

La restauration des œuvres d'art détériorées par la Seconde Guerre mondiale

Un événement clé dans l'évolution de la discipline de la restauration du patrimoine artistique mobilier, à partir des impulsions italiennes et belges

Mémoire réalisé par
Mélanie Grégoire

Promotrice
Anne Dubois

Année académique 2017-2018 – session de septembre
Master 120 en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée

GRÉGOIRE MÉLANIE

La restauration des œuvres d'art détériorées par la
Seconde Guerre mondiale

Un évènement clé dans l'évolution de la discipline de la restauration
du patrimoine artistique mobilier,
à partir des impulsions italiennes et belges

Mémoire présenté pour l'obtention du grade en Histoire de l'Art et Archéologie

Promotrice : Mme. Anne Dubois

Université catholique de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres

Commission de programme en histoire de l'art et archéologie

« Chaque génération, sans doute, se croit vouée à **refaire le monde**.
La mienne sait pourtant qu'elle **ne le refera pas**. Mais sa tâche est peut-être plus grande.
Elle consiste à **empêcher que le monde ne se défasse**.
Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déçues,
les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées,
où **de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire** mais ne savent plus convaincre,
où **l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression**,
cette génération a dû, en elle-même et autour d'elle, **restaurer à partir de ses seules négations**
un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir »

Albert CAMUS, discours de réception du prix Nobel de littérature, 1957

Remerciements

En préambule de ce travail, fruit de deux ans de recherches et de rédaction, je souhaite remercier toutes les personnes m'ayant aidée de près ou de loin dans sa réalisation.

Je remercie ma promotrice, Mme. Anne Dubois, pour sa disponibilité et ses conseils au long de ces deux années, mais aussi pour ses enseignements dans le cadre de l'option en expertise et conservation, qui représentent des outils indispensables à la rédaction de ce mémoire.

Je remercie en particulier Jeremy, pour sa patience et ses encouragements, son appui moral et matériel en toutes circonstances m'est indispensable.

Mes remerciements s'adressent également à mes parents Jean-Marc et Evelyne, et à mes sœurs Mélissa et Déborah, pour leurs relectures, leurs conseils précieux et leur soutien permanent.

Je tiens à remercier Justine, pour ses conseils et ses relectures.

Enfin, je remercie les archivistes et documentalistes de différentes institutions scientifiques belges, Mme. Inez Bourgeois, Mme. Julie Mauro et Mr. Michaël Amara pour les réponses apportées à certaines interrogations, leurs orientations bibliographiques et l'accès permis à divers dossiers de restaurations.

Introduction générale

Le XX^e siècle marque véritablement l'essor de la discipline de la restauration. À partir de la Seconde Guerre mondiale, des mesures plus théoriques se sont développées notamment pour les domaines de la peinture et de la sculpture. De fait, c'est dès les années 1940 que l'évolution se marque nettement, passant d'une discipline de type artisanale à une profession encadrée.

De tout temps, les guerres et idéologies extrêmes ont été la cause de destructions dans le domaine artistique. Le vandalisme, les incendies, le stockage de fortune ou encore les pillages ont été source de détériorations. En revanche, la Seconde Guerre mondiale se caractérise par une prise de mesure directe au sujet des œuvres d'art, qu'elles soient de nature immobilière telle l'architecture, ou mobilière telles la peinture et la sculpture.

Une étude approfondie de l'évolution de la restauration de manière générale, dans le monde ou plus précisément dans l'Europe touchée directement par la Seconde Guerre mondiale, serait ici trop exhaustive. C'est pourquoi, les démarches se centreront sur les régions géographiques de l'Italie, dont les premières émergences théoriques sur la restauration deviendront la base pour la profession, et de la Belgique, également pionnière dans le milieu. La situation générale servira à délimiter et situer le sujet. Les cas de l'Angleterre, de la France, des Pays-Bas ou encore de l'Allemagne seront cités à des fins de comparaisons ou de situation contextuelle.

Si en évoquant les dégâts causés par la guerre la pensée tend vers les destructions architecturales, le patrimoine artistique mobilier a également beaucoup souffert. Avec les événements de la Première Guerre mondiale, les démarches de conservation du patrimoine avaient été entreprises parallèlement à l'avancement de la menace guerrière. Toutefois, une partie du patrimoine artistique européen, perçue par les forces armées comme dommage collatéral, n'a pu être sauvée.

1. PRÉSENTATION DE L'OBJET D'ÉTUDE

1.1. CONSERVATION ET RESTAURATION

Le terme de « conservation-restauration » est généralement admis pour définir les différentes méthodes mises en place pour assurer la transmission d'un patrimoine¹. Il englobe les disciplines de conservation préventive, conservation curative et restauration. Ces disciplines de conservation et restauration, souvent évoquées de pairs, se caractérisent par une connaissance approfondie du patrimoine artistique, de ses matériaux constitutifs et des processus de dégradation auxquels il peut se soumettre. En revanche, les disciplines sont différentes dans leur approche propre du patrimoine, au travers de leurs mesures et actions.

Il est important de distinguer les deux notions. La conservation reprend l'entretien et la préservation des biens patrimoniaux en vue de les protéger d'éventuels dommages ou détériorations futures, permettant la transmission aux générations postérieures. La conservation s'applique de manière soit indirecte soit directe sur l'objet. La restauration, quant à elle, touche à l'intégrité de l'objet et indique la réparation ou la reconstruction d'un bien patrimonial qui a déjà subi une dégradation afin de retrouver une apparence proche de l'original, toujours dans le but de transmettre l'objet aux générations futures². Par conséquent, les deux notions sont liées par leur finalité mais s'émancipent par des histoires et des évolutions différentes. Alors que la conservation est institutionnalisée au cours du XIX^e siècle, la restauration ne voit réellement son essor qu'au XX^e siècle³.

¹ Roland MAY, « Patrimoine(s) et Conservation-Restauration(s). Quelques réflexions pour une théorie globale » dans *Ceroart* [en ligne], n° 4 Les dilemmes de la restauration, 2009.

² Donald INSALL, LARSON J.H. e.a., *Art conservation and restoration, 1998 – 2002*, [www.britannica.com], 2 juin 2017, (27/10/2017).

³ Roland MAY, *Op. Cit.*

1.2. HIÉRARCHISATION DES DÉMARCHES DE SAUVEGARDE DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

Dans la visée d'une sauvegarde du patrimoine artistique mobilier, la première démarche qui s'applique sur les objets d'art est préventive. Afin d'éviter tout risque de dommage, l'œuvre d'art doit se trouver dans les meilleures conditions de conservation possible. La restauration n'intervient alors qu'en dernier recours. L'intervention se réduit à un traitement minimaliste de l'œuvre⁴. L'œuvre d'art se trouve en effet être un objet unique et irremplaçable, qui prend place dans une vaste culture historique. Pour cette implication universelle, aucun faux pas ne peut être toléré à l'égard de l'œuvre, que ce soit dans son appréciation ou dans la façon dont elle est traitée. Le doute méthodique qui s'applique lors de chaque intervention est une des solutions critique les plus apte à préserver le patrimoine, il permet de toujours se questionner sur d'éventuelles meilleures solutions et d'appliquer un maximum de précautions durant une opération de restauration⁵.

⁴ Claire BOLSEN, *Evolution de la restauration à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Travail de fin d'étude, promotrice Anne Dubois, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2014, p. 8.

⁵ Ségolène BERGEON LANGLE, « L'éloge du doute en Restauration des œuvres d'art » dans *CeROArt* [en ligne], Hors-série, Mélanges en l'honneur de Roger Marijnissen, Juin 2015.

2. LIMITES DE L'ÉTUDE

Comparativement, concernant les restaurations d'après-guerre, la restauration d'œuvres architecturales est évoquée bien plus souvent que celle de peintures ou sculptures⁶.

Une organisation claire de la reconstruction architecturale, généralement soutenue par des institutions gérée par l'État, émerge en Europe dès 1945. Pour les restaurations d'œuvres d'art mobilier, ce sont les institutions préoccupées par les questions patrimoniales qui prennent l'initiative première d'une intervention. On ne distingue pas de reconstruction systématique organisée. Aucun témoignage de l'implication des villes ou régions n'a pu être trouvée dans le cadre des recherches ayant aboutis à ce travail.

Les raisons des dégâts ayant conduit à la restauration d'une œuvre ne sont pas toujours explicitement citées. Seules les observations concernant l'état de conservation des matériaux sont prises en compte. L'origine des dégradations constituant un point essentiel dans ce travail, la recherche de cas concrets s'est avérée plus compliquée qu'espéré. La recherche s'est majoritairement basée sur l'histoire d'œuvres brièvement évoquées dans des bulletins et revues d'art datant des années 1940.

⁶ Dédit sur base d'observations personnelles résultants des recherches effectuées pour la réalisation de ce travail.

3. STRUCTURE DU MÉMOIRE

Avant de poursuivre, il semble impératif de souligner que ce travail se basera exclusivement sur les propriétés de la restauration. Le questionnement principal se centrera sur la restauration des œuvres dans une période se situant dans l'immédiat d'après Seconde Guerre mondiale. Une évocation du domaine de la conservation sera néanmoins occasionnellement opérée. Plus particulièrement, en rapport avec les conditions de dégradations du patrimoine artistique ou les moyens mis en œuvre pour réduire celles-ci, adaptés au contexte particulier d'une guerre moderne.

Il faut également préciser que le regard se portera strictement sur la restauration du patrimoine artistique mobilier. Il est vrai que, dans les années qui ont directement succédé à la guerre de 1940 - 1945, l'attention s'est d'abord portée sur les dégâts importants subis par l'architecture. Dans ce sens, c'est de restauration du patrimoine architectural que se préoccupent, notamment, les annales de cercles archéologiques de différentes villes belges⁷. Dans les dernières années de guerre et celles qui ont immédiatement suivi, des souhaits de restauration d'œuvre architecturale se formulent déjà. Ainsi, en 1944, les annales de Nivelles évoquent les bombardements de mai 1940 à la suite desquels s'est déclaré un incendie qui mène à la destruction de la collégiale de la ville. Il est à noter que durant la guerre, avec l'impossibilité d'une restauration, c'est la reconstruction qui a ici été décidée⁸. À Mons, par-contre, c'est seulement en 1947 qu'est évoquée la destruction d'une façade gothique, rue du 11 novembre, à nouveau lors des bombardements de mai 1940. Les pierres ont été conservées en vue de rendre son aspect au bâtiment grâce aux matériaux originaux⁹. Au vu de l'intérêt suscité par les pertes et les désirs de restaurations des œuvres architecturales, il est légitime de s'intéresser aux restaurations de dégâts subis par des œuvres d'art de type mobilières, picturales ou sculptées.

⁷ *Annales du Cercle Archéologique de Mons*, tome 60, 1946-1947, éd. J. Duculot, Gembloux, 1947. ; *Annales de la société archéologique et folklorique de Nivelles, Histoire de la ville de Nivelles des origines au XIII^e siècle*, tome XIV, 1944. ; OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES, L'appauvrissement monumental et artistique au cours de la seconde guerre mondiale. Inventaire préliminaire publié par l'office international des musées, Vol. I, Paris, 1946.

⁸ *Annales de la société archéologique et folklorique de Nivelles, Histoire de la ville de Nivelles des origines au XIII^e siècle*, tome XIV, *Op. Cit.*, p. 47.

⁹ *Annales du Cercle Archéologique de Mons*, tome 60, *Op. Cit.*, p. 25.

Une étude plus approfondie et une tentative de synthèse des évolutions et techniques propres au domaine de la restauration sont les objectifs centraux de ce travail.

Le chapitre I traite de l'évolution des encadrements législatifs et théoriques de la discipline de restauration. Afin de comprendre les réflexions menées sur le patrimoine dans le contexte d'une guerre moderne, il convient de remonter au premier conflit défini comme tel : la Première Guerre mondiale. Par le terme de guerre moderne sont sous-entendus l'ampleur géographique étendue et l'utilisation d'outils innovants pour le contexte, tels l'aviation.

Des directives et conseils relatifs à la restauration du patrimoine apparaissent dans différentes chartes et conventions rédigées à la suite des observations menées de 1914 à 1918, et de 1939 à 1945.

Les articles composant les différents textes officiels évoluent d'une considération d'abord liée à l'architecture vers une ouverture au patrimoine mobilier. L'Italie apparaîtra comme pionnière dans cette évolution spécifique.

Un italien sera d'ailleurs à l'origine d'une publication apparaissant comme une référence pour le domaine de la restauration, dès sa parution en 1963. Cesare Brandi élabore, en effet, un développement théorique de la discipline, sur base des observations menées lors de travaux pratiques de restauration, pratiqués au sein de l'*Istituto Centrale del Restauro* de Rome, dans le direct après-guerre. L'ouvrage *Teoria del Restauro* aura une influence considérable sur la discipline de restauration.

Le chapitre II se centre sur le cas particulier de la Belgique. Des figures préoccupées par la conservation et une meilleure connaissance de la matière des œuvres émergent progressivement. Jean Capart et Paul Coremans initient le mouvement par la création du Laboratoire central des Musées de Belgique et des Archives centrales iconographiques d'Art national. Ce laboratoire est l'ancêtre de l'actuel Institut royal du Patrimoine, par lequel d'autres spécialistes, telles René Sneyers, Albert Philippot et Paul Philippot, approfondiront les réflexions liées à la conservation-restauration.

Ces personnalités contribueront à situer la Belgique en tant que pionnière dans la discipline de la restauration. La profession même de restaurateur connaît une évolution vers une reconnaissance officielle. En outre, les belges prennent activement parti dans la querelle des vernis. L'opposition entre les idéaux de nettoyage est brièvement évoquée pour une meilleure compréhension de la position belge face à l'art. Enfin, les destructions de la Seconde Guerre mondiale, en Belgique, seront introduites du point de vue de la définition officielle qu'en fait les autorités.

Le dernier chapitre, le chapitre III, constitue véritablement le cœur de ce travail. La Seconde Guerre mondiale place l'art dans une situation particulière. Notamment, pour les risques qu'impliquent une guerre moderne. Mais aussi, pour le statut de l'art aux yeux des autorités belligérantes. Le contexte spécifique à l'Europe est succinctement décrit.

Les mesures prises par les institutions muséales de Belgique concernant leurs collections d'art sont exposées, bien qu'appartenant au domaine de la conservation, et non, de la restauration. Cette mise en place du contexte dans lequel se trouvent les musées permettra de situer la discipline spécifique de la restauration, durant la période d'Occupation allemande et après la Libération.

Effectivement, des restaurations sont requises malgré les préventions des institutions. Les causes de dégradation d'une œuvre d'art peuvent bien sûr être naturelles, causées par le passage dans le temps des matériaux. Toutefois, ce sont les dégâts causés par les bombardements, le vandalisme ou encore les mauvaises conditions de stockages, directement engendrées par la situation conflictuelle, qui seront retenus pour ce travail. Ils mèneront les restaurateurs de l'après-guerre à des réflexions encore inédites, qui marqueront considérablement le devenir de la discipline de restauration.

Pour parvenir à une synthèse des considérations et des techniques relatives à la restauration d'art, des études de cas seront évoqués pour les régions géographiques de l'Italie, d'où est donnée l'impulsion d'intérêt pour ce domaine notamment au travers de la figure de Cesare Brandi, et de la Belgique, qui compte des professionnels sur la question, tels Paul Philippot et Paul Coremans. Ces approfondissements se feront sur des œuvres dont les dégâts sont, entièrement ou en partie, dus au contexte spécifique du conflit armé s'étant tenu en Europe jusqu'en 1945.

D'abord, les mesures préventives de conservation vis-à-vis du patrimoine artistique permettent aux institutions muséales d'éviter, pour la plupart, les dégâts de l'armement moderne. Les bombardements constituent une caractéristique principale de la Seconde Guerre en Europe. Les peintures murales, directement attachées aux ensembles architecturaux, constituent une des premières victimes collatérales des combats.

Différentes études de cas, de patrimoine mobilier touché par l'effet des bombes, sont évoquées. Chacune constitue un élément phare de la restauration de dommage de guerre. En effet, les campagnes de restaurations des fresques italiennes des chapelles Mazzatosta et Ovitari représentent le point de départ des réflexions modernes de Cesare Brandi. Par l'observation de ces dégâts spécifiques, de nouvelles techniques de restaurations sont inventées.

En Belgique, des cas de peintures murales sont, également, à la base de nouvelles expérimentations dans le domaine de la conservation-restauration. Les démarches visant à la sauvegarde des fresques de Tournai et de Nivelles sont citées.

Toujours concernant la Belgique, deux autres études de cas sont évoquées. D'une part, la *Châsse de Sainte Gertrude de Nivelles*, élément phare du patrimoine belge. D'autre part, les tableaux destinés à l'exposition de 1944, dédiée à l'Art Moderne belge, au musée des Beaux-Arts d'Anvers. La quantité de tableaux touchés permet de se rendre compte des risques encourus par l'art en contexte de guerre, même dans une institution ayant pris de nombreuses précautions de protection des œuvres.

Ensuite, quelques lignes sont dédiées au vandalisme. Les convictions du régime nazi ont amené, tantôt à la sauvegarde, tantôt à la destruction de certaines œuvres. L'art trop nationaliste ou avant-gardiste est particulièrement touché par des destructions intentionnelles. De surcroît, l'étude du cas de *L'Aquila* de Nicolò dell'Arca, se penchera sur la transformation d'une iconographie chrétienne afin de la faire correspondre à une iconographie nationale allemande.

Ce type de dégradation a la particularité de ne pas être perçue comme telle par celui qui la pratique. Cet exemple dénote aussi d'une évolution des considérations relatives à l'art puisque *L'Aquila* a, également, bénéficié de restaurations après avoir été touché par un bombardement.

Par ailleurs, des œuvres abimées par un stockage mal adapté sont étudiées. En parallèle des musées, rangeant préventivement leurs œuvres de manière organisée et suivant des méthodes de conservation strictes, les fabriques d'église et les bâtiments publics doivent aussi abriter leurs collections selon leurs propres moyens. Le cas d'un tableau illustrant une *Déploration*, relayé dans les caves d'un hôpital, dénote des dégradations pouvant survenir sur des œuvres stockées dans un environnement inadapté.

La Seconde Guerre mondiale est caractérisée par une spoliation intensive des œuvres d'art. Avec l'avancée des différents fronts, divers lieux se sont révélés comme abris, afin de cacher et de préserver les trésors volés. C'est notamment le cas des mines allemandes et autrichiennes. Dans ce contexte sera cité le cas du polyptique de l'*Agneau mystique*, retrouvé dans une mine de sel, il est soumis à des conditions environnementales particulières. La campagne de restauration qui en résulte marquera un tournant décisif dans l'approche scientifique de la discipline.

Enfin, les restaurations issues de la Seconde Guerre ont mené à une évolution significative de la discipline. Les différentes considérations qui ont mûri depuis 1945 deviennent des normes pour toute intervention sur une œuvre d'art. L'évolution se résume assez bien par l'évocation d'une ultime étude de cas, celle du *Retable de la Passion* de l'église Saint-Lambert de Bouvignes.

Chapitre I

*Législation et théorisation : une évolution
vers la reconnaissance officielle de la
discipline de restauration au XX^e siècle*

INTRODUCTION

La restauration a pour effet de prolonger la vie des œuvres sur lesquelles elle opère, elle représente donc un aspect fondamental de la culture et des études historico-artistiques¹⁰. Pourtant, si la restauration existe depuis longtemps en tant qu'activité artisanale, ce n'est que très récemment qu'elle s'impose aux yeux des artistes et historiens d'art avec ses objectifs et moyens spécifiques.

Effectivement, avant le XX^e siècle, la restauration d'œuvres d'art n'était pas vraiment délimitée. Les premiers manuels pour restaurateurs n'apparaissent d'ailleurs qu'au XVIII^e siècle et ne sont que de courtes annexes à des publications plus générales. Les premiers traités réels, basés sur des études systématiques et comparatives, n'apparaissent qu'à la fin du XIX^e siècle, notamment celui de Giovanni Secco Suardo¹¹. Le manuel intitulé *Del ristauero in generale* veut définir la discipline en la caractérisant et en la légitimant sur base de son passé. Secco Suardo place les origines de la restauration moderne avec les besoins de restaurations de la peinture vénitienne, soulignant déjà la position prépondérante de l'État italien par rapport à la discipline¹². Il évoque, précocement, la restauration non plus comme de l'artisanat visant uniquement à redonner de l'esthétique mais comme une extension de la conservation du patrimoine culturel, basée sur des connaissances des mécanismes de dégradation et des techniques d'intervention¹³.

