

Introduction

En 1964, dans une étude novatrice mais restée sans grande postérité, Jacques Guillaume a souligné l'ampleur prise au XVIII^e siècle par les questions portant sur la matérialité des œuvres d'art¹. Par la suite, Dominique Poulot a mentionné à plusieurs reprises l'intérêt pour le « matériel » de l'art dont témoigne la culture savante et muséale de la deuxième moitié du siècle². Récemment, Charlotte Guichard a encore insisté sur l'importance accordée à la matière des tableaux après la Révolution française³. Le présent ouvrage porte sur la restauration des peintures à Paris entre 1750 et 1815, entendue comme l'ensemble des manipulations transformant l'œuvre d'art, qu'elles soient destinées à en éviter la destruction ou à en améliorer l'état esthétique. L'arc chronologique choisi s'étend des premières interventions réalisées dans la capitale française par le restaurateur Robert Picault à la chute de l'Empire napoléonien. Dans le prolongement des recherches citées, qui mettent toutes en évidence l'intérêt pour la dimension physique des objets d'art au siècle des Lumières, et particulièrement après la Révolution, mais n'abordent la restauration que de manière annexe, il s'agit de préciser le rôle conféré à la pratique dans ce contexte, ainsi que l'évolution de cet intérêt durant la période étudiée.

L'une des particularités du contexte tient à l'institutionnalisation croissante de l'activité. D'une part, le roi de France fait restaurer dès la fin des années 1740 les œuvres de la Couronne avec une intensité et une publicité inédites. D'autre part, l'ouverture du musée en 1793 se double d'un important traitement des collections nationales. Le terme de « institution » est employé ici au sens large, pour évoquer sous l'Ancien Régime l'administration des Bâtiments du roi, organisme dépendant de la Maison du roi et notamment dévolu à l'entretien des résidences royales, en lien avec l'Académie de peinture et de sculpture ; après la Révolution, nous comprenons sous cette appellation l'administration du musée central des Arts, appelé sous l'Empire musée Napoléon, ancêtre du musée du Louvre. De nombreuses règles relatives à l'activité sont formulées dans ce contexte. Le développement de la pratique dans le milieu muséal à la fin du XVIII^e siècle est même généralement présenté par l'historiographie comme le moment décisif de la professionnalisation de l'activité, à la fois sur un plan technique et éthique : « Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la restauration des tableaux a été une entreprise obscure et marginale [...]. Mais avec la naissance des premiers musées publics et la volonté de définir et de protéger un patrimoine national, la restauration a émergé comme une profession distincte et reconnue⁴. »

L'approche biographique, le manque de contextualisation à la fois géographique et historique, la tendance à retracer des évolutions continues et à dessiner des

filiations, le peu d'intérêt porté aux enjeux sociaux, économiques et politiques, une attention limitée parfois uniquement aux questions techniques, ou encore l'absence de conceptualisation, a fragilisé et restreint l'histoire de la restauration des peintures à Paris à l'époque qui nous intéresse. En outre, occupée dans la deuxième moitié du XX^e siècle par la délimitation et la légitimation d'un champ de recherche spécifique, autrefois jugé problématique et accessoire par les historiens d'art, mais qui semble aujourd'hui acquis – comme en témoigne la multiplication des numéros de revues consacrés à l'histoire de la restauration, laissant presque supposer une crise de croissance de ce domaine de recherche, semblable à celle qu'a connu, vingt ans auparavant, l'histoire des collections⁵ – une large part de l'historiographie a ignoré ce que la recherche sur la restauration pouvait amener à l'histoire de l'art.

RESTAURATION, MATÉRIALITÉ ET HISTOIRE DE L'ART

■ Différentes approches abordent les peintures tantôt comme des représentations, des biens symboliques ou des artefacts matériels. Toutefois, aucune de ces perspectives, prises séparément, ne suffit à rendre compte de ce qu'est une œuvre d'art. De plus, ces oppositions, bien qu'elles structurent le champ de la discipline, semblent rejouer de manière plus ou moins explicite une dichotomie d'origine philosophique ou religieuse, opposant le corps à l'esprit comme elle distingue la matérialité des peintures de leur signification. Ce livre sur la restauration des peintures entend mettre les propriétés physiques de l'œuvre au centre de son questionnement, en soulignant les enjeux économiques, symboliques et théoriques qui y sont liés : nous souhaitons ainsi proposer une analyse basée non sur l'opposition de ces différentes dimensions, mais sur l'affirmation de leur plasticité et de leur enchevêtrement, que la restauration permet de mettre à jour.

