 175.

L'absence de renseignements de la part de certains exécutants des interventions, peut-être due au secret jalousement gardé pour ses propres méthodes et procédés, laisse inévitablement la place à quelques incertitudes dans l'interprétation des témoignages qui nous sont parvenus. De cette rapide lecture sur les restaurations du passé, ce sont surtout les intentions des restaurateurs qui se sont manifestées pendant leurs interventions, intentions qu'ils ont réalisées selon des méthodes différentes, et qui tracent une sorte d'histoire de l'évolution du goût et des critères de la restauration de leurs époques.

▪ **Méthodologie de la restauration de 1994**

« Au premier coup d'œil, le *Cenacolo* était difficilement lisible en raison d'un noircissement diffu et uniforme de la superficie de la peinture, accidentée et rugueuse, couverte de poussière et de divers repeints superposés aux lacunes et à la couleur d'origine. »¹⁵² En effet, la superficie était traversée d'un réseau de craquelures verticales et diagonales dues en partie au mouvement de la voûte, mais également au bombardement de 1943. La poussière était infiltrée en profondeur, provoquant des trainées sombres. La couche superficielle de poussière due à la pollution atmosphérique récente obscurcissait la peinture au point de la rendre nébuleuse et illisible. Sous cette poussière récente, des interventions précédentes de fixation avaient consolidé une couche de saleté déposée sur les écailles de peinture, de même que sur les lacunes de l'œuvre.

Suite à des recherches historico-scientifiques, les deux objectifs fondamentaux à atteindre étaient d'interdire à la poussière et aux agents polluants d'entrer dans le Réfectoire et de se déposer sur le *Cenacolo*, ainsi que d'empêcher le phénomène de condensation d'humidité sur la peinture. « Les mesures prises dans ce but s'inspirent de ce que nous appelons aujourd'hui la « restauration passive » : elle se base sur la conviction, démontrée scientifiquement, que les interventions drastiques de réglementation du milieu ambiant des œuvres d'art particulièrement fragiles ne sont pas suffisamment fiables. »¹⁵³ Il est donc préférable de recourir à un ensemble cohérent de mesures proposant des éléments de modification ponctuels et non massifs. Les avantages d'une telle méthode semblent évidents : on n'oblige pas l'œuvre d'art à s'adapter à des

¹⁵² BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1998, p. 14.

¹⁵³ BASILE Giuseppe, 1998, p. 7.

conditions qui sont radicalement nouvelles, et de ce fait le choc imposait à l'œuvre reste minime.

Dans les zones lacunaires de la *Saint-Cène*, les repeints anciens ont été laissés en place, pour autant qu'ils ne représentaient pas un danger pour la conservation, assumant la double fonction d'intégration figurative et de témoignage concret du passage de l'œuvre dans le temps. Un tel choix dérive par ailleurs de la volonté de garantir au spectateur une perception d'ensemble de la peinture, surtout parce que la position de la *Sainte-Cène* dans l'architecture du Réfectoire impose une vision du bas vers le haut d'une distance bien plus grande que celle à laquelle opère le restaurateur. Le choix des solvants est intervenu juste après : en prenant un petit fragment de papier japonais et en l'imbibant de solvant, les restaurateurs ont procédé au nettoyage de certaines zones, en répétant l'opération plusieurs fois jusqu'à la récupération de la pellicule d'origine. Ils ont ainsi découvert des repeints de consistances différentes : certains facilement solubles, déjà nettoyés lors des restaurations précédentes, d'autres beaucoup plus tenaces, difficiles à enlever du fait de leur composition à base de caséine.

L'intervention en elle-même consiste donc en un nettoyage mais également en une reprise des lacunes à l'aquarelle dans un ton « neutre ». « Retrouver un équilibre chromatique de l'ensemble a été une opération extrêmement difficile. Les irrégularités de la surface picturale et l'apparition de la préparation dans certaines zones ont créé une situation complexe et problématique. »¹⁵⁴ L'opération de restitution, effectuée à l'aquarelle, était délicate en raison de l'absorption non homogène de la surface qui a obligé les restaurateurs à effectuer plusieurs passages, augmentant peu à peu l'intensité du ton. Mais malgré tout, les restaurateurs ont essayé de ne pas altérer le discours pictural de Léonard, mais il est douloureux de constater que plusieurs parties de la peinture sont irrémédiablement perdues. Heureusement les nouveautés sont nombreuses : les restaurateurs ont pu sauver et documenté l'image de Saint-Mathieu¹⁵⁵. L'étude a commencé à partir d'une photographie de 1904 réalisée pendant la restauration de Cavenaghi. On peut apercevoir un visage alourdi dans les contours : cheveux sombres, un profil irrégulier avec la bouche fermée et un peu de barbe. Il reste cependant toujours les

¹⁵⁴ BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1998, p. 15.

¹⁵⁵ Illustration en Annexe 29.

cheveux repeints sous la forme d'une masse obscure qui s'unissent au fond de la tapisserie. La physionomie est altérée par la craquelure qui coupe le profil, l'oreille est agrandie dans les contours, une ligne obscure écourte les dimensions du cou, la bouche reste toujours fermée avec une grimace amère. Les restaurateurs ont décidé de retirer toutes les réfections et cela a permis de faire réapparaître la couleur blonde des cheveux frisés, un profil classique et l'absence de barbe. On peut alors constater que la bouche était ouverte et on a pu reconquérir la longue ligne sinueuse du cou¹⁵⁶. « Il ne s'agissait pas seulement d'une récupération de la couleur originelle, mais d'une mutation des données somatiques et physiologiques. De toute cette nouvelle et vibrante image transparaît l'état émotif que Léonard a voulu insuffler. »¹⁵⁷

▪ **Ethique et solutions**

Cette partie propose quelques brèves réflexions sur certains aspects méthodologiques relatifs à la restauration du *Cenacolo*. C'est donc autour du problème de la déontologie et de l'éthique professionnelle que s'orienteront ces réflexions. Mais le débat s'est compliqué lorsque, par l'intermédiaire de sources journalistiques, cette notion de nettoyage intégral s'est vue auréolée de l'idée que telle opération aurait permis la récupération du « vrai » Léonard. Il est cependant évident, pour tout professionnel de la restauration, de même que pour les responsables de ce projet, qu'une telle intervention permet bien de récupérer la matière, mais non la forme d'une œuvre d'art. « Si l'on prétend toutefois avoir récupéré le « vrai » Léonard, il faut préciser ce que l'on entend par cette expression : à savoir que la restauration menée à bien permet une plus claire perception et une meilleure compréhension des valeurs autographes de l'œuvre, par la mise en évidence de la matière d'origine en termes philologiques corrects. Selon les termes de Cesare Brandi¹⁵⁸, il s'agit donc d'un acte de reconnaissance de l'œuvre d'art ». ¹⁵⁹

¹⁵⁶ Illustration en Annexe 29.

¹⁵⁷ BRAMBILLA-BARCILON Pinin, 1993, p. 177.

¹⁵⁸ BRANDI Cesare, 2001.

¹⁵⁹ PETRAROIA Petrio, 1998, p. 8.

C- Restauration des peintures d'une « salle à manger », Maison Doménie à La Tronche¹⁶⁰

Les peintures murales de la maison « Doménie » à La Tronche en Isère, datées du XVIII^{ème} siècle, représentent des paysages encadrés de motifs décoratifs. Elles ont été peintes à la détrempe sur un enduit de chaux et de sable, dans un camaïeu de gris-bleu. La « Doménie » a été construite à la fin du XVII^{ème} ou au début du XVIII^{ème} siècle, au pied du massif de la Chartreuse. Son architecture générale, la plaque de cheminée de 1714 et la datation des peintures murales en sont des preuves suffisantes. Cette belle et grande maison a appartenu à trois familles en trois siècles : la famille Bastet avec Thomas Bastet qui était négoce à la charge de la contre-garde de la monnaie de Grenoble ; la famille Champion-Chavand, avec Claude-Laurent Champion qui était un épicier devenu riche négociant ; et enfin la famille Novel qui devint propriétaire en 1920. La présence continuelle d'une famille dans cette maison peut expliquer la relative bonne conservation de la propriété et des décors muraux. A titre de comparaison, la Maison Hébert (actuellement Musée Hébert) construite à la même période, a perdu beaucoup des éléments caractéristiques de cette même époque, du fait de transformations et d'adjonctions successives. De plus, Monsieur Jean Guibal, conservateur du Patrimoine de l'Isère en atteste dans sa lettre du 25 mai 1993 : « Il ne fait aucun doute que l'ensemble de la maison principale remonte au moins au début du XVIII^{ème} siècle, époque de Thomas Bastet. Les décors, structures de planchers... l'attestent sans équivoque. (...) »¹⁶¹.

Les décors de la salle peinte furent classés Monuments historiques par d'anciens propriétaires en 1983, et la restauration exécutée en 2004 fut suivie par Mme Catherine Marion, conservatrice en chef des Monuments Historiques de la Région Rhône-Alpes. Les restauratrices de l'atelier Jouve-Malfatto de Valence ont décelé de nombreuses retouches un peu partout sur les peintures murales ainsi qu'un complément de décor remanié sur le mur Nord, tant sur le plan de l'exécution que de la couleur. De très nombreuses fissures sont présentes sur toute la surface. De plus, les enduits de support sont souvent incohérents et l'ensemble est assez sale, mais en bonne conservation dans son état général.

¹⁶⁰ Voir JOUVE Dominique et MALFATTO Madeleine, 2004.

¹⁶¹ Voir NOVEL Bruno, 1993, p. 3.

Les différentes retouches présentes nous informent de plusieurs campagnes de « restaurations ». On observe en effet des retouches très vertes¹⁶², exécutées sur des usures encrassées, qui pourraient être les dernières en date. Les pointes de diamants encadrés de filets gris, noirs et blancs, situés dans les sous-bassements en partie-centrale, n'ont pas été conservés, parce que ces parties étaient très dégradées : enduit pulvérulent, couche picturale très lacunaire, rajout de ciment, agression par l'eau. Des parties ont été réenduites assez largement, mais la peinture originelle est présente sous ces débordements. La fraîcheur des couleurs a ainsi été préservée des salissures. De nombreuses retouches noires dans les feuillages attestent d'une intervention maladroite.

Lors de la restauration, tous les enduits de plâtre ont été enlevés afin de retrouver le décor d'origine. Le nettoyage des peintures s'est fait à sec par gommage à la « Wishab », car la couche picturale peinte à la détrempe est assez fragile et un nettoyage humide l'aurait altérée. Les réagrèges ont été faits de chaux aérienne et de sable. Les retouches picturales ont été exécutées à l'aquarelle. Les boiseries et les sous-bassements ont été harmonisés de façon à lier les décors au sol en ciment lissé. Les boiseries ont été traitées en jus colorés, les sous-bassements ont reçu un badigeon de chaux¹⁶³. Après intervention, les encadrements des portes et des fenêtres ont été harmonisés avec les murs par un badigeon de chaux, dans les mêmes tons gris-bleu.

En conclusion de ce cas d'étude, nous pouvons souligner les différences qui jalonnent un petit chantier d'intervention et une campagne de restauration. En effet, ici, la restauration se veut plus simple et pas du tout médiatisée. Il n'a pas été nécessaire de réaliser des recherches en laboratoire, d'un point de vue technique et financier. Bien que cette « salle à manger » présente le travail d'un peintre inconnu dont la portée technique et stylistique reste tout de même modeste, cette restauration a permis de découvrir un patrimoine local isolé qui mériterait une étude historique et artistique un peu plus poussée.

¹⁶² Illustrations en Annexe 30.

¹⁶³ Illustrations en Annexe 30.

III – 3) Le Dôme des Invalides : la décision de « tout garder »

Les peintures intérieures réalisées par Charles de La Fosse et Jean Jouvenet au Dôme des Invalides¹⁶⁴, ont été restaurées par l'atelier ARCOA. La restauration avait pour but de nettoyer et de fixer les peintures dans leur état actuel au niveau de la double coupole centrale et de ses pendentifs, et de limiter les allègements des repeints aux parties désaccordées, parfaitement identifiables. A la suite de différentes études et essais préliminaires, menés par Mme Claire Brochu, M. Bourgoïn et M. Hermanes, la décision de « tout garder » a été prise. Lors des examens préalables en juin 1991, l'attention avait été portée sur l'aspect hétérogène de l'encrassement des peintures de la coupole. Cette observation a amené les restaurateurs à s'interroger sur les raisons de cette particularité. De plus, la diversité des altérations a conduit à examiner avec attention l'histoire de l'œuvre depuis sa conception en 1677, afin d'analyser en connaissance de cause son état actuel et de remédier au mieux aux désordres constatés.

- **Etude historique des peintures du XVIII^{ème} au XIX^{ème} siècle¹⁶⁵**

Les peintures murales furent réalisées entre 1703 et 1706, dont 480m² par Charles de La Fosse et 372m² par Jean Jouvenet. Les peintures furent ensuite restaurées au XIX^{ème} siècle de 1815 à 1852 par Louis Lafitte et Théodore Lejeune. En effet, l'intervention du restaurateur Lafitte se déroula en 1817, soit 111 ans après l'achèvement de l'œuvre. Lafitte mentionne des repeints faits par « une main peu exercée ». Des dégâts étaient donc apparus et avaient été restaurés précédemment. Trente-cinq ans après Lafitte, Théodore Lejeune intervient sur les peintures de la coupole en 1852 et met 7 mois pour restaurer la coupole.

- **Les observations techniques : constat d'état des peintures**

Les restaurateurs ont remarqué différents types d'altérations, comme la pulvérulence de la couche picturale due au vieillissement de la technique originale. Mais ils ont aussi noté des zones écaillées et soulevées de la couche picturale qui seraient

¹⁶⁴ Illustration en Annexe 31.

¹⁶⁵ D'après Monsieur ROCHETTE Jean-Claude, architecte en chef des Monuments historiques, et Monsieur Gallet, conservateur des Antiquités et Objets d'Art, rapport de chantier, CNRS, 1993.

causées par le mauvais vieillissement des restaurations de 1851¹⁶⁶. Le support est réalisé avec un enduit chaux/sable. Sur certaines plages, de ciel en particulier, une pellicule de chaux grasse légèrement teintée a été passée à la brosse. Un report de dessin a été réalisé par trait gravé dans le frais. Application des premières couches de couleurs. Après séchage, mouillage de l'enduit avec de l'eau, application des autres couches de couleurs avec parfois ajout de chaux. Il s'agit donc de la technique dite « *a secco* », mal maîtrisée par De La Fosse, qui de ce fait multiplie les « journées » cloisonnant ainsi son travail d'une manière peu contrôlée. C'est pourquoi on a pu interpréter comme une hésitation à peindre « a fresque » une peinture qu'il avait choisi de peindre « a sec ».

▪ **Les différentes interventions de restauration sur le Dôme**

La Révolution opéra en partie à la ruine de la décoration du Dôme. Les emblèmes royaux furent martelés, les statues de saints enlevés, le plomb incrusté desserti car il était nécessaire à la fabrication des balles de fusil. C'est dans cette opération que périrent les cadres des évangélistes dont les estampes de Cochin conservent le souvenir. Au retour des Bourbons, le monument était en piteux état et c'est en 1817 que l'on entreprend une campagne de restauration en particulier des maçonneries et d'une couverture de zinc cherchant à stopper ainsi les infiltrations d'eau importantes. Les archives des Invalides, aujourd'hui à Vincennes, conservent les échanges qui se firent pour entreprendre ces travaux.

En ce qui concerne les peintures, on demanda au peintre Lafitte d'intervenir. Aux archives nationales on conserve une correspondance avec approbations de devis nous assurant l'intervention ponctuelle et limitée de Lafitte sur les peintures de Charles de La Fosse¹⁶⁷. En 1852, donc 35 ans plus tard, les peintures présentent un aspect peu satisfaisant et on demande à un artiste peintre, restaurateur expert du ministère d'état, de la maison de l'empereur et des musées impériaux, de restaurer l'ensemble des peintures du Dôme. On peut lire sa signature au bas de l'Assomption de Coypel dans le sanctuaire : « Théodore Lejeune 1852 ». Cet artiste aurait affirmé : « Charles de La Fosse a employé la véritable fresque suivant les recettes italiennes avec des repeints à l'huile ». Dans son *Guide de l'amateur de tableaux*, Théodore Lejeune atteste avoir restauré les peintures de

¹⁶⁶ Schéma détaillé en Annexe 31.

¹⁶⁷ Devis en Annexe 31.

Charles de La Fosse et de Jouvenet. Dans un chapitre consacré à la restauration, il expose avec clarté les moyens qu'il préconise pour le nettoyage des tableaux, comme le vinaigre, car il dit : « cat agent se volatilise immédiatement et n'a aucune affinité avec les craies ».

- **Louis Lafitte (1770-1828) restaure les peintures du Dôme en 1817**

Faute de documents précis, l'identification des interventions de Lafitte est rendu pratiquement impossible. Les localisations ne sont pas précisées (coupole, apôtres ou pendentifs). Le terme de « tableaux » employé deux fois peut laisser penser qu'il s'agit des pendentifs de La Fosse, et des Apôtres de Jouvenet, car ces peintures ont des cadres dorés comme des tableaux. Il est à noter qu'elles sont situées dans les parties basses de l'édifice. Le programme approuvé en 1817 pour la somme de 6 400 francs, mentionne des « retouches des parties éteintes et les raccords des parties à couvrir de la nouvelle maçonnerie ». Il n'est pas fait mention d'un échafaudage. Le libellé de ce devis décrit des désordres (pertes d'enduit) vraisemblablement dus à l'humidité. Il est à noter que Louis Lafitte avait fait, en juillet 1817, deux propositions, l'une pour la somme de 10 400 francs comprenant l'enlèvement des repeints exécutés « par une main peu exercée », et l'autre pour la somme de 6 400 francs étant « une restauration simple ». C'est donc cette dernière qui fut retenue.

- **Théodore Lejeune (1817-1868) restaure les peintures du Dôme en 1851-1852.**

Restaurateur des Musées Impériaux, Lejeune « restaura largement les Apôtres de Jouvenet et les Evangélistes des pendentifs ». Il restaura également la calotte. Les documents en notre possession¹⁶⁸, comme les devis et les mémoires de travaux en attestent. Si les interventions de Théodore Lejeune sont décrites de manière assez détaillée quant aux travaux exécutés et à leur localisation, les surfaces traitées manquent de précision. D'après le descriptif des états de surface consigné dans ces documents et dans la lettre¹⁶⁹ du Directeur des Beaux Arts au Ministre au Département de l'Intérieur, il y a tout lieu de penser que les dégâts sont assez importants car leur remise en état représente plus de la moitié du budget engagé soit 3 080 francs. De plus, Théodore Lejeune préconise, pour le nettoyage des tableaux, l'emploi d'une mixture constituée

¹⁶⁸ Devis en Annexe 31.

¹⁶⁹ Lettre en Annexe 31.

d'esprit de vin¹⁷⁰ et de térébenthine. Il précise le caractère volatile, et sans affinité avec les craies, de ce mélange. Cette affirmation, très cohérente, ne doit pas nous étonner puisque l'esprit de vin n'est pas un acide, mais l'ancienne appellation de l'alcool éthylique. Théodore Lejeune fait donc référence à un mélange d'alcool éthylique et de térébenthine d'une volatilité incontestable et « qui n'attaque pas les craies », et non pas un mélange de vin aigre (ancienne appellation du vinaigre), et de térébenthine.

D'après les devis descriptifs, assez peu précis, les résultats des analyses, et les fragiles connaissances des restaurations de cette époque, les restaurateurs actuels ont émis quelques hypothèses, sous les plus grandes réserves, car ils n'ont aucun élément concernant les méthodes et produits employés pour l'opération de nettoyage. Tout d'abord, les glacis ou refixages ont probablement été exécutés avec du silicate de potassium, nouveauté à la mode connue sous le nom de pierre liquide. Théodore Lejeune insiste sur les vertus des glacis « pénétrant dans la pierre au travers de la fresque afin d'y incruster la couleur et de leur assurer une conservation illimitée »¹⁷¹. De plus, les restaurations dites « à fresque » ou glacis seraient en réalité de la peinture à la chaux fixée au silicate, ou un mélange de pigments mélangés avec du silicate. Théodore Lejeune a repris une technique à sec, voisine de celle de De La Fosse, et la similitude des procédés rend l'identification des originaux et des repeints difficile. Finalement, aucune trace de protéine n'ayant été décelée, le procédé de retouche, employé par Théodore Lejeune, à la colle de peau, gélatine, ou œuf peut être écarté.

En 1851 Lejeune constatera la fragilité du travail de De La Fosse, et un grand nombre de désordres, comme des pulvérulences, des pertes d'enduit par exemple. Aujourd'hui, après examen, l'intervention de Lejeune semble plus modérée que celle prévue à son devis descriptif. Le chantier terminé, nous notons que les analyses ne révèlent la présence de protéines que sous forme de traces. L'emploi des détrempe a donc été extrêmement restreint. La technique « *a secco* » employé par Charles de La Fosse aux Invalides se trouve confirmée par l'examen des altérations des peintures murales de la coupole et des trois pendentifs sur lesquels nous sommes intervenus. Que

¹⁷⁰ Ancienne appellation correspondant de nos jours à l'alcool éthylique, voir liste d'anciennes appellations de produits couramment utilisés au XIX^{ème} siècle en Annexe 31.

¹⁷¹ Devis en Annexe 31.

ces altérations soient pulvérulences, zones écaillées, ou surfaces croûteuses/granuleuses, elles sont courantes, elles sont courantes et même typiques d'une technique de peinture à la chaux sur support sec avec esquisse à fresque. L'aspect mat et gouaché de la surface de la peinture après nettoyage est égelement le fait de cette technique « *a secco* ». Comme pour les travaux de Lafitte, les archives qui auraient pu nous renseigner sur la nature exacte des restaurations de Théodore Lejeune ont brûlé en 1870 et constituent une perte irréparable. Mais on peut tout de même penser que l'intervention de Lejeune sur la coupole n'a pas défiguré l'ouvrage et est restée assez légère. Rien ne permet d'affirmer que les restaurateurs du XIX^{ème} siècle aient entièrement repeint les œuvres originales. D'ailleurs le devis dont l'exécution a été commandée à Lafitte prouve même le contraire. Il faut donc admettre que le terme de « fresque » était, dès le XVII^{ème} siècle, souvent employé pour désigner une peinture murale, quelle que soit la technique réelle d'exécution.

- **Analyses scientifiques des restaurations¹⁷²**

Malgré la présence de très faibles traces de composés organiques, les résultats analytiques montrent une grande similitude, et cohérences de la composition des échantillons analysés. La différenciation des interventions de De La Fosse et Lejeune est rendue de ce fait très délicate. Les peintures et les restaurations attribuées à chacun des deux praticiens mettent en évidence que la même technique de peinture à la chaux ou technique « *a secco* » a été employé. En conclusion, la décision de « tout garder » fut prise, et même si elle fut contestée par certains, elle s'est avérée tout à fait justifiée et bien fondée.

- **Conclusion et parti pris de restauration**

Malgré leur ambition de rivaliser avec les fresquistes Italiens, il apparaît certain que ni Jean Jouvenet ni Charles de La Fosse n'ont maîtrisé le travail à la fresque au point de pouvoir se dispenser de recourir à un important complément de travail à sec. D'autre part les témoignages (malheureusement limités en raison des incendies d'archives en 1870) sur le travail des restaurations du XIX^{ème} siècle prouvent qu'il n'a jamais été question, ni pour Lafitte ni pour Lejeune, de repeindre entièrement les œuvres originales. Le travail de base, à la fresque, est attesté par la présence de « journées » et d'incisions

¹⁷² Série des prélèvements et des résultats en Annexe 31.

ou gravures dans l'enduit. Ce travail se révèle léger, traité en à plat, pratiquement sans modelé. Un travail complémentaire à sec a donc été nécessaire dès l'origine. Mais un travail typiquement du XIX^{ème} siècle n'a pas pu être identifié par les analyses de laboratoire. Les restaurateurs ont utilisé une technique semblable à celle des peintres d'origine et leurs interventions se sont intégrées au premier travail. Le parti de restauration proposé consiste à conserver l'état actuel des peintures en rétablissant la cohésion des couches peintes, nettoyant l'ensemble et assurant une adhérence générale au support.