¹⁰ ISTITUO PER LA COLLABORAZIONE CULTURALE VENEZIA-ROMA, *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. XI, Firenze, 1963.

¹¹ Roger H. MARIJNISSEN, *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, tome 1, éd. Arcade, Bruxelles, 1967, p. 22.

¹² Michele CORDARO, « Metodologie e technique del restauro nell'opera e negli scritti di Giovanni Secco Suardo : eredità, fortunacritica, innovazioni » dans Ministero per i beni culturali e ambientali, *Giovanni Secco Suardo La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, actes de colloque, Bollettino d'arte, supplément au n° 98, bergame 9- 11 mars 1995, 1996, p. 73 – 77.

¹³ *Ibidem*, p. 73 – 77.

1. L'IMPACT DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

Les guerres ne sont pas étrangères à ce changement d'attitude face aux œuvres et à leur dégradation, que ce soit par dégénérescence naturelle ou par destruction accidentelle ou volontaire. C'est dès le début du XX^e siècle que la sensibilité s'accroît pour le phénomène du patrimoine martyr, les guerres modernes visant plus à la destruction des ennemis et à la conquête, et posant les destructions d'œuvres d'art au niveau de dommages collatéraux¹⁴. Des règles s'établissent progressivement, au cours de divers rassemblements, en vue d'une protection de ce patrimoine qui s'était retrouvé désarmé face aux attaques de la Première Guerre mondiale.

1.1. CONFÉRENCE DE ROME, 1930

La préoccupation au niveau officiel pour les questions de conservation et de restauration se précise durant l'année 1930. Pour la première fois, un congrès mondial centré sur ces disciplines de conservation et restauration se réunit à Rome¹⁵. Cette conférence internationale organisée par l'Office international des musées a lieu du 13 au 17 octobre et se centre plus précisément sur l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et la conservation des œuvres d'art.

Prenant la suite de cette impulsion, une série de chartes progresseront vers un encadrement et une spécialisation de la discipline. Pour le domaine plus précis de la peinture, les questions évoquées au cours de la conférence aboutissent, en 1939, à la publication du *Manuel de Conservation et de Restauration de peintures*¹⁶. L'ouvrage se divise en deux parties principales. La première, dédiée à la conservation, synthétise les méthodes d'examen applicables aux peintures et les préventions possibles pour éviter certains types d'altérations. La seconde partie traite de la restauration, des types de détériorations possibles concernant les peintures et des traitements qui peuvent y être appliqués¹⁷.

¹⁴ Nicolas DETRY, « Le patrimoine martyr. La résurrection des monuments historiques en Europe après 1945 » dans *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine. Trajectoires doctorales 2*, éd. Du patrimoine, centre des monuments régionaux, décembre 2014, p. 67 – 82.

¹⁵ Gilberte EMILE-MÂLE, « Histoire rapide de la restauration des peintures du Louvre. 2^e partie de la Révolution à la fin des années 1980 » dans *Coré. Conservation et restauration du patrimoine culturel*, n°4, avril 1998, p. 37 – 46.

¹⁶ Fernando SUAREZ SAN PABLO, « la politique de restauration des peintures des musées nationaux (1930 – 1950) » dans *Les cahiers de l'école du Louvre* [en ligne], cahiers 7, 2015.

¹⁷ OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES, *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, Paris, 1939.

1.2. LA CHARTE D'ATHÈNES, 1931

La *charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques* est adoptée lors du premier Congrès International des Architectes et des Techniciens des Monuments Historiques, s'étant tenu du 21 au 30 octobre 1931. Il s'agit de la première charte évoquant la problématique des restaurations, plus que des principes empiriques, la charte composée selon dix points se conçoit plutôt comme une synthèse de recommandations sur le sujet.

Il semble évident qu'en tant que réunion d'architectes, seul le cas de restauration des monuments historiques est évoqué. Cette convention s'oriente davantage vers les principes de John Ruskin que vers ceux d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, qui s'opposaient au XIX^e siècle. Alors que l'anglais préfère conserver les œuvres en l'état, le français vise à des restaurations totales, correspondant toutefois à l'esthétique antérieure.

La charte spécifie un respect de l'œuvre tant artistique qu'historique et un besoin de reconnaissance visuelle des nouveaux matériaux adjoints aux anciens, pour les cas d'anastylose (reconstruction d'un bâtiment en ruine à partir d'éléments originaux). 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 époque¹⁸.

De surcroît, l'association de l'utilisation de techniques et de matériaux modernes illustrent ce besoin d'interdisciplinarité dans le domaine de la restauration¹⁹. Comme le souligne, en 1944, l'historien de l'architecture Roberto Pane dans la revue *Aretusa*, « la charte invite l'historique à se compromettre pour une évaluation critique »²⁰.

¹⁸ *La Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques*, Athènes, 1931.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Maria Ida CATALANO, *Brandi e il restauro percorsi del pensiero*, éd. Nardini, Fiesole, 1998.

1.3. CARTA DEL RESTAURO, CHARTE ITALIENNE DE LA RESTAURATION, 1932

Après les résolutions émises par la *charte d'Athènes* un an auparavant, l'État Italien, au travers de l'autorité du Ministère de l'Instruction Publique du pays, décide d'appliquer certaines directives lors du *Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti*. Les résolutions évoquées sont analogues à celles énoncées dans la *charte d'Athènes*, elles sont résumées en sept points dont l'ensemble porte le nom de *Carta del Restauro*²¹ :

1. *Des organisations internationales prodiguant des conseils et agissant à un niveau opérationnel dans le domaine de la restauration des monuments historiques doivent être créées.*
2. *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.*
3. *Dans chaque État, les problèmes relatifs à la conservation des sites historiques doivent être résolus par une législation nationale.*
4. *Les sites archéologiques excavés ne faisant pas l'objet d'une restauration immédiate devraient être enfouis de nouveau pour assurer leur protection.*
5. *Les techniques et matériaux modernes peuvent être utilisés pour les travaux de restauration.*
6. *Les sites historiques doivent être protégés par un système de gardiennage strict.*
7. *La protection du voisinage des sites historiques devrait faire l'objet d'une attention particulière.*

²¹ CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI NORME PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI, *Carta Italiana del Restauro*, 1932.

C'est sur le besoin d'une direction scientifique dans les opérations de restauration qu'insiste le texte. Cette position d'intervention scientifique est défendue de façon encore inédite par l'architecte Gustavo Giovannoni, qui, influencé par la *charte d'Athènes*, préconise une utilisation des technologies les plus modernes pour toutes les interventions sur le patrimoine artistique.

Cette charte concerne à nouveau les problématiques liées à l'architecture. On peut néanmoins étendre les principes au patrimoine mobilier concernant les premier, deuxième et cinquième points. En effet, les opérations de restauration d'œuvres d'art picturales ou sculpturales doivent tout autant être encadrées, soit par une organisation officielle, soit par un spécialiste pouvant apporter une critique éclairée. Enfin, l'utilisation de matériaux modernes doit pouvoir faciliter le travail des restaurateurs mais surtout assurer une meilleure sauvegarde des œuvres par des interventions minimales.

2. L'IMPACT DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Comme le démontre les différentes chartes précédant la période du deuxième conflit moderne, l'uniformisation des méthodes de restauration avait déjà été entamée. Cette remarque s'applique en particulier aux monuments. L'impact des nombreuses destructions subies entre 1939 et 1945 et le sentiment de nostalgie qui en résulte créera cependant un regain d'intérêt pour les questions de restauration. L'entière des Beaux-Arts, tant l'architecture que la peinture ou encore la sculpture, se retrouve impliquée dans les réflexions sur le sujet.

C'est notamment par les nombreux dégâts issus de la Seconde Guerre mondiale que l'évidence du besoin d'une politique de sauvegarde et de protection de l'héritage artistique se fait sentir. Par ailleurs, face aux résultats désastreux du conflit, la nécessité de former des restaurateurs est indéniable²².

C'est également à l'issue de ces dégradations partout en Europe qu'ont été mises au point des méthodes et techniques innovatrices dans le domaine de la restauration²³. Il est important de souligner que, depuis la Seconde Guerre mondiale, les technologies se développent intensément, permettant des analyses toujours plus poussées des œuvres d'art²⁴.

2.1. LA CONVENTION DE LA HAYE, 1954

La convention de La Haye pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé est adoptée au Pays-Bas, en 1954, à la suite des destructions massives de biens culturels pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce document constitue le premier traité multilatéral qui porte sur la protection du patrimoine artistique en période d'hostilités. Il régleme diverses phases du traitement qui doivent être accordées aux œuvres, évitant qu'elles ne soient abimées et ne nécessitent ultérieurement de restaurations. Le second chapitre de la convention préconise une conservation dans des lieux exempt de tout risques de bombardements ou autre, le troisième chapitre est consacré à la réglementation des transports²⁵.

²² Paul PHILIPPOT, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : une vision humaniste : hommage en forme de florilège*, Courtrai, 1990.

²³ Giuseppe BASILE, « Brandi, Philippot et la restauration aujourd'hui » dans Nicole Geshé-Koning et Catheline Perrier d'Ieteren (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, actes de colloque, Bruxelles, 2008, p. 21 – 30.

²⁴ Chris CAPLE, *Conservation skills. Judgement, method and decision making*, Routledge, Londres, 2000, p. 127.

²⁵ UNESCO, *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*, avec règlement d'exécution, La Haye, 14 mai 1954.

Ce texte est, concernant tant le patrimoine immeuble que meuble, le premier valable en droit belge²⁶.

La convention sera accompagnée de deux protocoles. Le premier, datant de 1954, a pour objectif d'empêcher l'exportation de biens culturels en territoire occupé et dicte également des mesures de restitution. Le second, datant de 1999, vise à une protection plus rapprochée des œuvres en cas de conflit et interdit la dégradation volontaire de celles-ci²⁷.

2.2. LE CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POUR LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES BIENS CULTURELS - ICCROM

Après les nombreuses destructions causées par la Première Guerre mondiale, des restaurations sont effectuées dans l'urgence, particulièrement pour les bâtiments. La documentation et le professionnalisme n'intervenaient pas forcément dans la reconstruction. Or, dès la période de la Seconde Guerre mondiale, les préoccupations de sauvegarde et de protection du patrimoine ne concernent plus seulement l'architecture mais aussi les biens artistiques de type mobilier²⁸, tels notamment la peinture et la sculpture. Ces préoccupations deviennent centrales pour plusieurs grandes figures du milieu telles Cesare Brandi et Paul Coremans. Ce sont leurs idéologies qui sont d'ailleurs à la base du *Centre international d'Étude pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels*²⁹.

Plus connu sous l'appellation ICCROM, le centre est formé à Rome par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, autrement appelée UNESCO, en 1959³⁰. L'impulsion pour la création de ce centre avait déjà été donnée lors de la conférence de l'UNESCO à New Delhi en 1956, où le souhait d'un centre dédié à l'étude des questions relatives à la conservation et la protection de l'héritage culturel est émis³¹.

²⁶ Frédéric DELCOR, (dir.), *Trésors classés en fédération Wallonie-Bruxelles*, vol. 1, Bruxelles, 2015, p. 20.

²⁷ UNESCO, *Protocole*, La Haye, 14 mai 1954. ; *Deuxième protocole*, La Haye, 26 mars 1999.

²⁸ Gaël DE GUICHEN, « Politiques de conservation : les mots et les choses » dans *CeROArt* [en ligne], n°8 Politiques de conservation – restauration, 2012.

²⁹ Claire BOLSEN, *Op. Cit.*, p. 25.

³⁰ *Statuts du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels*, adoptés à New Delhi en décembre 1956, instrument d'adhésion déposé par la Suisse le 27 mars 1959, entrés en vigueur pour la Suisse le 27 mars 1959, amendés par décision de l'Assemblée générale le 21 novembre 2003, état le 14 avril 2016.

³¹ ICCROM – ATHAR, « UNESCO and ICCROM join forces to protect cultural heritage » dans *Our News*, [athar-centre.org], (20/3/2018).

Lors de sa création, l'ICCROM réunissait cinq pays membres, aujourd'hui, ils sont plus d'une centaine. En réalité, tout État membre de l'UNESCO peut demander d'adhérer à l'ICCROM, et tout État non membre peut demander une demande d'admission qui sera examinée³².

Cet organisme intergouvernemental, dont le siège se trouve à Rome, travaille sur tout le patrimoine culturel tangible, tant mobilier qu'immobilier, sur le plan mondial et comporte quatre grands domaines concernant plus précisément la restauration. Premièrement, la formation de restaurateurs, y compris en cours de perfectionnement. Deuxièmement, la constitution d'une documentation sur les restaurations entreprises. Troisièmement, la recherche fondamentale en matière de restauration. Et enfin, l'assistance technique à des projets locaux³³.

2.3. LA CHARTE DE VENISE, 1964

Du 25 au 31 juillet 1964 se tient le Second Congrès International des Architectes et des Techniciens des Monuments Historiques, dans la volonté d'un approfondissement des principes énoncés quelques années auparavant dans la *Charte d'Athènes*. Si la notion de monument est ici encore appliquée aux constructions architecturales, elle peut tout autant correspondre à l'ensemble du patrimoine mobilier pour les principes défendus. Les trois premiers points de la charte, conçus comme des définitions, soulignent d'ailleurs l'importance du passage des œuvres dans le temps et le bénéfice qu'apporte la découverte de nouvelles techniques utilisables pour la conservation et la restauration³⁴.

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

³² *Statuts du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels*, adoptés à New Delhi en décembre 1956, *Op. Cit.*

³³ Paul PHILIPPOT, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : une vision humaniste : hommage en forme de florilège*, *Op. Cit.*

³⁴ ICOMOS, *Charte Internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, Venise, 25 – 31 mai 1964.

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

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

Parmi les seize articles composant la charte, cinq citent directement la discipline de restauration et sont parfaitement adaptables aux cas de restauration de patrimoine mobilier. Il est établi que la restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. L'idée d'éviter la création d'un faux historique est aussi présente, la charte note en effet que toute intervention contemporaine sur un bien culturel doit être visible tout en s'intégrant³⁵ :

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 accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument.

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.

³⁵ ICOMOS, *Charte Internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, Op. Cit.

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.

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.

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.

Ces principes peuvent se résumer en définissant la restauration comme une opération à caractère exceptionnel, précédée par une étude approfondie des œuvres grâce à des méthodes modernes. L'opération doit respecter l'histoire et ne pas viser à une unité stylistique ou à une reconstitution sur base d'hypothèses. De plus, les éléments ajoutés ou modifiés se doivent d'être reconnaissables parmi les autres³⁶.

2.4. LA CHARTE DE LA RESTAURATION, 1972

Il s'agit de la seconde *Carta del Restauro*³⁷. Les instructions ne concernent plus uniquement les monuments historiques mais s'étendent à l'ensemble des biens culturels, tels la peinture et la sculpture, mais aussi les jardins, les parcs ou encore les restes archéologiques découverts sur terre ou en mer, comme le précise les trois premiers points³⁸ :

³⁶ « Dossier : la charte de Venise 30 ans plus tard » dans *Nouvelles du Patrimoine*, n°61, mai 1995, p. 9 – 25.

³⁷ *Carta Italiana del Restauro*, 1972.

³⁸ *Ibidem*. (Traduit de l'italien par Mélanie Grégoire)

1. *Toutes les œuvres d'art de toutes époques, dans leur acceptation la plus vaste, qui va des monuments architecturaux à la peinture et la sculpture, même si à l'état de fragments, et du répertoire paléolithique aux expressions figuratives des cultures populaires et de l'art contemporain, à quelque personne ou entité auxquelles elles appartiennent, en vue de leur sauvegarde et restauration, sont l'objet des instructions suivantes prenant le nom de « Charte de la Restauration 1972 ».*

2. *En addition aux œuvres indiquées dans l'article précédent, sont assimilées, pour assurer la sauvegarde et la restauration, les complexes architecturaux d'intérêt monumental, historique ou environnemental, particulièrement les centres historiques ; les collections artistiques et les mobiliers conservés dans leur disposition traditionnelle ; les jardins et parcs qui sont considérés comme ayant une importance particulière.*

3. *Sont comprises dans les présentes instructions, en addition aux œuvres définies par les articles 1 et 2, les opérations visant la sauvegarde et la restauration des restes antiques issus de recherches terrestres ou subaquatiques.*

Le quatrième article incarne un point de référence sur lequel se base toute évocation de la restauration, et donc ce travail de recherche. La distinction entre la sauvegarde et la restauration y est clairement explicitée³⁹ :

4. *Par la sauvegarde s'entend toute mesure de conservation qui n'impliquent pas d'intervention directe sur l'œuvre ; par restauration s'entend toute intervention qui vise à maintenir efficient, à faciliter la lecture et à transmettre intégralement aux [générations] futures les œuvres et objets définis dans les articles précédents.*

Dans la rédaction des douze articles qui composent cette charte, se fait sentir la main de Cesare Brandi⁴⁰. En plus d'avoir participé à la rédaction de celle-ci, il est à noter que diverses idées et principes exposés dans son livre *Teoria del Restauro* servent de base pour bon nombre des règles de la charte⁴¹.

³⁹ *Carta Italiana del Restauro, Op. Cit.* (Traduit de l'italien par Mélanie Grégoire)

⁴⁰ Voir Ch. I : 3. Une figure clé pour l'évolution de la restauration : Cesare Brandi (1906 – 1988)

⁴¹ Georges BRUNEL, « Cesare Brandi : la matière et l'image » dans Cesare Brandi, *Théorie de la Restauration*, Paris, trad. Colette Déroche, Centre des monuments nationaux, éd. Du Patrimoine, 2001, p. 9 – 21.

Les articles cinq et douze sont relatifs aux entités responsables du patrimoine et de sa conservation et restauration. La charte se base sur le fonctionnement de l'Etat Italien. Elle précise la primauté du *Ministero della Pubblica Istruzione* [Ministère de l'Instruction Publique] à qui sont soumises, pour validation, toutes les démarches de sauvegardes mises en place par les instituts de conservation et restauration, tel l'*Istituto Centrale del Restauro*. Pour tout doute et insécurité, c'est le *Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti* [Conseil Supérieur des Antiquités et Beaux-Arts] qui sera consulté.

Pour le reste, à l'image de l'ouvrage théorique, la charte présente les normes générales de déontologie en conservation et restauration. Elle évoque notamment les moyens admis ou non afin de parvenir à la finalité de sauvegarde recherchée⁴² :

6. En relation avec l'article 4 renvoyant à la sauvegarde et la restauration, sont interdit, pour l'ensemble des œuvres décrites dans les articles 1, 2 et 3 :

- 1. les compléments « dans le style » ou analogues, même sous forme simplifiée ou inspirés de documents graphiques ou plastiques qui pourraient indiquer l'état dont apparaissait l'aspect de l'œuvre finie ;*
- 2. les réaménagement ou démolitions qui effaceraient le passage de l'œuvre dans le temps, à moins qu'il s'agisse d'altérations limitées qui défigurent ou s'avèrent incongruent par rapport aux valeurs historiques de l'œuvre ou de compléments de style qui falsifient l'œuvre ;*
- 3. les réaménagements, reconstructions ou relocalisation dans des lieux qui ne sont pas ceux d'origine ; à moins que cela ne soit déterminé par des raisons supérieures de conservation ;*
- 4. les altérations des conditions accessoires ou environnementales aux travers lesquelles sont arrivées jusqu'à notre époque les œuvres d'art, les complexes monumentaux ou environnementaux, les ensembles mobiliers, les jardins, parc, etc. ;*
- 5. les altérations ou retrait de la patine.*

⁴² *Carta Italiana del Restauro, Op. Cit.* (Traduit de l'italien par Mélanie Grégoire)

7. en relation aux mêmes fins que l'article 6 et pour toutes les œuvres déterminées dans les articles 1, 2 et 3 sont admises les opérations ou réintégrations suivantes :

1. l'ajout de parties accessoires à fonction statique et réintégration de petites parties historiquement déterminée, mis en œuvre, selon les cas, ou déterminé de façon claire par la périphérie des intégrations, ou par adoption d'un matériau qui se différencie tout en s'accordant, clairement distinguable à l'œil nu, en particulier aux points de raccordement avec les parties anciennes, également paraphé et daté si possible ;
2. le nettoyage qui, pour les peintures et sculptures polychrome, ne doivent jamais altérer l'émail de la couleur, respectant la patine et les éventuels vernis anciens ; pour toutes les autres sortes d'œuvres on ne pourra arriver à la surface nue de la matière qui constitue ces mêmes œuvres ;
3. amélioration d'œuvres lacunaires, reconstitution des interstices avec des techniques clairement différenciables à l'œil nu ou avec des zones neutres, en accord aux divers niveaux des parties originales, ou laissant à vue le support original, n'intégrant toutefois jamais les anciennes zones figuratives ou insérant des éléments déterminants pour l'iconographie de l'œuvre ;
4. les modifications et nouvelles insertions dans un but de stabilisation et de conservation de la structure interne, du substrat ou du support, à condition que l'aspect, après réalisation de l'opération, n'apparaisse pas avec des altérations ni chromatiques ni sur la matière en tant qu'observable en surface ;
5. un nouvel environnement ou le rangement de l'œuvre, quand n'existe plus ou a été détruit l'environnement ou le lieu de conservation traditionnel, ou quand les conditions de conservation exigent le retrait.