Cette recherche ne concerne donc pas la création des peintures. Elle ne propose aucune datation ou relecture des œuvres. Elle ne les explique pas ni ne les contextualise, délaissant ainsi certaines questions constitutives de l'histoire de l'art. Elle n'entend pas non plus apporter des informations spécifiques sur l'histoire des techniques, ou encore dévoiler les « dessous des chefs-d'œuvre », comme le font parfois les études sur la restauration⁶. Cet ouvrage souhaite néanmoins mettre la mutation matérielle des peintures au cœur d'un sujet de recherche. La restauration est abordée ici non comme une méthode d'investigation, révélant l'histoire d'un tableau ou d'une technique, mais bien comme un objet d'étude, renseignant sur autre chose que l'état de conservation des peintures. Comment tenir compte de l'existence physique des tableaux sans se contenter d'apporter des informations sur leur format, leur provenance, leur technique de création ou même leur restauration ? Est-il possible de sonder ce qui alimente la transformation des œuvres ? Alors que la matérialité des objets est encore trop souvent la part aveugle de l'histoire de l'art, nous souhaitons étudier leur existence dans le temps et ce que celle-ci nous apprend du contexte dans lequel elles sont transformées. Permettant de saisir comment les œuvres sont modifiées à une période donnée, la restauration et les discours produits à son propos offrent un biais privilégié pour

comprendre le rapport qu'une époque entretient avec les peintures anciennes, et plus généralement avec son passé même⁷.

Une telle étude relève de l'histoire matérielle, voire des *Material Culture Studies* que l'anthropologue Daniel Miller appelait de ses vœux⁸. Dans les dix dernières années du XX^e siècle, l'histoire matérielle s'est considérablement développée, portant principalement sur les objets du quotidien, tels que les vêtements, les meubles ou encore les livres, souvent dans la perspective d'une histoire économique et sociale ou encore d'une histoire culturelle⁹. Les œuvres sont toutefois étudiées dans le présent ouvrage non seulement comme les « témoins » d'une société, dont l'usage et la circulation révèlent l'économie d'une époque, mais aussi comme des objets instables tant sur le plan physique que symbolique, suivant une perspective esquissée par plusieurs études récentes appartenant au domaine de l'ethnographie ou de l'anthropologie¹⁰. Dans le domaine de l'histoire de l'art, une telle conception prévaut notamment chez Francis Haskell et Nicholas Penny¹¹ : en étudiant la restauration des statues ainsi que les processus de valorisation qui les entourent, tels que le moulage, la copie ou encore la reproduction en gravure, les deux auteurs ont ainsi donné une conception dynamique et évolutive de l'objet d'art, intégrant dans leur analyse ses transformations et leur incidence.

POUR UNE NOUVELLE HISTOIRE DE LA RESTAURATION

■ Au XX^e siècle, les recherches sur la restauration ont pris deux orientations distinctes. La première, reliant en Italie les travaux de Camillo Boito à ceux de Cesare Brandi¹², peut être vue comme prescriptive. Il s'agit pour les auteurs de classer les différentes altérations, d'identifier les procédés de restauration appropriés et de formuler les principes généraux à mettre en œuvre. En Belgique, cette tradition trouve son point d'achèvement dans les écrits de Paul Philippot, qui formule, dans le sillage de Brandi, une réflexion visant à fonder en théorie la pratique de la restauration¹³. Parallèlement, un second type de travaux, plus strictement historiques, s'est développé dans la deuxième moitié du XX^e siècle. En 1973, Alessandro Conti publie la première – et toujours unique – synthèse sur l'histoire de la restauration des peintures, qui reste à ce jour un ouvrage fondamental¹⁴. À la suite de cette publication, de nombreuses recherches ont été menées notamment en Italie, en Belgique, en Allemagne et en France¹⁵. En Angleterre, Ann Massing propose une première approche d'envergure du sujet¹⁶.