Aussi, malgré les incertitudes sur la nature exacte des interventions du XIX^{ème} siècle, il est proposé de retenir pour la restauration les principes proposés par M. Philippon et essayés avec succès par M. Bourgoïn. Ils consistent à fixer et conserver au maximum les peintures dans leur état actuel et à renoncer à dégager le travail de base à la fresque. Les travaux de restaurations proprement dits (allègement de repeints, réintégrations partielles éventuelles) seront décidés au fur et à mesure de l'avancement des travaux par les responsables du chantier (architecte en chef et inspecteur général des Monuments historiques) en tenant compte des avis des spécialistes (conservateurs de musée et historiens d'art) qui désireraient être appelés sur le chantier. Une restitution des éléments dorés sur les accessoires des Evangélistes des pendentifs est proposée. Ces interventions se feront dans le but de conserver aux œuvres le maximum d'intégrité tout en les rendant clairement lisibles depuis le sol. Dans ce but l'harmonisation du ciel derrière les apôtres de Jouvenet avec le ciel de la calotte devra être recherchée. En dehors de quelques rapports, mémoires de travaux et factures, on ne conserve pas d'autres documents relatifs à la restauration des peintures du Dôme, car un grave incendie en 1917 a détruit 500 cartons sur 700. Il ne reste donc qu'un mince espoir d'avoir des données nouvelles concernant cet ensemble exceptionnel.

III – 4) Le *Jugement Dernier* de Michel-Ange et les fresques de Primitice à Chaalis : « Conserver, restaurer, dérestaurer », des exemples qui synthétisent.

A- Le *Jugement Dernier* de Michel-Ange

▪ **Histoire du *Jugement Dernier***¹⁷³

Les travaux débutèrent le 16 avril 1535, avec la construction d'un échafaudage suivie d'une période de plusieurs mois, en partie consacrée à la démolition de la décoration préexistante, les fresques de Pérugin. Comme sur la voûte, une couche d'enduit d'environ 4 millimètres se superpose à la couche de crépi d'environ 7 millimètres. Le mortier est surtout composé de pouzzolane et de chaux. De manière générale, tous les enduits sont très travaillés, compacts et serrés, et ce phénomène est particulièrement lisible en lumière rasante. La fresque fut peinte en 449 journées. La technique employée fut, comme pour la voûte, celle du « *buon fresco* ». Néanmoins, les exceptions à cette norme sont très nombreuses. L'huile fut employée mais que dans la partie basse, dans la zone des démons, pour obtenir certaines nuances métalliques de vert et de bleu, impossibles à obtenir par la technique de la fresque ou *a tempera*. Du point de vue de la couche et de la touche de pinceau, le *Jugement* est presque complètement dépourvu de couleurs limpides et transparentes, de coups de pinceau fluides et de glacis, qui se voient substituer des mélanges chromatiques très riches, réalisés à coups de pinceau gras, toujours rapides et en forme de rayures. Les corrections, ajouts et finitions ultérieurs « *a secco* » furent nombreux et touchèrent des surfaces importantes. Ces corrections ou « remords », concernent surtout des déplacements, des agrandissements ou des réductions de parties de personnages, ou résultent de la volonté de modifier ou d'ajouter d'éventuels points de lumière. « L'intervention ultérieure sur le *Jugement*, que les archives gardent en mémoire, ne fut ni un acte d'entretien, ni de restauration, mais bien de censure après le vote exprimé par le Concile de Trente le 21 janvier 1564. »¹⁷⁴

¹⁷³ Illustration en Annexe 32.

¹⁷⁴ PARTRIDGE Loren, MANCINELLI Fabrizio, COLALUCCI Gianluigi, 1997, p. 171.

Le grand nombre de corps nus qui peuplent la scène terrible du *Jugement Dernier* a scandalisé beaucoup de contemporains de Michel-Ange, et c'est pour cela que le Concile de Trente a ordonné que des figures considérées comme indécentes soient couvertes. En 1564, Daniele da Volterra en a « habillé » vingt, en utilisant pour toutes celles-là des couleurs à la détrempe, pour éviter de détruire la peinture originelle, en grand admirateur de l'art du Buonarroti. « Seul le groupe de Saint-Blaise et de Sainte-Catherine fut repeint à fresque, en détruisant la peinture originale qui est donc perdue. Saint-Blaise a été refait complètement et sa tête, qui a l'origine était tournée vers Sainte-Catherine, a été dirigée vers le Christ. Le visage, les bras et le roue de Sainte-Catherine sont encore ceux que Michel-Ange a peints, mais le corps nu de la sainte a été transformé en une figure revêtue d'une grande chemise verte. »¹⁷⁵ Ainsi l'intervention de Volterra semblerait s'être limitée pour l'essentiel au bandeau de Baptiste, au groupe de Sainte-Catherine et de Saint-Blaise et à la figure géante du Cyrénéen¹⁷⁶. Mais pour les « pagnes » des figures de Saint-Jean-Baptiste et le Cyrénéen, la technique utilisée fut différente que celle du groupe de Sainte-Catherine et de Saint-Blaise. En effet, vu leurs petites dimensions, ils furent peints « *a tempera* ».

Daniele da Volterra ne réussit pas à mener à son terme la tâche qui lui avait été assignée et après sa mort, la tâche fut confiée à Domenico Carnevali. Information attestée par la mise au jour d'une série de nombres et de lettres, dont 1566. Mais l'intervention de Carnevali ne se borna pas à peindre les « pagnes » manquantes, mais qu'il effectua aussi un nettoyage tout au moins celui des zones où il devait intervenir, en repeignant entre autre le gril de Saint-Laurent et les trompettes des anges au-dessous du Christ Juge. Ces interventions « *a tempera* » en raison de leurs évidentes disparités qualitatives, ne représentent pas la même fluorescence aux rayons ultra-violets. Les disparités chromatiques et de facture, confirmées par la différence sous ultra-violets, attestent que les interventions des censeurs se poursuivirent après l'apostolat de Pie V (1566-1572). Celles-ci continuèrent au moins jusqu'au XVIII^{ème} siècle, car c'est à cette époque que date le témoignage de J. Richard qui, dans sa description historique et critique de

¹⁷⁵ DE VECCHI Pierluigi et COLALUCCI Gianluigi, 1995, p. 246.

¹⁷⁶ Illustrations en Annexe 32.

l'Italie¹⁷⁷ déclare avoir vu « de très médiocres artistes occupés à couvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau et du plafond ». ¹⁷⁸

▪ La restauration du Jugement Dernier

La restauration du Jugement Dernier de Michel-Ange, entreprise en 1990 et achevée en 1994, faisait suite au projet plus vaste, lancé en 1980, qui comportait le nettoyage de la voûte de la chapelle Sixtine, y compris les lunettes et les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. La nécessité de nettoyer le *Jugement Dernier* se faisait sentir depuis longtemps : il fallait débarrasser la fresque de l'épaisse couche sombre qui la recouvrait. Mais c'est seulement dans les années 1990, grâce à une nouvelle déontologie de la restauration et à des techniques avancées, que l'opération a pu être menée. « Dans le concept de « restauration », on a toujours inclus une idée de conservation et de restitution de l'œuvre de telle sorte qu'on puisse en jouir pleinement. A l'époque moderne, cette dernière notion s'entend comme la récupération du « texte » pictural originel de manière à en rendre possible un « lecture philologique » correcte. » ¹⁷⁹

Aujourd'hui, la restauration est caractérisée par le soutien d'une technologie avancée et d'un fort appareil scientifique, servant à connaître la matière constitutive de l'œuvre d'art. La restauration des fresques de la Chapelle Sixtine a été abordée selon ces principes et avec les moyens les plus sophistiqués. Aussi le nettoyage du *Jugement Dernier*, comme celui de la voûte, a-t-il permis de restituer une œuvre qui avec le temps avait subi des altérations et des déformations telles qu'elle s'était éloignée de la conception chromatique de Michel-Ange. « En recourant à des méthodes scientifiques, on a repéré et étudié toutes les *braghe* (culottes en italien) ajoutées au XVI^{ème} siècle, pour les comparer avec celles des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Considérées comme historiques, car associées à un évènement de grande portée comme le Concile de Trente, les draperies pudibondes du XVI^{ème} siècle ont été conservées. » ¹⁸⁰ Mais les plus tardives, de nature seulement anecdotique ont été retirées lors de la dernière restauration de la fresque. Le problème de la conservation ou de la suppression des *braghe* a été posé et a fait l'objet

¹⁷⁷ RICHARD J., *Description historique et critique de l'Italie*, V, Paris, 1766.

¹⁷⁸ PARTRIDGE Loren, MANCINELLI Fabrizio, COLALUCCI Gianluigi, 1997, p. 172.

¹⁷⁹ DE VECCHI Pierluigi et COLALUCCI Gianluigi, 1995, p. 243.

¹⁸⁰ DE VECCHI Pierluigi et COLALUCCI Gianluigi, 1995, p. 246.

d'un débat officieux lors du congrès international qui s'est tenu au Vatican en 1989, au terme de la restauration de la voûte de la Sixtine, et on entendit successivement les avis d'un grand nombre de spécialistes. La tendance s'esquissa de conserver les censures historiques, c'est-à-dire celles qui datent du XVI^{ème} siècle, et d'éliminer d'autres. Une commission restreinte des musées du Vatican exprima un avis analogue : elle fut présidée par le professeur Pietrangeli, et c'est lui qui donna l'ordre d'agir dans ce sens.

L'analyse scientifique des pigments, nécessaire pour dater les divers *braghe* a été menée par le Cabinet de recherches scientifiques des musées du Vatican. Les résultats de ces analyses ont permis de dresser une carte de la datation des 42 censures effectuées sur la fresque : les restaurateurs en ont conclu qu'il y en avait 20 qui remontaient au XVI^{ème} siècle et 22 qui étaient ultérieures ou de date incertaine. On a supprimé 18 de ces retouches-là, mais on a conservé 4 comme témoins des interventions tardives effectuées sur le *Jugement Dernier*. La tonalité très sombre, presque monochrome, et la surface tachée de la fresque résultaient de l'accumulation de poussière, de la fumée des cierges, et de la pose régulière de colle animale dont les restaurateurs du passé enduisaient les peintures pour en raviver temporairement les couleurs. Ainsi les nombreuses tentatives de nettoyage, effectuées sans succès, avaient été suivies d'autant de « replâtrages » artificiels qui contribuaient à accroître la confusion. La discontinuité des substances étrangères déposées sur la peinture et l'hétérogénéité des restaurations antérieures rendaient indéchiffrable une peinture qui avait pourtant été lisible au début. Au cours des longues recherches préalables, les restaurateurs ont procédé à quelques petits essais de nettoyage, qui ont permis de constater sur place l'état réel de la fresque et servi à mettre au point la méthode d'intervention.

▪ **Protocole d'intervention et de nettoyage**

Une fois établi le niveau de nettoyage, le choix s'est porté sur une solution aqueuse de carbonate d'ammonium. Le premier stade de nettoyage, précédé d'une étude attentive de la zone à nettoyer, a consisté à reconnaître le site en le lavant simplement à l'eau distillée, ce qui permettrait d'enlever toutes les matières déposées en surface, comme la poussière ou la suie. Ensuite, la même opération a été exécutée avec le carbonate d'ammonium, qui n'a finalement enlevé qu'une partie des substances tenaces. « Pour briser la résistance des graisses qui polluaient la peinture, on s'est servi d'un mélange de solvants polaires et apolaires. A cette première phase succédait une période

de repos de 24 heures. Par la suite, du moment que l'on ne pouvait faire partir les substances les plus tenaces qu'au moyen d'un contact prolongé avec la solution de solvant, on a maintenu le carbonate d'ammonium sur la partie à nettoyer pendant 12 minutes, au moyen d'une compresse formée de quatre feuilles de papier japon. Une fois ce temps écoulés, on a poursuivi le nettoyage au moyen de petites éponges naturelles stérilisées, imbibées de carbonate d'ammonium. L'opération s'est conclue par un lavage à l'eau déionisée. »¹⁸¹ Quant aux parties peintes à sec par Michel-Ange, elles ont été fixées et imperméabilisées au moyen d'une solution de Paraloid B72, puis nettoyées séparément par la même méthode au carbonate d'ammonium. C'est par la même technique que les restaurateurs ont effacé les *braghe*, travail qui a été exécuté pendant les derniers jours de la restauration. Sur la fresque n'a été posée aucune couche protectrice finale, sauf sur le pigment bleu du ciel, délicat et d'une faible cohésion, qu'on a enduit d'une très légère solution de Paraloid B72, servant ici de fixatif.

La critique qui a accompagné le nettoyage des fresques du *Jugement Dernier* tirait argument du changement des couleurs du à l'élimination des matières qui les altéraient. « Née des différences entre théorie et pratique de nettoyage, cette polémique se transforme avec le temps en une réflexion pondérée sur l'œuvre de Michel-Ange qui, loin d'avoir perdu sa force originelle, a récupéré toute sa puissance expressive. »¹⁸²

B- Les fresques de Primatice à Chaalis

La chapelle du XIII^{ème} siècle de l'abbaye royale de Chaalis abrite sous ses voûtes et sur une de ses façades intérieures un décor de fresques remarquable par sa qualité et son contenu théologique. Si une importante restauration effectuée par les frères Balze au XIX^{ème} siècle en avait brouillé l'interprétation, l'ensemble est aujourd'hui reconnu par les spécialistes comme une œuvre de Primatice et comme l'une de ses premières entreprises en France. Les décors peints¹⁸³, commandés par le Cardinal d'Este, sont depuis toujours connus comme étant l'œuvre d'un grand artiste italien du XVI^{ème} siècle. « L'attribution

¹⁸¹ DE VECCHI Pierluigi et COLALUCCI Gianluigi, 1995, p. 260-261.

¹⁸² DE VECCHI Pierluigi et COLALUCCI Gianluigi, 1995, p. 261.

¹⁸³ Illustrations en Annexe 33.

des fresques à Primatice a donc été, dès l'origine des opérations de restauration de 2004-2006, l'un des arguments forts dans les débats, même s'il faut reconnaître que la tentation d'une lecture « attributionniste » a souvent risqué de prendre le pas sur la restauration. »¹⁸⁴ Si, au cours du chantier, on a pu mieux identifier les zones de repeints, les pigments ou les liants qui, sur la base de références scientifiques, donnent des certitudes de chronologie, il faut reconnaître que de nombreux doutes subsistent, notamment sur l'étendue de la « dérestauration » de 1922.

▪ **La restauration des frères Balze au XIX^{ème} siècle**

Au-delà des recherches savantes sur la genèse du décor XVI^{ème} et la part de Primatice lui-même dans son exécution, la question qui émerge, en conclusion du chantier de 2006, est celle de l'intervention des Balze, tant sur le plan artistique de l'époque (1880) que de la mise en œuvre technique du parti de restauration. Les archives de Chaalis mentionnent bien la restauration des frères Paul et Raymond Balze, entre 1875 et 1881, à la suite des restaurations architecturales de Corroyer. En effet, dès 1875 Madame de Vatry, propriétaire de l'abbaye à cette époque, décide de faire appel à un architecte de Monuments Historiques pour traiter l'édifice avec plus de raffinement. Son choix se porte sur un élève de Viollet-le-Duc, Edouard Corroyer, qui met aussitôt en œuvre une restauration ambitieuse et imaginative, à la mode gothique. Dans le même temps, Madame de Vatry s'est fait conseiller pour le choix d'un peintre restaurateur. C'est Jean-Paul Etienne Balze (1815-1884), un élève d'Ingres, qui jouit d'une grande réputation, et son frère Raymond-Joseph-Antoine (1818-1908) qui sont retenus. Nous pouvons lire dans l'*Annuaire de l'Oise* de 1889 : « MM. Paul et Raymond Balze, dont le nom est inséparable de M. Ingres. Ils déployèrent pour cette œuvre toutes les richesses d'un véritable génie, et furent dans cette circonstance, comme dans bien d'autres auparavant, architectes, peintres, sculpteurs, émailleurs, faisant cuire eux-mêmes leurs émaux dans des fours de leur construction ».¹⁸⁵

¹⁸⁴ BABELON Jean-Pierre (sous la direction de), 2006, p. 111.

¹⁸⁵ DI MATTEO Colette, 2006, p. 91.

Les deux frères se mettent au travail le 9 septembre 1875. Les Balze pensent reconnaître dans les fresques « le pinceau de Niccolo dell'Abate ». ¹⁸⁶ L'année suivante, en 1876, l'article de J. Gérin décrit longuement l'opération menée par les Balze, qui semble alors achevée et dont il célèbre les mérites. Ils ont respecté les caractéristiques de cet art, les qualités et les défauts de l'école de Primitice, les partis pris de violet et de jaune, mais parfois le restaurateur a été servi par son intuition, en reconstituant notamment la silhouette de l'archange ¹⁸⁷. « Ajoutons que la familiarité de Jean-Paul Etienne Balze (né à Rome et mort à Pavie) avec l'art italien le prédisposait à traiter sa restauration dans l'esprit de Raphaël. » ¹⁸⁸ Nous en avons pour preuve cette *Vierge agenouillée* ¹⁸⁹ enveloppée dans un grand voile bleu, que Balze avait peinte auparavant.

Les restaurations du XIX^{ème} siècle des frères Balze, dont le caractère couvrant varie selon l'état de conservation de la peinture XVI^{ème}, sont réalisées à l'huile ou avec un autre liant gras mélangé à des pigments. Pourtant, le choix des Balze de varier la technique de restauration picturale en fonction de l'état de la peinture du XVI^{ème} est un élément tout à fait capital, inédit et révélateur d'un souci unique dans les restaurations de cette époque. En effet, la représentation primiticienne de *Dieu le Père en gloire* ¹⁹⁰ de la contre-façade, avait été retouchée par glacis teintés, parfois plus chargés dans les architectures, alors que les recompositions intégrales, comme l'*Annonciation* ¹⁹¹, sont peintes à l'huile sur une préparation, révélées par analyse stratigraphique en laboratoire. Le détail du lys, peint au XIX^{ème} siècle en surcharge sur la peinture du XVI^{ème}, apparaît finalement comme le plus clair surpeint sur l'original, ainsi que la reprise des architectures feintes en trompe-l'œil et l'évocation du Temple.

Les frères Balze ont utilisé des matériaux différents, aussi bien pour les supports que pour les couches picturales. Le bleu du ciel dans les vouîtains résulte de repeints à la détrempe, très solubles, comme l'ont révélé les premiers essais de nettoyage. Un film

¹⁸⁶ DI MATTEO Colette, 2006, p. 91.

¹⁸⁷ Illustration en Annexe 33.

¹⁸⁸ DI MATTEO Colette, 2006, p. 92.

¹⁸⁹ Illustration en Annexe 33.

¹⁹⁰ Illustration en Annexe 33.

¹⁹¹ Illustration en Annexe 33.

organique d'épaisseur variable, recouvrant de manière irrégulière l'ensemble des peintures du XVI^{ème} siècle, avait été probablement appliqué lors de la campagne de restauration du XIX^{ème} siècle. Etant donné sa composition (huile, résine et cire), on peut l'assimiler à un « vernis à retoucher » destiné à recevoir les repeints. L'humidité a dégradé cette pellicule et a provoqué une sorte de « chanci »¹⁹² plus ou moins généralisé sur tous les personnages, altérant les couleurs de l'ensemble.

« Le premier registre (partie basse de la scène de l'*Annonciation*) a été restitué à l'huile ou avec une émulsion grasse, assez difficile à nettoyer sans endommager l'épiderme de la peinture. Le second registre (partie haute de la scène de l'*Annonciation*) a été retouché ponctuellement à l'huile et présente des parties sombres qui, avec le vieillissement des matériaux, ne s'accordent plus à l'ensemble. »¹⁹³ Tous ces repeints débordent largement sur la peinture de Primatice, notamment sur les éléments d'architecture peints, malgré son bon état de conservation. Les altérations des décors peints sont essentiellement dues à l'humidité : écoulements, infiltrations et variations hygrométriques très importantes. Il en résulte tout d'abord une perte d'adhérence de certaines parties des enduits de supports, localisée près des arcs formerets. Décollement et soulèvement des enduits, apparition de poches vides créent ponctuellement des lacunes. La couche picturale perd ainsi sa cohésion et se laisse progressivement gagner par de pulvérulences et la désagrégation des épidermes. Ces détériorations n'ont pas affecté de la même façon les deux générations de décors. Leur état de conservation est également différent. Concernant la facture à fresque, le décor présente un état de conservation assez satisfaisant. « Les altérations sont d'ordre simplement esthétique : elles ont été causées par le blanchiment de la couche organique effectué pendant la campagne de restauration du XIX^{ème} siècle. Les factures « *a secco* » et « *a mezzo secco* » ont, quant à elles, beaucoup plus souffert. D'une façon générale, les strates des couches picturales présentent des pertes d'adhérence et de cohésion. »¹⁹⁴

¹⁹² Définition dans le glossaire en Annexe 6.

¹⁹³ FOURQUET Jean-Sylvain, 2006, p. 139.

¹⁹⁴ FOURQUET Jean-Sylvain, 2006, p. 142.

▪ Les travaux de restauration menés par l'Institut de France

En 1912, l'Institut de France, nouveau propriétaire, se préoccupa d'entretenir la chapelle. Initiés par le conservateur aussitôt nommé, l'historien d'art Louis Gillet, les travaux consistèrent à reprendre les peintures intérieures atteintes par l'humidité du sol. En juin 1922, les peintres Boutreux et Pierre Cadre sont sur le chantier, occupés à reprendre partiellement le travail des Balze sur l'Annonciation : « J'ai suivi le travail de près. La restauration de M. Boutreux a été la discrétion même ; on n'a pas donné un coup de pinceau inutile. Presque tout l'ouvrage a consisté à faire disparaître les chancis et surtout les repeints. Ce Balze a été un grand misérable. Je descends de l'échafaudage. Je viens d'assister pendant deux heures à la résurrection d'une figure qu'il avait entièrement recouverte : c'était une figure en demi-teinte qu'il avait montée jusqu'au clair le plus vif ; il ne s'était pas contenté d'altérer la valeur, il avait corrigé la forme et rogné de eux ou trois centimètres sur tout le contour de la figure. Tout ce cataplasme de peinture fraîche était d'ailleurs fort inutile, car la figure telle qu'elle a reparu, une fois les repeints ôtés, est en fort bon état » (21 juin 1922).¹⁹⁵

En juillet, Gillet s'applaudit du résultat, c'est une résurrection : « Il y avait une couche de peinture à l'huile, une épaisseur de matière durcie, qui recouvrait l'original et le défigurait. Cette restauration de Balze a disparu. On a retrouvé dessous toute la peinture originale. (...) La figure de la Vierge est restée ce qu'elle était, mais tout le groupe supérieur et la moitié de la figure de l'ange annonciateur sont revenus aussi frais que s'ils sortaient du pinceau de l'artiste, et c'est un ouvrage admirable. Balze avait pris sur lui d'altérer tous les tons et même de corriger les contours, d'enlever sur les bords jusqu'à quatre centimètres des figures : il avait voulu les amincir et les rendre plus élégants et ingresques. Il avait changé tout l'effet. Nous avons maintenant une peinture italienne de cette époque qui subsiste sur une muraille en France. Balze avait transformé l'ange Gabriel en jeune fille, il lui avait fait une poitrine de femme. Toutes ces corrections de mauvais goût se sont évanouies. La fresque a retrouvé sa souplesse, ses valeurs, sa transparence originelles. Je regrette de n'avoir pas eu un photographe sous la main pour constater les différences et montrer l'état primitif » (8 juillet 1922).¹⁹⁶ Plus tard dans l'année, le 2 septembre et le 1^{er} octobre 1922, Gillet fait allusion à l'humidité qui

¹⁹⁵ BABELON Jean-Pierre (sous la direction de), 2006, p. 97.

¹⁹⁶ BABELON Jean-Pierre (sous la direction de), 2006, p. 97-98.

imprègne les murs après un été très pluvieux ; les peintures fraîches commencent à se salpêtrer : « On ne peut cependant pas rafraîchir les peintures tous les ans ». ¹⁹⁷ En 1998, c'est le médiéviste Robert-Henri Bautier qui se préoccupa à nouveau de l'état des peintures de la chapelle, et qui ordonna une nouvelle expertise par sondages, confiée à l'entreprise Philbert Hémary. En mai-juin 2004, une minutieuse étude préalable des peintures était menée par Madame Cinzia Pasquali et son équipe de restaurateurs associés, dont les résultats ont guidé la restauration qui vient de s'achever.