Les démarches relatives à toute intervention sur une œuvre se doivent d'être étudiées, autorisées et enregistrées, comme le souligne les huitième et neuvième points. De plus, les innovations techniques pourront être mises à profit en vue d'une amélioration maximale des types d'interventions⁴³ :

⁴³ *Carta Italiana del Restauro, Op. Cit.* (Traduit de l'italien par Mélanie Grégoire)

8. *Toute intervention sur l'œuvre ou en contiguïté de l'œuvre aux fins de l'article 4 doivent être exécutées de façon telle et avec des techniques et matériaux tels que de nouvelles interventions de sauvegarde ou de restauration éventuelles pourront être effectuées dans le futur. De même chaque intervention doit être préventivement étudiée et motivée par écrit et durant sa réalisation devra être tenu un journal, qui sera suivi d'un rapport final, contenant de la documentation photographique d'avant, durant, et après l'intervention. Seront aussi documentées toutes les recherches et analyses éventuellement menées avec l'aide de la physique, la chimie, la microbiologie et autres sciences. De toutes ces documentations sera tenue une copie aux archives de l'institution compétente et une copie à l'Istituto Centrale del Restauro. En cas de nettoyage, dans une zone limitrophe à la zone d'opération, un échantillon de l'état antérieur à l'intervention devra être conservé ou documenté dans une archive spéciale déposée dans l'institution compétente.*

9. *L'utilisation de nouveaux procédés de restauration et de nouveaux matériaux, par rapport aux procédés et matériaux d'usage commun ou généralement admis, devront être autorisés par le Ministero della Pubblica Istruzione, selon les avis conformes et justifiés de l'Istituto Centrale del Restauro, de qui on attend aussi une promotion des actions du Ministère en vue de déconseiller les matériaux et méthodes dépassées, nocives ou non testées, suggérer de nouvelles méthodes et l'utilisation de nouveaux matériaux, définir la recherche pour laquelle doit être fourni un équipement et des spécialistes en dehors de l'équipement et du personnel déjà à disposition.*

Le dixième article témoigne d'un accroissement des préoccupations pour les questions relatives à la pollution atmosphérique et aux conditions thermo-hygrométriques⁴⁴. Ce point est intéressant quand les conditions parfois pénibles dans lesquelles les œuvres ont été entreposées au cours de la Seconde Guerre mondiale sont considérées. Les démarches de conservations visent avant tout à abriter l'art face au conflit armé pouvant y porter atteinte.

⁴⁴ *Carta Italiana del Restauro, Op. Cit.* (Traduit de l'italien par Mélanie Grégoire)

10. Les mesures prévues pour préserver des actions polluantes et des variations atmosphériques, thermiques et hygrométriques, les œuvres définies par les articles 1, 2 et 3, devront être telles qu'elles ne pourront pas altérer sensiblement l'aspect de la matière et la couleur de la superficie, ou ne pourront exiger des modifications substantielles et permanentes de l'environnement dans lequel les œuvres ont été transmises à travers l'histoire. Si toutefois des modifications de ce genre sont indispensables pour le but supérieur de la conservation, de telles modifications devront être faites de façon à éviter quelconque doute sur l'époque à laquelle elles ont été exécutées et avec les modalités les plus discrètes.

Enfin, le onzième article se rapporte, quant à lui, à diverses annexes explicitant les méthodes spécifiques de restaurations selon les cas. Des instructions pour la sauvegarde et la restauration des antiquités, des architectures et centres historiques et des peintures et sculptures se trouvent associées à cette charte.

2.5. TEXTE DE COPENHAGUE, 1984

Le texte dit « de Copenhague » est un document du Comité de Conservation de l'International Council of Museum, appelé ICOM-CC, présenté en septembre 1984⁴⁵. La restauration y est décrite :

2.1. La restauration est l'action entreprise pour rendre un objet détérioré ou endommagé compréhensible en sacrifiant au minimum son intégrité esthétique et historique. Ce terme est utilisé dans ce texte comme un compromis étant donné que le même professionnel est appelé « conservateur » dans les pays anglophones et « restaurateur » dans les pays de langues romanes.

Le texte définit également la profession de conservateur-restaurateur comme une activité complexe qui demande une formation, notamment pratique, de haut niveau. La sélection ci-dessous est constituée de différents points du texte mettant en avant les qualités principales requises chez un restaurateur :

⁴⁵ ICOM, *Le conservateur-restaurateur : une définition de la profession*, Copenhague, 1984

2.2. Leur [conservateur-restaurateur] tâche est de comprendre l'aspect matériel des objets ayant une signification historique et artistique afin de prévenir leur dégradation, et d'en favoriser la compréhension de façon à permettre la distinction entre ce qui est original et ce qui est faux.

3.1. Le conservateur-restaurateur a une responsabilité particulière lors d'un traitement apporté à des originaux irremplaçables, souvent uniques et d'une grande valeur artistique, religieuse, historique, scientifique, culturelle, sociale ou économique. La valeur de tels objets réside dans le caractère de leur fabrication, dans leur témoignage direct en tant que documents historiques et donc dans leur authenticité. Ces objets « sont l'expression significative de la vie spirituelle, religieuse et artistique du passé, souvent les documents d'une situation historique, que ce soient des œuvres de première importance ou simplement des objets de la vie quotidienne »⁴⁶.

3.4. Le conservateur-restaurateur doit être conscient de la nature documentaire d'un objet. Puisque chaque objet contient seul ou dans un ensemble des données et messages historiques, stylistiques, iconographiques, technologiques, intellectuels, esthétiques et/ou spirituels, le conservateur-restaurateur, lorsqu'il les rencontre au cours de ses recherches et de son travail sur l'objet, doit s'y montrer sensible, reconnaître leur nature et être guidé par eux dans l'accomplissement de sa tâche.

3.5. Cependant, toutes les interventions doivent être précédées d'un examen méthodique et scientifique, orienté vers la compréhension de l'objet dans tous ses aspects, et les conséquences de chaque manipulation doivent être entièrement prises en considération. Quiconque, par manque de formation, ne peut réaliser un tel examen ou quiconque, par manque d'intérêt ou pour toute autre raison, ne procède pas de cette manière, ne peut être chargé de la responsabilité du traitement. Un conservateur-restaurateur éduqué, bien formé et expérimenté est seul capable d'interpréter correctement les résultats de tels examens : seule une personne possédant ces qualités peut prévoir les conséquences des décisions prises.

⁴⁶ Georg Sigmund GRAF ADELMANN, « Restaurator und Denkmalpflege » in *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, vol. 8, n° 3, 1965.

3.7. Le conservateur-restaurateur travaille sur l'objet lui-même. Ce travail, comme celui du chirurgien, est par-dessus tout un art manuel/un savoir-faire. De plus, comme dans le cas du chirurgien, l'habileté manuelle doit être liée à une connaissance théorique et à une capacité d'évaluer simultanément la situation et d'agir immédiatement en conséquence tout en évaluant son impact.

Ces différentes conditions seront à nouveau énoncées dans le document *ECCO Professional Guidelines* à Bruxelles en 1993, et réaffirmé en 1997 dans le *Document de Pavie*⁴⁷.

Encore actuellement, toute personne qui restaure est appelée restaurateur, peu importe son niveau et sa formation. En adéquation avec le point 1.2. de l'introduction du texte :

1.2. Dans la plupart des pays, la formation de conservateur-restaurateur reste encore à définir : actuellement toute personne qui conserve et restaure est appelée conservateur ou restaurateur, quels que soient l'étendue et le niveau de sa formation.

Néanmoins, si depuis 1984 la formation s'est considérablement développée sous l'impulsion de divers pays Européens, dont les pionniers sont l'Italie, la Belgique et l'Allemagne, il était déjà évident à l'heure de la rédaction du texte qu'une éducation spécifique était nécessaire au développement de la profession :

5.1. Pour acquérir les qualités et les spécifications professionnelles décrites ci-dessus, les futurs conservateurs-restaurateurs doivent recevoir une formation artistique, technique et scientifique basée sur une éducation complète, générale

2.6. LA PROFESSION DE CONSERVATEUR-RESTAURATEUR, CODE D'ÉTHIQUE ET FORMATION, 1993

En 1991 est créée l'*European Confederation of Conservator-Restorers Organisation*, ECCO, une organisation rassemblant des conservateurs et restaurateurs issus de l'Union Européenne. Elle adopte en 1993 le Code Ethique, emboitant le pas aux américains chez qui un code éthique est rédigé dès 1980 au sein de l'*American Institute for Conservation of historic and artistic work*, AIC⁴⁸.

⁴⁷ Lidia RISSOTTO, « La scuola di alta formazione dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro » dans Ministero degli affari esteri, *Il restauro in Italia Arte e tecnologia nell'attività dell'istituto superiore per la conservazione ed il restauro*, éd. Gangemi, Roma, 2013, p. 49 – 57.

⁴⁸ Ségolène BERGEON LANGLE, « L'éloge du doute en Restauration des œuvres d'art » dans *CeROArt* [en ligne], *Op. Cit.*

Pour le point relatif à la formation de spécialistes, le code reprend les arguments du texte de Copenhague. Au sujet de la mise en œuvre de méthodes de restauration, différents articles reprennent les recommandations de textes et chartes antérieurs et insistent de manière générale sur les nécessités de réversibilité de toute intervention, d'un traitement limité au strict minimum et de l'importance de la détection des interventions, de près, à l'œil nu ou par des méthodes d'examen⁴⁹.

2.7. RÉOLUTION ADOPTÉE PAR L'ICCROM-CC À L'OCCASION DE LA XV^E CONFÉRENCE TRIENNALE, NEW-DELHI, 22 – 26 SEPTEMBRE 2008

Les descriptions des éléments proposés par l'ICOM en 1984, notamment concernant la conservation-restauration, sont condensées. Une distinction est clairement opérée entre les domaines de conservation-restauration, conservation préventive, conservation curative et restauration.

Une description précise est appliquée à chaque termes⁵⁰ :

***Conservation-restauration.** L'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif la sauvegarde du patrimoine culturel matériel, tout en garantissant son accessibilité aux générations présentes et futures. La conservation-restauration comprend la conservation préventive, la conservation curative et la restauration. Toutes ces mesures et actions doivent respecter la signification et les propriétés physiques des biens culturels.*

***Conservation préventive.** L'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif d'éviter et de minimiser les détériorations ou pertes à venir. Elles s'inscrivent dans le contexte ou l'environnement d'un bien culturel, mais plus souvent dans ceux d'un ensemble de biens, quel que soient leur ancienneté et leur état. Ces mesures et actions sont indirectes – elles n'interfèrent pas avec les matériaux et structures des biens. Elles ne modifient pas leur apparence.*

⁴⁹ ECCO, « Code éthique » dans *ECCO Professional Guidelines*, 11 juin 1993.

⁵⁰ ICOM, *Résolution adoptée par l'ICCROM-CC à l'occasion de la XV^e Conférence triennale*, New Delhi, 22 – 26 septembre 2008.

Conservation curative. *L'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel ou un groupe de biens ayant pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de les renforcer structurellement. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque l'existence même des biens est menacée, à relativement court terme, par leur extrême fragilité ou la vitesse de leur détérioration. Ces actions modifient parfois l'apparence des biens.*

Restauration. *L'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension, et l'usage. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des matériaux originaux. Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien.*

Le texte précise que certaines actions, tel l'élimination d'un vernis, peut relever à la fois de la conservation curative et de la restauration. Si les deux termes peuvent sembler proches dans leur définition, le point qui les différencie se trouve dans le degré d'intervention sur l'œuvre. Si la conservation curative retarde l'altération d'un bien par son intervention, la restauration vise une meilleure lisibilité de l'œuvre déjà détériorée.

Pour définir plus spécifiquement la profession, un point renvoie au *texte de Copenhague* de 1984.

3. UNE FIGURE CLÉ POUR L'ÉVOLUTION DE LA RESTAURATION : CESARE BRANDI (1906 – 1988)

Cesare Brandi (Fig.1.) est une figure italienne, critique et historien de l'art majeur. Il est également écrivain, essayiste, poète et il a eu une grande influence sur le domaine de la restauration⁵¹.



Fig.1. Cesare Brandi

Philosophe et juriste de formation, Brandi devient le directeur des Beaux-Arts de Rome en 1936 et émet dès 1938 le projet d'un centre scientifique dédié à la sauvegarde du patrimoine artistique⁵². Si les problématiques liées à la préservation du patrimoine étaient déjà une préoccupation dans l'entre-deux guerres, Cesare Brandi développe toute une réflexion basée sur les restaurations entreprises après la Seconde Guerre mondiale. Par les expériences liées à son activité au sein de l'*Istituto Centrale del Restauro*, qu'il crée et dont il est directeur jusqu'en 1961, il théorise une méthodologie et une pratique de la restauration qu'il conçoit comme une activité critique et non plus artisanale⁵³. Ses théories prennent la suite de celles de l'historien de l'art allemand, Aloïs Riegl, qui distingue trois valeurs à l'œuvre d'art, esthétique, historique et d'ancienneté⁵⁴. Les réflexions de Brandi ont eu une influence considérable sur certaines chartes, évoquées antérieurement, dont en particulier la *Carta del Restauro* de 1972.

En 1960, Cesare Brandi entreprend des activités académiques, il devient d'abord professeur d'histoire de l'art médiéval et moderne à l'université de Palerme pour une année. Ensuite, de 1967 à 1976, il enseignera l'histoire de l'art moderne à l'université de Rome.

⁵¹ « Chi è Brandi », *Cesare Brandi*, [www.cesarebrandi.org], s.d., (3/5/2018).

⁵² Rosalba ZUCCARO, « Brandi Cesare » in *Encyclopedia Italiana*, 1991, p. 309.

⁵³ Giuseppe BASILE, « préface » dans Cesare Brandi, *restauration : méthodes et études de cas*, Institut national du Patrimoine, éd. Stratis, 2007, p. 9 – 16.

⁵⁴ Guylaine RUARD, *restauration/dérestauration en peinture murale : un problème entre histoire et actualité*, mémoire en histoire de l'art, directrice de recherches Sandra Costa, Université Pierre Mandès, France, 2007, p. 26.

3.1. L'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO – ICR

À la suite de la conférence tenue du 13 au 17 octobre 1930 à Rome, les pays européens s'éveillent peu à peu au sujet de la nécessité d'un encadrement de la conservation-restauration des œuvres d'art. Des ouvrages sur le sujet tel le *Manuel de conservation et de restauration de peintures*⁵⁵ sont publiés dans la décennie qui suit la conférence. En parallèle, des institutions encadrées se forment, basées sur les principes définis dans la *Carta del Restauro* de 1932.

Des institutions scientifiques visant à une meilleure connaissance des œuvres d'art existaient déjà, tant en Amérique qu'en Europe, utilisant différentes techniques scientifiques telles l'imagerie de fluorescence ultraviolet, infrarouge ou encore la radiographie. À ces méthodes plus modernes sont associées les analyses de pigments et liants et la coupe stratigraphique⁵⁶. Autant d'études qui aident à une décision en restauration, choses non négligeables puisque les domaines précis de conservation et de restauration commencent à se spécialiser.⁵⁷

L'Italie prendra leur suite directe, lorsqu'en 1938, les préoccupations pour les questions plus ciblées de restaurations prennent vie par la volonté de création de l'*Istituto del Restauro*. L'initiative de ce projet est bien entendu menée par Cesare Brandi, en collaboration avec le critique et historien de l'art Giulio Carlo Argan⁵⁸. L'*Istituto* sera inauguré le 10 octobre 1941, avec Brandi à sa tête⁵⁹. Il s'agira, non pas d'un laboratoire rattaché à un musée spécifique, mais bien d'une institution d'Etat. Une des missions de l'institut est d'établir une série de normes concernant la conservation et la restauration et correspondant tant à des objets archéologiques qu'à des œuvres d'art ou des monuments.

Ce sont ces normes qui, évoquées dans la *Teoria del Restauro*, servent de bases à la *Carta del Restauro* de 1972⁶⁰. Elles ne pourront toutefois constituer des règles empiriques

⁵⁵ OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES, *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, *Op. Cit.*

⁵⁶ Béatrice SARRAZIN, « Restauration (peinture et sculpture) », Encyclopaedia Universalis [en ligne], [www.universalis-edu.com], (21/4/2017).

⁵⁷ Fernando SUAREZ SAN PABLO, « la politique de restauration des peintures des musées nationaux (1930 – 1950) » dans *Les cahiers de l'école du Louvre* [en ligne], *Op. Cit.*

⁵⁸ Giulio Carlo Argan (1909 – 1992) est un critique d'art et une personnalité politique italienne
Dans : « Chi è Brandi », *Cesare Brandi*, *Op. Cit.*

⁵⁹ Lucia VLAD BORRELLI, « Attualità della teoria del restauro di Cesare Brandi » dans Théo-Antoine Hernanès (dir.) *Cesare Brandi teoria ed esperienza dell'arte*, actes de colloque, Sienne, 12 – 14 novembre 1998, 2001, p. 14 – 24.

⁶⁰ *Carta Italiana del Restauro*, *Op. Cit.*

puisque les opérations de restauration possèdent la particularité d'être propres à chaque œuvre individuellement.

L'ICR influencera et aidera à la création d'instituts similaires à l'international, à commencer par l'Institut royal du Patrimoine Artistique, IRPA, à Bruxelles. L'ICR introduit des innovations dans la notion de laboratoire d'art en faisant travailler des scientifiques dans un domaine touchant aux sciences-humaines. La restauration reste néanmoins dirigée par des historiens de l'art. L'organisation même des ateliers permettra un développement de la réflexion relative à l'interdisciplinarité nécessaire dans le domaine de conservation-restauration. Brandi met sur pied cinq fonctions complémentaires. Les ateliers de restaurations collaborent avec les laboratoires scientifiques de recherches sur la conservation-restauration, une formation y est dispensée, les résultats des opérations menées sont publiés grâce au centre de diffusion et conservés, avec d'autres publications spécialisées, dans le centre d'étude et de documentation⁶¹.

L'*Istituto* dispensera des cours relatifs aux disciplines de la conservation et de la restauration dès novembre 1942. Ils seront rapidement suspendus, avant de reprendre à la fin de l'année 1944⁶². À la suite des événements de la Seconde Guerre mondiale, et au centre des préoccupations de Brandi ceux qui ont plus directement touchés l'Italie, certaines œuvres se retrouvent fortement abimées voire partiellement détruites. Le personnel de l'*Istituto* joue un rôle clé dans les différentes campagnes de restaurations à travers le pays. Des techniques inédites qui deviendront une norme dans la disciplines sont développées. Cesare Brandi, en collaboration avec le couple de restaurateur Paolo Mora et Laura Sbordoni-Mora, élaborera notamment la technique dite du *Tratteggio*⁶³, permettant à l'œuvre de retrouver une lisibilité par un comblement spécifique des lacunes.