Contrairement à d'autres pays, le monde universitaire français n'a pas produit d'étude historique et critique de grande ampleur. Quelques travaux académiques ont pourtant ouvert des voies originales, comme l'article de Pierre Marot, en 1950, qui apporte d'importantes informations sur la transposition des peintures, c'est-à-dire l'intervention de restauration consistant à déposer la couche picturale d'une peinture pour la faire adhérer à un nouveau support¹⁷. Le texte de Gilberte Émile-Mâle portant sur l'histoire de la restauration au musée central des Arts, qui ouvre à Paris en 1793, reste actuellement le seul panorama historique sur la restauration à Paris sous la Révolution, laissé toutefois à l'état d'ébauche¹⁸. En France, Émile-Mâle est en effet la première à faire de la restauration un véritable sujet d'étude, suivie par Ségolène Bergeon¹⁹. L'absence d'une approche globale

de l'activité à Paris au XVIII^e siècle et le fait que cette histoire soit principalement écrite par les conservateurs et les professionnels des musées posent certaines questions. Cette orientation privilégie une approche casuelle, où chaque recherche est centrée sur une œuvre et sa restauration, une ville, une tradition locale, une figure importante du domaine ou encore un procédé particulier²⁰, sauf lorsque la question des échanges est prise en compte²¹. De nombreux mémoires sur l'histoire de la restauration ont été rédigés dans cette veine à l'École du Louvre²².

Ainsi, le récit proposé s'est généralement limité à l'étude du monde muséal parisien, sans mettre en relief les liens, ressemblances et différences avec les autres centres européens contemporains. Les polémiques, quand elles sont évoquées, n'ont également été abordées que d'un seul point de vue, sauf dans les recherches de Bénédicte Savoy²³. Notre travail entend au contraire resituer ces pratiques dans un contexte européen, en prenant des exemples en Italie, en Allemagne et en Belgique. La ville de Venise présente le seul centre d'activité comparable à celui de Paris dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle : en 1787, un atelier, situé dans le monastère de San Giovanni e Paolo, est ainsi ouvert sous la tutelle du Sénat vénitien. La Belgique porte aussi à la restauration une attention soutenue et ancienne : ponctuant le texte de Jean-Baptiste Descamps, des réflexions attentives à l'état de conservation des peintures associent ainsi la connaissance des œuvres à la prise en considération de leur état matériel dès le XVIII^e siècle²⁴. Le monde germanique, totalement écarté du livre d'Alessandro Conti, est pourtant déterminant. Le *Dictionnaire* du peintre suisse Johann Heinrich Füssli, publié à Zurich en 1767, intègre déjà des biographies de restaurateurs à ses notices sur les artistes et les artisans²⁵. L'écrivain allemand Johann Wolfgang von Goethe s'intéresse aussi à la pratique de la restauration. Il visite l'atelier vénitien et commente les interventions contemporaines, inaugurant ainsi une tradition du commentaire sur cette activité qui se perpétuera au début du XIX^e siècle²⁶. Autour de 1830 paraissent en langue allemande les trois premiers traités consacrés entièrement à la restauration, très bien étudiés par Giuseppina Perusini²⁷.

L'ŒUVRE COMME *WORK IN PROGRESS*

■ Dès 1980, la publication des *Arts de faire* de Michel de Certeau a montré que les pratiques pouvaient être des objets d'étude historique²⁸. Notre recherche tourne cependant autour d'un absent : le geste, immédiat, direct, et définitivement passé du restaurateur au travail. Elle a ainsi grandi à partir d'une zone d'ombre, circonscrite par les mouvements faits il y a plus de 200 ans par les restaurateurs de tableaux à Paris. Contrainte inhérente à l'histoire des pratiques, peu de chose nous permet de reconstruire l'essentiel de l'activité de restauration, c'est-à-dire les mouvements du restaurateur, leur incidence sur la matière, la pression de ses doigts sur la toile, sa manière d'appliquer un adhésif, la tension de ses mains rabotant un support, ses coups d'œil pour estimer ce qu'il retire, dans tout ce que ces manipulations sédimentent de savoir historique, technique, ou encore d'intuitions. Les œuvres seules, dans les rares occasions où elles n'ont pas été dé-restaurées et re-restaurées plusieurs fois depuis le XVIII^e siècle, gardent la mémoire de ces gestes. Mais les archives, les traités, les mémoires d'intervention (les factures produites