▪ **Le chantier de restauration de 2006** ¹⁹⁸

Le programme de restauration des décors, arrêté en 2005 à l'issue de plusieurs études sur le décor comme sur l'ensemble de la chapelle, a donc bien pris en compte la globalité du parti décoratif, la cohérence des compositions, au-delà des différences de datation des campagnes de travaux et des recherches concernant la confirmation d'une commande à Primatice. Le programme de restauration de la chapelle a, dans un premier temps, suivi les étapes classiques de travaux sur monument historique. Mené par les architectes en chef qui s'y sont succédé, Vincent Brunelle puis Etienne Poncelet, il a été centré sur la remise en état du gros œuvre, notamment la couverture dans un souci de conservation préventive des décors peints. Tous ces travaux ont été réalisés en conservant les marques de restaurations anciennes de l'architecture, dont les plus évidentes sont les décors sculptés dus à Edouard Corroyer. Les premiers travaux sur le décor peint relevaient de la conservation préventive et il fallait tout d'abord régler les problèmes liés à l'étanchéité des murs.

▪ **L'étude des techniques picturales**

« La restauration constitue 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 » ¹⁹⁹. Cette citation de Cesare Brandi illustre parfaitement la démarche adoptée à Chaalis : la restauration de cet ensemble exceptionnel a permis d'en faire une étude scientifique complète, tant historique que technologique et scientifique, dans le souci constant de sa bonne conservation. « Les

¹⁹⁷ BABELON Jean-Pierre (sous la direction de), 2006, p. 98.

¹⁹⁸ Voir DI MATTEO Colette, 2006.

¹⁹⁹ BRANDI Cesare, 2001, p. 37.

questions posées par les restaurateurs au laboratoire étaient les suivantes : quelle est la technique picturale originale ? Quels sont les pigments et les liants employés ? Combien y a-t-il eu de restaurations successives et quels en étaient les matériaux ? Quelles sont les couches que l'on peut attribuer aux frères Balze et celles qui reviennent à la campagne de 1922, due aux peintres Boutreux et Cadre ? »²⁰⁰ Il faut souligner le fait que l'intervention d'un laboratoire vient en complément du travail d'observation, à l'œil nu ou à la loupe binoculaire, fait par les restaurateurs, qui ont une approche plus globale de ces différentes questions et apportent toute leur expérience technique. Les outils scientifiques mis en œuvre viennent prolonger et approfondir ce premier travail fait sur le terrain, et sont nécessaires à une meilleure connaissance physico-chimique de l'œuvre. On verra que, si la plupart des questions posées ont reçu une réponse claire, celle de la datation des campagnes des restaurations, sans doute la plus difficile, n'a pas trouvé dans l'étude scientifique de solution évidente. D'autre part, il n'a pas été possible d'établir de comparaisons techniques avec d'autres œuvres du Primatice, comme celles de la chambre de la duchesse d'Etampes à Fontainebleau, faute de pouvoir disposer de prélèvements ou de résultats d'analyses comparables. L'étude des peintures murales de la chapelle a débuté en février 2006, en parallèle avec la restauration elle-même, et s'est faite en liaison étroite avec les restaurateurs.

- **L'apport des analyses scientifiques**

La restauration des peintures murales de la chapelle de Chaalis a représenté une occasion exceptionnelle d'étudier de façon approfondie les techniques picturales du peintre et des restaurateurs précédents, aussi bien par l'observation détaillée menée par l'équipe de restaurateurs, que par les investigations scientifiques réalisées par le Laboratoire de recherche des Monuments Historiques. Celui-ci a été sollicité par le propriétaire, l'Institut de France, et par le maître d'ouvrage, la Direction régionale des affaires culturelles, afin de répondre à plusieurs questions : les unes portent sur la mise en évidence des techniques et matériaux originaux et des restaurations successives, les autres avaient trait aux méthodes de conservation et de restauration à employer pour assurer la meilleure pérennité à l'opération engagée.

²⁰⁰ PINGAUD Nathalie et PALLOT-FROSSARD Isabelle, 2006, p. 122.

La centaine d'échantillons prélevés a ainsi permis de mettre en évidence la chronologie des interventions dont ces peintures ont fait l'objet. En effet, l'examen détaillé des stratigraphies²⁰¹ a révélé une grande régularité dans la chronologie d'application des couches de peinture. Ainsi, les restaurateurs ont pu étudier la présence de repeints qui recouvrent la fresque originelle sur certaines zones. L'étude stratigraphique a également permis de connaître avec certitude la technique picturale. En effet, l'application des pigments repose sur un support composé d'un mélange de chaux et de sable assez grossier, ce qui est caractéristique de la fresque. De plus, les restaurateurs ont pu très distinctement repérer les « *giornate* », c'est-à-dire les sections d'enduits correspondant à une journée de travail de l'artiste, ainsi que la présence des deux couches d'enduits préparatoires (« *arriccio* » et « *intonaco* ») qui supportent la couche picturale. « Les échantillons prélevés²⁰² sur les personnages des voûtains, sur la scène de l'Annonciation et sur le feuillage des parties basses des voûtes, présentent les caractéristiques, évoquées plus haut, d'une application sur enduit frais. Des finitions à sec sont néanmoins présentes localement, aussi bien au niveau des voûtains que de la contre-façade. Appliquées à l'aide d'un liant organique, elles sont principalement observées sur les drapés des personnages ou sur fonds d'architecture de la scène de l'Annonciation. »²⁰³

D'une manière générale, les informations issues de l'étude matérielle des peintures de Chaalis ont confirmé la présence de deux grandes campagnes : la mise en peinture originale et une importante intervention de restauration. « La polychromie initiale a été appliquée à fresque et ponctuellement rehaussée de finitions à sec. Elle est largement présente, dans un état de conservation assez remarquable sous les repeints. A l'exception du ciel, dont l'altération aura nécessité un recouvrement total, l'intervention de restauration du XIX^e siècle, semble avoir été effectuée, à en juger par la technique et la finesse des retouches, avec le souci de mettre en valeur la polychromie originale. »²⁰⁴

²⁰¹ Stratigraphies en Annexe 33.

²⁰² Précisions sur les pigments utilisés en Annexe 33.

²⁰³ PINGAUD Nathalie et PALLOT-FROSSARD Isabelle, 2006, p. 129.

²⁰⁴ PINGAUD Nathalie et PALLOT-FROSSARD Isabelle, 2006, p. 132.

- **Les méthodes de conservation et de restauration**

Outre la connaissance technologique de ces peintures, une des préoccupations majeures des responsables de l'opération était, tout d'abord, de s'assurer que les méthodes employées par les restaurateurs pour nettoyer les peintures, consolider les couches picturales et les mortiers, boucher et réintégrer les lacunes, étaient sans danger pour l'œuvre de Primatice. Ensuite, il fallait prendre les bonnes décisions en ce qui concerne la conservation à long terme de cet ensemble menacé par un environnement très humide. La bonne connaissance acquise au cours de cette étude des peintures originales a permis de répondre aux interrogations des restaurateurs et de la maîtrise d'œuvre sur les techniques de conservation et de restauration à employer.

La participation du Laboratoire aux travaux scientifiques a permis, d'une part, d'éclairer au fur et à mesure de l'avancement du chantier les restaurateurs, maître d'œuvre et maître d'ouvrage, sur la nature des matériaux observés et, d'autre part, d'orienter les options à prendre. La découverte, confirmée clairement par les coupes stratigraphiques, de l'utilisation presque exclusive de la fresque, a constitué un moment important de ce chantier. « Rare en France, où les artistes préfèrent généralement les techniques mixtes, elle vient renforcer encore l'attribution de ces peintures à un peintre italien, formé à cette noble technique issue de l'Antiquité, que les artistes de la Renaissance magnifient pour sa beauté, sa difficulté et sa durabilité. C'est grâce à elle que ces peintures, à l'exception du fond bleu de smalt, sont parvenues jusqu'à nous dans cet état de fraîcheur et qu'elles ont pu être, en grande partie, dégagées des restaurations qui les dénaturaient. »²⁰⁵

- **La restauration de la voûte et la contre-façade de la chapelle Sainte-Marie**

Les travaux de conservation et de restauration de la chapelle Sainte-Marie, confiés à l'atelier ARCOA en novembre 2005, ont constitué à traiter et neutraliser les désordres et dégradations dus à l'humidité qui se propageait sur les fresques des parements du registre haut de la contre-façade ouest et des voûtes. Ces peintures, attribuées à Primatice, occupent l'ensemble de la chapelle. Elles avaient déjà été restaurées au XIX^{ème} siècle par les frères Balze, de façon peut-être abusive, sur la contre-façade ouest et sur les voûtains. Cette première campagne de restauration s'est caractérisée par une restitution partielle de

²⁰⁵ PINGAUD Nathalie et PALLOT-FROSSARD Isabelle, 2006, p. 133.

la peinture d'origine, le ciel bleu des voûtes, et par une création et une adaptation de l'ancien décor du registre du bas de la contre-façade : c'est l'ensemble que l'on peut voir de nos jours. D'autres campagnes de travaux datant du XX^{ème} siècle ont laissé des repeints peu nombreux, ponctuels et facilement identifiables. Une phase d'observation préliminaire a permis de distinguer la peinture d'origine des interventions ultérieures, et d'en dresser un état sanitaire. Une deuxième phase d'intervention a consisté à nettoyer et refixer la couche picturale, tout en consolidant les supports, après quoi seulement les travaux de restauration proprement dits ont pu être menés, dans la perspective de restituer l'œuvre originelle de Primatice.

A la suite de cet examen sanitaire, des essais de nettoyage de la couche picturale et de consolidation des supports ont été réalisés à partir des conclusions de l'étude préliminaire. Le nettoyage chimique a donné les résultats des plus satisfaisants. Les restaurateurs ont opéré par l'application de solutions basiques composées d'eau déminéralisée additionnée de sels de carbonate d'ammonium. Cette solution a été appliquée sur les peintures au travers de compresses de papier japonais, qui dégrassaient tout en éliminant partiellement le film organique de certains repeints foncés des précédentes campagnes de restauration. Le refixage des couches picturales a été réalisé par l'application à la brosse d'une résine de synthèse (Paraloid B72 en solution), afin de retrouver une cohérence des épidermes.

Au bout de deux mois, les restaurateurs ont soumis les résultats de toutes ces études à l'approbation du comité scientifique. Après consultation de Laboratoire de recherche des Monuments Historiques, un protocole d'intervention a été arrêté, qui préconise la prise en compte à la fois de l'œuvre originale de Primatice et des interventions postérieures des frères Balze. Toutefois, la conservation des ajouts du XIX^{ème} siècle devra se plier à trois principes relevant de considérations éthiques, esthétiques et enfin techniques. « Les frères Balze ont en effet créé une œuvre décorative en s'appuyant sur les restes d'un décor ancien bien conservé. Elle doit être considérée comme un document historique et son élimination serait une pure perte. Chacune des deux œuvres doit garder son identité. Cependant, il faut parvenir à les concilier par la recherche d'un équilibre et d'une lecture harmonieuse de l'ensemble. Nos interventions

doivent impérativement être réversibles, aussi bien pour prévenir d'éventuelles restaurations que par respect de l'œuvre artistique originale. »²⁰⁶

Les travaux de conservation comprennent principalement deux opérations menées de front : le nettoyage des couches picturales et la consolidation des supports, comme les décollements d'enduits préparatoires. « Le film organique posé au XIX^{ème} siècle a demandé un nettoyage délicat, avant tout respectueux de l'œuvre de Primaticci. Ce nettoyage a révélé la palette claire et lumineuse ainsi que les accents franchement colorés au XVI^{ème} siècle. Il a d'autre part confirmé le bon état de conservation de certains repeints du XIX^{ème} siècle. »²⁰⁷ En accord avec le comité scientifique, ceux-ci ont donc été conservés. Le repeint général du ciel de la voûte, ainsi que les emblèmes de la maison d'Este (pommes et feuillages), certains attributs des saints et les putti du chevet ont également été conservés. A la partie supérieure de la contre-façade, il a été décidé d'éliminer les surpeints et les « arrangements » du décor architectural des frères Balze, et de retrouver le décor original du XVI^{ème} siècle. A l'arc de contre-façade, le blason de la maison d'Este a été conservé dans sa version XIX^{ème} (bleu et rouge). A la partie inférieure de la contre-façade, ont été conservées la fleur de lys, et la colombe de l'Annonciation, ainsi que les colonnes de la tholos (temple d'où apparaît l'ange Gabriel). Les peintures des frères Balze, réalisées à l'huile sur un support de plâtre et de chaux, ne sont pas recouvertes de vernis « maigre » et réagissent fortement à l'action de l'eau. Après un époussetage minutieux, nous avons appliqué une légère couche de vernis à retoucher sur l'ensemble, afin de protéger la couche picturale et permettre nos travaux de restauration.

Afin de neutraliser les pulvérulences de la couche picturale, un refixage à l'aide d'une résine en faible concentration dans un solvant lourd a été réalisé avant le nettoyage. Pour traiter les consolidations des supports, nous avons retenu deux méthodes appropriés à chacune des altérations constatées : des injections de résines acryliques en émulsion à l'aide de seringues pour consolider les quelques faiblesses de tenue mécanique des enduits ; des injections de coulis de chaux, afin de restituer une adhérence des mortiers aux maçonneries des voûtes. « A l'issue des travaux de conservation, il restait à

²⁰⁶ FOURQUET Jean-Sylvain, 2006, p. 143.

²⁰⁷ FOURQUET Jean-Sylvain, 2006, p. 143.

constituer une unité formelle et esthétique de l'œuvre, mise à mal par les lacunes, les usures inégalement réparties sur l'ensemble de la voûte et de la contre-façade de la chapelle. Il fallait assurer une lecture aisée ainsi qu'un équilibre indispensable entre toutes les parties, des plus usées (saints personnages à proximité des vitraux) aux mieux conservées (saints personnages de la nef et groupe du nimbe de Dieu le Père sur la contre-façade). »²⁰⁸ Il fut décidé de réintégrer modérément les lacunes et les usures pour laisse perceptible l'état de la peinture elle-même. Il a paru préférable de garder des zones imprécises, plutôt que d'imposer une interprétation, et de laisser visibles les marques normales du passage du temps, gages d'authenticité. Après avoir protégé et isolée la couche picturale d'origine, les restaurateurs ont comblé les lacunes avec un mortier de chaux aériennes, de texture et de couleur en accord avec l'existant, pour rétablir une continuité.

« La restauration est un moment important sur le plan esthétique et délicat pour le restaurateur qui doit choisir sa méthode de réintégration. Les possibilités sont multiples selon le type de peinture et d'altérations, elles varient entre la restitution du décor et l'intégration par un enduit neutre. Nous avons choisi de suivre les deux règles de base de la charte de Venise : réversibilité et lisibilité. »²⁰⁹ La réversibilité oblige le restaurateur à employer un produit stable, d'aspect similaire à l'original, permettant de revenir sur la restauration ; il existe seulement deux produits capables aujourd'hui de répondre à ces critères : la gouache et l'aquarelle. L'aquarelle a été retenue pour son pouvoir couvrant en harmonie avec l'original. La lisibilité comporte des retouches visibles de près, mais qui s'intègrent parfaitement dans l'ensemble ; pour l'obtenir, la technique en sous-tonalité semblait être un bon compromis : il s'agit d'intégrer les lacunes à l'aide de couleurs légèrement plus claires que l'original. Deux techniques de retouches ont été utilisées : l'une est le glacis aquarellé, l'autre est le « *tratteggio* », réseau de traits verticaux. Chacune laisse l'étendue de la lacune visible, tout en donnant un rendu coloré et lumineux. Quelle que soit la technique employée, les restaurateurs ont travaillé soit en sous-tonalité, soit en teinte neutre, c'est-à-dire un ton proche de la couleur voisine dominante. Les fissures importantes et les petites lacunes ont été ainsi intégrées. Les usures n'ont été repiquées que dans le cas où le dessin était trop flou et dans le cas où la

²⁰⁸ FOURQUET Jean-Sylvain, 2006, p. 146.

²⁰⁹ DE RENTY Patricia et DOTTI Stefania, 2006, p. 155.

sous-couche claire était trop visible, au point de troubler la compréhension de l'image. Quant aux lacunes importantes, elles ont été traitées uniquement en ton neutre, afin d'éviter toute une interprétation abusive. Dans le cas particulier du bleu du ciel, la tonalité brune de la sous-couche du XVI^{ème} siècle a conduit les restaurateurs à l'utilisation d'aplats, tout en restant en sous-tonalité par rapport au repeint du XIX^{ème} siècle.

Ce chantier a duré sept mois, dont un mois et demi occupé uniquement par les sondages de reconnaissances et les études préparatoires, sans aucune intervention. Ce cas d'étude illustre bien un chantier de restauration mené en parallèle à des analyses faites en laboratoire. Cette première phase s'est révélée finalement bénéfique : elle a permis d'étudier au plus près des deux états des décors peints des XVI^{ème} et XIX^{ème} siècles et de trouver des solutions appropriées à chacun. Les restaurateurs ont tenté d'éviter la confusion entre les deux œuvres, mais en parvenant tout de même à réaliser une harmonie qui respecte l'œuvre des frères Balze, ainsi que l'identité de Primatice.

CONCLUSION

Les décors, les couleurs, qui apparaissent aujourd'hui, lorsque nous contemplons une œuvre polychrome, sont parfois bien différents de leur aspect originel. En effet, les polychromies, et plus particulièrement celles des peintures murales, ont souvent fait l'objet au cours de leur histoire de modifications intentionnelles ou non : poussière, altération, destruction, remise en couleur, campagne de nettoyage, restauration... Bien que masqués en surface par la dernière campagne de polychromie, les vestiges de modifications sont le plus souvent encore présents et peuvent être décelés en observant la stratigraphie d'infimes échantillons prélevés sur l'œuvre. L'étude matérielle d'une peinture est donc basée sur l'observation détaillée de ses différentes couches picturales, complétée par l'identification physico-chimique des matériaux constitutifs de ces couches. Outre le fait de contribuer à la connaissance de l'œuvre dans son contexte historique, la synthèse des résultats obtenus a pour objectif une meilleure compréhension des techniques de peinture mises en œuvre et de leur évolution au fil des siècles.

Les altérations produites par le temps ne sont pas moins graves que celles produites par la main humaine. Les restaurateurs ont décelé au cours des dernières décennies un grand manque de respect de la part de restaurateurs antérieurs pour l'œuvre originale. La profession a acquis aujourd'hui la conscience du caractère arbitraire de certaines interventions du passé. La connaissance des problèmes de méthode et de technique, qui précèdent et guident les interventions de restauration, a sûrement soustrait l'image du restaurateur faite d'improvisations et d'artisanat. La diffusion d'une culture de la restauration a donc été utile aux restaurateurs. C'est ainsi qu'est reconnue aujourd'hui la professionnalité au moyen de connaissances physico-chimiques d'un côté, et historico-artistiques de l'autre, qui garantissent des interventions toujours moins créatives mais toujours plus scientifiques.

Mais dans le domaine de la restauration en générale, et plus particulièrement en ce qui concerne la restauration de peintures murales, beaucoup de progrès restent encore à faire et à ancrer durablement pour une meilleure conservation des œuvres. Notamment, il faut continuer à améliorer le travail de recherche préliminaire sur le terrain, et favoriser les

liens entre le monde de la restauration et celui de la recherche universitaire au service de la connaissance du patrimoine. Le dialogue entre les scientifiques de la restauration et les historiens d'art doit donc être ouvert de façon permanente. Il est également important d'encourager le mécénat privé à collaborer avec les responsables patrimoniaux. En effet, face à la baisse des crédits consacrés à l'entretien et à la restauration du patrimoine, de grands groupes privés peuvent jouer un rôle financier, scientifique et technologique non négligeable au service de la culture. Des progrès restent également à réaliser dans le domaine chimique de la restauration. En effet, de nombreux produits sont encore à tester, contrôler ou interdire. Le LRMH et C2RMF poursuivent les tests sur des produits à destination des pigments, colles et vernis utilisés en restauration.

Afin de réaliser une synthèse de ces recherches concernant la restauration des peintures murales, nous pouvons faire émerger des hypothèses de réponse aux problématiques posées en introduction. Tout d'abord, une peinture murale se comprend culturellement et historiquement, puis intervient les analyses techniques et scientifiques en vue de sa conservation-restauration. Un dossier préliminaire et un rapport des interventions sont indispensables pour contrôler à chaque instant le déroulement du chantier. Tout ce protocole est nécessaire afin de bien connaître l'œuvre en vue d'une bonne restauration. En ce qui concerne les facteurs décisifs qui entrent en compte dans un parti pris de restauration, ils sont bien sûr culturels, historiques et esthétiques, mais avant tout techniques et physiques, car une peinture murale en mauvais état doit d'abord être sauvée physiquement pour être sauvée culturellement et historiquement. Une peinture très abîmée sera peut-être seulement consolidée en vue de sa conservation, plutôt que de risquer de la dégrader en essayant de la nettoyer ou de la retoucher. Alors que peinture en meilleure état pourra être plus facilement consolidée et nettoyer afin de rendre toute sa lisibilité artistique.

Lorsqu'il s'agit de prendre la décision de restaurer ou dérestaurer une peinture, les principes sont, dans la théorie, beaucoup plus faciles que dans la pratique. La restauration ou la dérestauration d'une œuvre dépendra du vécu de la peinture, de son histoire, de sa nature, de l'endroit où elle se trouve, de ses fonctions, de la qualité des anciennes restaurations... Mais chaque peinture étant unique, chaque restauration le sera aussi. Il y a des principes fondamentaux et généraux en restauration, mais il n'y a pas de règles,

chaque cas est considéré comme spécifique et unique dans le respect de l'authenticité de l'œuvre. De plus, une peinture ne se restaure pas de la même manière aujourd'hui qu'il y a un siècle, voire même vingt ans, car les mentalités, les modes esthétiques et culturelles, les techniques scientifiques évoluent très vite. Lorsqu'une peinture murale a été restaurée dans le passé, l'intervention sera beaucoup plus délicate. Selon l'état de l'œuvre et des repeints, le restaurateur prendra la décision de dérestaurer ou non. On peut résumer qu'une restauration sera toujours le reflet d'une époque, d'une société donnée. De plus, les avis, les résultats et les méthodes de restauration divergent selon le pays, le siècle, le goût de l'époque, mais aussi selon le conservateur et le restaurateur. Actuellement, les interventions de restauration et de dérestauration sont de plus en plus controversées, puisque même un simple nettoyage ou une consolidation sont considérés comme irréversibles. Ainsi, certains restaurateurs prônent l'intervention minimum, quitte à laisser telle quelle l'œuvre. Mais dans ce cas là, les restaurateurs n'auraient plus beaucoup de travail... Et dans tous les cas, l'œuvre ne sera plus jamais la même qu'à son origine, de part le vieillissement des matériaux, les conditions ambiantes, le temps qui passe... Il faut donc rester dans un juste milieu qui associe à la fois conservation préventive et restauration limitée en vue de laisser un patrimoine en héritage aux générations futures.

Mais les facteurs économiques et politiques sont également déterminants dans la réalisation d'un chantier. La question de la politique budgétaire est une contrainte financière qui tient malgré tout une place importante dans la décision de restauration. Certes la restauration est une affaire d'architectes du patrimoine, d'historiens d'art, de conservateurs, de restaurateurs, mais également d'élus municipaux, de collectivités territoriales, de citoyens. La plupart des chantiers sont obtenus par appel d'offre, c'est-à-dire que le travail reviendra au restaurateur qui proposera le devis le plus avantageux. Ainsi, une restauration ne se fera pas sans l'accord de la personne ou de l'organisme qui finance le chantier. La protection du patrimoine monumental et donc des peintures murales repose donc, à la base, sur le propriétaire des monuments, privé et public. Mais, s'agissant d'un bien public, il revient à l'État de s'assurer que l'intérêt public qui s'attache à la conservation de certains biens, du point de vue de l'Histoire ou de l'Art, est bien pris en compte par leurs propriétaires. Cela conduit de nos jours à la multiplication des demandes de soutien au titre de la protection du patrimoine, car la restauration d'une œuvre classée sera en partie prise en charge par l'Etat. Il n'est donc pas négligeable pour un propriétaire

de faire classer son bien en vue d'une conservation-restauration. On se retrouve donc confronté à l'articulation de deux principes tout aussi incontestables : le patrimoine est une affaire de spécialistes et il est l'affaire de tous. L'inflation patrimoniale doit conduire à inverser quelque peu le rapport entre technique et politique, à la fois parce que les ressources budgétaires sont rares et parce que, tout pouvant prétendre au statut d'objet patrimonial, l'attachement manifesté par les citoyens, est un critère important de sélection de ce qui doit être protégé.