3.2. LA TEORIA DEL RESTAURO, 1963

La figure de Cesare Brandi est reconnue comme majeure dans le domaine de la restauration puisque, depuis 1945, l'italien écrit des articles ciblant cette discipline. Il réunira

⁶¹ Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2016, p. 197. ; MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, La libreria dello stato, Rome, 1950, p. 184.

⁶² Francesca ROMANA MAINIERI « La nascita dell'istituto centrale del restauro » in Ministero degli affari esteri, *Il restauro in Italia Arte e tecnologia nell'attività dell'istituto superiore per la conservazione ed il restauro*, Op. Cit., p. 25 – 35.

⁶³ Voir Ch. III : 3.1.1.1.2. La problématique de la lacune ; CAPLE Chris, *Conservation skills. Judgement, method and decision making*, Op. Cit., p. 127.

ceux-ci dans un livre théorique intitulé *Teoria del restauro*⁶⁴. Il s'agit du premier ouvrage traitant de façon systématique des différents aspects de l'activité de restauration d'œuvre d'art⁶⁵, tant concernant des aspects généraux que des cas plus ciblés tels ceux des peintures antiques, des monuments ou des cadres. Paru en 1963, le livre servira de repère pour les restaurateurs, bien que l'auteur aie lui-même précisé que celui-ci ne constituait pas un manuel de restauration. En réalité, il voyait une contradiction dans l'association des termes de « manuel » et de « restauration », cette dernière étant une activité critique ne pouvant être réduite à aucune norme prescrite⁶⁶.

Comme il a déjà été mentionné à plusieurs reprises, cet ouvrage influencera directement les chartes et textes qui lui sont postérieurs, en particulier la *Charte de la Restauration* de 1972 dont Brandi a participé à la rédaction⁶⁷.

Parmi les articles composant cet ouvrage, l'attention est particulièrement retenue par ceux correspondants à la première partie, intitulée de façon homonyme *théorie de la restauration*. Un résumé des points importants défendus par chaque chapitre est proposé ci-dessous.

⁶⁴ Cesare BRANDI, *Teoria del Restauro*, Roma, éd. Di storia e letteratura, 1963.

⁶⁵ Georges BRUNEL, « Cesare Brandi : la matière et l'image » dans Cesare Brandi, *Théorie de la Restauration*, *Op. Cit.*, p. 9 – 21.

⁶⁶ Giuseppe BASILE, « Brandi, Philippot et la restauration aujourd'hui » dans Nicole Geshé-Koning et Catheline Perrier-d'Ieteren (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988) Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, *Op. Cit.*, p. 21 – 30.

⁶⁷ *Carta Italiana del Restauro*, *Op. Cit.*

3.2.1. Le concept de restauration

L'auteur inaugure l'ouvrage par une définition claire du concept de restauration. Il délimite la restauration comme :

« Toute intervention destinée à remettre en fonction un produit de l'activité humaine »⁶⁸.

Les produits de l'activité humaine peuvent toutefois tant être industriels qu'œuvres d'art. La restauration des produits industriels se confond progressivement avec les termes de réparation, remise en état⁶⁹. Concernant les œuvres d'art, l'activité ne consiste pas uniquement en une opération sensible à accomplir mais elle vise à rétablir la fonctionnalité de l'objet reconnu comme particulier car issu et transmis par le génie humain⁷⁰.

Sur cette observation, le comportement du restaurateur face à l'objet sur lequel il doit intervenir est influencé par le fait même d'une reconnaissance de l'œuvre d'art en tant que telle, liée au jugement de la qualité artistique. La qualité de l'intervention suivra la même logique. Suivant cette réflexion, Brandi ne définit pas la restauration propre aux œuvres d'art par rapport aux procédés pratiques utilisés mais bien à partir du concept particulier d'œuvre d'art⁷¹. Par conséquent, l'œuvre conditionne la restauration, et non l'inverse.

De toute évidence, au vu des variations de dégâts sur les œuvres dont les supports et les techniques utilisés sont eux même différents, il apparaît que la restauration est conditionnée par chaque œuvre individuellement. Dès lors, il n'existe pas de démarche universelle à suivre. Le but de la restauration est de transmettre le patrimoine aux générations futures, l'intégrité de celui-ci doit, de ce fait, rester intacte. L'œuvre est reconnue dans sa consistance à la fois physique, esthétique et historique.

De cette observation résulte la raison pour laquelle Cesare Brandi présente ses écrits comme des indications et non pas comme une marche à suivre de la restauration. Chaque œuvre est traitée de façon individuelle pour ses particularités propres.

⁶⁸ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 27.

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 27.

⁷⁰ *Ibidem.*, p. 28.

⁷¹ *Ibidem.*, p. 29.

De surcroît, Cesare Brandi considère qu'une œuvre doit être dans sa forme originale tout en incluant les traces que l'histoire a laissées sur elle, qui impactent aussi la vision du spectateur moderne⁷². Il s'attache, au travers des pages, à définir une certaine déontologie de la restauration, le plus souvent pour la peinture. Il élève la restauration d'œuvres d'art à une pratique phénoménologique, et non plus artisanale⁷³.

Une fois la restauration remise en rapport avec la reconnaissance de l'œuvre d'art en tant que telle, une définition plus précise apparaît :

*« 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 »*⁷⁴

Brandi met en évidence plusieurs points importants afin d'encadrer la discipline. Parmi ceux-ci, une attention directe est portée au futur et aux générations qui hériteront du travail des restaurateurs modernes. À l'époque de la première publication, cette importance du principe de réversibilité n'est pourtant relevée dans aucune des chartes officielles traitant de conservation et restauration⁷⁵. La consistance physique de l'objet doit effectivement être préservée au maximum, puisqu'il est le lieu même de la manifestation de l'image qui est transmise⁷⁶. De ce fait se dégage le premier axiome soulignant que *« l'on ne restaure que la matière de l'œuvre d'art »*, bien que l'instance esthétique, qui donne sa légitimité à l'objet défini comme œuvre d'art, prédomine toujours sur les décisions d'intervention ou non sur la matière.

Et puisqu'il faut un équilibre entre cette dimension esthétique et la dimension historique, le second principe est que *« la restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique, ou un faux historique, et sans effacer aucune trace du passage de cette œuvre d'art dans le temps »*⁷⁷.

⁷² Giovanni CARBONARA, « The integration of the image : problems in the restoration of monuments » dans Stanley Price Nicholas M. Kirby Talley Jr. Melucco Vaccaro Alessandra (ed.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1996, p. 236 – 243.

⁷³ Paul PHILIPPOT, « Cesare Brandi » dans Nicole Geshé-Koning et Catheline Perrier d'Ieteren (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, actes de colloque, *Op. Cit.*, p. 19 – 20.

⁷⁴ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration*, *Op. Cit.*, p. 30.

⁷⁵ Morgane POIRIER, *La notion de réversibilité en conservation – restauration*, [tablesdetravail.hypotheses.org], 27 février 2014, (14/12/2016).

⁷⁶ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration*, *Op. Cit.*, p. 30.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 32.

3.2.2. Matière de l'œuvre d'art

La matière étant le lieu de l'intervention des restaurateurs, Cesare Brandi s'applique à approfondir le concept de matière. Dans la discipline en question, la matière représente simultanément le *temps* et le *lieu* de l'intervention. La matière se définit comme « *ce qui sert à l'épiphanie de l'image* ». L'œuvre d'art apparaît comme *aspect* et *structure*, termes sur lesquels viennent s'adjoindre ceux de *revers* et *face*, permettant de situer matériellement les détails de l'œuvre. En cas de conflit entre ces deux instances, il est à noter que l'aspect domine la structure⁷⁸. Dans ce concept de matière sont également comprises les considérations de lumière et d'atmosphère originellement choisies comme lieu d'exposition de l'œuvre. De ce fait, le retrait d'une œuvre de son lieu d'origine ne peut être totalement justifiée par le motif de conservation⁷⁹.

3.2.3. Unité potentielle de l'œuvre d'art

Après avoir considéré la matière qui permet l'œuvre d'art, il convient d'analyser le concept d'unité de l'œuvre, qui servira de référence pour définir les limites de la restauration. Cette question de l'unité n'est pas quantitative, propriété du monde physique, mais qualitative. Dans ce sens, il faut bien prendre conscience qu'une œuvre d'art est un tout, et non, une unité formée par un total d'éléments individuels. Même si une œuvre se retrouve malencontreusement fragmentée, elle subsiste potentiellement comme un tout. Le restaurateur devra chercher à retrouver l'unité potentielle d'origine, selon ce que les fragments comptent encore de leur forme première. Les parties manquantes ne pourront être remplacées par une réflexion par analogie, il faut des preuves authentiques de ce qu'était l'état originel afin de ne pas produire de faux historique ou esthétique.

Pour cette raison sont instaurés trois principes. Le premier est que la restauration se devra d'être toujours reconnaissable sans pour autant rompre l'unité qui est reconstruite⁸⁰. La réintégration doit être invisible à la distance où l'œuvre est regardée mais doit immédiatement être perceptible par vision rapprochée sans nécessité d'utilisation d'instruments.

⁷⁸ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 34.

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 36.

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 41.

Le second est relatif à la matière qui est à l'origine de l'image. Celle-ci est irremplaçable dans le cas où elle contribue, en tant qu'aspect et non structure, au caractère figuratif de l'image. Toujours en respectant l'importance historique, plus de libertés sont permises au niveau des supports et structures portantes⁸¹. Le troisième se réfère au futur, car aucune restauration ne doit rendre impossible les éventuelles interventions futures, mais au contraire les faciliter.

L'unité potentielle prend en compte la problématique de la réintégration des lacunes qui sera explicitée dans le chapitre dédié aux techniques de la restauration⁸².

3.2.4. Temps, œuvre d'art et restauration

Une œuvre d'art est caractérisée par différents temps, qui ont tous leur importance dans des considérations relatives à la restauration. Il faut déterminer les moments qui caractérisent l'insertion de l'œuvre dans le temps historique, afin de définir à quel moment seront réunies les conditions nécessaires pour cette intervention particulière de restauration, quand celle-ci est permise⁸³.

Les modifications apportées à l'objet durant la période qui va de la constitution de l'objet à l'achèvement de sa formulation ne sont pas des restaurations⁸⁴. Les termes de repentir ou de surpeints apparaissent plus exacts. Le processus artistique n'entre pas dans ce qui est défini comme de la restauration, on ne peut faire jouer l'imagination.

L'objectif ciblé est effectivement de reconstituer l'unité potentielle de l'œuvre. Mais il est également important, comme énoncé plus haut, de prendre en compte l'histoire qu'a traversé l'objet. En rapport avec le temps passé entre la réalisation de l'œuvre et sa transmission jusqu'à aujourd'hui, prenant en compte d'éventuelles modifications ou traces de vandalisme, mais aussi en rapport avec le présent et la volonté d'une transmission au futur. Pour cette dernière raison, les restaurations doivent marquer une différence entre les zones réintégrées et les parties plus anciennes tout en respectant la patine (sédimentation du temps sur l'œuvre) et en conservant les différents états qui ont précédés la restauration.

⁸¹ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 41.

⁸² Voir Ch. III : 3.1.1.1.2. La problématique de la lacune

⁸³ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 49.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 49.

3.2.5. Restauration et instance historique

L'importance du fait qu'une restauration est étudiée au cas par cas doit bien être soulignée. Puisque chaque œuvre est vue comme un *unicum*, des principes universels de la restauration ne peuvent s'établir sur base de similitudes entre objets d'art⁸⁵.

La « ruine » entre dans le domaine de la restauration comme représentant de l'extrême limite de dégradation d'une œuvre, ou plus largement d'un monument, où l'empreinte de la forme dans la matière peut avoir quasiment disparu⁸⁶. Le terme est à la fois considéré pour son histoire et par rapport à son état de conservation, et se doit d'avoir été, à un moment donné, un élément de l'activité humaine, un témoignage de son histoire. Lorsque la restauration se fait sur une ruine, en adéquation avec la théorie de l'unité potentielle de l'objet, elle ne peut qu'être consolidation et conservation dans l'état ou justifier exactement ses réintégrations.

Il est important de bien définir les retouches qui peuvent ou non être considérées comme des restaurations. Pour cette raison, la reconstruction, la restitution et la copie ressortent car elles interrogent les domaines de la légitimité ou de l'illégitimité de la reproduction des procédés aboutissant à une formulation de l'œuvre d'art⁸⁷. Le respect d'une ruine résidera dans la conservation et la consolidation dont celle-ci fera l'objet, et non dans sa réinterprétation.

Une œuvre, considérée ou non comme ruine, peut au cours de son histoire avoir subi des altérations suite, par exemple, à du vandalisme ou des ajouts de la part d'artistes qui ne sont pas créateurs de l'œuvre originale. Ces éléments font partie de l'histoire de l'œuvre. La question est de savoir s'il est correct, puisqu'une œuvre d'art se présente sous la double instance de l'historicité et de l'esthétique, d'enlever ou de restaurer un élément sans agir au dépend de l'une ou de l'autre des conditions.

⁸⁵ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration*, Op. Cit, p. 52.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 52.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 54.

La première analyse traite du concept d'« ajout ». Celui-ci constitue, en effet, un nouveau témoignage de l'activité humaine sur un objet qui avait déjà lui-même cette essence de témoin. De ce fait il mérite tout autant d'être conservé que la souche originelle. L'ajout ne doit pas être confondu avec le remaniement, qui vient refaçonner l'œuvre, au point qu'une différence entre le vieux et le neuf est imperceptible, et entre dans un processus de création. Ces remaniements sont souvent la caractéristique des faux⁸⁸. Le remaniement devra tendre à constituer une nouvelle unité à partir de l'ancienne, sans pour autant être un ajout. La seconde analyse concerne le « retrait ». Bien que celui-ci s'insère également dans l'histoire de l'œuvre, il détruit en réalité un document et n'apporte aucune information supplémentaire. Il peut entraîner la destruction d'un passage dans le temps, impliquant la falsification d'une donnée⁸⁹.

Cette analyse influence beaucoup les historiens de l'art de l'époque qui soutiendront l'initiative de distinction du matériau d'origine par des retouches visibles⁹⁰.

C'est à ce moment qu'intervient la problématique de la patine, altérations de la couleur et des formes mais aussi témoin du passage du temps sur l'œuvre. D'un point de vue historique, cette attestation temporelle doit être conservée.

3.2.6. Restauration et instance esthétique

Au niveau esthétique, le terme de ruine, impliquant la reconnaissance d'une action à effectuer en vue de sa conservation, ne se comprend pas aussi clairement que concernant l'historicité de l'œuvre. Dans cette acceptation, la ruine est tout vestige esthétique d'une œuvre d'art. Il faut dès lors porter toute l'attention sur le fait que l'œuvre ne peut être ramenée à son unité potentielle sans constituer une copie ou un faux par rapport à elle-même⁹¹.

De plus, il faut bien noter que si la ruine est intégrée à une nouvelle réalisation artistique plus récente, c'est cette dernière qui prime. Ce cas de réintégration de ruine correspond plutôt aux œuvres architecturales. Selon ce principe d'intégration, l'important lorsqu'il s'agit de conservation reste toutefois de respecter le statut de ruine en ne cherchant pas à reconstruire ce qui existait à l'origine⁹².

⁸⁸ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 59.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 59.

⁹⁰ Chris CAPLE, *Conservation skills. Judgement, method and decision making, Op. Cit.*, p. 127.

⁹¹ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 61.

⁹² *Ibidem*, p. 69.

Cependant, si le retrait d'un ajout permet, sans interprétation ou reconstitution fantaisistes, de retrouver l'unité d'origine de l'œuvre alors l'instance esthétique surpasse l'historique. L'importance d'une bonne documentation de chaque étape par laquelle passe l'œuvre est amplifiée. Il existe évidemment des cas à part, tel celui du *Volto Santo*, sculpture romane habillée d'un costume d'époque postérieure. Il se trouve que son iconographie de statue habillée se transmet depuis des siècles au sein du *tempietto* du *Duomo* de Lucques où elle est exposée, l'instance historique reprends le dessus⁹³.

La problématique de la patine intervient à nouveau en ce qui concerne l'instance esthétique. Si les principes sont logiquement suivis, la couche devrait être ôtée car elle constitue un ajout. Mais le problème doit être résolu en prenant en compte la matière de l'œuvre d'art, ce par quoi l'image elle-même existe. La matière se substitue à l'image et, pour souligner cette mise en sourdine, la présence de la patine se légitimise également du point de vue esthétique⁹⁴.

Concernant les reproductions à l'identique, celles-ci sont absolument à proscrire à moins d'avoir une justification purement didactique et commémorative. Si aucun de ces deux objectifs n'est à l'origine de la reproduction, la copie devient un faux. Cette volonté de retrouver l'œuvre originelle est la négation du principe même de restauration. En effet, les instances historique et esthétique ne seront plus respectées car la copie suppose que le temps est réversible et qu'une œuvre d'art est reproductible à volonté⁹⁵.

3.2.7. Espace de l'œuvre d'art

L'œuvre d'art constituant un objet figuratif se définit par la spatialité dans laquelle il s'inscrit⁹⁶. Tout retrait définitif d'œuvre de son lieu de conservation initial doit pouvoir se justifier par des raisons de sauvegarde.

⁹³ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 70 – 71.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 72.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 74.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 76.

3.2.8. La restauration préventive

La matière qui compose l'œuvre peu subir différentes sortes d'altération, le restaurateur doit intervenir. L'intervention peut être directe ou peut consister en assurant un avenir pour la conservation tant de l'image que de la matière, l'un étant possible grâce à l'autre⁹⁷. La conservation préventive est en réalité un terme utilisé pour définir la prévention de l'œuvre par différents moyens de conservation. Une distinction se crée avec la restauration effective, qui touche directement à la matière de l'œuvre. La restauration préventive a pour but d'éviter l'effective.

Pour l'auteur, la démarche de la discipline du restaurateur s'amorce au moment même de la reconnaissance de l'œuvre d'art comme telle. Pour commencer, l'œuvre se définit comme fait historique et image au travers des instances historique et esthétique. La restauration doit faire apparaître cette bipolarité. Ensuite, l'œuvre existe par sa matière. Dès lors, la recherche doit se diriger sur l'état de cette dernière. Enfin, les caractéristiques environnementales de l'espace qui abrite l'œuvre doivent correspondre avec les conditions de conservation de la matière⁹⁸. Chaque objet étant différent, toutes les recherches s'établissent au cas-par-cas.

⁹⁷ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 80.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 82.

CONCLUSION

Si un éveil au besoin de restauration concernant le patrimoine immobilier apparaît évident dès la fin de la Première Guerre mondiale, c'est à l'issue de la Seconde que les préoccupations s'étendent de façon officielles au patrimoine mobilier.

Par les chartes et convention, un encadrement plus spécialisé des disciplines de conservation et de restauration se confirme. Parallèlement, des figures importantes émergent. Entre autres, Cesare Brandi apparaît comme le premier théoricien ayant eu une influence considérable pour la discipline de la restauration.

Les textes officiels soulignent tous les mêmes principes. L'intégrité tant esthétique qu'historique des œuvres doit être respectée par des interventions minimales dont chaque ajout de matière visant à la préservation du bien doit pouvoir se distinguer de l'original. D'autre part, l'apparition du principe de réversibilité constitue un moment clé dans l'évolution de l'encadrement de la discipline. Néanmoins, les moyens de restauration constituant une réflexion au cas par cas. Il est évident que si les chartes et textes peuvent servir de référence, aucun règlement empirique ou méthode universelle ne peut être établi.

Chapitre II

*La Belgique : un rôle décisif dans l'évolution
de la restauration au XX^e siècle*

INTRODUCTION

Comme explicité par le chapitre précédent, la société occidentale est de plus en plus soucieuse des problématiques relatives à la conservation du patrimoine artistique et aux besoins de restauration depuis la Première Guerre mondiale. D'abord, les préoccupations se sont centrées sur le patrimoine immobilier. Ensuite, depuis la Seconde Guerre mondiale, de l'importance a été accordée au patrimoine mobilier. En découle un encadrement des disciplines, sous la forme de traités et de textes théoriques.