par les restaurateurs), soit toutes les sources historiques écrites sur lesquelles se base cette étude, sont des traces fabriquées. À destination des commanditaires et des employeurs, certains documents rendent compte d'une intervention terminée. Imprimés, publiés dans la presse ou sous forme de rapports, d'autres peuvent s'adresser à un public en cours de constitution et sont souvent diffusés pour des raisons précises. En cela, et comme dans de nombreux travaux historiques, les documents entourant la restauration sont le résultat d'une narration. Ils ne reflètent pas la situation de travail, ni ne permettent de restituer les gestes et les mouvements qui la constituent.

En proposant une autre approche de la restauration, et plus encore des représentations de cette activité, nous souhaitons ouvrir des perspectives pour repositionner l'étude de cette pratique dans le domaine de l'histoire de l'art, et pour faire émerger un nouveau sujet. Si les restaurations informent sur la fonction conférée aux peintures, nous montrons qu'elles contribuent tout autant à la modifier. Les œuvres sont ainsi requalifiées, redéfinies et réaffectées par leurs transformations. En outre, nous soulignons que les œuvres modifiées ne sont pas passives. Elles exercent au contraire une action, à la fois lors de leur restauration et face aux spectateurs qui les contemplent. En ce sens, il ne s'agit pas d'étudier l'usage d'un objet figé en fonction de critères prédéfinis, mais bien d'interroger les mutations et les effets d'œuvres en perpétuelle transformation.

Notes

1. GUILLERME J., *L'Atelier du temps, essai sur l'altération des peintures*, Paris, Hermann, 1964.
2. POULOT D., *Surveiller et s'instruire, la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.
3. GUICHARD C., « Le marché au cœur de l'invention muséale ? Jean-Baptiste Lebrun et le Louvre (1792-1802) », *Revue de synthèse*, 2011, n° 1, p. 94-116.
4. MCCLELLAN A., « Raphael's Foligno Madonna at the Louvre in 1800 : restoration and reaction at the dawn of the museum age », *Art Journal*, été 1995, p. 80. Comme celle-ci, toutes les citations insérées dans le corps du texte et provenant de livres ne bénéficiant pas d'une traduction française ont été traduites par nos soins.
5. VOLLE N. et COURAL N. (dir.), « Des traités aux ateliers. Théorie et pratiques de la restauration des peintures et des dessins en France, XVIII^e-XX^e siècles », *Technè*, n° 33, 2011.
6. HOURS M., *La Vie mystérieuse des chefs-d'œuvre : la science au service de l'art*, catalogue d'exposition (Metz, musée d'Art et d'Histoire, 26 février-30 avril 1983), Metz, musée d'Art et d'Histoire, 1983 ; RINUY A. et SCHWEIZER F. (dir.) *L'œuvre d'art sous le regard des sciences*, catalogue d'exposition (Genève, musée Rath, 17 mars-15 mai 1994), Genève, musée d'Art et d'Histoire, Slatkine, 1994.
7. ÉTIENNE N. et HÉNAUT L., *L'Histoire à l'atelier. Restaurer les œuvres d'art, XVIII^e-XX^e siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012.
8. MILLER D. (dir.), *Material cultures. Why some things matter*, Londres, UCL Press, 1998, p. 19.
9. ROCHE D., *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1997.
10. JULIEN M.-P. et WARNIER J.-P., *Approches de la culture matérielle. Corps à corps avec l'objet*, Paris, L'Harmattan, 1999.