Pour ce qui est de l'organisation des chantiers de restauration, il existe bien évidemment des différences et des points communs. Un chantier comme celui de la Chapelle Sixtine au Vatican ne se déroule pas de la même façon qu'un chantier plus modeste, comme celui de la Doménie. Une restauration de grande ampleur implique des facteurs financiers, administratifs, médiatiques qui font du chantier un véritable évènement culturel. Lorsque des restaurateurs travaillent sur des œuvres plus localisées et moins intéressantes artistiquement, ils n'ont pas forcément le budget pour faire analyser des échantillons en laboratoire, et de ce fait, se fient à leurs connaissances et expériences du terrain. Cela ne signifie pas que les petits chantiers sont moins importants que les autres, mais tout simplement qu'ils n'attirent pas les mêmes intérêts, les mêmes financements, les mêmes formations professionnelles, les mêmes spécialistes et le même public. Concrètement, le chiffre d'affaires annuel du secteur de la restauration des Monuments Historiques est estimé à environ 450 millions d'euros pour un investissement de l'État de 250 millions d'euros, ce qui pèse quantitativement fort peu dans l'ensemble des activités du bâtiment et des travaux publics. Pourtant, du point de vue du patrimoine, ce micro-secteur est d'une importance capitale. Il constitue un réseau étendu d'artisans, d'ateliers et de petites et moyennes entreprises souvent hautement spécialisées, qui représente un véritable conservatoire de savoir-faire, dépositaire de techniques traditionnelles mais capables aussi d'adaptation aux innovations technologiques indispensables à la transmission d'un patrimoine authentique aux générations futures. Le nombre des chantiers directement financés ou subventionnés par le ministère de la culture et de la communication s'élève chaque année à 4 500 environ en restauration, et 3 800 en entretien. La pratique de l'allotissement dans la procédure de dévolution des marchés publics de travaux de restauration favorise le maintien des petites structures et des métiers

spécifiques nécessitant une longue formation, qui ne s'acquiert le plus souvent que par la pratique et l'expérience du chantier.

Ainsi, au cours de l'histoire, les interventions de restaurateurs sur les œuvres d'art ont malheureusement entraîné, en maintes occasions, la modification de certaines de leurs qualités esthétiques ou physiques, et, avec elle, la disparition ou l'altération de leur véritable sens. La restauration se fondait auparavant sur la volonté de revenir à l'aspect initial de l'œuvre, critère qui prévalait sur d'autres, même s'il impliquait parfois l'ajout ou la suppression de certains de ses éléments et la modification totale ou partielle de certaines de ces caractéristiques. Aujourd'hui, le concept général de restauration a évolué de façon significative. Le domaine de la restauration inclut désormais la conservation, et le travail du restaurateur ne se limite plus seulement à l'intervention directe sur l'œuvre d'art. Il se doit aussi de connaître, d'évaluer et de prendre en considération tous les paramètres qui contribuent à la préservation de l'œuvre. Il intervient alors sur la peinture avec le plus grand respect, dans le souci de ne pas nuire à son esthétique, à son intégrité physique et à son histoire, s'attachant à lui rendre son sens premier et à en faciliter la compréhension. Il est investi d'une responsabilité majeure, à savoir la préservation des témoignages culturels que sont les œuvres peintes, qu'elles soient de chevalet et murales. De plus, la loi de 2002 sur les Musées de France a accordé une place de toute première importance aux collections, à leur enrichissement, leur conservation, leur restauration et leur gestion. En effet, la loi de 2002 instaure, au-delà de la pérennité statutaire des collections des musées (inaliénabilité, imprescriptibilité et incessibilité), la pérennité matérielle des collections et du patrimoine, avec l'intervention de professionnels de la conservation et de la restauration. Cet objectif fondamental est conforté par un contrôle scientifique et technique de l'Etat, soulignant la notion de patrimoine national, tout en renforçant et respectant les politiques locales par la mise en place de commissions régionales d'acquisition, de conservation et de restauration. Enfin, la loi souligne le rôle et l'enjeu des collections et du patrimoine bâti : culturel tout d'abord, par leur exposition au public et leur participation aux actions de valorisation, et également scientifique comme source d'étude, de connaissance du passé artistique et historique.

BIBLIOGRAPHIE

▪ Ouvrages généraux:

KNUT Nicolaus, 1998.

Manuel de restauration des tableaux, éditions Könemann, Cologne.

MOHEN Jean-Pierre, 1996.

L'art et la science, l'esprit des chefs-d'œuvre, éditions Découvertes Gallimard, Réunions des Musées Nationaux, Paris.

MOHEN Jean-Pierre, 1999.

Les sciences du patrimoine. Identifier, conserver, restaurer, éditions Odile Jacob, Paris.

PASCUAL Eva, 2003.

Restaurer les tableaux, la technique et l'art de la restauration des peintures sur toile, éditions Gründ, Paris.

▪ Ouvrages spécialisés:

Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAAFU), 1995.

Conservation, restauration des biens culturels. Restauration, dé-restauration, re-restauration, Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAAFU), Paris.

ARGUILLERE Quentin, 1995.

« La dé-restauration et la re-restauration de l'*Assomption* de Jean-Baptiste Pierre, chapelle de la Vierge, église Saint-Roch à Paris », *Conservation, restauration des biens culturels. Restauration, dé-restauration, re-restauration*, Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAAFU), Paris.

Association suisse de conservation et restauration, association suisse des historiens d'art, centre national d'information pour la conservation des biens culturels, 1991.

Histoire de la restauration en Europe, actes du congrès international de 1989, Volumes I et II, éditions Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms.

BABELON Jean-Pierre (Sous la direction de), 2006.

Primate à Chaalis, éditions Nicolas Chaudun, Paris.

BERGEON Ségolène, 1993.

« Quelques aspects historiques à propos de restaurer ou dérestaurer les peintures murales », *Les anciennes restaurations en peintures murales*, Journées d'études de la SFIIC du 25 au 27 mars 1993 à Dijon, Champs-sur-Marne.

BRANDI Cesare, 2001.

Théorie de la restauration, traduit de l'italien par Colette Déroche, Centre des Monuments nationaux, éditions du Patrimoine, Paris.

BRAMBILLA-BARCILLON Pinin, 1993.

« Etudes et problèmes relatifs à la restauration de la Cène de Léonard de Vinci », *Les anciennes restaurations en peintures murales*, Journées d'études de la SFIIC du 25 au 27 mars 1993 à Dijon, Champs-sur-Marne.

BRAMBILLA-BARCILLON Pinin, 1999.

« Méthodologie des interventions », *Les restaurations de la Cène de Léonard de Vinci et du réfectoire de l'église Santa-Maria Delle Grazie de Milan*, Journée d'études du jeudi 1^{er} octobre 1998, Pour la conservation du patrimoine Bâti, Lausanne.

BASILE Giuseppe, 1999.

« Le problème du rapport entre l'œuvre et son contexte architectural », *Les restaurations de la Cène de Léonard de Vinci et du réfectoire de l'église Santa-Maria Delle Grazie de Milan*, Journée d'études du jeudi 1^{er} octobre 1998, Pour la conservation du patrimoine Bâti, Lausanne.

Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS), 1993.

Dôme des Invalides : restauration des peintures murales. Paris VII. Rapport de chantier de mars 1992 à septembre 1993, édité par l'Atelier de restauration et conservation d'œuvres d'art ARCOA, Paris.

DE RENTY Patricia et DOTTI Stefania, 2006.

« Le décor des parties basses », *Primatice à Chaalis*, éditions Nicolas Chaudun, Paris.

DE VECCHI Pierluigi et COLALUCCI Gianluigi, 1995.

La chapelle Sixtine, Volume III, Le Jugement Dernier, éditions Citadelles et Mazenod, Paris.

DI MATTEO Colette, 2006.

« La restauration de la chapelle », *Primatice à Chaalis*, éditions Nicolas Chaudun, Paris.

EMILE-MALE Gilberte, 1991.

« Survol de l'histoire de la restauration des peintures du Louvre », *Histoire de la restauration en Europe*, actes du congrès international de 1989, Association suisse de conservation et restauration, association suisse des historiens d'art, centre national d'information pour la conservation des biens culturels, Volumes I et II, éditions Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms.

FOURQUET Jean-Sylvain, 2006.

« La voûte et la contre-façade », *Primatice à Chaalis*, éditions Nicolas Chaudun, Paris.

JOKILEHTO Jukka, 1995.

« Les fondements des principes modernes en conservation », *Histoire de la restauration en Europe*, actes du congrès international de 1989, Association suisse de conservation et restauration, association suisse des historiens d'art, centre national d'information pour la conservation des biens culturels, Volumes I et II, éditions Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms.

JOUVE Dominique et Malfatto Madeleine, 2004.

Peintures murales de la Salle à Manger de la maison de Mme et M. Miribel à la Tronche en Isère. Rapport d'intervention, Valence.

LE VAN Nathalie, s.d.

Chapelle Notre-Dame La Blanche à Saint-Antoine l'Abbaye. Rapport d'intervention, Paris.

MARANI Pietro, 1999.

« La Cène et ses restaurations », *Les restaurations de la Cène de Léonard de Vinci et du réfectoire de l'église Santa-Maria Delle Grazie de Milan*, Journée d'études du jeudi 1^{er} octobre 1998, Pour la conservation du patrimoine Bâti, Lausanne.

MEYER DE WECK Madeleine et FAVRE-BULLE Eric, 1995.

« La restauration d'une restauration », *Conservation, restauration des biens culturels. Restauration, dé-restauration, re-restauration*, Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAAFU), Paris.

MORA Laura et Paolo, 1977.

La conservation des peintures murales, éditions Compositori, Bologne.

Musées du Vatican, 1994.

La chapelle Sixtine, la voûte restaurée. Tomes 1 et 2, rapport sur la restauration, préface de Carlo Pietrangeli, éditions Citadelles et Mazenod, Paris.

NOVEL Bruno, 1993.

La Doménie, 1714-1993. Trois siècles, trois familles, une histoire.

PARTRIDGE Loren, MANCINELLI Fabrizio, COLALUCCI Gianluigi, 1997.

Le Jugement dernier, le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange de la chapelle Sixtine, éditions Robert Laffont, Paris.

PETRAROLA Pietro, 1999.

« Ethiques et solutions », *Les restaurations de la Cène de Léonard de Vinci et du réfectoire de l'église Santa-Maria Delle Grazie de Milan*, Journée d'études du jeudi 1^{er} octobre 1998, Pour la conservation du patrimoine Bâti, Lausanne.

PHILIPPOT Paul, 1993.

« Histoire et actualité de la restauration », *Histoire de la restauration en Europe*, actes du congrès international de 1989, Association suisse de conservation et restauration, association suisse des historiens d'art, centre national d'information pour la conservation des biens culturels, Volumes I et II, éditions Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms.

PINGAUD Nathalie et PALLOT-FROSSARD Isabelle, 2006.

« L'apport des analyses scientifiques », *Primitice à Chaalis*, éditions Nicolas Chaudun, Paris.

PRESSOUYRE Léon, 1981.

« Restauration ou dérestauration », *Restaurer les restaurations*, actes du colloque de la section française de l'ICOMOS, 22-25 avril 1980, édités par l'ICOMOS, Paris.

RICHMOND Robin, 1993.

Michel-Ange, La Chapelle Sixtine redécouverte, éditions Herscher, Paris.

Section Française de l'ICOMOS, 1981.

Restaurer les restaurations, actes du colloque de la section française de l'ICOMOS, 22-25 avril 1980, édités par l'ICOMOS, Paris.

Section Française de l'Institut International de Conservation (SFIIC), 1993.

Les anciennes restaurations en peintures murales, Journées d'études de la SFIIC du 25 au 27 mars 1993 à Dijon, éditées à Champs-sur-Marne.

Section Française de l'Institut International de Conservation (SFIIC), 2001.

Préserver les objets de son patrimoine. Précis de conservation préventive, éditions Mardaga, Liège.

TAPOL Benoit (de), 1993.

« Produits, faits, modes en peinture murale. Evolution et répartition des produits de restauration utilisés dans les peintures murales de 1850 à 1992 : un premier tri concernant France, Espagne, Angleterre et Pologne », *Les anciennes restaurations en peintures murales*, Journées d'études de la SFIIC du 25 au 27 mars 1993 à Dijon, éditées à Champs-sur-Marne.

TARALON Jean, 1981.

« Le problème des peintures murales », *Restaurer les restaurations*, actes du colloque de la section française de l'ICOMOS, 22-25 avril 1980, édités par l'ICOMOS, Paris.

TOLLON Françoise, 1995.

« Restaurer, dé-restaurer, re-restaurer », *Conservation, restauration des biens culturels. Restauration, dé-restauration, re-restauration*, Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAAFU), Paris.

VALOT Henri, 1993.

« A propos des matériaux et de la restauration-dérestauration des peintures murales », *Les anciennes restaurations en peintures murales*, Journées d'études de la SFIIC du 25 au 27 mars 1993 à Dijon, éditées à Champs-sur-Marne.

▪ **Articles de périodiques:**

BABELON Jean-Pierre, 2004.

« Les fresques de la chapelle de l'abbaye de Chaalis. Une redécouverte majeure », *Dossier de l'art*, n°112, septembre 2004, p. 34-47.

BERGEON Ségolène, 1995.

« Les sources de la conservation-restauration », *De la restauration à l'histoire de l'art*, Revue d'Histoire de l'Art de l'Association des Professeurs d'Archéologie et d'Histoire de l'Art des Universités (APAHAU), n°32, décembre 1995.

BORSOOK Eve, 1995.

« La sauvegarde des peintures murales en Italie de 1960 à 1993 : un bilan », *Revue de l'Art*, n°108, 1995, pages 49 à 60.

Cahiers de l'Inventaire N°7, 1987.

Peintures murales des Hautes-Alpes, XVe-XVIe siècles, Société d'études des Hautes-Alpes, Culture et Patrimoine en Provence-Alpes-Côte-d'Azur, Aix-en-Provence.

DIJOURD France et VOLLE Nathalie, 1995.

« La restauration dans les musées de France ; actualités et perspectives », *De la restauration à l'histoire de l'art*, Revue d'Histoire de l'Art de l'Association des Professeurs d'Archéologie et d'Histoire de l'Art des Universités (APAHAU), n°32, décembre 1995.

FROMMEL Sabine, 2005 :

« Entre histoire et restauration en France et en Italie », *Les nouvelles de l'INHA, Institut National d'Histoire de l'Art*, octobre 2006, p.14.

GANDSART Hervé, 2006.

« Les fresques de Primatice à Chaalis », *Connaissance des Arts*, août 2006.

LAURANT Sophie, 2006.

« Les fresques de Primatice à Chaalis », *Le Monde de la Bible*, septembre-octobre.

PHILIPPOT Paul, 1995.

« L'œuvre d'art, le temps et la restauration », *De la restauration à l'histoire de l'art*, Revue d'Histoire de l'Art de l'Association des Professeurs d'Archéologie et d'Histoire de l'Art des Universités (APAHAU), n°32, décembre 1995.

THUILLIER Jacques et LAVALLE Denis, 1995.

« A propos de l'art mural en France », *Revue de l'Art*, n°108, 1995, p. 5-10.

▪ **Sites Internet**

Athéna et Clio, programme de modernisation et restauration des peintures murales de Joseph Parrocel, Musée de l'Armée, disponible sur :

www.invalides.org/pages/dp/dp_athena.pdf

CLAVEL Patrice, *Restauration des peintures murales de Primatice de l'abbaye royale de Chaalis, chapelle Sainte-Marie*, disponible sur :

www.culture.fr/groups/picardie/article_6_fr

Nouvelles de l'IHNA, n°26, octobre 2006, disponible sur :

www.inha.fr/IMG/pdf/nouvelles-26.pdf

Rapport sur les techniques de restauration des œuvres d'art et la protection du patrimoine face aux attaques du vieillissement et des pollutions, Assemblée Nationale, Sénat, rédigé par le député KERT Christian, disponible sur :

www.assemblee-nationale.fr/12/rap-off/i3167.asp

Restauration de la Galerie des Glaces du Château de Versailles, disponible sur :

[www.vinci.com/mecenat.nsf/web/presse/\\$file/mecenat-vinsi-dossier-de-presse-fr.pdf](http://www.vinci.com/mecenat.nsf/web/presse/$file/mecenat-vinsi-dossier-de-presse-fr.pdf)

STEFANAGGI Marcel, *Les techniques de la peinture murale*, disponible sur :

www.culture.gouv.fr/culture/conservation/fr/stefanaggi/accueil.htm

Signification et caractéristiques des sigles :

SFIIC : www.sfiic.fr

LRMH : www.lrmh.fr

ICOMOS: www.archi.fr/icomos-fr

ARAAFU: <http://araafu.free.fr>

C2RMF: www.c2rmf.fr

UNESCO : www.unesco.org

ARIPA: <http://aripa.free.fr>

Restauration/dérestauration en peinture murale : un problème entre histoire et actualité



DOCUMENTS ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1 : ARRAFU.....	121
ANNEXE 2 : SFIIC.....	122
ANNEXE 3 : ARIPA.....	123
ANNEXE 4 : C2RMF.....	125
ANNEXE 5 : LRMH.....	127
ANNEXE 6 : Glossaire.....	128
ANNEXE 7 : Fresques d'Eugène Delacroix, église Saint-Sulpice.....	133
ANNEXE 8 : Fresques romaines, maison de Ménandre, Pompéi.....	134
ANNEXE 9 : Fresques de Mignard, église du Val de Grâce.....	135
ANNEXE 10 : Décoration de Jean Cocteau, chapelle de Milly-la-Forêt.....	136
ANNEXE 11 : Charte d'Athènes.....	137
ANNEXE 12 : Charte de Venise.....	142
ANNEXE 13 : Fresques de Rosso, galerie François I ^{er} à Fontainebleau.....	146
ANNEXE 14 : Fresques de Jallier, galerie du grand Ecuyer au château d'Oiron.....	147
ANNEXE 15 : <i>La Dernière Cène</i> d'Andrea del Castagno.....	149
ANNEXE 16 : <i>Hélène et l'Invention de la vraie Croix</i> de Piero della Francesca.....	150
ANNEXE 17 : <i>Annonciation</i> de Fra Angelico.....	151
ANNEXE 18 : Décoration de Giotto, chapelle Scrovegni.....	152
ANNEXE 19 : Fresques de Masaccio, chapelle Brancacci.....	153
ANNEXE 20 : <i>Jésus et la femme adultère</i> de Lorenzo Lotto.....	155
ANNEXE 21 : <i>Vierge de Foligno</i> de Raphaël.....	156
ANNEXE 22 : <i>Vierge cousant</i> , fresque de Guido Reni, Palais du Quirinal.....	157
ANNEXE 23 : Décoration des appartements d'Anne d'Autriche au Louvre.....	158
ANNEXE 24 : La Loggia de Psyché, Raphaël, Villa Farnesina.....	159
ANNEXE 25 : Quelques produits de restauration.....	161
ANNEXE 26 : Quelques techniques d'analyse.....	163
ANNEXE 27 : Fresque de Notre-Dame-la-Blanche.....	165
ANNEXE 28 : Fresques de Michel-Ange, Chapelle Sixtine.....	168
ANNEXE 29 : <i>La Cène</i> de Léonard de Vinci.....	173
ANNEXE 30 : Peintures murales de la Doménie.....	176
ANNEXE 31 : Décoration du Dôme des Invalides à Paris.....	179
ANNEXE 32 : <i>Le Jugement Dernier</i> de Michel-Ange.....	181
ANNEXE 33 : Peintures murales de Primatice à Chaalis.....	183
ANNEXE 34 : ICOMOS.....	187

ANNEXE 1

L'ARAAFU (Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire)

L'ARAAFU est une association de professionnels de la conservation-restauration créée en 1982 selon les statuts de la « loi 1901 ». L'association a pour but la promotion d'une conception spécifique de la restauration, unissant la connaissance des sciences fondamentales à l'héritage des pratiques traditionnelles. Dans ce cadre général, l'action de l'association se développe sur trois plans :

- universitaire (lien entre diplômés et étudiants de la Maîtrise des Sciences et Techniques de Conservation-Restauration des Biens Culturels de l'Université Paris-I Panthéon-Sorbonne),
- professionnel (soutien de la recherche en conservation-restauration du patrimoine, lien entre les diplômés et le monde du travail, information des progrès techniques),
- éthique (promotion des codes déontologiques de la profession reconnus à l'échelle européenne).

D'un point de vue pratique, l'ARAAFU développe des activités diverses comme :

- l'organisation de stages et cours de formation permanente,
- l'aide à la constitution d'un fond de documentation à la M.S.T. de Paris-I,
- la réalisation d'un bulletin d'information interne trimestriel,
- l'organisation de colloques internationaux et publication des actes (1987, « Recherches et techniques actuelles » ; 1989, « Traitement des supports, travaux interdisciplinaires » ; 1992, « La conservation préventive » ; 1995, « Restauration-Dérestauration-Rerestauration » ; 2002, « Visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre »).
- la publication, depuis 1989, de *Conservation-Restauration des Biens Culturels* (CRBC), revue professionnelle semestrielle de portée internationale,
- la publication, depuis 1995, de *Cahiers Techniques*, actes de rencontres professionnelles touchant à des disciplines variées.

ANNEXE 2

La SFIIC (section française de l'institut international de conservation)

La SFIIC est une association à but non lucratif (statut de la loi de 1901) regroupant des spécialistes de la conservation du patrimoine culturel : conservateurs, restaurateurs, scientifiques, étudiants...

Elle a pour but de favoriser toute action relative à la conservation des biens culturels, sous quelque forme que ce soit, suivant pour cela les règles déontologiques en vigueur dans les professions concernées, et plus particulièrement celles de l'IIC (International Institute of Conservation), importante organisation internationale, dont le siège se trouve à Londres, et auquel la SFIIC est moralement affiliée, tout en étant entièrement autonome sur le plan de la gestion et des activités.

La SFIIC est dirigée par un conseil d'administration de neuf membres, élus pour trois ans. Le siège social de l'association est installé dans les locaux du Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) à Champs-sur-Marne (77), service relevant du ministère de la Culture (Direction du patrimoine).

ANNEXE 3

L'ARIPA (Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique)

Créée en 1992 à l'initiative d'un groupe d'artistes autour du peintre Jean Bazaine, l'ARIPA s'est fixé pour objet de réfléchir aux causes et aux conséquences de l'actuelle politique de restauration, une politique qui exclut le regard de l'artiste pour ne se fonder que sur un savoir spécifique en histoire de l'art et une attitude techniciste dictée par les analyses de laboratoire. Depuis neuf ans déjà, les signataires de l'ARIPA demandent aux autorités compétentes de prendre enfin conscience de la gravité de l'enjeu et de susciter une large discussion internationale et publique, réunissant artistes, restaurateurs, historiens, écrivains, philosophes, conservateurs, afin de réfléchir de façon constructive aux principes et à l'éthique de la restauration contemporaine. Dans l'attente de ce débat, ils demandent que soit ordonné un moratoire sur toute restauration nouvelle qui ne serait pas justifiée par un péril réel pour la conservation de l'œuvre.

L'ARIPA ne s'oppose évidemment pas à toute restauration et reconnaît qu'il en est de nécessaires. Cependant, contre la mode des restaurations esthétiques et les nettoyages excessifs, elle entend promouvoir la conservation préventive et la modération. Parce que la restauration n'est plus, comme c'était naguère le cas, une spécialisation du métier de peintre (ou de sculpteur), elle juge indispensable la présence d'artistes dans les commissions de restauration, aujourd'hui composées en majorité de conservateurs. Contre la manie du secret et les actuelles publications, toujours laudatives, même dans les cas d'échecs avérés, elle réclame la transparence totale des interventions. Elle demande, en outre, la création d'un Conseil national supérieur de la restauration qui, en toute indépendance, veillerait à la sauvegarde du patrimoine et préviendrait tout abus.

Si l'ARIPA poursuit son action, c'est qu'elle estime qu'il reste encore un certain nombre d'œuvres à préserver. Cependant, étant donné la quantité de chefs-d'œuvre d'ores et déjà ravagés et la multiplication des interventions destructrices, il est à craindre qu'il n'y ait bientôt plus rien à sauvegarder et que le souvenir même des œuvres et de ce qu'elles représentaient soit totalement perdu.