Concernant la restauration, tant au niveau de son institutionnalisation que du développement de son application et de sa formation, la Belgique occupe un rôle central. Le pays a effectivement vu défiler de grandes figures ayant chacune œuvré à la reconnaissance de la restauration comme discipline critique et non plus uniquement artisanale. À l'instar de Cesare Brandi, ces personnalités belges participent à une véritable institutionnalisation de la profession. Sous leur impulsion, une institution phare se développe et influencera la discipline à un niveau qui ne restera pas uniquement national, à l'image de son homologue italien l'*Istituto Centrale del Restauro*.

1. ÉMERGENCE DE GRANDES FIGURES ET INSTITUTIONS POUR LE DOMAINE DE LA CONSERVATION-RESTAURATION DES ŒUVRES D'ART

1.1. JEAN CAPART (1877 – 1947)

À la suite des dégâts occasionnés par la Première Guerre mondiale, les pays européens développent des mesures de conservations d'œuvres d'art, les directives antérieures au désastre s'étant montrées insuffisantes. Afin d'assurer une meilleure connaissance des œuvres à conserver, des laboratoires dédiés à l'art naissent en Europe. Pour l'étude des différentes méthodes scientifiques applicables à des fins de conservation d'œuvre d'art, l'Allemagne est pionnière avec, dès 1888, un laboratoire au *Staatliche museen* de Berlin⁹⁹. Dans le but de restauration des œuvres et, plus précisément, afin de réparer les dégâts constatés lors du retour des objets d'art après la Première Guerre mondiale, le laboratoire du British Museum fut créé, dès 1920, à Londres. Il sera suivi, en 1931, par l'apparition du laboratoire du Louvre¹⁰⁰,



Fig.2. Jean Capart

Jean Capart (Fig.2.), passionné d'égyptologie, est conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, MRAH, de 1925 à 1942¹⁰¹. Au vu des résultats positifs obtenus par les pays voisins, Capart décide en 1934 de créer un Laboratoire physico-chimique, qui viendra se greffer au Service photographique déjà existant au sein des musées¹⁰². Connus sous l'appellation ACL, le laboratoire et le service d'images ne seront officiellement mis au service de la communauté qu'en 1939, à l'aube de la Seconde Guerre.

⁹⁹ Brigitte MALAVOY, *Comment restaurer vos tableaux*, éd. Bordas, Paris, 1988, p. 148.

¹⁰⁰ Gilberte EMILE-MÂLE, « Histoire rapide de la restauration des peintures du Louvre. 2^e partie de la Révolution à la fin des années 1980 » dans *Coré. Conservation et restauration du patrimoine culturel*, *Op. Cit.*, p. 37 – 46.

¹⁰¹ Jacques PIRENNE, « Jean Capart » dans *La Biographie Nationale*, t. 44, 1957, p. 114 – 127.

¹⁰² Paul COREMANS, "historique et mission de l'institut" dans *Bulletin de l'institut du patrimoine artistique*, n° VII, Bruxelles, 1964, p. 9 – 30.

1.2. PAUL COREMANS (1908 – 1965)



Fig.3. Paul Coremans

Docteur en science chimique, Paul Coremans (Fig.3.) entre dans le monde de la conservation du patrimoine par sa réponse à une annonce de Jean Capart, en 1934, qui visait la création d'un laboratoire physico-chimique aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Il est nommé chef du Service photographique et des Laboratoires des MRAH¹⁰³. Ce service prend une importance capitale au cours de la Seconde Guerre mondiale où, sous l'impulsion de Stan Leurs et Josef Muls¹⁰⁴, il réalise un inventaire photographique du patrimoine culturel belge. Cet inventaire vient en réalité compléter la collection de négatifs que l'Occupant allemand avait déjà réalisé durant la période 1914 – 1918. À l'issue du conflit, ces photographies sont notamment utilisées par les restaurateurs afin de reconstituer les œuvres endommagées, majoritairement des architectures. Dans d'autres cas, elles sont les uniques témoins d'œuvres totalement anéanties.

À l'issue de cette deuxième période de conflit mondial, le 1 janvier 1946, et au vu de l'efficacité du Service photographique et des Laboratoires des MRAH, l'Etat prend l'initiative de la création du Laboratoire central des Musées de Belgique et des Archives centrales iconographiques d'Art national, indépendant, toujours désignés sous l'acronyme ACL¹⁰⁵. La fondation est officialisée par un arrêté du Régent le 24 juin 1948. L'institution prend son indépendance par rapport aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, qui l'hébergent néanmoins encore durant ses débuts.

Ayant fait partie des *Monuments Men* lors des opérations de rapatriement d'œuvres belges à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, Paul Coremans a eu l'occasion de collaborer avec des spécialistes de la conservation venant d'horizons variés.

¹⁰³ J. LAVALLEYE, « Hommage à Paul Coremans, biographie » dans *Bulletin de l'Institut du Patrimoine artistique*, n°VIII, 1965, p. 9 – 19.

¹⁰⁴ Voir Ch. III, 2. Les mesures prises envisagées pour la Belgique ; Durant la période de conflit où est entreprise la demande de photographies, Stan Leurs (1893 – 1973) est professeur à l'Université de Gand et conseiller général pour la Conservation des Monuments au Commissariat général à la Restauration du Pays, Josef Muls (1882 – 1961) est directeur général des Beaux-Arts.

Dans : KIK-IRPA, *Institut royal du patrimoine artistique*, [www.kikirpa.be], Bruxelles, 2008.

¹⁰⁵ Paul COREMANS, "historique et mission de l'institut" dans *Bulletin de l'institut du patrimoine artistique*, *Op. Cit.*, p. 9 – 30.

À la suite de cette coopération, Coremans introduit en Belgique une modification de l'attitude face à la discipline de restauration. Une nouvelle méthodologie basée sur un travail pluridisciplinaire et des méthodes de laboratoire se développe aux ACL¹⁰⁶. De plus, la coopération entre Coremans, le restaurateur américain George Stout et les anglais F.I.G. Rawlins et H.J. Plenderleith mènera à la création en 1950 d'une association internationale de spécialistes de la restauration, l'International Institute for Conservation, IIC¹⁰⁷. Ultérieurement, il comptera aussi parmi les fondateurs du Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, l'ICCROM, à Rome en 1959 et du Comité international pour les Laboratoires de Musées au sein de l'ICOM en 1951¹⁰⁸. Par le biais de ces différentes institutions, il est sollicité, en qualité d'expert, pour des missions partout dans le monde.

Les différentes campagnes de restauration tenues au début de la période de direction de Coremans à la tête des ACL, postérieurement renommées Institut royal du Patrimoine Artistique ou IRPA, permettent d'élever le statut de la restauration, enfin reconnue comme discipline. Cet événement mène en 1958 à la création du *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*¹⁰⁹ publiant des articles consacrés à certaines restaurations ou évoquant les méthodes de conservation mises en place par l'institution scientifique.

1.3. L'INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE – IRPA/KIK

En aout 1957, un arrêté royal fait des ACL une des dix institutions scientifiques fédérales de l'époque sous le nom d'Institut royal du Patrimoine artistique, aussi nommé IRPA¹¹⁰. L'institut est, plus précisément, une institution scientifique relevant du Ministère de l'Éducation nationale. La recherche scientifique a un grand rôle dans les préoccupations de service public auxquelles se dédie L'IRPA. Au sein de l'institut, la pluridisciplinarité est soulignée par le travail commun d'historiens de l'art, de photographes et de scientifiques.

Si dès 1957, le service de Conservation existe de manière autonome à côté des Archives iconographiques et du Laboratoire de microchimie et physique, les échanges entre les services se trouvent facilités lorsque tous se côtoieront dans un unique bâtiment, inauguré en 1962.

¹⁰⁶ Catheline PERRIER D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, éd. Mardaga, 1991, p. 62.

¹⁰⁷ Paul PHILIPPOT, « Paul Coremans » dans *La Nouvelle Biographie Nationale*, vol. 4, 1997, p. 69 – 73.

¹⁰⁸ Catheline PERRIER D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, *Op. Cit.*, p. 72.

¹⁰⁹ Paul PHILIPPOT, « Paul Coremans » dans *La Nouvelle Biographie Nationale*, *Op. Cit.*, p. 69 – 73.

¹¹⁰ KIK-IRPA, *Institut royal du patrimoine artistique*, [www.kikirpa.be], *Op. Cit.*

Cet évènement marque explicitement la reconnaissance du projet de travail pluridisciplinaire défendu par Paul Coremans. Il avait d'ailleurs exprimé sa position sur le sujet dans le guide du visiteur du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1951 : « Les éléments d'appréciation d'ordre esthétique, historique, scientifique et technique, constituent autant d'aspects d'un même problème. Tous revêtent à nos yeux une importance égale et doivent contribuer, dans la même mesure, au succès final »¹¹¹.

L'IRPA se définit comme ayant « *pour mission organique, l'étude scientifique et la préservation du patrimoine artistique et archéologique national* »¹¹². Son activité s'étend à l'ensemble du territoire belge. Les bénéficiaires sont, avant tout, les musées de l'État, des provinces et des communes. Les collections publiques telles celles des églises et des monuments publics dépendent également de l'institution.

Si dans la période d'après-guerre, de nombreux pays se penchent sur les questions de conservation et de restauration, la Belgique se trouve être pionnière au niveau de la méthodologie de dossier. L'IRPA adopte effectivement, depuis au moins 1962, une démarche systématique de réalisation d'un dossier extrêmement détaillé pour chaque œuvre traitée¹¹³. Les actions entreprises sur l'œuvre y sont détaillées, datées et signées. Grâce à ce procédé, tout intervenant pouvait s'intégrer dans les opérations de conservation et de restauration en connaissant les faits.

1.4. RENÉ SNEYERS (1918 – 1984)

René Sneyers est engagé par Paul Coremans dès la naissance des ACL. Observateur assidu des restaurateurs, il sera particulièrement proche d'Albert Philippot qui lui « éduque le regard ». D'abord directeur des laboratoires puis directeur de l'IRPA, de 1965 à 1983, il souligne les besoins d'une justification rationnelle et d'une réflexion à la base de toute intervention de restauration¹¹⁴.

¹¹¹ KIK-IRPA, *Institut royal du patrimoine artistique*, [www.kikirpa.be], *Op. Cit.*

¹¹² Paul COREMANS, "historique et mission de l'institut" dans *Bulletin de l'institut du patrimoine artistique*, *Op. Cit.*, p. 9 – 30.

¹¹³ Claire BOLSEN, *Op. Cit.*, p. 9.

¹¹⁴ Liliane MASSCHELEIN-KLEINER, « René Sneyers » dans *La Nouvelle Biographie Nationale*, vol. 7, 2003, p. 326 – 328.

1.5. ALBERT PHILIPPOT (1899 – 1974)

Après des études artistiques, c'est dans l'atelier de son beau-père, le restaurateur Joseph Van der Veken¹¹⁵, qu'Albert Philippot développe une passion transmise pour les primitifs flamands et une maîtrise technique. Contrairement à Van der Veken, il est donc plus artiste que technicien et, par ce statut, leurs conceptions sur l'art divergent. Albert Philippot reconnaît effectivement le caractère d'expression personnelle de l'œuvre d'art, son caractère de création lié à un événement historique et non reproductible, l'acte créateur ne pouvant se réduire à la démarche technique¹¹⁶.

¹¹⁵ Joseph Van der Veken (1872 – 1964) : Restaurateur spécialiste des primitifs flamands, il travaille notamment pour les MRBAB durant les années allant de 1940 à 1945. Reconnu à un niveau international pour sa dextérité, il effectue une restauration des panneaux *Adam* et *Eve* de l'*Agneau mystique*. À la suite de cette expérience, il réalise, durant les cinq années du conflit mondial, une copie du panneau des *Juges intègres*, porté disparu depuis 1934.

Durant le début des années 2000, on découvrira que le restaurateur réalisa de nombreux faux et des restaurations abusives au début de sa carrière. Notamment avec l'étude scientifique des tableaux issus de la collection d'Emile Renders, avec lequel il collaborait dans l'entre-deux guerres.

Van der Veken avait réalisé, notamment pour certains tableaux de la collection Renders, de l'hyper-restauration, le résultat obtenu pouvant apparenter les œuvres à des faux, mais à la différence des faux intégraux, le support est ici bien d'origine. Parmi les cas les plus célèbres se trouve la *Madeleine*. Le restaurateur Joseph Van der Veken avait opéré selon un procédé où la couche picturale originale, dans un état médiocre, a été poncée jusqu'à la couche de préparation. Il a ensuite entièrement repeint le tableau. La volonté d'illusion d'une couche picturale ancienne est cependant affirmée par la création de craquelures artificielles dont l'aspect sali est renforcé par de la couleur noire

De manière plus générale, l'évolution du restaurateur Joseph Van der Veken et de son rapport à l'art illustre bien la prise de conscience qui s'opère en Belgique, et parallèlement dans la société occidentale, vis-à-vis la conception de la restauration.

Dans : *L'affaire Van der Veken*, brochure d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, du 27 janvier au 20 février 2005. ; Dominique VANWIJNSBERGHE (dir), *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, Scientia Artis, vol. 4, Bruxelles, 2008. ; Hélène VEROUGSTRÆTE, Roger VAN SCHOUTE et Till-Holger BORCHER (dir.), *Restaurateurs ou faussaires des primitifs flamands*, Ludion, Gand, 2004.

¹¹⁶ Paul PHILIPPOT, « de l'histoire de la restauration comme affaire de famille » dans Institut royal du Patrimoine Artistique, *Autour de la Madeleine Renders*, Scientia Artis, vol. 4, Bruxelles, 2008, p. 189 – 196.

Si au début de sa carrière Albert Philippot combine ses activités d'artiste et de restaurateur, un évènement survenu en pleine Seconde Guerre mondiale participera à l'orienter définitivement vers la restauration. En effet, en novembre 1944, une bombe volante détruit la quasi-totalité de son œuvre personnelle¹¹⁷. En 1948, il collabore pour la première fois avec les ACL pour le traitement du *Triptyque du Saint Sacrement* de Dirk Bouts¹¹⁸. Ensuite, sa participation à la campagne de restauration de *l'Agneau Mystique* rend sa collaboration avec l'IRPA officielle. De même, elle marquera le début de l'atelier de restauration de peinture en son sein¹¹⁹. Il sera dès lors à la fois restaurateur en chef aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et à l'IRPA.

1.6. PAUL PHILIPPOT (1925 – 2016)



Fig.4. Paul Philippot

Docteur en droit et en histoire de l'art, Paul Philippot (Fig.4.) est familier avec la profession en étant fils et petit-fils des restaurateurs Albert Philippot et Joseph Van der Veken. Remarqué par Paul Coremans durant ses études, il se trouve être également le disciple et l'ami de Cesare Brandi dont il contribue à diffuser la pensée¹²⁰.

Il devient directeur de l'ICCROM après avoir secondé, en tant que vice-président, son prédécesseur H.J. Penderleith. Il observe, dès 1945, que la restauration tend à devenir une discipline scientifique. En effet, tant l'approche artisanale que l'approche critique envers les œuvres sortent des limites traditionnelles de la discipline et intègrent les données que les sciences naturelles peuvent fournir¹²¹.

Il réalise un mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie centré sur une étude des réalités de l'ICR, intitulé *L'Istituto Centrale del Restauro, : son organisation et sa position devant les principaux problèmes de la restauration des peintures*¹²².

¹¹⁷ Jacqueline FOLIE, « Albert Philippot » dans *La Nouvelle Biographie Nationale*, vol. 4, 1997, p. 302 – 303.

¹¹⁸ KIK-IRPA, *Institut royal du patrimoine artistique*, [www.kikirpa.be], *Op. Cit.*

¹¹⁹ Nicole GOTGHEBEUR, « L'histoire de la restauration des peintures » dans *Bulletin de l'Institut du Patrimoine artistique*, n°27, 1998, p. 143 – 151.

¹²⁰ Muriel VERBEECK-BOUTIN, « In memoriam-Paul Philippot » dans *CeROArt* [en ligne], European Graduated Generation n°5, 20 mars 2016.

¹²¹ Jacqueline FOLIE, « Albert Philippot » dans *La Nouvelle Biographie Nationale*, *Op. Cit.*, p. 302 – 303.

¹²² Paul PHILIPPOT, *L'Istituto Centrale del Restauro. Son organisation et sa position devant les principaux problèmes de la restauration des peintures*, Rome, 2008.

Paul Philippot reconnaît très précocement le côté exceptionnel de l'initiative de Cesare Brandi et participe activement à offrir une dignité culturelle à une activité qui était jusqu'alors considérée comme de l'artisanat soutenu de quelques méthodes historiques et scientifiques¹²³. Il souligne, dans la continuité de Coremans, qu'une interdisciplinarité fonctionnelle a toute son importance dans une activité comme la restauration d'œuvre d'art, qui ne relève pas indépendamment uniquement de l'histoire de l'art ou de la connaissance manuelle et physico-chimique des matériaux et produits. Les connaissances obtenues dans des domaines différents doivent se combiner pour servir une activité.

Paul Philippot approfondit des questions à la fois méthodologiques et techniques que Brandi n'avait pas spécifiquement traité dans ses écrits. Il adapte, à la restauration, les questions de patine ou encore de réintégration picturale particulière dans le cas de primitifs flamands¹²⁴.

Tout comme Brandi, il s'engage dans le respect de l'éthique en restauration. Il souligne le respect de l'œuvre originale comme document historique et création esthétique¹²⁵. Philippot va même plus loin que Brandi. Tandis que l'italien construit sa réflexion à partir de la restauration sur de Grandes Œuvres d'Art, le belge souligne qu'il n'y a aucune raison d'être moins rigoureux pour une production jugée comme plus artisanale par sa qualité. L'authenticité historique et esthétique du patrimoine artistique se doit de toujours être respectée¹²⁶.

En dialogue permanent sur le sujet avec son père, Albert Philippot, les deux restaurateurs transmettent leur philosophie commune par des parutions dans le *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*. Ils y soulignent les principes de respect de l'original, d'intervention minimale et de retouche réversible.

¹²³ Giuseppe BASILE, « Brandi, Philippot et la restauration aujourd'hui » dans Nicole Geshé-Koning et Catheline Perrier-d'Ieteren (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988) Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, *Op. Cit.*, p. 21 – 30.

¹²⁴ Giuseppe BASILE, « Brandi, Philippot et la restauration aujourd'hui » dans Nicole Geshé-Koning et Catheline Perrier-d'Ieteren (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988) Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations* *Op. Cit.*, p. 21 – 30.

¹²⁵ Catheline PERRIER D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, *Op. Cit.*, p. 73.

¹²⁶ Paul PHILIPPOT, « finalement, c'est une question de conscience... » dans *CeROArt* [en ligne], European Graduated Generation, n° 1, 15 décembre 2010.

2. ÉVOLUTION PRATIQUE DE LA PROFESSION

Pour le cas de l'Italie, pionnière dans le domaine de la restauration, l'idée d'une école dédiée à la formation de restaurateurs professionnels est émise dès les débuts du régime fasciste de Mussolini. L'idée principale est l'apprentissage et la recherche de méthodes basées sur les sciences modernes afin de traiter les œuvres¹²⁷.

Lors de la création des laboratoires de l'ICR, ces idées sont appliquées. La restauration en tant que profession, plus précisément concernant la peinture, se base sur les écrits de Cesare Brandi. La théorie pour cette discipline n'évolue plus vraiment. Il se trouve néanmoins que, dans la prolongation des idées originelles, une recherche et des analyses de moyens techniques pour la réalisation d'une restauration sont constamment en cours¹²⁸. C'est à ce niveau matériel que se situe, encore aujourd'hui, l'évolution constante de la discipline.

Le diplôme de restaurateur est obtenu, depuis la création de l'ICR, par environ cinq étudiants chaque année, des étudiants étrangers formés à *l'Istituto* et qui ne rentraient pas toujours dans leurs pays d'origine¹²⁹. Chaque cursus est différent, car la pratique s'effectue sur des œuvres variées, à étudier au cas par cas. Un instrument de support didactique tel la *Teoria del Restauro* prend toute son importance en tant que référence pour des choix et des décisions opérationnelles.