11. HASKELL F. et PENNY N., *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, trad. de l'anglais par François Lissarrague, Paris, Hachette, 1988.
12. BOITO C., *Conserver ou Restaurer : Les Dilemmes du patrimoine* (1893), trad. de l'italien par J. M. Mandosio, présenté par Françoise Choay, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2000 ; BRANDI C., *Théorie de la restauration* (1963), trad. de l'italien par Colette Déroche, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2000.
13. PHILIPPOT A. et P., « Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, II, 1959, p. 5-19. Voir aussi MARIJNISSEN R.-H., *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Arcade, 1967.
14. CONTI A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milan, Electa, 1973.
15. PÉRIER D'ETEREN C., *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, Pierre Madraga, 1991 ; STEINMANN E., « Raffael im Musee Napoleon », *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Berlin, janvier 1917, p. 8-25 ; STÜBEL M., « Gemälderestaurationen im 18. Jh. », *Der Cicerone*, Leipzig, Klinghart und Biermann, vol. 18, n° 4, 1926, p. 122-135 ; RINALDI S. (éd.), *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, Florence, Edifir-Edizioni, 2007 ; projet ASRI (« Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani »), et une tentative de regroupement international : *Amplius vetusta servare : primi esiti del progetto europeo : archivio storico dei restauratori europei / first results of the European project : historical archive of European conservator-restorers*, Saonara, Lurano, Matteo Panzeri et Cinzia Gimondi, 2007 ; HOENIGER C., *The Afterlife of Raphael's Paintings*, Cambridge, CUP, 2010.
16. MASSING A., *The Restoration before La Restauration. The origins of the Profession in France*, Londres, Brepols, 2012.
17. MAROT P., « Recherches sur les origines de la transposition de la peinture en France », *Annales de l'Est*, vol. 1, n° 4, 1950, p. 241-283.
18. ÉMILE-MÂLE G., *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, Paris, Éditions de l'Institut national du patrimoine et Somogy éditions d'art, 2008, p. 35-164.
19. BERGEON S., *Contribution à l'histoire de la restauration des peintures en Italie au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle (fresques et peintures de chevalier)*, mémoire de l'École du Louvre, Paris, 1975.
20. VOLLE N. et BOURGEOIS B., « La restauration des œuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée, XVIII^e-XIX^e siècles », *Techné*, Centre de recherche et de restauration des musées de France, n° 27-28, 2008.
21. BOCCARDO P. et DI FABIO C. (dir.), *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milan, Silvana Editoriale, 2003. Voir les recherches en cours sur l'Empire et les annexions en Autriche par Natalia Gustavson, conservatrice-restauratrice au Kunstmuseum de Vienne.
22. PHILIPPE E., *François-Toussaint Hacquin : 1756-1832 : restaurateur des collections nationales de 1775 à 1802*, mémoire de maîtrise, sous la dir. d'Alain Mérot et Nathalie Volle, Paris IV, 2003 ; SCHWAB C., *Marie-Jacob Van Merle, appelée la Veuve Godefroid, restauratrice des tableaux du roi de 1741 à 1775, restauratrice pour les particuliers et marchande de tableaux*, mémoire de l'École du Louvre, Master I, sous la dir. de Nathalie Volle, 2004-2005 ; JAMOIS T., *Röser, peintre et restaurateur*, mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, sous la dir. de Nathalie Volle et Claire Gerin Pierre, 2006.
23. SAVOY B., « Et comment tout cela sera-t-il conservé à Paris ? Les réactions allemandes aux saisies d'œuvres d'art et de science opérées par la France autour de 1800 », *Écrire l'histoire de l'art. France-Allemagne 1750-1920*, *Revue germanique internationale*, 13, 2000, p. 107-130.

24. DESCAMPS J.-B., *Voyage pittoresque de la France et du Brabant, avec des réflexions relativement aux arts, et quelques gravures, augmentées de la Vie des plusieurs peintres flamands, Rubens, Van Dyck, de Crayer, et plusieurs auteurs*, Amsterdam, Imprimeur Libraire Marché aux Trippes, 1772.
25. FÜSSL J., *Allgemeines Künstlerlexicon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Malher, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider*, Zurich, Füssli und Compagnie, 1767.
26. GOETHE J. W., « Ältere Gemälde, neuere Restaurationen in Venedig betrachtet 1791 », *Goethes Sämtliche Werke, Italien und Weimar*, 1786-1790, t. 3.2, Munich, Hanser Verlag, 1990, p. 289-294.
27. KÖSTER C., *Über Restauration alter Ölgemälde*, Heidelberg, C. F. Winter, 1827-1830 ; PERUSINI G., « Il Manuale di Christian Köster e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830 », dans KÖSTER C., *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2001, p. 19-207.
28. DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990.