L'ARIPA a également engagé un débat public sur les politiques de restauration et de muséologie. Sa revue de liaison et d'information, *Nuances*, dont vingt-huit numéros ont déjà paru, est adressée aux adhérents, mais aussi aux responsables culturels, marchands, collectionneurs, journalistes. Elle vise à être une source d'informations pour les médias et le public, rarement au fait de la problématique de la conservation. S'y trouvent réunis des articles rédigés par des auteurs français et étrangers, artistes, restaurateurs ou historiens de l'art. Ces textes peuvent être des analyses générales, des études critiques d'interventions, des questions ou des propositions de réformes. Les dix-neuf premiers numéros de *Nuances* ont été réunis en un livre sous le titre *Chronique d'un saccage La restauration en question*, Editions IVREA, 1999.

ANNEXE 4

Le C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France)

Le C2RMF possède des missions statutaires définies par l'arrêté du 16 décembre 1998 érigeant divers services de la direction des musées de France à compétence nationale :

1. Le C2RMF a pour mission de mettre en œuvre, en liaison avec les conservateurs responsables des collections, la politique de direction des musées de France en matière de recherche, de conservation préventive et de restauration des collections des musées de France.
2. Il constitue et conserve une documentation sur les matériaux, les techniques et la restauration des œuvres des musées.
3. Il peut administrer les laboratoires et les ateliers de restauration qui lui sont rattachés par arrêté du ministre chargé de la Culture.

Le C2RMF, en sa qualité de service technique compétant en matière de restauration, participe à la mise en œuvre du contrôle technique et scientifique de l'État, conformément à la loi n°2002-5 en date du 4 janvier 2002 relative aux musées de France (article 15) et à ses décrets d'application n°2002-628 du 25 avril 2002 (article 19) et 2002-852 du 02 mai 2002 (article 9).

Direction du C2RMF

Mme Christiane Naffah, conservateur général du patrimoine, a été nommée, à compter du 20 juillet 2005, directrice du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), par Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la culture et de la communication.

Le département Conservation-Restauration a cinq missions prioritaires :

- Il contribue à l'exercice du contrôle technique de l'Etat en matière de conservation et de restauration des collections des musées de France.
- Il participe également aux programmations des travaux de conservation et de restauration, en liaison étroite avec les conservateurs responsables des collections ; il assure le suivi des interventions menées par les restaurateurs, et rassemble la documentation, notamment photographique, liée à ces interventions.

- En liaison avec le département de la Conservation préventive, il participe à l'élaboration de règles et de recommandations en matière de prévention ; il valide des techniques de restauration et l'emploi de matériaux.
- Il s'associe au département de la Recherche pour les études menées dans le cadre d'une aide à la restauration ou pour approfondir des connaissances sur les techniques et les matériaux.
- Il contribue à la diffusion des connaissances par le biais de publications, de communications dans des colloques et d'actions d'enseignement dans différents établissements.

Le Département Conservation-Restauration assiste les musées dans la programmation de la conservation et de la restauration de leurs collections. Il les aide notamment à suivre une méthodologie fondée sur la définition d'objectifs : le bilan de l'existant, le diagnostic, la programmation, son phasage et sa mise en œuvre. Certaines données ont été retenues, qui se déclinent de la manière suivante:

- L'environnement des collections
- L'état de conservation des collections
- La gestion des collections
- L'évaluation générale des besoins

ANNEXE 5

Le LRMH (Laboratoire de Recherches des Monuments Historiques)

Le LRMH a été créé en 1970 par Jean Taralon, inspecteur général des Monuments Historiques, qui considérait que le patrimoine bâti comme le patrimoine mobilier avait besoin d'un laboratoire spécialement dédié à l'étude scientifique de ses matériaux constitutifs, de leurs phénomènes d'altération et des techniques utilisées pour le conserver, le restaurer et le mettre en valeur. Le laboratoire est installé dans les communs du château de Champs-sur-Marne.

ANNEXE 6

GLOSSAIRE

Carton préparatoire

Technique qui permet de figurer la fresque entière grandeur nature sur un carton. Les lignes qui en composent le dessin sont formées par des points perforés. Une fois appliqué le carton sur l'*intonaco* frais, on projette une très fine poudre de charbon. Ainsi la poudre, passant à travers les petits trous, laisse la trace à suivre dans le travail au pinceau. Cette technique est aussi appelée « *spolvero* », mais avec le temps elle fut uniquement employée pour les parties de la peinture exigeant le plus de précision des détails (les mains, les visages, et certains détails vestimentaires).

Coupe stratigraphique

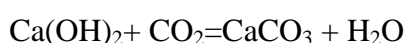
De minuscules échantillons de peinture, de la grosseur d'une tête d'épingle, sont prélevés dans la couche picturale avec l'extrémité de la pointe d'un bistouri. L'écaille est ensuite déposée sur une couche de résine solide et enrobée par une petite quantité de résine polyester fluide qui, sous l'influence d'un catalyseur, polymérise en durcissant en quelques heures à la température ambiante. On obtient un bloc dur et transparent qui est taillé et poli de façon à obtenir une coupe stratigraphique de la peinture c'est à dire taillé dans un plan perpendiculaire à celui de la couche picturale. Ce prélèvement est ensuite examiné au microscope en lumière incidente réfléchie avec des grossissements de 100 à 200 fois. Cette technique permet de révéler la superposition des couches picturales appliquées par l'artiste, par exemple la présence de vernis intermédiaire lorsqu'une composition achevée à été retravaillée, les mélanges pigmentaires, la présence de sous-couches colorées en particulier dans les carnations, les repeints, etc. Elle apporte une vision ponctuelle mais en profondeur de la couche picturale, complément souvent indispensable des techniques d'examen global.

Chanci

Affection de champignons sur une peinture due à des moisissures qui provoquent un voile blanchâtre sur la couche picturale.

Cristallisation

La cristallisation de la couche picturale explique la transparence et la dureté de la fresque. Lors du séchage de l'enduit, l'hydroxyde de calcium de la chaux, $\text{Ca}(\text{OH})_2$, va remonter vers la surface et se combiner au gaz carbonique de l'air, CO_2 , tout en perdant l'eau de sa constitution. Il cristallise sous forme de carbonate de calcium, CaCO_3 . Il y a donc carbonatation, en formant une pellicule calcaire dans laquelle la couleur s'incorpore. On assiste donc à une réaction chimique connue :



La surface d'une fresque est donc une pierre calcaire analogue à un marbre coloré (carbonate de calcium + oxydes métalliques des pigments). Ainsi la pellicule cristalline fixe la couleur et protège le mortier. Cette croûte calcaire se formant rapidement, le peintre doit en tenir compte tout au long de l'exécution de la peinture. La cristallisation donne aussi à la fresque sa spécificité lumineuse et colorée.

Détrempe

Peinture dans laquelle le liant est à base de colle: colle de gélatine, de caséine, de farine, de fécule, d'amidon, de dextrine, colles cellulosiques et, éventuellement, colles au caoutchouc (à l'exception des colles à base de gomme ou des colles synthétiques).

Fresque

Technique de peinture murale qui consiste à poser des couleurs diluées dans de l'eau pure sur un enduit frais posé jour après jour. Ces couleurs doivent pouvoir se mélanger à la chaux. L'enduit est posé en deux couches principales: une couche de mortier grossier ou *arriccio* et une ou plusieurs couches de mortier plus fin ou *intonaco* posées en journée (*giornata*). Les pigments posés sur l'enduit frais sont fixés par la carbonatation de la chaux contenue dans le mortier qui provoque une couche de surface dure et brillante.

Gravure indirecte

Avec la gravure indirecte, le carton préparatoire employé pour reporter le dessin est beaucoup plus épais que celui utilisé pour le « *spolvero* ». On procède de manière à faire adhérer le carton à l'*intonaco* encore frais, en repassant successivement les lignes du dessin avec un stylet en bois ou en métal muni d'une pointe arrondie (ou poncif). La

pression de l'instrument laisse, à travers le carton, une légère incision dans le mortier traçant lignes et contours pour l'application définitive de la couleur. Cette technique était surtout utilisée pour les parties de la peinture plus amples, moins riches de détails.

Lacune

Manque localisé de la préparation et/ou de la couche picturale et/ou du vernis. Elle résulte des défauts d'adhésion ou de cohésion, ainsi que de chocs et d'interventions défectueuses. Les lacunes soulèvent des problèmes déontologiques les plus fondamentaux. En effet, elles sont des interruptions de la texture figurée du tableau si bien que l'œuvre n'est pas intégralement transmise. Les lacunes, étant une absence de matière, sont des négations très présentes de la couche picturale et donc du message iconographique. Une interruption de la couleur, de la texture, de l'image trouble la vision générale de l'œuvre. Cesare Brandi, dans sa *Théorie de la Restauration*, a posé le problème de savoir si le public avait besoin de ce manque ou bien s'il convient de le suggérer. Il y a un équilibre à trouver entre la valeur de contemporanéité et la valeur historique. L'exigence d'authenticité veut aussi que l'on puisse reconnaître ce qui est ajouté ou interprété dans une œuvre, et cela sans rompre l'intégration de la lacune dans l'unité de l'œuvre.

Pontate

Dès l'époque romane, le travail des fresquistes était réalisé par *pontate*. Grâce aux échafaudages (*ponte*), le peintre travaille à partir de la partie haute et à chaque fois qu'il passe à un niveau inférieur, il doit donc faire des raccords. Désormais la réalisation de la fresque n'est plus liée à la position des échafaudages mais à la décision des ouvriers quant à la surface à réaliser dans le cadre d'une journée (*giornata*) de travail.

Refixage

Opération visant à rétablir à l'aide d'un fixatif (adhésif animal, végétal ou synthétique) l'adhérence des zones présentant des soulèvements afin de redonner une cohésion à l'ensemble des couches.

Réintégration

Intervention visant à reconstituer l'unité ou l'intégrité d'une œuvre au moyen de mastic, si nécessaire, et de retouches de couleur posées sur les différentes lacunes et strictement limitées à leur contour.

Rentoilage

Le rentoilage est une technique qui permet de remédier à l'usure de la toile d'un tableau en la doublant d'une toile neuve par collage. Une autre technique, appelée la transposition, permet de remplacer l'ancienne toile par une toile neuve. Cette dernière technique est une procédure utilisée en dernier recours.

Repeint

Couche picturale non originale. Cette intervention très fréquente peut masquer une lacune, un agrandissement ou être un "surpeint" d'ordre esthétique ou iconographique.

Retouche *a tratteggio*

Technique de réintégration de la couche picturale par la juxtaposition de traits de couleur pure. Posée sur un mastic blanc, elle constitue une retouche discernable de près qui donne à distance une équivalence chromatique.

Retouche illusionniste

Technique de réintégration de la couche picturale visant, même de près, l'identité chromatique par rapport à l'original.

Retouche par glacis

Posée sans masticage sur la préparation originale ou sur des usures de la couche picturale qu'elle laisse voir, la retouche par glacis est une retouche visible de près mais restituant à distance l'équilibre chromatique général.

Retouche par teinte neutre

Technique particulière de réintégration de la couche picturale par un ton uni, dont la valeur peut être modifiée localement pour atténuer la gêne occasionnée par la présence de lacunes.

Sinopia

La *sinopia* est un dessin préparatoire, une ébauche, en couleur. Elle est appliquée au pinceau avec de la terre rouge de Sinope (d'où le nom) d'abord sur l'*arricio* et ensuite sur l'*intonaco* et elle reproduit de manière précise le dessin de la fresque. La découverte de l'existence des *sinopie* s'est faite au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, quand, en détachant des fresques pour les restaurer, les dessins sous-jacents en couleur ont été retrouvés.

Strappo

Quand le sauvetage des peintures le nécessite, celles-ci peuvent être déposées soit par la technique du *stacco*, c'est-à-dire avec les couches d'enduit immédiatement sous-jacentes, soit par la technique du *strappo* qui est enlèvement de la seule pellicule picturale. Remarquons que ces mesures extrêmes ne sont mises en œuvre que si elles s'avèrent indispensables du point de vue du restaurateur ; la règle de la conservation des peintures murales est la conservation in situ.

Tempera

Peinture dans laquelle le liant est à base d'œuf (œuf entier, jaune ou blanc seuls) en émulsion dans de l'eau.

ANNEXE 7



Delacroix, Héliodore chassé du temple,
Eglise Saint-Sulpice, Paris, 1853-1860.



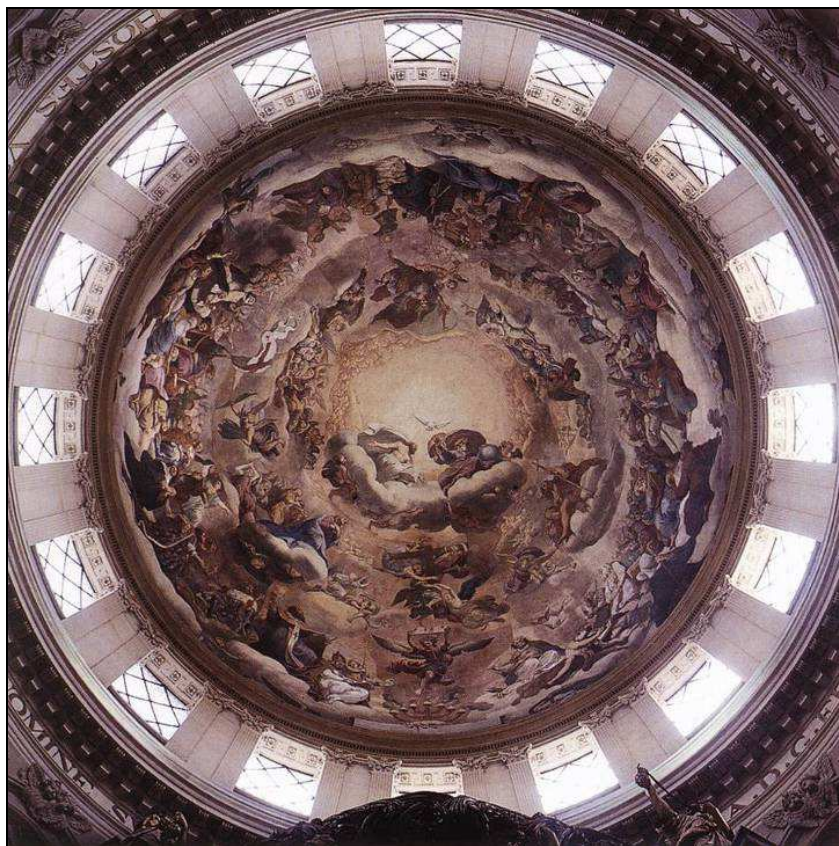
Delacroix, Lutte de Jacob avec l'ange,
Eglise Saint-Sulpice, Paris, 1853-1860.

ANNEXE 8



Détails des fresques romaines de la villa des Vétii, Maison de Ménandre, Pompéi.

ANNEXE 9



Coupole de l'église du Val de Grâce, Paris, 1669.

La coupole est décorée d'une célèbre fresque de Mignard, où l'on compte deux cents figures, trois fois plus grandes que nature.

ANNEXE 10



Détails de la décoration de Jean Cocteau, Chapelle de Milly-la-Forêt, 1953.

ANNEXE 11

La Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques

Elle fut adoptée lors du premier congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Athènes 1931

Sept résolutions importantes furent présentées au congrès d'Athènes et appelées "Carta del Restauero":

- Des organisations internationales prodiguant des conseils et agissant à un niveau opérationnel dans le domaine de la restauration des monuments historiques doivent être créées.
- Les projets de restauration doivent être soumis à une critique éclairée pour éviter les erreurs entraînant la perte du caractère et des valeurs historiques des monuments.
- Dans chaque État, les problèmes relatifs à la conservation des sites historiques doivent être résolus par une législation nationale.
- Les sites archéologiques excavés ne faisant pas l'objet d'une restauration immédiate devraient être enfouis de nouveau pour assurer leur protection.
- Les techniques et matériaux modernes peuvent être utilisés pour les travaux de restauration.
- Les sites historiques doivent être protégés par un système de gardiennage strict.
- La protection du voisinage des sites historiques devrait faire l'objet d'une attention particulière.

Conclusions de la Conférence d'Athènes, 21-30 Octobre 1931

I. - Doctrines. Principes généraux

La Conférence a entendu l'exposé des principes généraux et des doctrines concernant la protection des Monuments.

Quelle que soit la diversité des cas d'espèces dont chacun peut comporter une solution, elle a constaté que dans les divers États représentés prédomine une tendance générale à abandonner les restitutions intégrales et à en éviter les risques par l'institution d'un entretien régulier et permanent propre à assurer la conservation des édifices.

Au cas où une restauration apparaît indispensable par suite de dégradations ou de destruction, elle recommande de respecter l'œuvre historique et artistique du passé, sans proscrire le style d'aucune époque.

La Conférence recommande de maintenir l'occupation des monuments qui assure la continuité de leur vie en les consacrant toutefois à des affectations qui respectent leur caractère historique ou artistique.

II. - Administration et législation des monuments historiques

La Conférence a entendu l'exposé des législations dont le but est de protéger les monuments d'intérêt historique, artistique ou scientifique appartenant aux différentes nations.

Elle en a unanimement approuvé la tendance générale qui consacre en cette matière un certain droit de la collectivité vis-à-vis de la propriété privée.

Elle a constaté que les différences entre ces législations provenaient des difficultés de concilier le droit public et les droits des particuliers.

En conséquence, tout en approuvant la tendance générale de ces législations, elle estime qu'elles doivent être appropriées aux circonstances locales et à l'état de l'opinion publique, de façon à rencontrer le moins d'opposition possible, en tenant compte aux propriétaires des sacrifices qu'ils sont appelés à subir dans l'intérêt général.

Elle émet le vœu que dans chaque État l'autorité publique soit investie du pouvoir de prendre, en cas d'urgence, des mesures conservatoires.

Elle souhaite vivement que l'Office international des Musées publie un recueil et un tableau comparé des législations en vigueur dans les différents États et les tienne à jour.

III. - La mise en valeur des monuments

La Conférence recommande de respecter, dans la construction des édifices le caractère et la physionomie des villes, surtout dans le voisinage des monuments anciens dont l'entourage doit être l'objet de soins particuliers. Même certains ensembles, certaines perspectives particulièrement pittoresques, doivent être préservés. Il y a lieu aussi d'étudier les plantations et ornements végétaux convenant à certains monuments ou ensembles de monuments pour leur conserver leur caractère ancien.

Elle recommande surtout la suppression de toute publicité, de toute présence abusive de poteaux ou fils télégraphiques, de toute industrie bruyante, même des hautes cheminées, dans le voisinage des monuments d'art ou d'histoire.

IV. - Les matériaux de restauration

Les experts ont entendu diverses communications relatives à l'emploi des matériaux modernes pour la consolidation des édifices anciens.

Ils approuvent l'emploi judicieux de toutes les ressources de la technique moderne et plus spécialement du ciment armé.

Ils spécifient que ces moyens confortatifs doivent être dissimulés sauf impossibilité, afin de ne pas altérer l'aspect et le caractère de l'édifice à restaurer.

Ils les recommandent plus spécialement dans les cas où ils permettent d'éviter les risques de dépose et de repose des éléments à conserver.

V. - Les dégradations des monuments

La Conférence constate que, dans les conditions de la vie moderne, les monuments du monde entier se trouvent de plus en plus menacés par les agents atmosphériques.

En dehors des précautions habituelles et des solutions heureuses obtenues dans la conservation de la statuaire monumentale par les méthodes courantes, on ne saurait, étant donné la complexité des cas, dans l'état actuel des connaissances, formuler des règles générales.

La Conférence recommande:

La collaboration dans chaque pays des conservateurs de monuments et des architectes avec les représentants des sciences physiques, chimiques et naturelles, pour parvenir à des méthodes applicables aux cas différents.

Elle recommande à l'Office international des Musées de se tenir au courant des travaux entrepris dans chaque pays sur ces matières et leur faire une place dans ses publications.

La Conférence, en ce qui concerne la conservation de la sculpture monumentale, considère que l'enlèvement des œuvres du cadre pour lequel elles avaient été créées est "un principe" regrettable.

Elle recommande, à titre de précaution, la conservation, lorsqu'ils existent encore, des modèles originaux et à défaut, l'exécution de moulages.

VI. - La technique de la conservation

La Conférence constate avec satisfaction que les principes et les techniques exposés dans les diverses communications de détail s'inspirent d'une commune tendance, à savoir:

Lorsqu'il s'agit de ruines, une conservation scrupuleuse s'impose, avec remise en place des éléments originaux retrouvés (anastylose) chaque fois que le cas le permet; les

matériaux nouveaux nécessaires à cet effet devraient être toujours reconnaissables. Quand la conservation des ruines mises au jour au cours d'une fouille sera reconnue impossible, il est conseillé de les ensevelir à nouveau, après bien entendu avoir pris des relevés précis.

Il va sans dire que la technique et la conservation d'une fouille imposent la collaboration étroite de l'archéologue et de l'architecte.

Quant aux autres monuments, les experts ont été unanimement d'accord pour conseiller, avant toute consolidation ou restauration partielle, l'analyse scrupuleuse des maladies de ces monuments. Ils ont reconnu en fait que chaque cas constituait un cas d'espèce.

VII. La conservation des monuments et la collaboration internationale

a) Coopération technique et morale

La Conférence convaincue que la conservation du patrimoine artistique et archéologique de l'humanité intéresse la communauté des États, gardien de la civilisation:

Souhaite que les États, agissant dans l'esprit du Pacte de la Société des Nations, se prêtent une collaboration toujours plus étendue et plus concrète en vue de favoriser la conservation des monuments d'art et d'histoire;

Estime hautement désirable que les institutions et groupements qualifiés puissent, sans porter aucunement atteinte au droit public international, manifester leur intérêt pour la sauvegarde de chefs-d'œuvre dans lesquels la civilisation s'est exprimée au plus haut degré et qui paraîtraient menacés;

Émet le vœu que les requêtes à cet effet, soumises à l'organisation de Coopération intellectuelle de la Société des Nations, puissent être recommandées à la bienveillante attention des États.

Il appartiendrait à la Commission internationale de Coopération intellectuelle, après enquête de l'Office international des Musées et après avoir recueilli toute information utile, notamment auprès de la Commission nationale de Coopération intellectuelle intéressée, de se prononcer sur l'opportunité des démarches à entreprendre et sur la procédure à suivre dans chaque cas particulier.

Les membres de la Conférence, après avoir visité, au cours de leurs travaux et de la croisière d'études qu'ils ont pu faire à cette occasion, plusieurs parmi les principaux champs de fouilles et les monuments antiques de la Grèce, ont été unanimes à rendre hommage au gouvernement Hellénique qui, depuis de longues années, en même temps

qu'il assurait lui-même des travaux considérables, a accepté la collaboration des archéologues et des spécialistes de tous les pays.

Ils y ont vu un exemple qui ne peut que contribuer à la réalisation des buts de coopération intellectuelle dont la nécessité leur était apparue au cours de leurs travaux.

b) Le rôle de l'éducation dans le respect des monuments

La Conférence, profondément convaincue que la meilleure garantie de conservation des monuments et œuvres d'art leur vient du respect et de l'attachement des peuples eux-mêmes.

Considérant que ces sentiments peuvent être grandement favorisés par une action appropriée des pouvoirs publics.

Émet le vœu que les éducateurs habituent l'enfance et la jeunesse à s'abstenir de dégrader les monuments quels qu'ils soient, et leur apprennent à se mieux intéresser, d'une manière générale, à la protection des témoignages de toute civilisation.

c) Utilité d'une documentation internationale

La Conférence émet le vœu que:

Chaque État, ou les institutions créées ou reconnues compétentes à cet effet, publient un inventaire des monuments historiques nationaux, accompagné de photographies et de notices;

Chaque État constitue des archives où seront réunis tous les documents concernant ses monuments historiques;

Chaque État dépose à l'Office international des Musées ses publications;

L'Office consacre dans ses publications des articles relatifs aux procédés et aux méthodes générales de conservation des monuments historiques;

L'Office étudie la meilleure utilisation des renseignements ainsi centralisés.

ANNEXE 12

La Charte de Venise est une charte Internationale sur la Conservation et la Restauration des Monuments et des Sites.

Cette charte fut mise en place lors du II^e Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques à Venise en 1964, et fut adoptée par l'ICOMOS en 1965.