Les allemands sont également pionniers dans le domaine de l'enseignement. En réalité, ils veulent intégrer le restaurateur dans un système académique. L'institut Doerner à Munich joue un grand rôle dans cette voie. Dans cet institut s'est opérée une réelle médiation dans l'immédiat après-guerre, avec Christian Wolters¹³⁰.

¹²⁷ Renato MANCIA, *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro*, vol. 1, Milan, 1936, p. 235.

¹²⁸ « Perché il capolavoro sia eterno non sia eterno il ritocco » dans *Corriere della sera*, 6 avril 1983.

¹²⁹ Giuseppe BASILE, « Brandi, Philippot et la restauration aujourd'hui » dans Nicole Geshé-Koning et Catheline Perrier-d'Ieteren (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988) Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, *Op. Cit.*, p. 21 –30.

¹³⁰ Paul PHILIPPOT, « Finalement, c'est une question de conscience... » dans *CeROArt* [en ligne], *Op. Cit.*

2.1. LA PLACE DE LA BELGIQUE DANS LA FORMATION DE SPÉCIALISTES

En Belgique, Paul Coremans se préoccupe beaucoup de la formation et du statut des restaurateurs qu'il veut élever à égalité des autres membres de la profession. Paul Philippot le décrira d'ailleurs comme « promoteur du dialogue avec le restaurateur »¹³¹. Le dialogue permet le débat, tant au sujet de l'esthétique que de la technique, qui viendra justifier le meilleur traitement possible.

Dès l'après-guerre, au vu des nombreuses campagnes de restauration à entreprendre un peu partout en Europe tant pour le patrimoine mobilier qu'immobilier, l'Institut royal du Patrimoine Artistique suit son homonyme italien et forme des stagiaires issus de différents pays. L'enseignement de la discipline de restauration n'est alors qu'irrégulier, peu développé. L'apprentissage est progressivement normalisé. C'est pourquoi, en 1962, un enseignement post-gradué sur l'examen scientifique et la restauration des biens culturels est constitué. Une dizaine de stagiaires y sont acceptés chaque année. La majorité de la formation se dispense à l'Université de Gand, au travers de cours théoriques et de séances pratiques. Il se trouve d'ailleurs que certains professeurs en charge font eux même partie du personnel scientifique et technique de l'IRPA¹³², les autres étant des spécialistes tant belges qu'étrangers.

L'IRPA à, depuis la guerre, non seulement élargi ses activités à l'international mais aussi créé un programme d'enseignement dans certaines écoles du pays afin d'approfondir les connaissances en restauration et au niveau des examens scientifiques d'œuvres d'art. L'école nationale supérieure des arts visuels de La Cambre offre également cet apprentissage dès 1980, suivie par l'université d'Anvers, en 1988, sous l'impulsion de Roger Sneyers, second de Paul Coremans à l'IRPA. Depuis 1992, une section conservation-restauration existe également à l'école supérieure des arts Saint-Luc de Liège¹³³. Plus encore, c'est au niveau mondial que se fera sentir l'influence, l'enseignement multidisciplinaire répondant aux besoins de former des restaurateurs à la hauteur des responsabilités culturelles auxquelles ils sont confrontés.

¹³¹ Catheline PERRIER D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture, Op. Cit.*, p. 69.

¹³² Paul COREMANS, "historique et mission de l'institut" dans *Bulletin de l'institut du patrimoine artistique, Op. Cit.*, p. 9 – 30.

¹³³ Claire BOLSEN, *Op. Cit.*, p. 11.

3. POSITION BELGE PAR RAPPORT À DES PROBLÉMATIQUES PROPRES À LA DISCIPLINE

Si toutes les problématiques ne trouvent pas leur place dans le cas particulier des restaurations des dégâts engendrés par la Seconde Guerre mondiale, certaines ont eu une influence considérable sur la discipline. Même si l'origine des questions de nettoyage remonte à la période de l'entre-deux-guerres, leur évocation apparaît indispensable pour comprendre la direction que prend la discipline depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Le but n'est pas d'explicitier exhaustivement les particularités de restauration pour le nettoyage des vernis, mais bien de situer la position qu'adopte la Belgique dans la période d'après Seconde Guerre mondiale par rapport à d'autres pays européens.

3.1. LA QUERELLE DU NETTOYAGE DES ŒUVRES D'ART PICTURALES

Entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les débuts de la campagne de restauration du polyptique de l'Agneau Mystique de Gent en 1950, une controverse au sujet des restaurations touchant aux vernis et patines se renforce. En effet, si cette polémique existait déjà depuis le XIX^e siècle par la tendance anglaise puis allemande à opérer une restauration des œuvres par le nettoyage radical qui vise à les retrouver « comme neuves », elle apparaît comme une question centrale lors des prises de conscience concernant l'importance du passage du temps sur le patrimoine artistique.

L'école anglaise incarnée par la National Gallery de Londres maintient clairement ses principes en présentant des peintures totalement nettoyées, traitées entre 1940 et 1945 par le restaurateur Helmut Ruhemann¹³⁴, lors d'une exposition en 1947. Et ce, malgré les évolutions simultanées des considérations relatives à la restauration dans les différents pays occidentaux. Ces évolutions sont représentées par l'école italienne et visent la défense du vernis ancien et de la patine comme expression de la valeur de l'âge¹³⁵.

¹³⁴ Paul PHILIPPOT, « De l'histoire de la restauration comme affaire de famille » dans Institut Royal du Patrimoine Artistique, *Autour de la Madeleine Renders, Op. Cit.*, p. 189 – 196.

¹³⁵ Anne VAN GREVENSTEIN, « The ongoing conservation of the Ghent Altarpiece 2012 – 2015 » dans *CeROArt*, [en ligne], Hors-série, Mélanges en l'honneur de Roger Marijnissen, Juin 2015.

Cesare Brandi est l'un des défenseurs de cette dernière tendance, l'important n'est pas de retrouver une esthétique originale mais de trouver un compromis afin que l'esthétique garde également des traces de son passage dans le temps, que l'altération naturelle des matériaux soit conservée. De plus, au niveau technique, le dévernissage risque d'endommager la couche picturale par appauvrissement de son liant ou par affaiblissement des glacis¹³⁶. Ce ne sera qu'à partir des années cinquante, sous l'impulsion de Brandi, que les différents instituts patrimoniaux remettront en question le fait que les tableaux se doivent d'être « comme neufs » à l'issue d'une restauration¹³⁷.

Paul Coremans participera activement au débat que l'exposition anglaise suscite sur le sujet¹³⁸. Ce débat séparera donc officiellement les totalitaires, qui défendent le dévernissage total en vue d'un retour à l'état originel, et les nuancés, qui se suffisent d'un allègement des vernis. La Belgique choisira la seconde position, plus nuancée, en accord avec le vécu historique des œuvres. Le nettoyage modéré est la technique suivie par les conservateurs de musées belges et par les restaurateurs de l'IRPA. Ce type de nettoyage consiste en un simple allègement des vernis jaunis et irréguliers afin de retrouver une lisibilité des compositions sans attenter à l'équilibre acquis par les matières avec le temps¹³⁹. Des exceptions existent toutefois puisque chaque œuvre est traitée au cas par cas.

¹³⁶ Gilberte EMILE-MÂLE, « Survol sur l'histoire de la restauration des peintures du Louvre » dans *Histoire de la restauration en Europe*, vol. I, Acte du congrès international Histoire de la Restauration, Interlaken, 1989, p. 84 – 96.

¹³⁷ Catheline PERRIER D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, éd. Mardaga, 1991.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹³⁹ Liliane. MASSCHELEIN-KLEINER e.a., « incidence de la pensée de Paul Philippot sur la restauration des peintures à l'IRPA » dans Paul Philippot, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : une vision humaniste : hommage en forme de florilège*, Op. Cit., p. 379 – 392.

3.2. DESTRUCTIONS SUBIES AU COURS DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Si dans l'argumentaire que représente ce travail, les deux termes de dégât et de dommage sont employés de manière synonyme, la législation belge établit une différence nette entre ces mots¹⁴⁰ :

Un dégât est toujours un dommage mais un dommage ne sera pas toujours causé par un dégât. Le dommage apparaîtra comme la conséquence patrimoniale d'un dégât, alors que le dégât, à proprement parler, n'est envisagé que par rapport au bien qu'il a subi, sans qu'il y ait lieu de chercher son influence sur le patrimoine du sinistré.

Il est surprenant de voir que par rapport à d'autres pays européens durant la guerre, la Belgique n'a que relativement peu souffert de dégâts dans son patrimoine artistique¹⁴¹. Le pays, contrairement à la Grande-Bretagne et l'Allemagne, n'a comparativement que très peu été au centre d'une zone de bombardements violents. De plus, les opérations militaires menées sur le territoire se sont déroulées rapidement, ce qui a évité au pays de voir se déployer des batailles dans ses rues et entraîné peu de destructions volontaires d'une armée contrainte à la retraite¹⁴². Au contraire même, durant la première moitié de l'occupation, les troupes allemandes basées sur place ont été très respectueuses du patrimoine artistique, jusqu'à la prise de dispositions dans le cas où un bâtiment ou un objet demandait une restauration rapide¹⁴³. En outre, les pillages ont été l'objet d'un grand soin afin d'éviter au maximum les dégâts. Il n'en reste pas moins que des exceptions à ces observations générales existent et que de nombreuses œuvres ont été perdues ou dégradées à divers degrés.

¹⁴⁰ Antoine LECLERCQ et Gaston COLLON, *Traité des dommages de guerre 1940, commentaire théorique et pratique des Arrêtés du Commissariat Général à la Restauration du pays en matière de dommages aux biens*, éd. Ferdinand Larcier, Bruxelles, 1941, p.16.

¹⁴¹ OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES, *L'appauvrissement monumental et artistique au cours de la seconde guerre mondiale. Inventaire préliminaire* publié par l'office international des musées, *Op. Cit.*, p. 3.

¹⁴² *Ibidem*, p.3.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 3.

CONCLUSION

La Belgique, que ce soit avant, pendant, ou après la Seconde Guerre mondiale, prend une place prédominante dans l'histoire générale de la discipline de restauration. Grâce à l'influence de figures faisant autorité dans ce domaine et des missions d'une importance capitale menées par des institutions Belges. La première de ces grandes missions de restauration porte sur le retable l'*Agneau Mystique*, ayant notamment subi des dégâts à la suite de conditions de conservation particulièrement mauvaises entre 1940 et 1945, fera considérablement évoluer la méthodologie de la restauration.

Au travers des institutions muséales mais surtout à l'IRPA, des réflexions seront menées concernant des problématiques spécifiques au domaine de la restauration. L'interdisciplinarité des spécialisations, mais aussi la collaboration entre apprentis et spécialistes originaires de pays différents, rendent les discussions d'autant plus riches.

*Chapitre III La période de conflit : remise en
contexte des dommages causés sur
le patrimoine artistique mobilier et
des besoins de restauration simultanés ou
postérieurs à la Seconde Guerre mondiale*

INTRODUCTION

Au cours de la Première Guerre mondiale, les musées de Belgique s'étaient déjà vus dans une impasse par rapport à la conservation des œuvres en temps de conflit. Ils se sont retrouvés tout aussi dépourvus à l'aube de la seconde guerre, malgré les précautions mises en place, issues de l'expérience. Durant cette seconde guerre, les moyens et méthodes belliqueuses, enclenchés au cours de la Première Guerre mondiale, se sont considérablement développés. Il en résulte une caractérisation du conflit par l'armement industriel, l'aviation et le mouvement permanent. C'est pourquoi les conditions de conservations pour les domaines de l'art doivent s'adapter.

D'une part, les effets des bombes sont amplifiés. Le souffle ciblant des destructions humaines et architecturales est capable d'atteindre tout patrimoine mal protégé. Les bombes incendiaires, quant à elles, peuvent dévaster de larges surfaces, dont celles susceptibles d'abriter des œuvres d'art.

D'autre part, une autre particularité de cette guerre est l'expansion de l'aviation. Le 3 septembre 1939, la France et la Grande Bretagne entrent officiellement en guerre contre l'Allemagne. Les forces germaniques et britanniques ne disposent que de peu de moyens d'intervention permettant une confrontation directe. L'aviation prend toute son importance. Des bombardements lourds visent, depuis les deux camps, des zones géographiques stratégiques. Le but d'annihilation de l'ennemi implique, dès lors, des dégâts collatéraux inévitables touchant tant les habitations et l'environnement naturel que le patrimoine artistique¹⁴⁴. Par l'observation des bombardements en Espagne depuis 1936, l'Italie réagit à la possibilité d'une guerre aérienne et adopte des mesures par décret royal, en 1938. Les articles 42 et 44 préconisent respectivement l'interdiction des bombardements visant la simple destruction sans but militaire et la prise de mesure afin d'éviter autant que possible les dégâts sur le patrimoine classé¹⁴⁵.

¹⁴⁴ W. G. SEBALD, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 2004.

¹⁴⁵ *Legge Italiana di guerra*, n°1415, 8 juillet 1938.

Malheureusement, Paul Coremans témoigne d'une réalité où le conflit prend le dessus, révélant les besoins de perfectionner les domaines de la conservation-restauration¹⁴⁶ :

« Toutes les facultés des belligérants sont concentrées sur la conduite des opérations militaires [...] Un seul but : gagner la guerre, même si pour y arriver l'aviation et l'artillerie doivent sacrifier des œuvres d'art essentielles. Il en a donc toujours été ainsi et, dans l'avenir, en dépit des traités et des conventions, il en sera de même. Laissons donc les juristes tenter de nouveaux essais pour protéger les patrimoines artistiques : félicitons-les à l'avance des résultats concrets qu'ils obtiendront ; mais mettons-nous en temps de paix à l'étude des problèmes intéressant la protection de notre capital artistique »

Les biens artistiques dont les dommages résultent de bombardements aériens sont ceux dont le lieu de conservation n'était pas adapté. Les œuvres restées dans les musées et églises en centre-ville ou intégrés par définition dans leur architecture, telles les peintures murales, se voient particulièrement atteintes.

Le mouvement permanent est caractérisé non seulement par l'aviation, mais aussi par la suppression des frontières entre les sphères civile et militaire. La guerre se joue sur toutes les scènes.

Le cas plus particulier de la Belgique est ici pris en compte afin de situer la discipline de restauration à partir de la période de guerre. Le pays voit effectivement se développer des méthodes et techniques innovantes au travers de l'institution que représente les ACL, renommée IRPA en 1957. Par ailleurs, des innovations d'une grande importance pour la restauration apparaissent en Italie en premier lieu. Le pays méditerranéen est particulièrement touché. Certains cas emblématiques, étant à la base de la réflexion de Brandi sur la restauration moderne, seront explicités.

Ensuite, les techniques décrites dans les études de cas sont à envisager d'un point de vue moderne occidental, plus précisément européen, puisque cette zone géographique est celle touchée par la Seconde Guerre mondiale. Effectivement, toutes les cultures n'ont pas le même rapport aux œuvres d'art. L'occident accorde une grande valeur à la qualité originale des objets.

¹⁴⁶ Paul COREMANS, *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre. L'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945*, Laboratoire central des musées de Belgique, Bruxelles, 1946, p. 27.

Par conséquent, la restauration se comprend comme un rassemblement de pièces cassées d'un objet, après que les restes de ce même objet original soient stabilisés. Les pièces cassées sont réintégrées à l'objet, ou encore, les parties perdues de l'œuvre sont repeintes dans le but de créer l'illusion d'une image complète. Les parties perdues sont réintégrées dans le champ visuel d'un tout, mais doivent néanmoins toujours être détectables afin que les vérités du passé ne se confondent pas avec celles postérieures de l'époque où la restauration est effectuée¹⁴⁷.

Dans la suite de l'exposé, des situations spécifiques, dues au contexte, sont décrites. Les moyens de conservation liés à chacune d'entre-elles vont permettre de définir les facteurs ayant entraînés des dégâts sur le patrimoine artistique mobilier. En effet, la restauration n'intervient qu'en dernier recours lors des démarches de sauvegarde de patrimoine artistique. Dans la mesure du possible, les interventions touchant directement à l'œuvre doivent être évitées en assurant préventivement les meilleures conditions de conservation possibles¹⁴⁸. Il est à préciser que cela n'est pas toujours applicable dans la situation particulière d'un conflit se jouant sur toute la scène européenne. Les dégâts engendrés peuvent altérer la perception de l'œuvre, le restaurateur doit s'efforcer de rétablir l'unité de l'image tout en respectant son intégrité.

L'apparition de considérations particulières et de méthodes inédites en matière de restauration d'art se fait en réponse aux divers types de dégâts qu'ont pu subir les œuvres, particulièrement entre les années 1939 et 1945. Si l'évolution de la discipline est progressive, elle suit en réalité celle des restaurations effectives, réalisées en priorité sur des œuvres dont l'état de conservation est particulièrement mauvais, voire dont l'existence est menacée, pendant le conflit, dans le direct après-guerre, ou même plusieurs années plus tard.

¹⁴⁷ Chris CAPLE, *Conservation skills. Judgement, method and decision making*, *Op. Cit.*, p. 121.

¹⁴⁸ Claire BOLSEN, *Op. Cit.*, p. 8.

1. LA SECONDE GUERRE MONDIALE : UN CONTEXTE PARTICULIER

Malgré les différentes chartes adoptées antérieurement à la période 1940 – 1945¹⁴⁹, la conservation-restauration des œuvres d'art est loin d'être suffisamment réglementée concernant les situations de guerre. De plus, le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale empêche la Société des Nations d'adopter une réglementation internationale sur la protection des monuments et des œuvres d'art en cas de conflit armé. Concernant le domaine de la conservation, un développement majoritairement caractérisé par des évacuations est visible dès la période de l'entre-deux guerres¹⁵⁰, plus particulièrement vers la fin des années 1930.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, les œuvres d'art ont grandement souffert. Les destructions survenues au cours d'affrontements ou de bombardements en sont notamment une cause. Toutefois, une proportion importante a aussi été abîmée ou même détruite à la suite du système organisé de spoliation mis en place par les régimes fascistes¹⁵¹.

Effectivement, les nazis détruisent délibérément des artefacts artistiques importants dans l'expression de l'identité de certains pays, tel que ce fut le cas lors de la prise de Varsovie. La ville polonaise a perdu de nombreux manuscrits enluminés, dessins, ou gravures, durant la destruction volontaire des bibliothèques. Ces agissements ont pour but de réduire, voire de détruire, le sentiment d'identité nationale¹⁵². Par ailleurs, le régime est également à la base d'une organisation massive de spoliation, partout en Europe. L'hystérie des chefs nazi, nourrie par celle d'Hitler au sujet de la culture et des arts, les poussent au plus grand pillage d'œuvres de l'Histoire, pour la période contemporaine jusqu'à nos jours¹⁵³.

De surcroît, le régime fasciste de Benito Mussolini détruit la plupart des témoignages de l'époque médiévale de Rome afin de faire apparaître les vestiges romains, symboles de la grandeur de l'Empire. Cette fois, si la démarche vise plutôt à renforcer le lien avec un passé national glorieux, elle participe aussi à une certaine destruction volontaire¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Voir ch. I : 1. L'impact de la Première Guerre mondiale

¹⁵⁰ André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 59.

¹⁵¹ Jacques LUST, « The spoils of war removed from Belgium during world war II » in Elizabeth Simpson (ed.), *The spoils of war. World war II and its aftermath : the loss, reappearance, and recovery of cultural property*, New York, 1997, p. 58 – 62.

¹⁵² Chris CAPLE, *Conservation skills. Judgement, method and decision making*, *Op. Cit.*, p. 21.

¹⁵³ André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons*, *Op. Cit.*, p. 165.

¹⁵⁴ Chris CAPLE, *Conservation skills. Judgement, method and decision making*, *Op. Cit.*, p. 22.

En outre, durant la période de guerre, le 18 octobre 1941, les activités de l'*Istituto Centrale del Restauro* commencent en Italie, pays particulièrement touché par les destructions de masse. Elles sont très rapidement interrompues mais reprennent dès la libération de Rome, le 4 juin 1944. Le contexte particulier offre à l'ICR de nombreux problèmes de conservation et de restauration¹⁵⁵.