Chargées d'un message spirituel du passé, les œuvres monumentales des peuples demeurent dans la vie présente le témoignage vivant de leurs traditions séculaires. L'humanité, qui prend chaque jour conscience de l'unité des valeurs humaines, les considère comme un patrimoine commun, et, vis-à-vis des générations futures, se reconnaît solidairement responsable de leur sauvegarde. Elle se doit de les leur transmettre dans toute la richesse de leur authenticité.

Il est dès lors essentiel que les principes qui doivent présider à la conservation et à la restauration des monuments soient dégagés en commun et formulés sur un plan international, tout en laissant à chaque nation le soin d'en assurer l'application dans le cadre de sa propre culture et de ses traditions.

En donnant une première forme à ces principes fondamentaux, la Charte d'Athènes de 1931 a contribué au développement d'un vaste mouvement international, qui s'est notamment traduit dans des documents nationaux, dans l'activité de l'ICOM et de l'UNESCO, et dans la création par cette dernière du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. La sensibilité et l'esprit critique se sont portés sur des problèmes toujours plus complexes et plus nuancés; aussi l'heure semble venue de réexaminer les principes de la Charte afin de les approfondir et d'en élargir la portée dans un nouveau document.

En conséquence, le II^e Congrès International des Architectes et des Techniciens des Monuments Historiques, réuni, à Venise du 25 au 31 mai 1964, a approuvé le texte suivant:

DEFINITIONS

Article 1.

La notion de monument historique comprend la création architecturale isolée aussi bien que le site urbain ou rural qui porte témoignage d'une civilisation particulière, d'une évolution

significative ou d'un événement historique. Elle s'étend non seulement aux grandes créations mais aussi aux œuvres modestes qui ont acquis avec le temps une signification culturelle.

Article 2.

La conservation et la restauration des monuments constituent une discipline qui fait appel à toutes les sciences et à toutes les techniques qui peuvent contribuer à l'étude et à la sauvegarde du patrimoine monumental.

Article 3.

La conservation et la restauration des monuments visent à sauvegarder tout autant l'œuvre d'art que le témoin d'histoire.

CONSERVATION

Article 4.

La conservation des monuments impose d'abord la permanence de leur entretien.

Article 5.

La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.

Article 6.

La conservation d'un monument implique celle d'un cadre à son échelle. Lorsque le cadre traditionnel subsiste, celui-ci sera conservé, et toute construction nouvelle, toute destruction et tout aménagement qui pourrait altérer les rapports de volumes et de couleurs seront proscrits.

Article 7.

Le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin et du milieu où il se situe. En conséquence le déplacement de tout ou partie d'un monument ne peut être toléré que lorsque la sauvegarde du monument l'exige ou que des raisons d'un grand intérêt national ou international le justifient.

Article 8.

Les éléments de sculpture, de peinture ou de décoration qui font partie intégrante du monument ne peuvent en être séparés que lorsque cette mesure est la seule susceptible d'assurer leur conservation.

RESTAURATION

Article 9.

La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument.

Article 10.

Lorsque les techniques traditionnelles se révèlent inadéquates, la consolidation d'un monument peut être assurée en faisant appel à toutes les techniques modernes de conservation et de construction dont l'efficacité aura été démontrée par des données scientifiques et garantie par l'expérience.

Article 11.

Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration. Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt, que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique, et que son état de conservation soit jugé suffisant. Le jugement sur la valeur des éléments en question et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet.

Article 12.

Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.

Article 13.

Les adjonctions ne peuvent être tolérées que pour autant qu'elles respectent toutes les parties intéressantes de l'édifice, son cadre traditionnel, l'équilibre de sa composition et ses relations avec le milieu environnant.

SITES MONUMENTAUX

Article 14.

Les sites monumentaux doivent faire l'objet de soins spéciaux afin de sauvegarder leur intégrité et d'assurer leur assainissement, leur aménagement et leur mise en valeur. Les travaux de conservation et de restauration qui y sont exécutés doivent s'inspirer des principes énoncés aux articles précédents.

FOUILLES

Article 15.

Les travaux de fouilles doivent s'exécuter conformément à des normes scientifiques et à la "Recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques" adoptée par l'UNESCO en 1956.

L'aménagement des ruines et les mesures nécessaires à la conservation et à la protection permanente des éléments architecturaux et des objets découverts seront assurés. En outre, toutes initiatives seront prises en vue de faciliter la compréhension du monument mis au jour sans jamais en dénaturer la signification.

Tout travail de reconstruction devra cependant être exclu à priori, seule l'anastylose peut être envisagée, c'est-à-dire la reconstitution des parties existantes mais démembrées. Les éléments d'intégration seront toujours reconnaissables et représenteront le minimum nécessaire pour assurer les conditions de conservation du monument et rétablir la continuité de ses formes.

DOCUMENTATION ET PUBLICATION

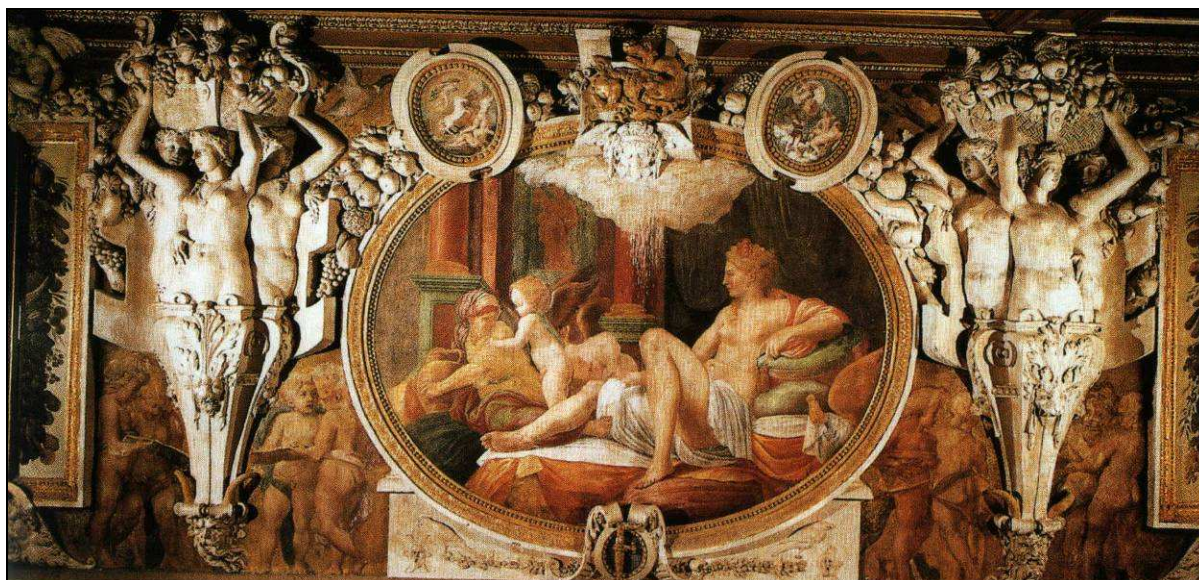
Article 16.

Les travaux de conservation, de restauration et de fouilles seront toujours accompagnés de la constitution d'une documentation précise sous forme de rapports analytiques et critiques illustrés de dessins et de photographies. Toutes les phases de travaux de dégagement, de consolidation, de reconstitution et d'intégration, ainsi que les éléments techniques et formels identifiés au cours des travaux, y seront consignés. Cette documentation sera déposée dans les archives d'un organisme public et mise à la disposition des chercheurs; sa publication est recommandée.

ANNEXE 13



Vue générale de la Galerie François Ier, décorée par Rosso, Fontainebleau, 1534-36.

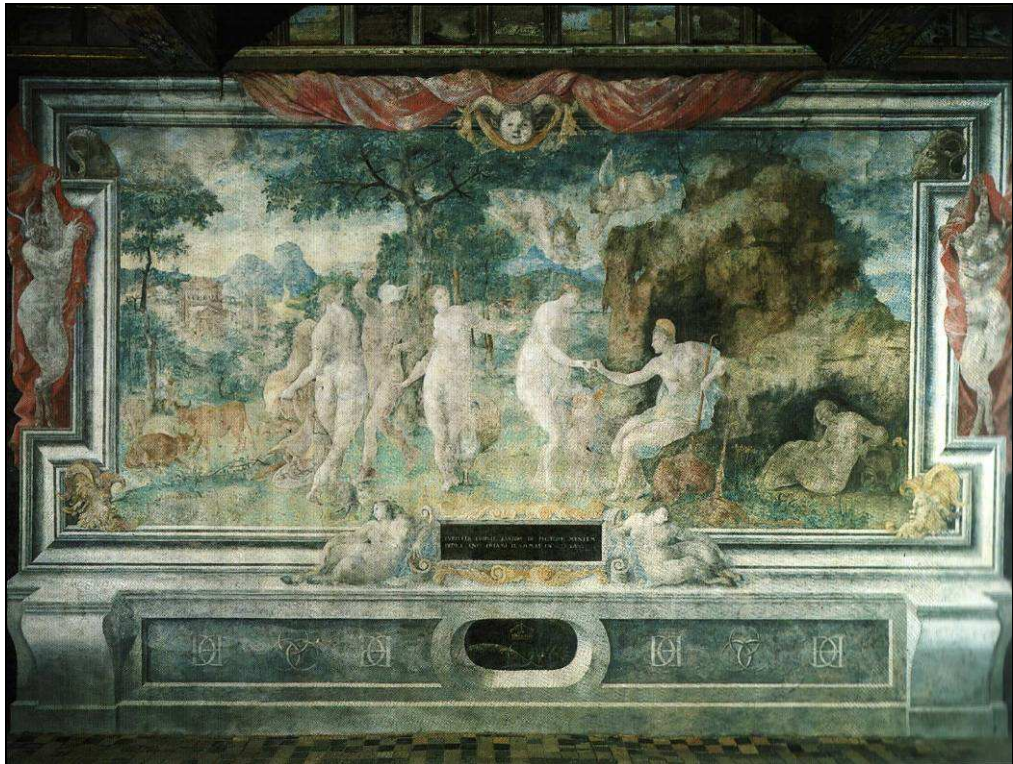


Danaé, fresque de la galerie François Ier, peinte par Rosso.

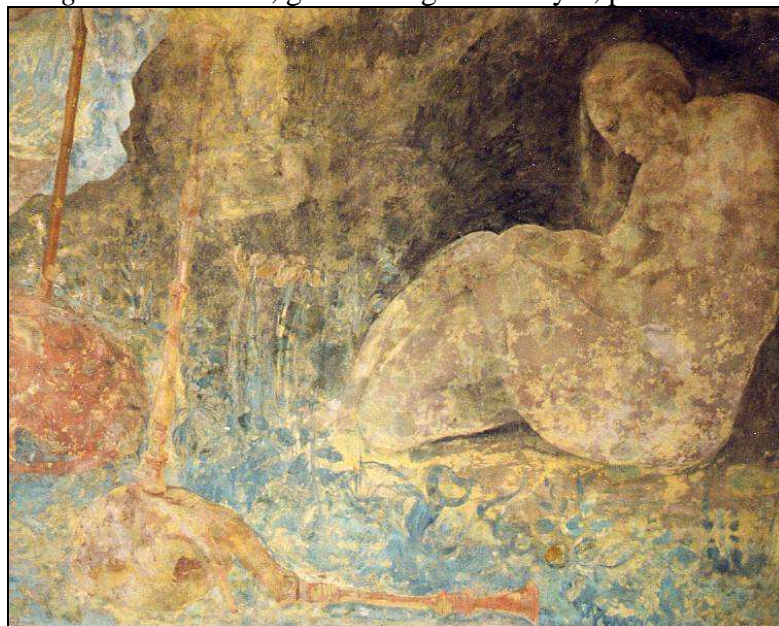
ANNEXE 14



Vue générale de la galerie du grand Ecuyer, château d'Oiron.
Peintures murales *a secco* exécutées entre 1546 et 1549 par Noël Jallier
Ces scènes représentent des épisodes de la guerre de Troie et de l'histoire d'Enée.



Jugement de Pâris, galerie du grand Ecuyer, panneau III.



Détail de la fresque du *Jugement de Pâris*.



La mort d'Hector, galerie du grand Ecuyer, panneau IX.

ANNEXE 15



Andrea del Castagno, *La Dernière Cène*, Sant'Appollonia, Florence.



Détail de la *Dernière Cène* d'Andrea del Castagno.

ANNEXE 16



Vue générale de la chapelle Bacci, Arezzo, (1420-1492)



Hélène et l'Invention de la vraie Croix, Piero della Francesca, chapelle Bacci, Arezzo.

ANNEXE 17



Annonciation, Fra Angelico, Couvent Saint-Marc, Florence.

ANNEXE 18



Chapelle Scrovegni, Giotto , 1303-1306, Eglise de l'Arena à Padoue

ANNEXE 19



Fresques de Masaccio, chapelle Brancacci, Florence.



Fresques de Masaccio, Masolini et Lippi, chapelle Brancacci, Florence.



Le baptême des néophytes, Masaccio.



Néron avec Pierre et le mage Simon, chapelle Brancacci, Florence.

ANNEXE 20



Lorenzo Lotto, *Jésus et la femme adultère*, vers 1530.

ANNEXE 21



Vierge de Foligno, Raphaël, Pinacothèque Vaticane.

ANNEXE 22



Vierge couchant, fresque de Guido Reni, Palais du Quirinal, Rome.

ANNEXE 23



La Religion et les Vertus théologiques, Romanelli, fresque du XVII^{ème} siècle, appartement d'Anne d'Autriche au Louvre. Figure avant nettoyage : les attributs de la Victoire sont une couronne de laurier et un faisceau de licteur.

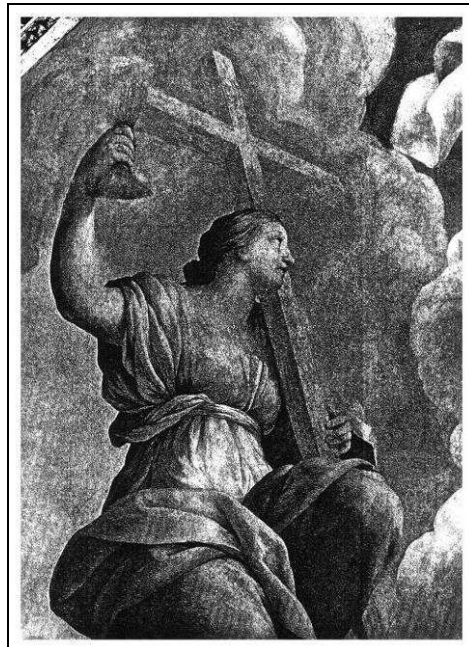
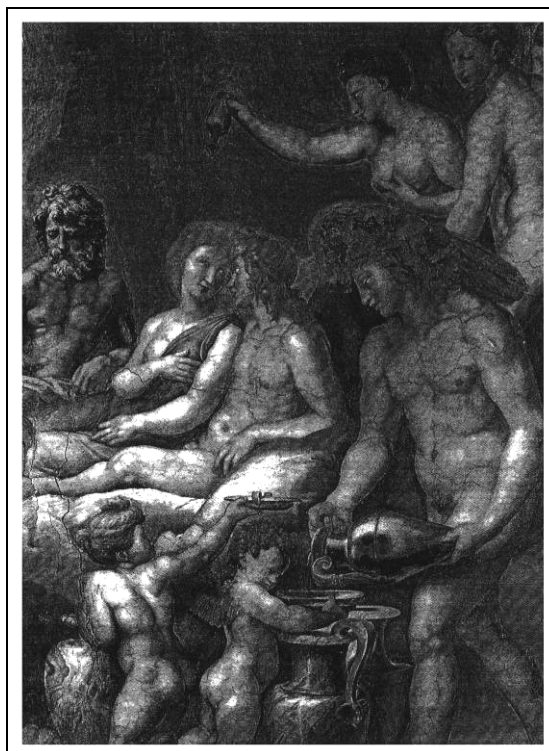


Figure après nettoyage : la Victoire a fait place à la Foi dont les attributs habituels, le calice et la croix, ont été retrouvés, dans la technique originale à fresque du XVII^{ème} siècle, au-dessous de ceux de la Victoire ajoutés au pastel pendant la Révolution Française.

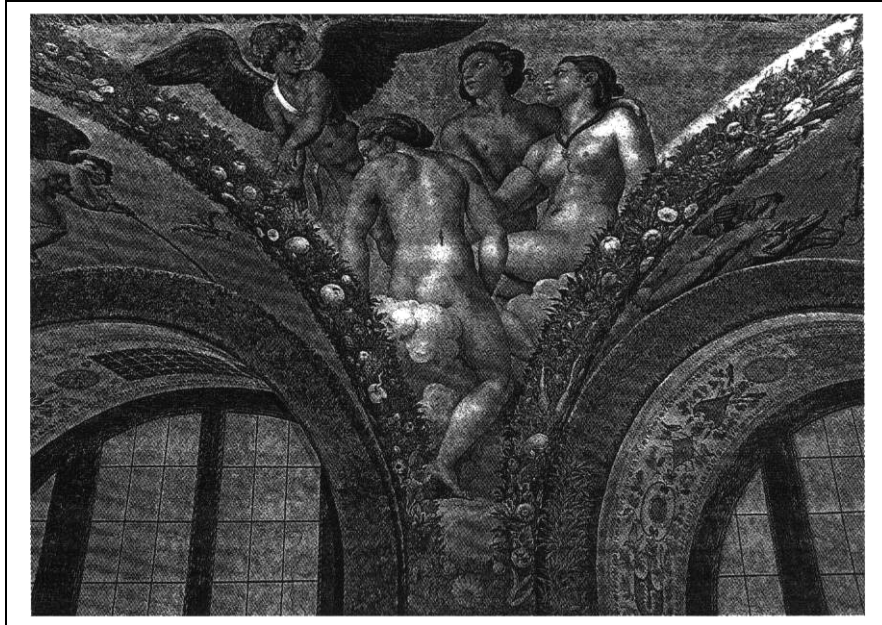
ANNEXE 24



La Loggia de Psyché, Raphaël, Villa Farnesina, 1518-1519.



Détail des fresques de la Loggia de Psyché, Villa Farnesina, Rome.



Détail des lunettes avec des fenêtres en trompe-l'œil,
Figures des Trois Grâces,
Loggia Psyché, Villa Farnésina, Rome.



Détail des lunettes avec des fenêtres en trompe-l'œil,
Loggia Psyché, Villa Farnésina, Rome.

ANNEXE 25

❖ La gomme arabique

La gomme arabique est une gomme au sens propre du terme, étant entièrement soluble dans l'eau. Cette gomme résulte de la sécrétion d'arbustes, de la famille des acacias, qui croissent en Afrique. Sa structure chimique est très stable, en particulier à la lumière, et ne peut se trouver dégradée, comme la cellulose, qu'en milieu acide et oxydant. Tout jaunissement observé au cours du vieillissement ne peut être dû qu'à la présence de protéines que l'on trouve toujours dans le règne végétal, même en faible proportion.

Le vieillissement de la gomme arabique n'est parfait que si la conservation de l'œuvre consolidée est assurée des conditions hygrométrique suffisamment sévère pour empêcher toute prolifération de micro-organismes avides de ces compositions sucrées. Si les conditions sont respectées, la gomme arabique peut traverser des siècles sans perdre sa réversibilité. Nombreux sont en effet les restaurateurs qui ont utilisé à bon escient ces gommes pour consolider de nombreuses peintures égyptiennes conservées dans nos musées.

❖ La gomme laque

La gomme-laque, depuis fort longtemps, a été utilisée à différentes fins décoratives, industrielles et pour diverses opérations de restaurations sous forme de vernis, de consolidant ou d'adhésif. Contrairement à ce que son nom peut laisser croire, il s'agit d'une résine naturelle, d'origine animale sécrétée par une cochenille qui vit aux Indes et dans les pays d'Extrême-Orient.

Insoluble dans l'eau, soluble dans de nombreux solvants, dont l'alcool, elle est constituée par un mélange complexe. Chauffée, elle se ramollit vers 65-70°C et fond vers 75-80°C. Au dessus de cette température, elle perd progressivement de sa fluidité, devient caoutchouteuse puis se transforme en une masse solide, dure, insoluble et infusible. Donc la gomme-laque devient avec le temps peu à peu irréversible. Elle reste en revanche toujours chimiquement entièrement réversible mais cela nécessite des moyens drastiques

comme l'hydrolyse ou à l'aide de solutions basiques alcooliques. Ce ne sont certes pas des procédés recommandables pour les œuvres d'art.

Si la gomme-laque a été employée pour un refixage on peut peut-être envisager l'action conjuguée d'un solvant très polaire et d'une base comme l'ammoniaque en très faible quantité qui permettra le gonflement de la résine par le solvant avec perte des propriétés mécaniques.

❖ Le polyacétate de vinyle

Le polyacétate de vinyle est l'exemple quasi parfait du matériau synthétique à problème. Il a été très utilisé à une certaine époque de part sa très grande disponibilité sous différentes formes, et employé pour la restauration, la consolidation... d'œuvres d'art. Il faut signaler que faute de recul, on n'en connaissait pas tous les inconvénients, et que même les scientifiques en avaient étudiés le vieillissement, mais les résultats ne sont malheureusement pas parvenus aux restaurateurs. Finalement, ce matériau n'avait jamais été prévu pour un tel usage.

Il est en effet relativement assez aisé de reconstituer la chronologie d'emploi des produits de restauration pour les peintures murales :

- ❖ dans les années 1940, les restaurateurs utilisaient des acétates de polyvinyle, du nitrate de cellulose, des colles cellulosiques, des acryliques.
- ❖ dans les années 1950, utilisation des silicates d'éthyle, de potassium, de polyvinyle, de vinavyl.
- ❖ dans les années 1960, utilisation de silicones, de nylon soluble, d'acryliques (Paraloid B72, Primal AC33, Plextol PMMA)
- ❖ dans les années 1970, utilisation d'un nouvel acrylique Rhoplex et de silicate d'éthyle.
- ❖ dans les années 1980, utilisation de Beva 371 et d'acryliques comme Acronal et Bedacryl BMA.

ANNEXE 26

Les principales techniques d'analyses utilisées dans l'étude des peintures murales

- La photographie rasante et sous ultraviolets

La photographie est l'élément de base du dossier d'étude. Il s'agit d'une technique d'analyse simple et efficace. Au-delà du cliché classique et nécessaire, elle peut être réalisée sous un éclairage à lumière rasante et mettra alors en évidence l'état de surface du tableau et renseignera sur la technique de l'artiste. Sous cet éclairage, on a le sentiment que la peinture devient sculpture, tant les reliefs deviennent apparents. La photographie peut être réalisée sous ultraviolets. Comme les infrarouges, les ultraviolets sont des radiations invisibles, mais qui ont le pouvoir d'exciter une fluorescence dans le domaine visible de certains matériaux. Elles permettent, dans certains cas, de découvrir des zones de repeints ou de restauration détectables par leur non fluorescence ; ou bien, elles feront apparaître sous forme de taches sombres, des amincissements et lacunes du vernis. Concrètement, le restaurateur éclaire les peintures avec une lampe à éclairage ultraviolet portable de faible puissance. Cet éclairage lui permet de déceler des hétérogénéités de surface et de provoquer des luminescences blanches ou colorées. Il est donc important de photographier ces phénomènes afin d'enregistrer et de compléter la documentation graphique relative à la peinture. La lecture par relevé photographique des luminescences sous éclairage ultraviolet devient un remarquable moyen d'investigation du passé matériel de l'œuvre.²¹⁰

- La photographie infrarouge

Les radiations infrarouges (I.R.) appartiennent au domaine de l'invisible. Paradoxalement, ce sont ces radiations invisibles pour l'œil humain qui rendent visibles certains secrets de l'œuvre d'art. Elles permettent de voir profondément dans la peinture au travers de matériaux qui, dans ces conditions, perdent leur opacité. Les clichés I.R. peuvent dévoiler des dessins sous-jacents, des repentirs du peintre, des repeints ultérieurs, les traces d'anciennes restaurations ou même des signatures dissimulées. Lorsque la photographie infrarouge est impuissante, les scientifiques peuvent utiliser la

²¹⁰ PASQUIER T. et DELAVERGNE M-C (Archéoscopie, laboratoire régional de Poitiers).

réflectographie infrarouge. Le principe physique reste le même que celui de la photographie : il repose sur la propriété qu'ont les infrarouges de pénétrer la couche pigmentaire. La différence de performance est due à l'utilisation d'une caméra infrarouge qui balaie la peinture étudiée.