Pour la période allant de 1940 à 1945, les bombardements visent des villes entières. La démarche de conservation à la base des institutions muséales oblige celles-ci à stocker leurs œuvres, voire à évacuer leurs collections dans l'intention de les protéger au maximum. Il est important de souligner que si un pillage organisé des œuvres d'art existait, il se faisait en parallèle de la guerre, où l'étendue et la défense des territoires prévaut. Effectivement, les musées ou institutions patrimoniales n'étaient jamais l'objectif à conquérir. De fait, ils constituent des sortes de dommages collatéraux à la situation de conflit¹⁵⁶.

Cet aspect destructeur de la guerre touche en priorité le patrimoine immobilier, non déplaçable. Une grande partie du patrimoine mobilier a pu être mis à l'abri dans les diverses nations européennes. Ainsi, l'Angleterre organise un grand déplacement de ses œuvres vers le Pays de Galles, l'Espagne évacue en Suisse durant la guerre civile tandis que la France occupée est relativement respectée par le régime oppresseur¹⁵⁷.

Cependant, les pays alliés ne furent pas les seuls touchés par les pillages et accidents envers les œuvres d'art. En Allemagne, simultanément à l'avancée de l'armée rouge en direction de Berlin, les besoins d'une défense du patrimoine artistique se faisaient urgents. Si dès février 1945 une évacuation s'organise, la hâte ne permet pas un emballage convenable des divers trésors berlinois. De plus, l'entièreté des collections ne put être évacuée, certaines œuvres migrèrent vers deux tours de la ville. La tour de Friedrichshain flamba le 6 mai, seulement trois jours après la chute de Berlin, et une seconde fois le 15 mai. Si des pillages avaient eu lieu entre les deux incendies, certaines œuvres de maîtres italiens de la Renaissance ou de l'école Flamande, restées dans les tours, ont été détruites¹⁵⁸. Les cas de destructions et de pillages affectent également pour les provinces allemandes.

¹⁵⁵ « Exposition panneaux et guide. Cesare Brandi (1906-1988) sa pensée et le débat en Europe au XXe siècle » dans Nicole Geshé-Koning et Catheline Perrier d'Ieteren (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, *Op. Cit.*, p. 142.

¹⁵⁶ André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons*, *Op. Cit.*, p. 52.

¹⁵⁷ H. H. PARS, *La vie dangereuse des œuvres d'art*, Hachette, Paris, 1958, p. 192.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 195.

Une affirmation s'applique à l'ensemble des pays touchés par des destructions : sans restes matériels des chefs d'œuvre, une restauration s'avère impossible. Pour cette raison, il est intéressant d'observer les réactions qui s'appliquent à des œuvres ayant subsisté dont les dégâts, plus ou moins importants, impliquent un besoin de restauration.

2. LES MESURES ENVISAGÉES POUR LA BELGIQUE

Les pays européens ayant une relation tendue avec l'Allemagne, même avant 1940, procèdent à une mise en sécurité de leur patrimoine. La Belgique, comme le Luxembourg et les Pays-Bas, fait partie des pays neutres. La nation ne s'attend pas à être impliquée dans une guerre de cinq années. Les musées et institutions patrimoniales mettent cependant en place, depuis 1939, différents systèmes de prévention dans le but de protéger les œuvres au vu de la proximité avec les nations en conflit.

Durant la Première Guerre Mondiale, une partie des MRAH à Bruxelles a servi de zone de stockage successivement aux armées allemandes puis belges alors que les collections n'avaient pas été évacuées. Le conservateur en chef du Cinquantenaire, Jean Capart, réagit avec ce souvenir auprès des autorités dès les premières menaces de 1939. Le ministre belge responsable des bâtiments d'Etat fait préventivement interdire l'occupation de la grande halle du musée, celle-là même qui avait abrité les soldats lors de la précédente grande guerre. En addition à ces mesures précoces de sauvegarde, les services du MRAH vont beaucoup se développer sous l'occupation. Avec l'impulsion, notamment financière, donnée par Stan Leurs et Jozef Muls¹⁵⁹. Les deux hommes demandent aux ACL de procéder à la réalisation d'un inventaire photographique du patrimoine artistique belge. Cette initiative prend directement la suite de *l'inventaire du patrimoine culturel de la Belgique*, une série de clichés réalisés entre 1914 et 1918 par l'Occupant allemand¹⁶⁰. Il constitue aujourd'hui un fond de première importance, témoignant de l'état visuel d'œuvres détruites ou abimées au cours du conflit.

En mai 1940, les pays neutres sont envahis par l'Allemagne. À l'issue de l'invasion, la Belgique est considérée comme véritablement encrée dans l'ensemble géographique de l'Allemagne et un gouvernement d'occupation militaire allemand est installé à Bruxelles, tandis que l'ancien gouvernement belge part en exil vers l'Angleterre¹⁶¹.

Le 29 juin 1940, l'occupant allemand, préoccupé par les questions liées au patrimoine artistique, mais aussi dans l'espoir de rallier à lui une partie de la population, met sur pied le CGRP, le

¹⁵⁹ Voir n.b.p. n°104 ; Stéphane DEMETER, « L'administration belge pendant la seconde guerre mondiale. L'exemple de la gestion du patrimoine culturel immobilier, en particulier à Bruxelles » dans *Pyramides*, 8, 2004, p. 155 – 186.

¹⁶⁰ KIK-IRPA, *Institut royal du patrimoine artistique*, [www.kikirpa.be], *Op. Cit.*

¹⁶¹ Jacques LUST, « The spoils of war removed from Belgium during world war II » in Elizabeth Simpson (ed.), *The spoils of war. World war II and its aftermath : the loss, reappearance, and recovery of cultural property*, *Op. Cit.*, p. 58 – 62.

Commissariat général à la Restauration du Pays¹⁶². Cet organe s'intéresse bien au patrimoine artistique, il s'agit majoritairement du patrimoine immobilier. Ce patrimoine a, en effet, considérablement souffert de la campagne des dix-huit jours¹⁶³. Le CGRP se divise en trois services techniques dont la structure accorde aux provinces et communes des subsides en vue de la réparation de leurs dommages de guerre, la réalisation de travaux nouveaux et la reconstruction des biens privés détruits¹⁶⁴. Les préoccupations des autorités du pays à l'aube de la guerre ne concernent pas directement des restaurations d'œuvres d'art picturales ou sculpturales. Un questionnement peut se développer afin de savoir si les provinces et communes ont pu utiliser ce financement afin de restaurer du patrimoine artistique mobilier. Aucune réponse ne peut, cependant, y être apportée dans le cadre de ce travail.

En réalité, le CGRP est un organe qui dissimule la volonté de contrôle de l'occupant sur l'occupé. Mais ses actions couvrent également la volonté du conseiller général de cette division, Stan Leurs, de mener des travaux de recherches régis par une initiative purement belge¹⁶⁵. L'opportunité de travailler sur certains monuments historiques endommagés par la guerre peut mettre à découvert certains des trésors archéologiques et artistiques qu'ils renfermaient. Si cette recherche scientifique ne se fait donc pas à la demande de l'occupant, elle est néanmoins couverte financièrement par un des organes qu'ils ont mis en place. L'initiative de Stan Leurs est soutenue par le Directeur général de l'Administration des Beaux-Arts, Jozef Muls.

¹⁶² Stéphane DEMETER, « L'administration belge pendant la seconde guerre mondiale. L'exemple de la gestion du patrimoine culturel immobilier, en particulier à Bruxelles » dans *Pyramides, Op. Cit.*, p. 155 – 186.

¹⁶³ Du 10 mai au 28 mai 1940, l'Allemagne lance une offensive contre la Belgique, violant la neutralité de l'état qui se verra occupé à l'issue des combats.

¹⁶⁴ Joz L. CUSTERS, « Le commissariat général à la restauration du pays et la reconstruction » dans *Reconstructions*, 1, décembre 1940, p. 6 – 7.

¹⁶⁵ Stéphane DEMETER, « L'administration belge pendant la seconde guerre mondiale. L'exemple de la gestion du patrimoine culturel immobilier, en particulier à Bruxelles » dans *Pyramides, Op. Cit.*, p. 155 – 186

2.1. LA GESTION DU PATRIMOINE MOBILIER EN PÉRIODE DE CONFLIT : BRÈVE ÉVOCACTION DE LA SITUATION ET DES MESURES DE CONSERVATION APPLIQUÉES

La Belgique, à l'image des Pays-Bas et à l'inverse de la Grande-Bretagne, n'a pas procédé à une évacuation massive de son patrimoine artistique, pourtant définie comme mesure idéale par l'Office International des Musées, OIM, en 1939, dans son *Manuel technique et juridique pour la protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre* et dans le projet de convention, initié en 1938¹⁶⁶. La nation belge a plutôt élaboré des instructions en cas de déclaration de guerre, les Musées royaux des Beaux-Arts triant leurs œuvres selon des symboles annotés en fonction de leur degré d'importance, en vue d'une évacuation nécessaire¹⁶⁷. Les différentes institutions patrimoniales de l'État ont également perfectionné l'environnement de leurs abris et les équipements d'alerte pour les musées.

Dès les premières mobilisations hostiles en 1939, les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, MRBAB s'empresse d'emballer une partie de ses œuvres et de les placer dans des caves aménagées, dans lesquelles seront aussi stockés les biens des musées d'Ixelles et de Liège (Fig.5.). Une autre partie sera abritée au Palais de justice et dans les salles prêtées par la Banque de Bruxelles et la Société générale de Belgique. Le Musée d'Anvers déplacera ses biens les plus précieux dans d'autres bâtiments de la ville¹⁶⁸.



Fig.5. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, œuvres abritées dans la cave en béton armé aménagée en 1941.

¹⁶⁶ « Manuel de la protection des œuvres d'art en temps de guerre » dans *Museion*, 13^e année, vol. 47 – 48, 1939.

¹⁶⁷ Virginie DEVILLEZ, « Musées » dans Paul Aron et José Gotovitch, *Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale en Belgique*, éd. André Versaille, 2008, p. 284 – 285.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 284 – 285.

Des mesures de conservations avaient déjà été entreprises avant l'entrée en guerre de la Belgique le 10 mai 1940, les démarches ont grandement accéléré lors de l'annonce officielle. De nombreuses œuvres de musées plus modestes sont préventivement mises à l'abri. Les MRBAB prennent, par exemple, en dépôt les œuvres du musée Plantin Moretus, du musée Communal de Liege. Par ces préventions, les musées belges conserveront leur patrimoine mobilier en bon état au cours de la campagne des dix-huit jours, à l'exception du Musée d'Ostende complètement incendié avec ses collections le 27 mai 1940.

Depuis la fin du XIX^e siècle, des laboratoires se développent dans différents grands musées européens¹⁶⁹. À l'aube du XX^e siècle, l'Europe privilégie le système scientifique, usant d'appareillages scientifiques modernes, à des fins d'approfondissement de connaissance des œuvres d'art et de leurs éléments constitutifs. L'art s'adresse plus particulièrement aux initiés. Progressivement, les institutions muséales sont, de plus en plus, influencées par le système américain qui considère l'éducation populaire comme fondamentale. Cet aspect est représenté au niveau international depuis 1926 par l'Office International des Musées, les Musées royaux des Beaux-Arts participent activement à cette résolution¹⁷⁰.

Il en résulte que, durant les années de guerre, les musées mettent leurs œuvres à l'abri tout en appliquant leur volonté de les garder à proximité directe, afin de permettre une continuité d'exposition et de manifestations artistiques dans certaines salles toujours ouvertes au public¹⁷¹. Différents chefs d'œuvres sont ainsi, à tour de rôle, momentanément sortis de leurs abris.

L'initiative est précocement soutenue par la Commission royale des Monuments et Sites de Belgique, qui partage l'idée d'assurer autant que possible une continuité de la vie artistique au sein du pays¹⁷². Léo Van Puyvelde, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, organisera diverses expositions au début de la période de guerre. Le 22 octobre 1939 inaugure cette pratique avec l'exposition du *Triptyque de la confrérie de Saint-Anne à Louvain* de Quinten Massys, dans le cadre du projet « chef d'œuvre de la semaine »¹⁷³.

¹⁶⁹ Voir Ch. II. : 1.1. Jean Capart (1877 – 1947)

¹⁷⁰ Virginie DEVILLEZ, *Le retour à l'ordre Art et Politique en Belgique*, éd. Labor, Bruxelles, 2002, p. 130.

¹⁷¹ « Les mesures de précaution prises dans divers pays pour protéger les monuments et œuvres d'art au cours de la guerre actuelle » dans *Mouseion*, 14^e année, vol. 49 – 50, 1940, p. 9 – 27.

¹⁷² *Ibidem*, p. 9 – 27.

¹⁷³ Michèle VAN KALCK (dir.), *Les musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, deux siècles d'histoire*, tome 1, éd. Racines, Bruxelles, 2003, p. 362.

Le 9 mars 1940, c'est une grande exposition dédiée aux « Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts de Liège » qui ouvre ses portes au public. Le fait que les collections de Liège soient abritées à Bruxelles permettant de les exposer dans la ville sans trop de déplacement supplémentaire¹⁷⁴. Ces initiatives seront freinées le 10 mai 1940, au moment de l'offensive allemande.

Dès les premiers jours de l'Occupation, et plus précisément dès le 7 juillet 1940, l'Administration militaire en matière culturelle fait perdurer la vie artistique par la réouverture des institutions muséales et la continuité de la politique belge d'avant-guerre. Aucune mutation majeure n'est à souligner dans le fonctionnement des institutions, celles-ci ayant gardé leur personnel inchangé. Certains bâtiments muséaux apparaissent cependant comme occupant un emplacement stratégique pour les allemands. Le musée d'Art ancien de Bruxelles se trouve dans ce cas de figure, les activités ayant perduré depuis le début de l'Occupation se voient stoppées pour réquisition des bâtiments en janvier 1943. Les œuvres exposées reprennent la direction des abris¹⁷⁵.

Le Musée communal de Bruges, à l'image d'autres durant l'année 1940, avait déplacé ses œuvres dans les caves du Musée Groeninge. Les dirigeants allemands faisant malgré tout autorité pendant la période de l'Occupation, ils font, en 1942, déplacer les œuvres vers le château de Lavaux-Sainte-Anne, en province de Namur. Ces mesures sont prises en prévention d'éventuelles attaques de la part de la Royal Air Force, l'aviation britannique. Les transports, représentant un risque pour les œuvres, sont supervisés par le Service de la Protection des Œuvres d'art, directement dépendant du Ministère de l'Intérieur. Le conseiller au CGRP collabore avec les laboratoires des MRAH afin d'assurer des conditions idéales dans les locaux prévus pour recueillir les œuvres, ce qui a permis de ne déplorer aucun dégât durant le séjour des différentes œuvres d'art au château¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Virginie DEVILLEZ, *Le retour à l'ordre Art et Politique en Belgique*, Op. Cit., p. 136.

¹⁷⁵ *Ibidem.*, p., p. 189.

¹⁷⁶ Paul COREMANS, *Musées royaux d'Art et d'Histoire, Service de la documentation belge et laboratoire de recherches physico-chimiques. Activités de ces services au sein du Commissariat Général à la Protection Aérienne Passive, pendant la période 1940 – 1944, au profit des œuvres d'art belges*, Bruxelles, le 15 janvier 1945, p. 12.

En septembre 1944, un groupe de résistants armés assiège le château. Si toutefois aucun dommage n'est causé aux œuvres, un arrêté du 30 septembre 1944 témoigne de la décision de diriger préventivement les œuvres vers une chambre blindée de la Société Générale de Belgique à Bruxelles. Cette étape illustre parfaitement le danger auquel sont soumises les œuvres lors de leur transport puisque le convoi de camion subit les attaques de l'aviation anglaise. Les œuvres d'art, toutes transportées simultanément, ne seront pas atteintes. En revanche, de nombreuses archives brugeoises se retrouvent percées sous l'effet des balles de mitrailleuses¹⁷⁷.

2.2. SITUATION DE LA DISCIPLINE DE LA RESTAURATION SOUS L'OCCUPATION

Au cours de la période de conflit, la pratique de la discipline de restauration d'œuvres d'art n'est pas interrompue. Des institutions telles les ACL, ancienne dénomination de l'IRPA, procèdent à l'ouverture de plusieurs dossiers au cours des années 1940¹⁷⁸. Les dossiers sont néanmoins pauvres en renseignements, ils se composent d'une photographie noire et blanche de la face de l'œuvre. L'absence de note ne permet pas de déterminer les causes de dégradations ayant entraîné la restauration, ni même les interventions opérées¹⁷⁹.

Durant l'Occupation, le budget dédié aux musées et institutions patrimoniales belges est relativement restreint¹⁸⁰. En effet, les crédits mis à dispositions en période de guerre ont surtout servi à la mission photographique initiée par Jean Capart et Paul Coremans, avec l'appui de Stan Leurs et Josef Muls¹⁸¹.

Quand, en juin 1940, le Commissariat général à la Restauration du Pays, CGRP, est mis sur pied par l'Occupant. Il appelle rapidement la section conservation des ACL à exercer sa spécialisation. Ce sont des ouvriers et des artisans qui répondront présent pour traiter différents types d'œuvres dégradées¹⁸². Ces restaurations s'opèrent selon un encadrement scientifique

¹⁷⁷ A. JANSSENS DE BISTHOVEN, M. BAES-DONDEYNE et D. DE VOS, *Les primitifs flamands Musée Groeninge Bruges*, tome 1, Bruxelles, 1983, p. 5 – 6.

¹⁷⁸ *Dossiers années 40*, document informatique, IRPA, s.d.

¹⁷⁹ Déduit sur base de recherches et observations personnelles et grâce à l'aide de Mme Julie MAURO, documentaliste au département documentation de l'Institut royal du Patrimoine Artistique.

¹⁸⁰ François MAIRESSE, *Le système Capart l'art de penser et gérer les Musées*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, Université libre de Bruxelles, 1993 – 1994, p. 19 – 20.

¹⁸¹ Paul COREMANS, *Musées royaux d'Art et d'Histoire, Service de la documentation belge et laboratoire de recherches physico-chimiques. Activités de ces services au sein du Commissariat Général à la Protection Aérienne Passive, pendant la période 1940 – 1944, au profit des œuvres d'art belges*, *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁸² Virginie DEVILLEZ, *Le retour à l'ordre Art et Politique en Belgique*, *Op. Cit.*, p. 312.

plus ou moins développé. Les cas de la déposition des fresques de Tournai et Nivelles, évoqués dans la suite du travail, sont des exemples de cette mobilisation.

2.3. GESTION DES RESTAURATIONS APRÈS LE CONFLIT

Au niveau européen, lors de la fin officielle de la guerre, une conférence des réparations a lieu du 9 novembre au 21 décembre 1945 à Paris. L'inventaire des dommages causés par la guerre aux nations alliées y est tenu. Il concerne tant les dommages matériels que financiers et les pertes humaines¹⁸³. Les dommages matériels estimés en millions de dollars USA (1938) s'élèvent à 53 734 concernant les pertes de propriétés, 7 993 pour les défauts d'entretien et d'usures et 21 368 de désinvestissement extérieurs, soit un total de 83 095 millions de dollars USA (1938). Aucune mention particulière du patrimoine artistique mobilier n'est faite. Il est précisé que les dommages matériels déclarés s'élèvent à 61,7 milliards de dollars Usa (1938)¹⁸⁴. Concernant ce dernier montant, il se répartit à 87% dans les pays occupés, dont faisait partie la Belgique¹⁸⁵.

En Belgique, la réglementation en matière de réparations vis-à-vis des dommages de guerre remonte à 1918, le 23 octobre, alors que la Première Guerre n'est pas encore finie, un arrêté de loi paraît dans le *Moniteur* et évoque le principe du droit à la réparation par la Nation des dommages résultant des événements de la guerre¹⁸⁶. La législation se fonde dès lors sur un principe du droit à réparation pour les sinistrés et de l'obligation pour l'Etat de supporter la charge des dommages de guerre. En 1940, la législation change radicalement sur ce point car elle ne stipule plus ce droit de réparation. Les victimes de dégâts, parmi lesquelles peuvent compter les institutions muséales, ne peuvent plus demander de restaurations. Ces dernières peuvent néanmoins se produire par le fait d'une concession de la Nation aux sinistrés¹⁸⁷.