- La stratigraphie

La stratigraphie est, en quelque sorte, la « science des strates » : divers échantillons prélevés sur la peinture sont observés au microscope. Cette étude stratigraphique revient à déterminer la nature et l'épaisseur des différentes couches de peinture, comme pourrait le faire un géologue après un carottage.

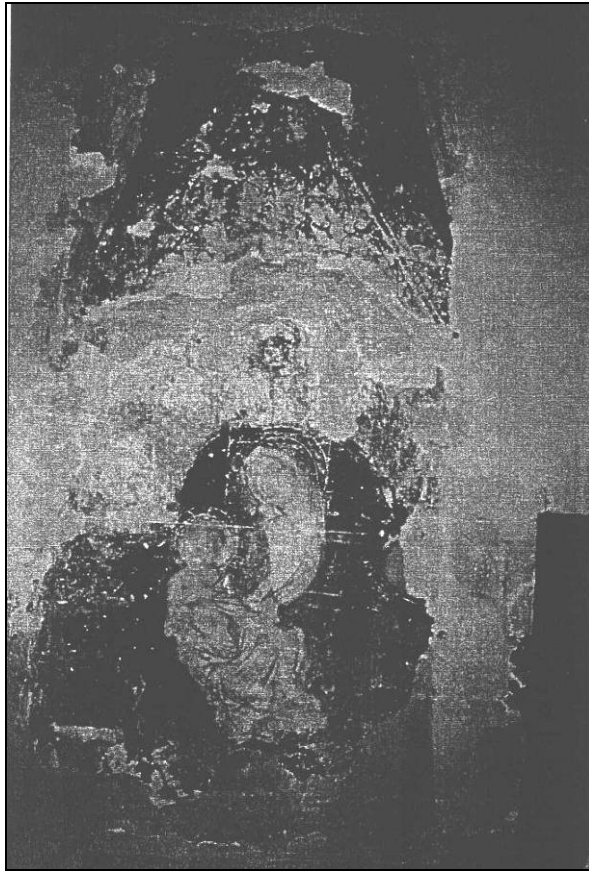
- La chromatographie

La technique de la chromatographie est une méthode de séparation des constituants d'un mélange de produits organiques, par exemple les liants de peinture, les vernis et divers matériaux de restauration. L'échantillon à analyser est transporté par un gaz (hélium, azote, argon, ou hydrogène) à travers un tube de plusieurs mètres de long enroulé sur lui-même. Cette sorte de filtre freine et décompose les différentes molécules chimiques composant le mélange. En sortie de tube, un détecteur fournit un signal électrique qui, traité par ordinateur, sert à tracer un diagramme, le chromatogramme, qui est, en quelque sorte, une « signature chimique » de l'échantillon introduit en tête de tube. Cette technique fut notamment utilisée pour déterminer la composition de la peinture des différents personnages des Noces de Cana, de Véronèse, afin de « trancher » le débat sur la couleur du manteau de l'Intendant.

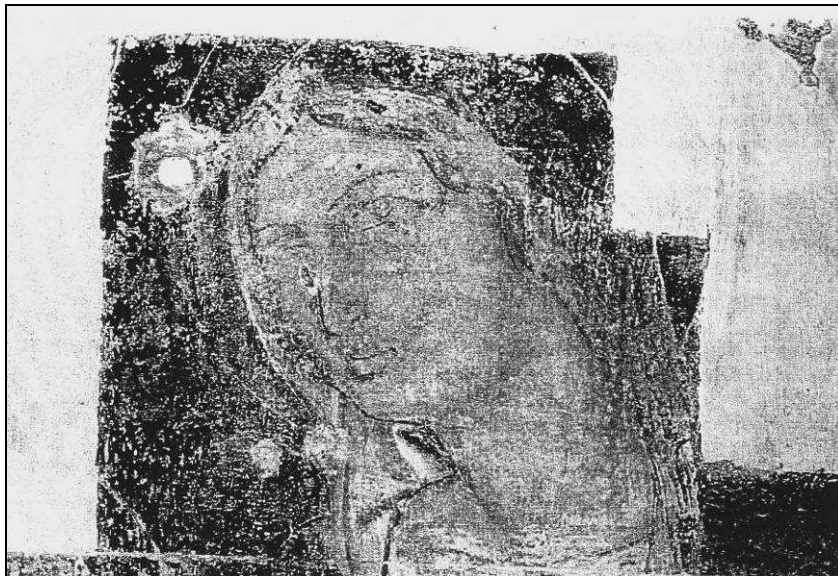
- Le microscope électronique

Pour retrouver l'identité chimique des pigments, les professionnels utilisent le microscope électronique à balayage. Le fonctionnement de ce microscope repose sur le même principe que celui du microscope optique, à ce détail près que le rayon incident est un faisceau d'électrons au lieu d'être un rayon lumineux (des photons). Ce point technique fondamental explique en partie les performances de ce microscope (MEB) qui permet des grossissements 100 fois plus élevés qu'un microscope optique. Ainsi, l'analyse d'échantillons par cette technique renseignera le spécialiste sur la composition chimique de la couche picturale à restaurer.

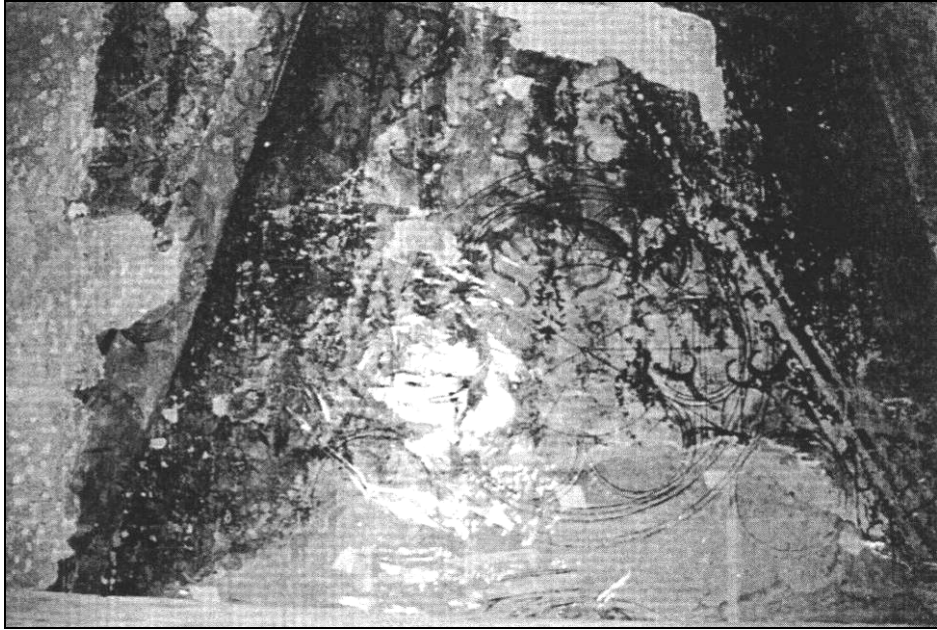
ANNEXE 27



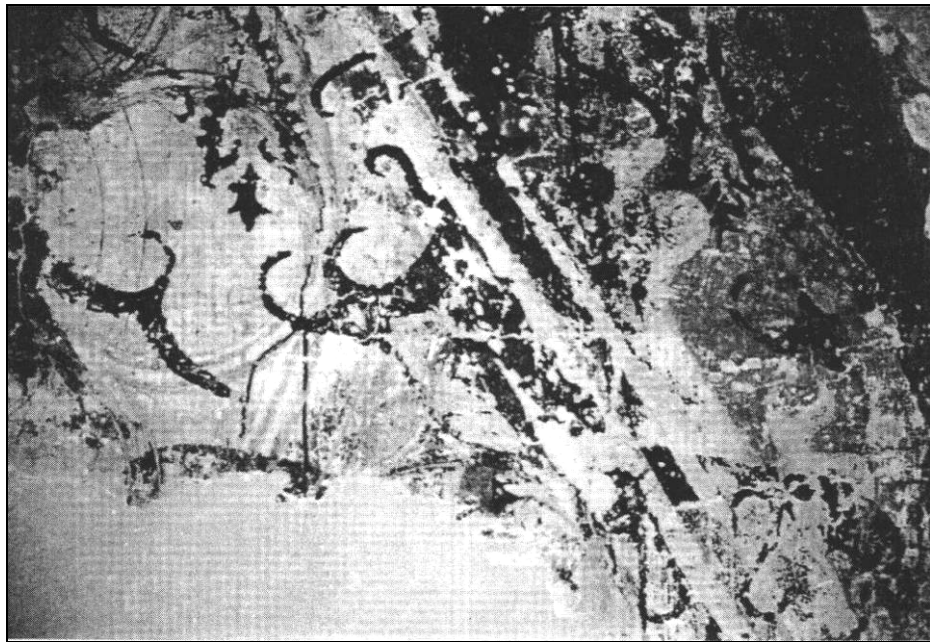
Vue générale du dégagement en cours des enduits et du plâtre au pourtour de l'œuvre.



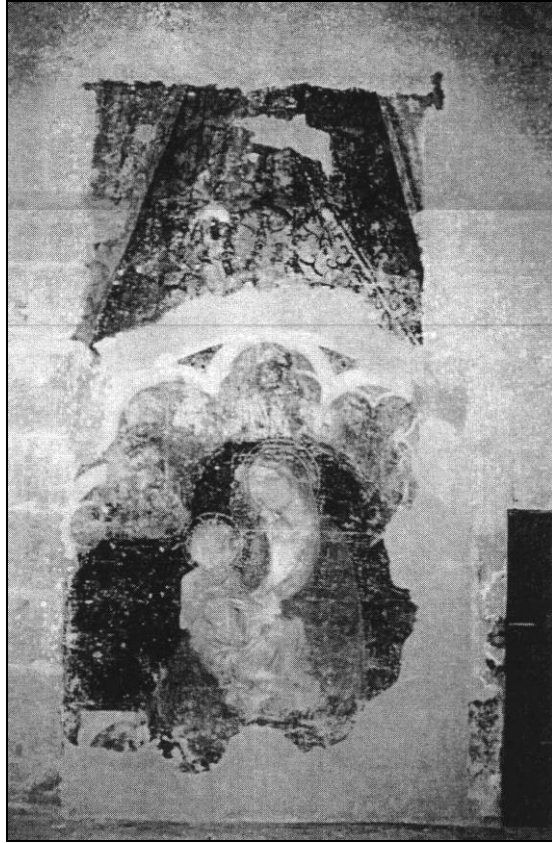
Vue avant dégagement, détail de la Vierge.



Incisions du gâble sur film transparent Melinex.



Vue du dais après sondage.

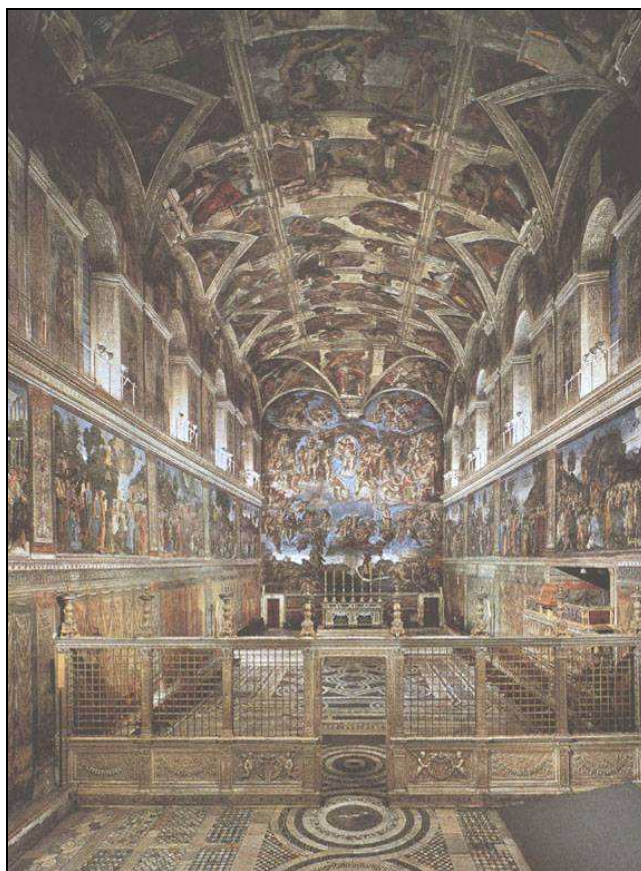


Vue d'ensemble de la peinture murale après restauration.



Détail de la peinture murale après restauration.

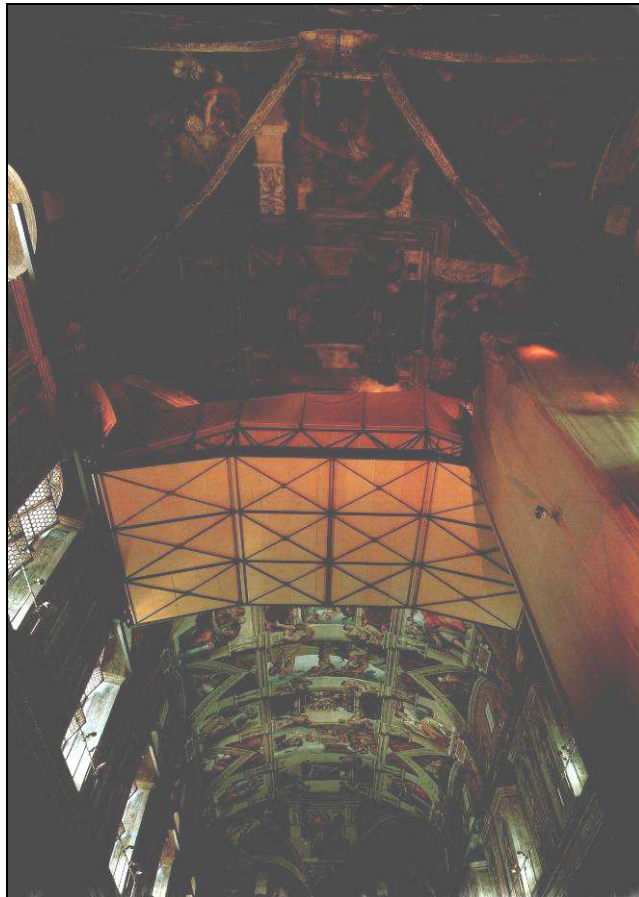
ANNEXE 28



Vue générale de la chapelle Sixtine avant restauration.



Détail de la voûte de la chapelle Sixtine après restauration.



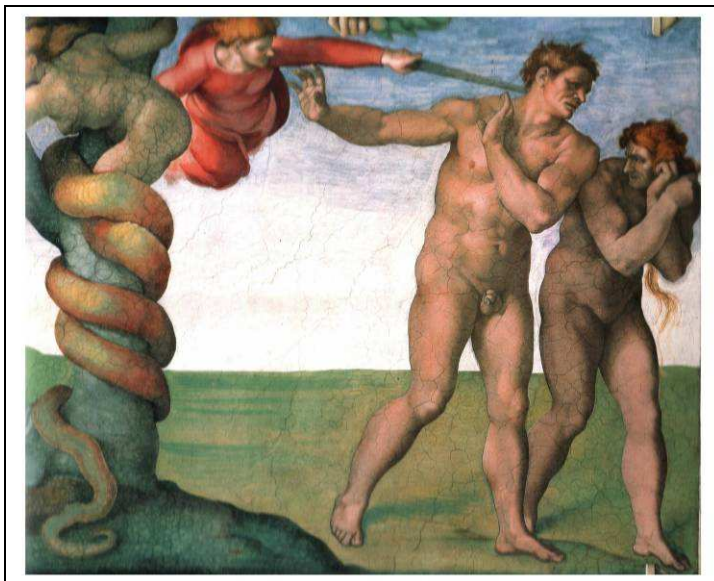
Vue de la voûte de la chapelle Sixtine montrant la plateforme mobile
Sur laquelle travaillaient les restaurateurs, avec son ascenseur sur la droite.
La partie nettoyée du plafond est clairement visible en bas de l'image.



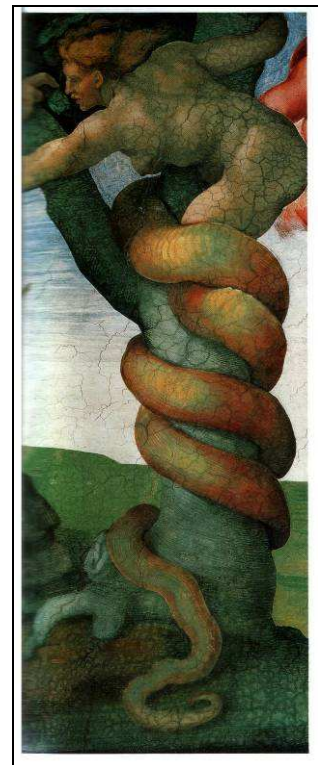
Détail de la voûte de la chapelle Sixtine après restauration.



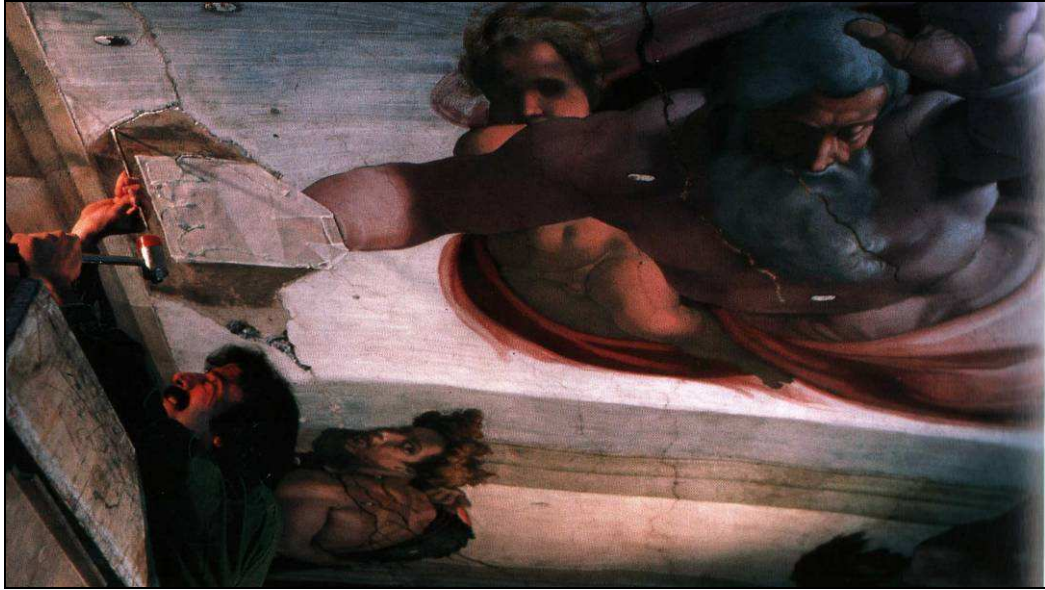
Le Déluge, détail où l'on peut observer une lacune constituée de chaux et de pouzzolane.



La chute d'Adam et Eve.



Détail du serpent.



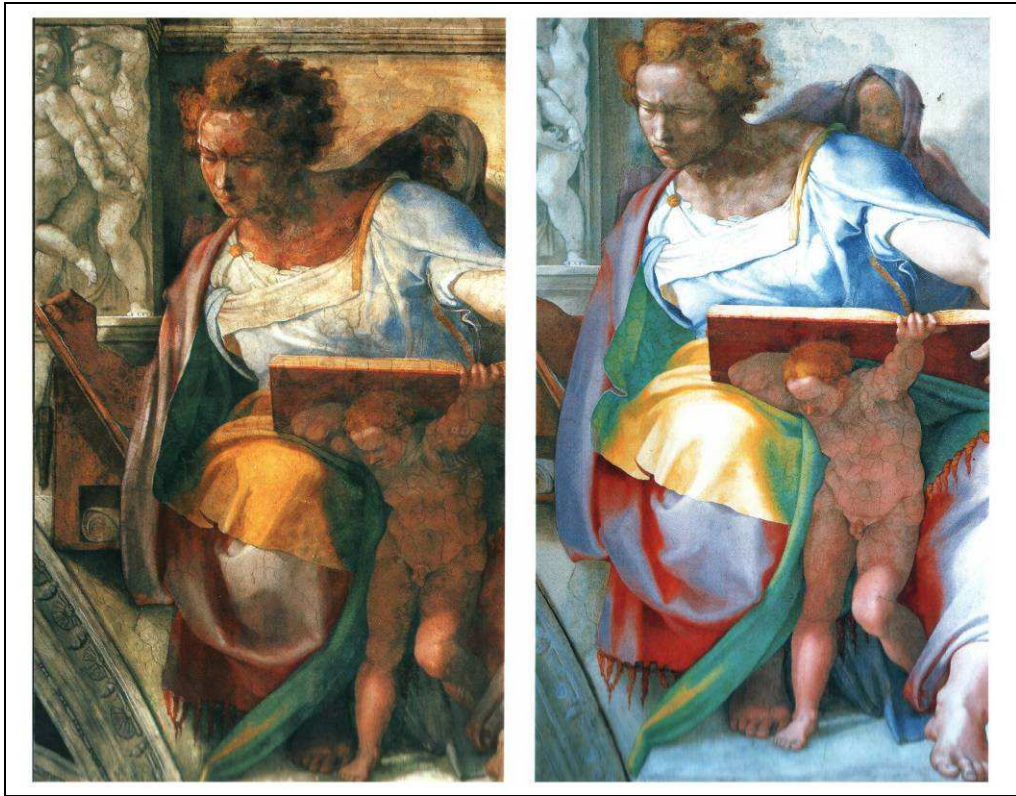
L'un des restaurateurs du Vatican travaille sur une fissure de la voûte.



Un restaurateur nettoie la Sibylle de Lybie.



La sibylle de Lybie, détails avant et après le nettoyage.



Le prophète Daniel, détails avant et après le nettoyage.

ANNEXE 29



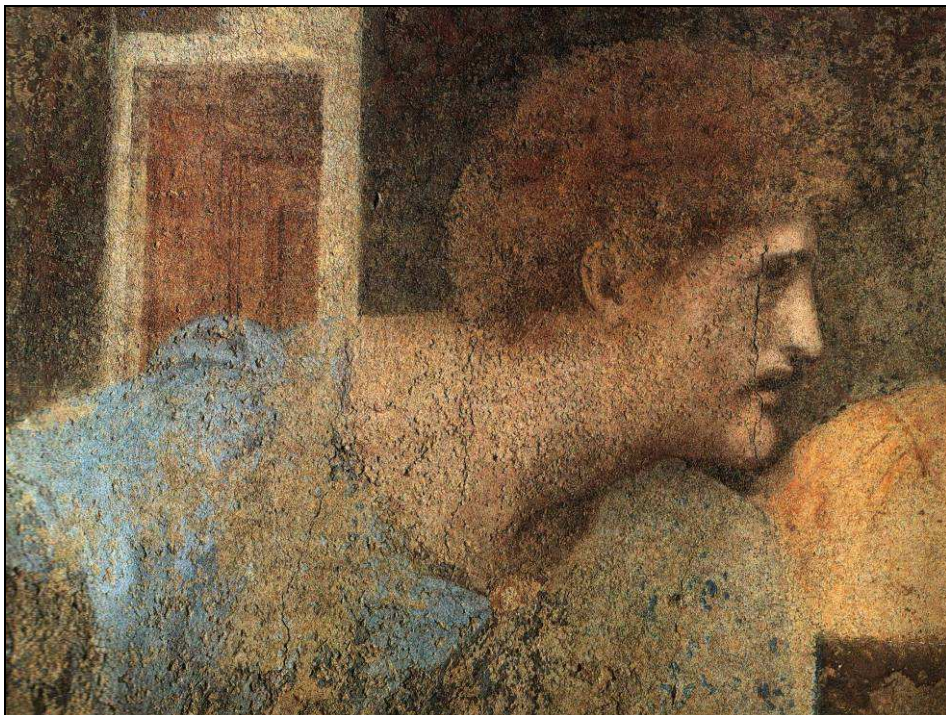
Vue générale du réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie, Milan.



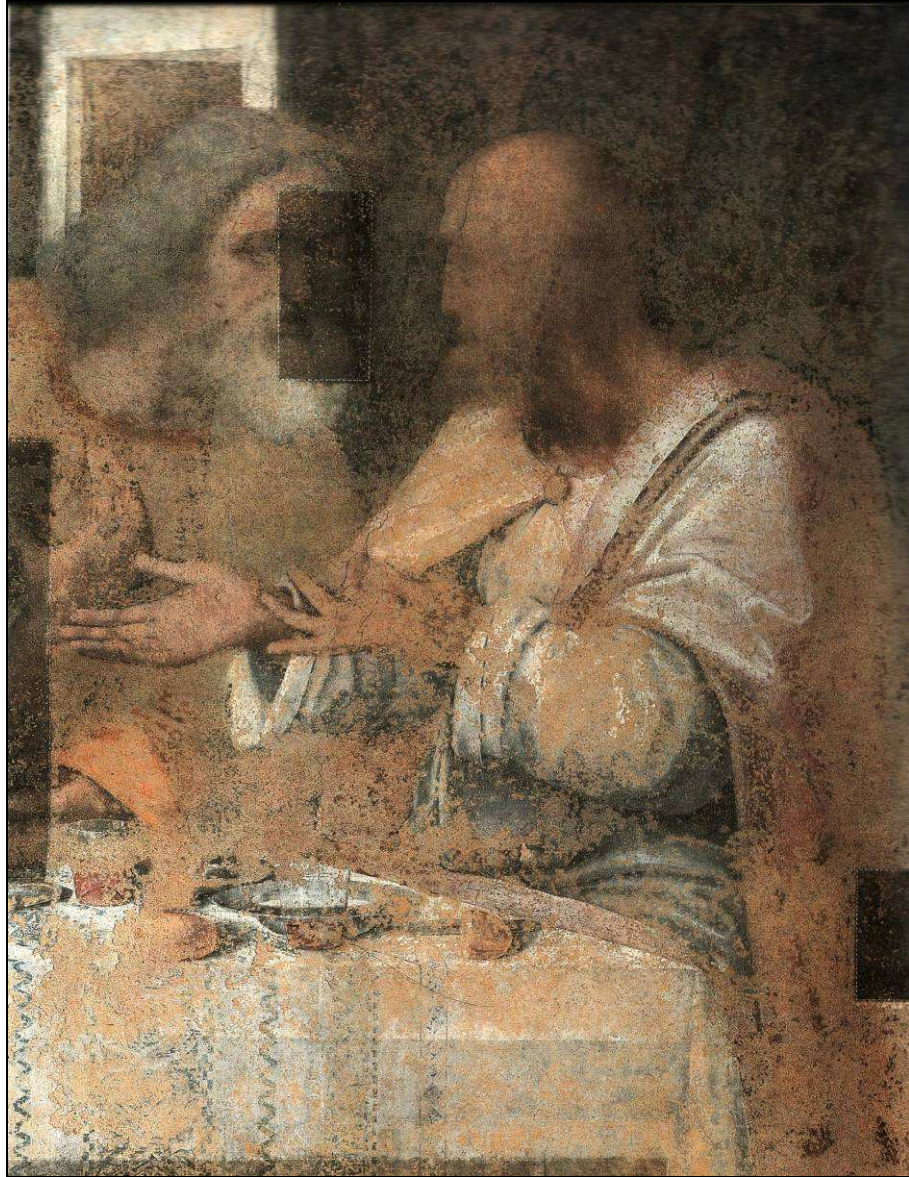
La Cène, Léonard de Vinci, huile et détrempe sur enduit, vers 1495-1498, .460 x 880cm.



Détail de la table mise, *La Cène*, Léonard de Vinci.



Détail de *La Cène*, figure de Mathieu.



Détail de *La Cène*, figures de Thaddée et Simon, pendant le nettoyage.

ANNEXE 30



Peintures murales de la « Salle à manger », Maison Doménie,
La Tronche, Isère, XVIIIème siècle.



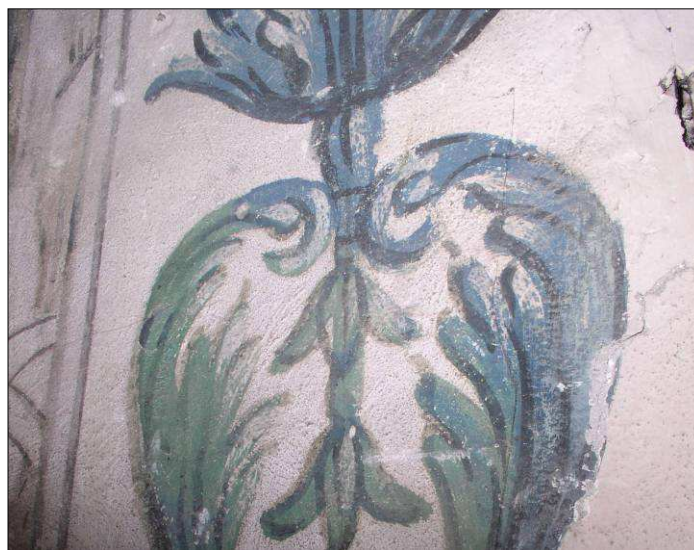
Peintures murales, La Doménie, avant restauration.



Consolidation de l'enduit et comblement des fissures, pendant la restauration.



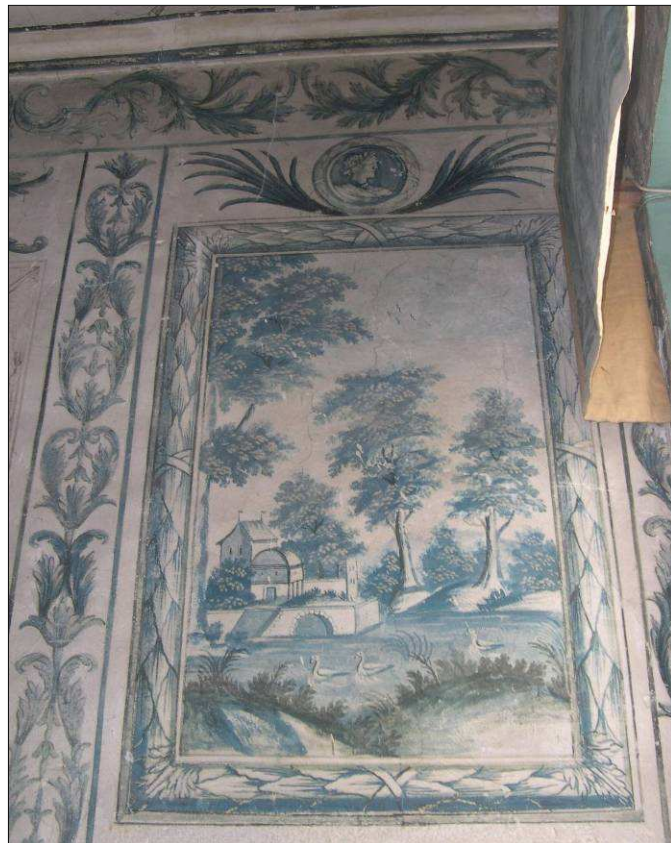
Détail d'une fleur, retouche verte qui recouvre l'original bleu.



Détail d'une guirlande de fleurs, la couleur bleue est la couleur originelle.



Détail des ornements floraux, avant et après nettoyage.



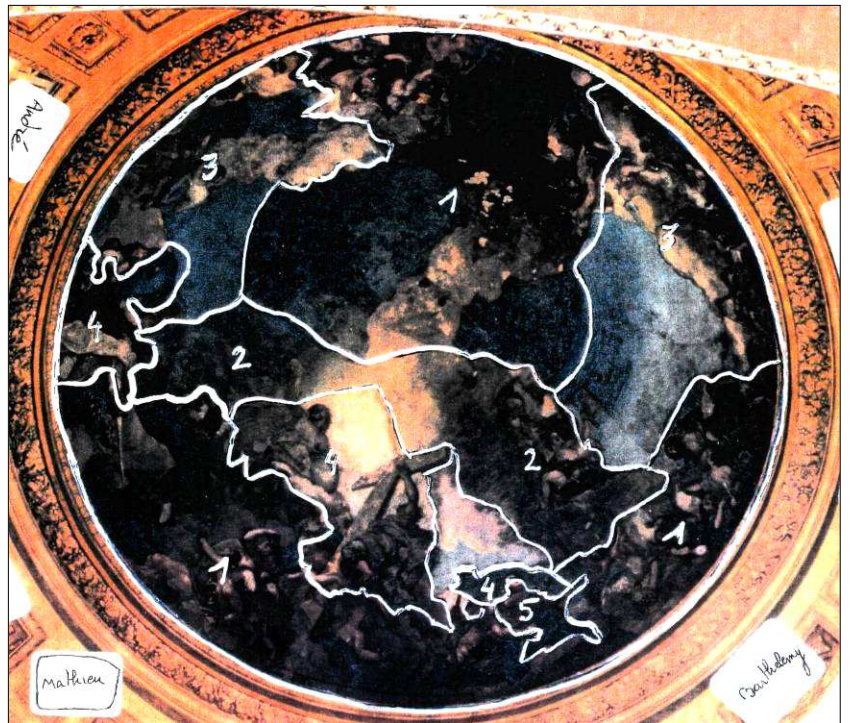
Peintures murales après restauration, La Doménie, La Tronche,

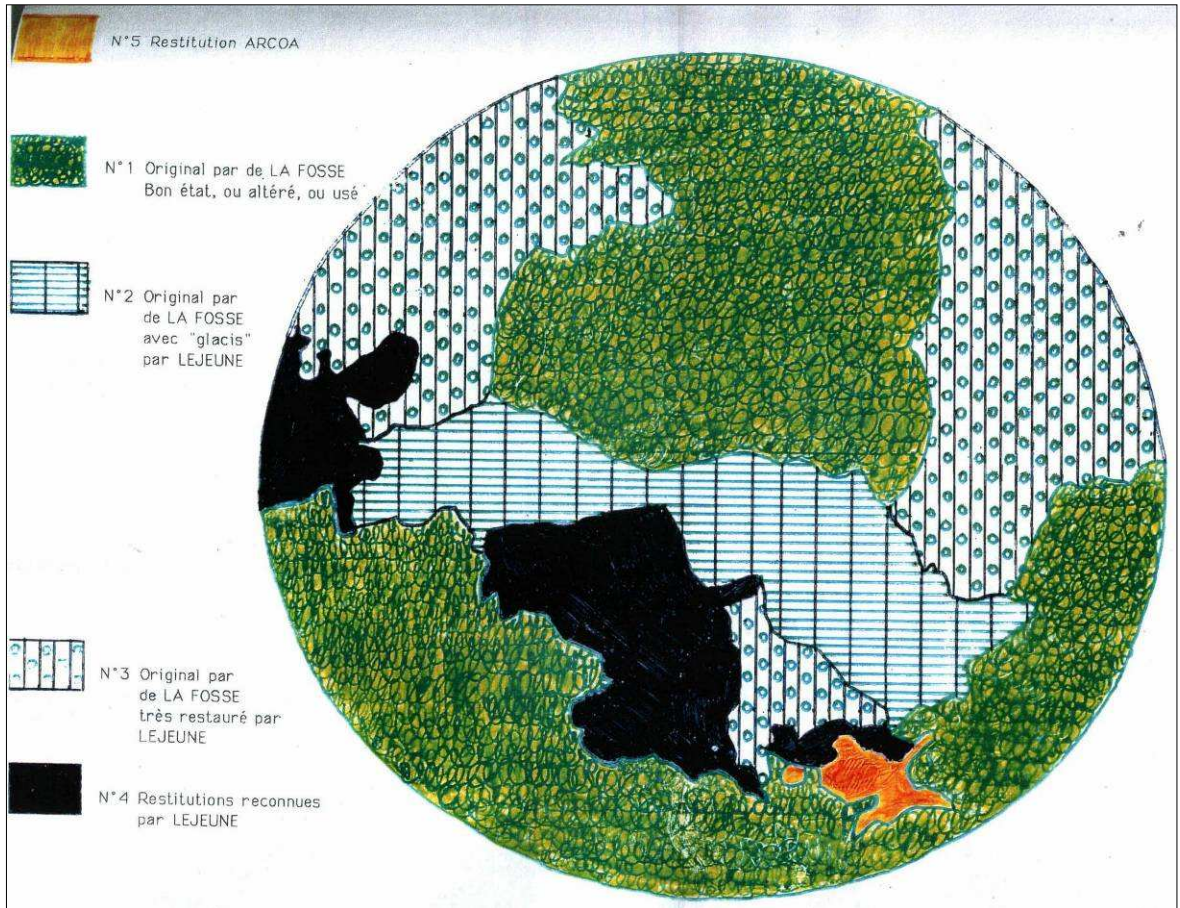
ANNEXE 31



Dôme des Invalides, Jean-Baptiste Jouvenet et de Charles de la Fosse, 1703 et 1706, peintures après restauration de l'atelier ARCOA.

1. Original par de La Fosse
2. Original par de La Fosse avec glacis par Lejeune.
3. Original par de La Fosse restauré par Lejeune.
4. Restitutions par Lejeune.
5. Restitution ARCOA.





ANNEXE 32



Vue générale du *Jugement Dernier*, Michel-Ange, 1536-1541.



Le *Jugement Dernier*, après restauration.



Détails du Jugement Dernier, avant le nettoyage effectué entre 1990 et 1994.
La Vierge et le Christ

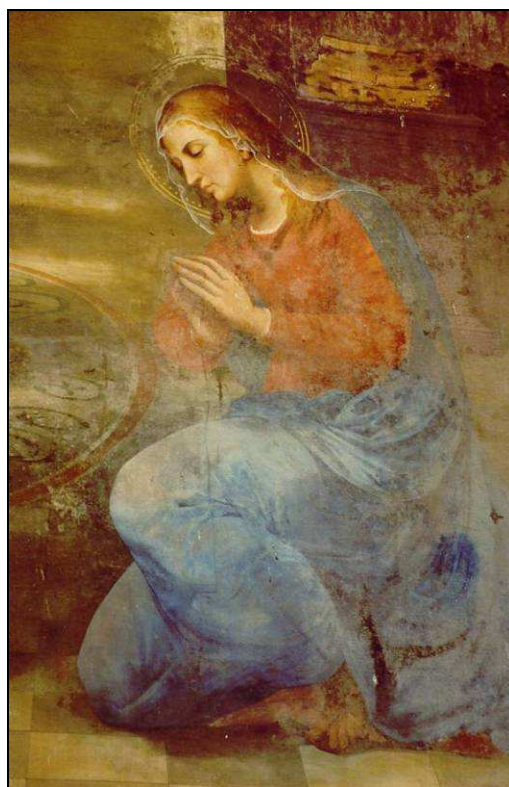


Groupe de Sainte-Catherine et de Saint-Blaise.



Figure de Saint-Jean-Baptiste, avant le nettoyage des années 1990.

ANNEXE 33



Chalis, Annonciation, Vierge en bleu au revers de la rosace.



Chalis, Vue d'ensemble de la voûte de la nef.



Détail des voûtains du chœur : ange portant la lance, symbole de la Passion du Christ.



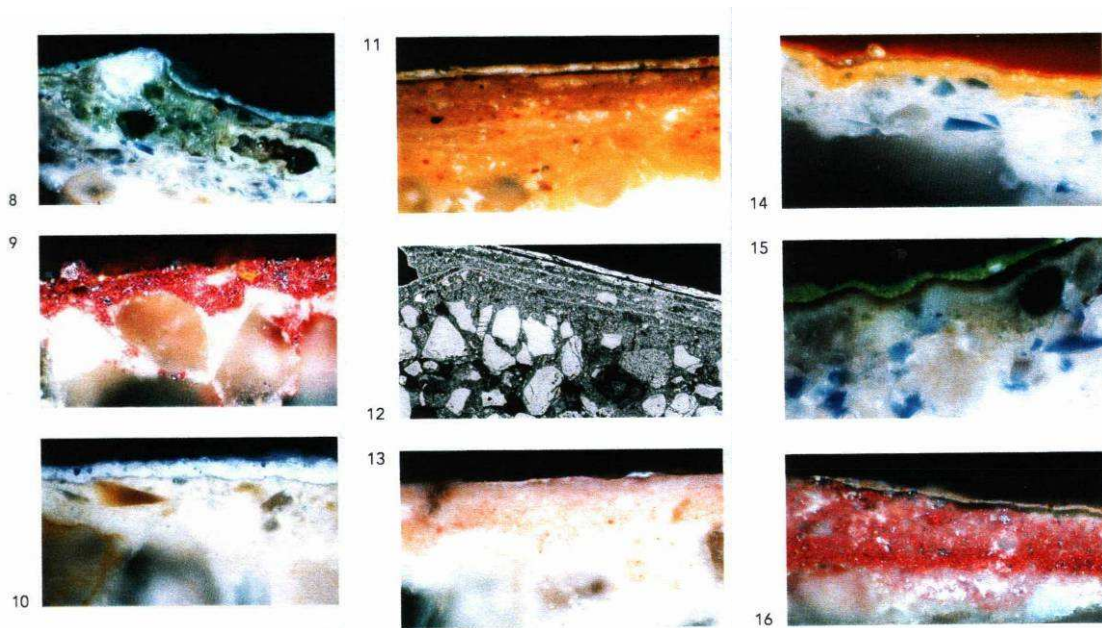
Voûte de la nef, travée centrale : Saint Marc et Saint Jean.



Vue d'ensemble de la contre-façade : l'Annonciation.



L'Annonciation, détail.



Coupes stratigraphiques de différents échantillons prélevés sur la scène de l'Annonciation, microscope optique x 200.

8. Les trois premières couches constituent la polychromie originelle, la fine couche de surface appartient au repaint du XIX^{ème} siècle.

9. Zone foncée du drapé violet de Dieu le Père. Seule la polychromie originelle appliquée à fresque est présente (ocre rouge très chargé en oxydes de fer).

10. Zone du fond bleu du ciel. La couche de surface, qui appartient au repaint du XIX^{ème} siècle, recouvre la couche de smalt originale.

11. Zone de l'architecture jaune de la contre-façade. La première couche est appliquée à fresque, elle est suivie de trois couches de finition appliquées à sec.

12. Image électronique de la coupe 11 permet de discerner très distinctement les différentes applications.

13. Zone de carnation originelle de l'épaule de l'*angelo* central. Ocre rouge appliqué à fresque avec un léger rehaut de carbonate de calcium en surface.

14. Zone de l'auréole de l'ange. Les deux premières couches (smalt et jaune d'étain-plomb) appartiennent à la polychromie originelle. La couche de surface ocre rouge est du XIX^{ème} siècle.

15. Zone de la robe verte de l'ange. Présence d'une démarcation organique à l'interface des deux mises en peinture. Le vert original de la robe est appliqué sur le fond bleu du ciel. En surface, la fine couche de repaint est un mélange avec du vert de chrome.

16. Zone de l'aile droite de l'ange. L'ocre rouge original est suivi d'une application du XIX^{ème} siècle (mélange d'ocre rouge et de blanc de plomb).

ANNEXE 34

L'ICOMOS (Conseil international des monuments et des sites)

L'ICOMOS a été créé en 1965 à Varsovie et Cracovie. L'ICOMOS est l'organisation internationale non gouvernementale chargée de la conservation et de la promotion du patrimoine architectural ainsi que des sites. Son but principal est de faire prendre conscience à travers le monde de l'importance du patrimoine historique au sein de l'environnement. L'ICOMOS est expert de l'UNESCO pour le patrimoine et les sites à caractère culturel (notamment pour la mise en œuvre de la Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel). Cette organisation est actuellement constituée de 115 comités nationaux. Le centre de documentation ICOMOS-UNESCO diffuse les recherches menées par les Comités internationaux spécialisés (architecture, jardins historiques, photogrammétrie, arts rupestres, pierre, économie de la conservation, gestion du patrimoine archéologique, structures du patrimoine architectural, structures en terre, tourisme culturel, villes historiques, inventaire, vitrail, patrimoine subaquatique, peintures murales, préparation aux risques, questions légales) ainsi que des publications scientifiques. L'ICOMOS élabore des instruments internationaux de doctrine concernant la conservation du patrimoine, tels la Charte des villes historiques, la Charte des jardins historiques, la Charte pour la protection et la gestion du patrimoine archéologique. La Charte internationale de Venise (1966) sur la conservation et la restauration des monuments et des sites constitue son texte fondateur et demeure le texte de référence.

La section française de l'ICOMOS s'est constituée en 1972 en association de la loi de 1901. Sa vocation, comme celle de l'ICOMOS, dont elle est la représentation en France, est de rassembler tous ceux que leur profession conduit à exercer des responsabilités dans le domaine de la conservation, la restauration et la mise en valeur du patrimoine et des sites : conservateurs, architectes, administrateurs, urbanistes, historiens d'art, sociologues... Depuis 1975, la section française de l'ICOMOS s'est ouverte à d'autres catégories de membres, telles que les principales associations de défense et de sauvegarde, quelques entreprises spécialisées ainsi que des villes à caractère historique. Les adhérents de la section française sont actuellement au nombre de 500, parmi lesquels environ 30 associations, 20 entreprises, 40 villes et collectivités territoriales.

TABLE DES MATIERES

Avant propos	1
Introduction	6
Chapitre I	
Approche historique et technique aux problèmes de la restauration en peinture murale.....	11
<u>I – 1) La peinture murale et ses spécificités physiques, esthétiques et techniques</u>	<u>11</u>
A- L'étude scientifique des techniques de la peinture murale	12
B- Influence de la technique de peinture sur la conservation.....	17
C- Les principales techniques de peinture murale : histoire et évolution.....	18
<u>I – 2) De la restauration à la conservation préventive.....</u>	<u>25</u>
A- Les sources de la conservation-restauration	26
B- Les mutations de la conservation-restauration	28
C- La conservation préventive.....	29
<u>I – 3) Le concept de restauration selon les pays : les cas de la France et de l'Italie ...</u>	<u>30</u>
A- Histoire de la restauration en Europe	30
B- A propos de l'art mural en France	34
C- La sauvegarde des peintures murales en Italie depuis 1960.....	36
Chapitre II	
Restaurer les restaurations : de la « recette familiale » à la science.....	44
<u>II – 1) Les XVII et XVIIIème siècles: la frénésie des restaurations</u>	<u>44</u>
<u>II – 2) Le XIXème et XXème siècles: rerestaurer ou conserver?</u>	<u>49</u>
A- Quelques aspects critiques à propos de restaurer ou dérestaurer	49
B- Dérestaurer ou respecter l'histoire de l'œuvre ?.....	54
C- Restaurer : dans quelle mesure acceptable ?	55

<u>II – 3) La restauration moderne : une discipline trop scientifique ?</u>	57
A- Les fondements des principes modernes en conservation.....	57
B- A propos des matériaux de restauration-dérestauration	60
C- A quels types d'agressions sont soumis les matériaux de restauration ?	63
Chapitre III	
Étude de cas spécifiques : divergences et aspects complémentaires entre grands chantiers et restaurations mineures	65
<u>III – 1) « Conserver avant tout » l'œuvre originale : les fresques de la chapelle Notre-Dame La Blanche</u>	65
<u>III – 2) La voûte de la Chapelle Sixtine, la Cène de Léonard, la salle à manger de la Doménie : dérestaurer pour retrouver l'original</u>	69
A- L'impact d'un nettoyage complexe : la voûte de la chapelle Sixtine	69
B- Etudes et problèmes relatifs à la restauration de la Cène de Léonard.....	74
C- Restauration des peintures d'une « salle à manger », Maison Doménie à La Tronche en Isère	81
<u>III – 3) Le Dôme des Invalides : la décision de garder les anciennes restaurations</u>	83
<u>III – 4) Le Jugement Dernier de Michel-Ange et les fresques de Primatice à Chaalis : « Conserver, restaurer, dérestaurer », des exemples qui synthétisent</u>	89
A- Le Jugement Dernier de Michel-Ange.....	89
B- Les fresques de Primatice à Chaalis	93
Conclusion.....	106
Bibliographie.....	111
Annexes.....	119
Résumé.....	190

RESUME

Ce mémoire dresse un bilan à jour de la question et des problématiques de la restauration/dérestauration dans le domaine de la peinture murale. Ces recherches s'inscrivent dans un projet personnel et professionnel, mais aussi scientifique. En effet, ce travail énonce les principes fondamentaux de la restauration, et les divergences qui peuvent exister entre la théorie et la pratique. Les deux premiers chapitres évoquent l'évolution technique et historique de la peinture murale, ainsi que la progression de la profession de restaurateur et de sa déontologie. Le dernier chapitre se consacre à l'étude d'exemples représentatifs de chantiers de restauration afin d'aborder les enjeux et facteurs décisifs qui justifient ou non une dérestauration.

Mots clés :

Peintures murales

Restauration

Dérestauration