¹⁸³ Maurice MASOIN (secrétaire général adjoint de l'IIFP), *Le financement de la Reconversion et de la Restauration après la guerre*, rapport général présenté au Congrès de La Haye de l'Institut international de finances publiques 8, 9 et 10 septembre 1947, p. 6 – 7.

¹⁸⁴ *Ibidem.*, p. 11.

¹⁸⁵ *Bulletin d'information de la Banque Nationale de Belgique*, mars 1946.

¹⁸⁶ Antoine LECLERCQ et Gaston COLLON, *Traité des dommages de guerre 1940, commentaire théorique et pratique des Arrêtés du Commissariat Général à la Restauration du pays en matière de dommages aux biens*, *Op. Cit.*, p. 5.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 6.

Concernant plus précisément les dommages aux collections et objets d'art, une section y est consacrée dans la partie dédiée aux procès-verbaux de constat et d'estimation du Traité des dommages de guerre¹⁸⁸ :

75. Les objets de collections et œuvres d'art doivent, aux termes de l'arrêté, être estimés à leur valeur marchande au 31 aout 1939. [...]

76. Si [l'objet d'art ne subit qu'une] détérioration partielle, l'estimation devra porter d'une part, sur la valeur avant le sinistre de l'œuvre détériorée et d'autre part sur le montant de la somme nécessaire pour la restaurer.

L'arrêté ne prévoit pas expressément la faculté, pour les sinistrés, de faire estimer la dépréciation d'une œuvre d'art, due au fait qu'elle aurait été restaurée. Cependant, dans la plupart des cas de ce genre, le préjudice sera certain. Il semble que, malgré le silence de l'arrêté, les sinistrés pourront néanmoins faire évaluer cette dépréciation [...], car dans le cas contraire, le jour où on envisagera des mesures d'indemnisation, les sinistrés dont les œuvres d'art auraient été entièrement détruites pourraient se trouver dans une situation plus favorable que ceux qui les auraient vues simplement endommagées.

Au départ de l'occupant allemand, un arrêté du 14 septembre 1944 stipule le transfert des services du CGRP¹⁸⁹.

1. Sont transférés au Ministère des Travaux publics, avec les crédits relatifs, les services du Commissariat général à la Restauration du Pays, à l'exception du Service des dommages de guerre aux biens mobiliers et immobiliers, lequel est rattaché avec ses crédits au Ministère des Finances.

Les termes de biens mobiliers et immobiliers doivent ici se comprendre non pas comme patrimoine artistique mais comme possessions personnelles qui peuvent faire l'objet d'une compensation à la suite de leur destruction dans le cadre du conflit. L'art est une question qui préoccupe plutôt le Commissariat général à la Restauration, les éléments relatifs au patrimoine artistique sont donc transférés au Ministère des Travaux publics.

¹⁸⁸ Antoine LECLERCQ et Gaston COLLON, *Traité des dommages de guerre 1940, commentaire théorique et pratique des Arrêtés du Commissariat Général à la Restauration du pays en matière de dommages aux biens*, Op. Cit., p. 81 – 83.

¹⁸⁹ « Arrêté portant sur le transfert du Commissariat général à la Restauration du Pays », *Moniteur belge*, 22 septembre 1944, p. 152.

Il faut toutefois garder à l'esprit que, au niveau législatif, les questions officielles de restaurations concernent majoritairement le patrimoine artistique immobilier. Les problématiques relatives aux œuvres d'art de type peinture et sculpture sont étudiées au sein des institutions directement en charge de ce patrimoine.

À la fin des années 1980, la gestion du patrimoine mobilier et immobilier sera séparée. Le premier reste du ressort de la communauté tandis que le second dépendra des régions¹⁹⁰.

L'IRPA se voit demander de nombreuses interventions de restaurations à l'issue de la guerre, par des musées mais aussi par des fabriques d'église. L'intérêt tant public que politique pour ces restaurations est surtout marqué lorsqu'il s'agit de pièces emblématiques, représentatives de l'identité nationale belge¹⁹¹.

Si les rapports de restauration actuellement conservés dans les différentes archives de Belgique montrent que les musées et leurs laboratoires, tel les ACL pour les MRAH, ou encore, les Fabriques d'église éprouvent de l'intérêt à restaurer selon des degrés plus ou moins urgents les dégâts causés aux œuvres par la guerre, il n'est pas recensé de cas relatifs à l'attitude des villes et provinces face aux destructions. En outre, aucune trace de restauration d'un bien issu d'une collection privée n'a pu être trouvée dans le cadre de ce travail de recherche relatif aux restaurations dues aux dégâts de guerre. D'ailleurs, il s'avère que même les dossiers de restaurations pour des collections officielles sont en réalité assez pauvres en explications. Les causes qui ont entraîné la restauration ne sont que rarement évoquées. C'est par une recherche sur l'histoire des institutions et de leurs œuvres qu'il est possible de déduire que les éventuelles restaurations ayant eu cours dès l'année 1940 sont effectuées sur une œuvre étant dommage de guerre.

¹⁹⁰ Pierre DE SPIEGELER, Philippe GÉMIS et Michel WEYSSOW, *Inventaire des archives de la direction de la Restauration (1896 – 2001) Documentation*, inventaire n°1, Namur, 2008.

¹⁹¹ Frédéric DELCOR, (dir.), *Trésors classés en fédération Wallonie-Bruxelles*, Op. Cit., p. 31.

3. LES RESTAURATIONS PENDANT ET APRÈS LA GUERRE : CAUSES DE DÉGÂTS PROPRES AU CONFLIT ET TECHNIQUES DE RESTAURATION APPLIQUÉES

Comme le relatent les précédents chapitres, la période correspondant à la Seconde Guerre mondiale constitue un moment charnière dans l'évolution de la restauration par la prise de conscience, déjà amorcée par la Première Guerre mondiale, de l'importance du respect du matériel original à la base de toute œuvre d'art.

L'intervention idéale impliquant un ajout à l'œuvre est, pour les restaurateurs, dès la moitié du XX^e siècle, celle qui ne produit aucune transformation esthétique et qui est réversible à tout moment sans pour autant mettre en danger ce qui est original¹⁹². Les retraits de matière, provoqués par le nettoyage ou les transpositions, doivent être préalablement étudiés afin de ne pas causer de tort à l'œuvre si une solution qui empêche le retrait de matière originale existe. Le doute constitue un des principaux outils de réflexion pour toute opération de restauration¹⁹³.

Il est cependant important de relever que les restaurations issues des dégâts de la Seconde Guerre n'appliquent ces principes que de manière sporadique, selon que le restaurateur est au courant des dernières avancées en matière de réflexions sur la restauration ou pas. Les enseignements et codes éthiques n'y feront officiellement référence que dans les années 1970, sous l'impulsion de Cesare Brandi à l'ICR et de Paul Philippot au sein de l'ICCROM¹⁹⁴. Preuve s'il en est que les restaurateurs d'après-guerre ont véritablement participé à une évolution significative de la discipline et de ses principes. Cette évolution est également possible par les avancées technologiques adaptables à l'étude scientifique des œuvres d'art.

La quantité importante de destructions provoquées par les deux guerres éveille aux considérations relatives au caractère unique des œuvres. C'est pour cette raison qu'une uniformité des méthodes de restauration n'est pas applicable, comme le souligne Cesare Brandi¹⁹⁵.

¹⁹² Ségolène BERGEON LANGLE, « L'éloge du doute en Restauration des œuvres d'art » dans *CeROArt* [en ligne], *Op. Cit.*

¹⁹³ Ségolène BERGEON LANGLE et Georges BRUNEL, *La restauration des œuvres d'art vade-mecum en quelques mots*, éd. Hermann, Paris, 2014, p. 310 – 311.

¹⁹⁴ Andrew ODDY et Sara CARROLL (éd.), « Reversibility- Does it exist ? » in *British Museum Occasional Paper*, n° 135, British Museum Trustees, London, 1999.

¹⁹⁵ Voir Ch. I : 3. Une figure clé pour l'évolution de la restauration : Cesare Brandi (1906 – 1988)

Au contraire, les différentes études de cas, évoquées dans la suite du travail, illustrent que chaque œuvre d'art fait l'objet d'observations qui lui sont propres. L'intervention se base sur l'utilisation de techniques applicables de manière générale, mais qui sont plus spécifiquement adaptées au cas par cas. Le choix du traitement devra porter attention à la nature du support et aux causes et effets de la restauration¹⁹⁶.

La réintégration constitue l'opération esthétique menée sur l'œuvre dans le but d'en améliorer la lecture. Cesare Brandi utilise ce mot [*reintegrazione*], dès 1938, en référence à la remise en place de l'œuvre par le respect des instances esthétique et historique. La réintégration implique un comblement des lacunes afin de rendre l'œuvre détériorée à nouveau compréhensible. Malgré cela, elle ne doit pas effacer toute trace du passage de l'œuvre dans le temps par des réintégrations abusives, sinon le résultat équivaldra à un faux historique¹⁹⁷. Il y a différents niveaux de réintégrations.

D'abord, la réintégration fonctionnelle, selon laquelle la restauration de l'œuvre s'effectue dans le but d'assurer une stabilité à l'objet, empêchant l'accroissement des dommages.

Ensuite, la réintégration du *background*, qui vise à voir les parties endommagées peintes de manière à se fondre dans la base ou dans le fond. Il n'y a aucun élément décoratif mais cette technique rend la restauration moins visible. Cette absence de décor se justifie par l'indisponibilité d'information sur la nature originale de cette partie. La partie endommagée est pigmentée pour donner une approximation de ce qui était originellement représenté. Les détails ne sont pas inclus et la coloration exacte n'est délibérément pas appliquée¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Vincente et Ruth VINAS, *Les techniques traditionnelles de restauration : une étude ramp (records and archives management programme : programme de gestion des documents et des archives)*, Paris, 1992, p. 3.

¹⁹⁷ Ségolène BERGEON LANGLE, « De l'usure au manque, du comblement à la réintégration » dans Marjan Buyle (ed), *La problématique des lacunes en conservation-restauration*, actes de colloque, Bruxelles, 20 – 21 novembre 2005, p. 5 – 15.

¹⁹⁸ Le *Tratteggio* élaboré par Cesare Brandi illustre parfaitement ce type de réintégration. Voir Ch. III : 3.1.1.1.2. La problématique de la lacune. ; Chris CAPLE, *Conservation skills. Judgement, method and decision making*, Op. Cit., p. 119.

Enfin, la réintégration exacte, où l'apparence originale est rendue à la partie endommagée. Les éléments du dessin sont inclus et les couleurs correspondent parfaitement. Mais comme pour toutes les restaurations, ces interventions exactes doivent pouvoir être détectées lors d'une examination proche, en vue d'éviter les faux¹⁹⁹. Pour se permettre une telle restauration, il faut que la partie restaurée soit extrêmement bien documentée.

Pour les cas de réintégrations du *background* ou exacte, le but est de réduire la différence de perception entre la lacune et le fond.

Du point de vue populaire, la société a du mal à accepter une valorisation des fragments subsistants. Tout comme lors de la crise iconoclaste du XVI^e siècle, les mutilations ou destructions par faits de guerre semblent appeler à ce que l'expression juridique définis comme « rétablissement dans le pristine état ». De plus, le passage du temps, incarné par les craquelures d'âge et les modifications historiques, participe à la valorisation de l'œuvre²⁰⁰. Par ailleurs, le restaurateur sait qu'il doit respecter l'expression de l'artiste au travers des instances esthétiques et historiques telles qu'elles apparaissent au moment où une restauration est requise. De même, il a conscience qu'il ne peut rétablir l'original qui, par définition, n'est possible qu'au travers de l'acte originel de création. Ces considérations modernes de la discipline de restauration s'affirment en Belgique dans le direct après-guerre, avec le cas emblématique de la restauration de l'*Agneau mystique*, dont la dégradation a été accentuée par une des diverses situations typiques qu'a subi l'art au cours de la Seconde Guerre mondiale. En effet, si les œuvres d'art ont fait l'objet de mesures de conservation, il arrive néanmoins que certains cas particuliers, inhérents à la guerre, causent des dommages impliquant un besoin de restaurations. Parmi ces situations se place les cas de bombardements, faisant de l'art un dommage collatéral inévitable, le vandalisme, ou encore, la spoliation, impliquant le transport et le stockage.

Puisque l'Italie et la Belgique apparaissent comme pionnières dans l'évolution de la discipline de la restauration, les cas évoqués dans la suite du présent travail, seront issus de ces deux pays. Les situations ayants entraîné les dégâts sont similaires dans l'entièreté de l'Europe.

¹⁹⁹ Voir Ch. III : 3.1.1.1.2. La problématique de la lacune.

²⁰⁰ Paul PHILIPPOT, « De l'histoire de la restauration comme affaire de famille » dans Institut Royal du Patrimoine Artistique, *Autour de la Madeleine Renders, Op. Cit.*, p. 189 – 196.

3.1. LES BOMBARDEMENTS AÉRIENS

Les cas de biens immobilier et mobilier touchés par les bombardements systématiques sont qualifiés de dommages collatéraux à la guerre. En effet, ce n'était pas le patrimoine artistique qui était spécifiquement visé par les attaques. Il existait durant la guerre plusieurs stratégies de destruction. Parmi celles-ci sont comptées : le dynamitage, le pilonnage depuis le sol et le bombardement aérien. Si les armées tentent de respecter au mieux le patrimoine artistique lors d'interventions menées manuellement, les raids aériens lancent des bombes dans l'entièreté de zone qualifiées de stratégiques, sans se préoccuper des biens artistiques qui pourraient s'y trouver à découvert. De plus, les projectiles utilisés lors des attaques aériennes diffèrent. Les multiples types de bombes, légères, lourdes, incendiaires ou asphyxiantes, n'ont pas les mêmes impacts²⁰¹.

Ces destructions touchent, inévitablement, le patrimoine architectural. Dans les villes, on recense des destructions intentionnelles à des fins d'intimidation et de démonstration de puissance, à Dresde et Coventry, ou uniquement pour pousser l'ennemi à se rendre, à Cologne et Rimini.²⁰².

Les bombardements constituent aussi une cause majeure de dégradation du patrimoine mobilier en temps de guerre, et ce, malgré les préventions des différentes institutions ayant mis leurs œuvres en sécurité. Les études de cas constituent majoritairement des restaurations nécessaires à la suite d'atteinte, souvent indirecte, par des bombes.

3.1.1. Cause du développement du premier grand chantier de restauration moderne en Italie

Les démarches de conservation, à l'image de l'entrée en guerre de la nation italienne, ont été adoptées extrêmement tardivement par l'État, soit en 1940. Comme ce fut le cas pour l'Angleterre, la France ou les Pays-Bas déjà dans les années 1930, les œuvres sont progressivement transportées vers des abbayes, châteaux ou forteresses, hors des grandes villes et supposés hors de zones potentiellement ciblées en cas d'attaque aérienne.

²⁰¹ Alfred STIX, « La défense des musées en cas d'attaques aériennes » dans *Museion*, 11^e année, vol. 39 – 40, 1937, p. 75 – 80.

²⁰² Nicolas DETRY, « Le patrimoine martyr. La résurrection des monuments historiques en Europe après 1945 » dans *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine. Trajectoires doctorales, Op. Cit.*, p. 67 – 82. ; Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Ravages, l'art et la culture en temps de conflit*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2014, p. 107-204.

Concernant des œuvres de grand format, un transport peut apporter plus de risque que de sécurité. Certaines peintures font l'objet d'une restauration préalable à leur désencadrement et leur roulage en vue du transfert. Des toiles fragiles sont consolidées et un re-fixage de la couche picturale s'opère afin d'éviter tout écaillage lors du transport²⁰³. La situation particulière de l'Italie, rejoignant les Alliés dès 1943 suite à l'arrestation de Mussolini, mènera les conservateurs à revoir toute leur politique de protection, les zones de campagne au nord, hors d'atteinte, devenant lieux de batailles contre les troupes allemandes, mais aussi, revendiqués par le gouvernement fasciste non officiel basé à Milan.

Les cas de peintures murales abimées au cours de la Seconde Guerre mondiale sont plus fréquents et célèbres que les cas de peinture de chevalet. Par son attachement physique à l'architecture, la fresque est par essence non-déplaçable et plus vulnérable. Des chefs d'œuvres du patrimoine artistique se retrouvent dégradés malgré les préventions de sécurité appliquées.

La Cène de Léonardo Da Vinci en est un célèbre exemple, si elle n'est pas touchée directement par l'effet des bombes, la destruction de l'architecture environnante entraîne de lourds dégâts. Laisse à l'air libre durant des mois, l'œuvre est exposée à une humidité élevée qui impacte les colles animales appliquées lors de restaurations antérieures. En résulte, la formation d'un voile blanc par-dessus la couche picturale (Fig.6.).



Fig.6. Leonardo da Vinci, *La Cène*, c. 1495, réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie, Milan. État avant restauration.

²⁰³ André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons*, Op. Cit., p. 69.

La restauration parviendra à estomper la détérioration qui influençait la perception de l'ensemble (Fig.7.)²⁰⁴. Elle est effectuée par Mauro Pelliccioli qui, après dépoussiérage au pinceau, applique une gomme-laque diluée dans du vernis en vue de consolider la surface peinte et de vivifier les coloris. Si cette technique garde ses propriétés valables dans le temps, elle pose néanmoins un problème au niveau déontologique, n'étant pas réversible²⁰⁵.



Fig.7. Leonardo da Vinci, La Cène, c. 1495, réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie, Milan. État après restauration.

3.1.1.1. Lorenzo da Viterbo, fresques de la Chapelle Mazzatosta, Viterbe, c. 1449

Dans le contexte des bombardements alliés en Italie et à l'image de Pise et Padoue, le patrimoine artistique de Viterbe a grandement souffert. Parmi celui-ci, la chapelle Mazzatosta construite durant la seconde moitié du XV^e siècle, dont l'unique date connue de 1449 correspond à l'année ou fût peinte la dernière fresque représentant le *Mariage de la Vierge*. Une bombe s'est écrasée sur la façade de l'église *Santa Maria della Verità* durant l'été 1944, détruisant la moitié de celle-ci et provoquant l'écroulement d'une partie du toit. La chapelle *Mazzatosta* fut malencontreusement touchée par des éclats de cette bombe dont le souffle provoqua l'ébranlement de la voûte peinte (Fig.8.) et la chute (Fig.9.) d'environ les trois-quarts des fresques des voutains, d'un tiers de la *Présentation* et des quatre-cinquièmes du *Mariage de la Vierge*.

²⁰⁴ MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione des patrimonio artistico italiano*, Op. Cit., p. 146

²⁰⁵ Noémie ETIENNE, *Les restaurations de la Cène de Léonard de Vinci : pratiques et théories*, mémoire de licence en Histoire de l'Art, Promoteur Mauro Natale, Université de Genève, 2005, p. 48.

Si *l'Annonciation*, *l'Adoration* et *l'Assomption* ont été préservées par leur recul, il s'agit pourtant des œuvres les moins importantes au niveau de la technique. Le peintre les a réalisées avec moins d'attention que les autres par le fait de leur position à contrejour et a fait travailler un élève sur *l'Assomption*. Concernant le *Mariage de la Vierge*, le souffle avait provoqué un détachement à la jonction des différentes « journées de travail » nécessaire à l'artiste, d'où des coupes franches et horizontales²⁰⁶.



Fig.8. Chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo, c. 1449. Vue des parois de la voute avec les peintures murales de Lorenzo da Viterbo, vers 1925.

²⁰⁶ Cesare BRANDI (dir.), *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, catalogue d'exposition, Rome, mai 1946, p. 6 – 10.



Fig.9. Chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo. Vue des fragments d'enduits peints recouvrant le sol après les bombardements aériens, 1944.

3.1.1.1.1. Une restauration par recomposition des fragments

Ce cas précis fait figure d'expérimentation de restauration pour l'ICR :

*« La naissance de l'ICR et la re-naissance, à travers la restauration des fresques de Lorenzo da Viterbo, sont deux évènements intimement liés »*²⁰⁷.

C'est en réponse à cette destruction précise que fût mise au point par l'ICR, la méthode de recomposition de fragments. En effet, le devoir de reconstitution d'une fresque pulvérisée à ce point était assez inédit, il fallait une nouvelle technique, celle-ci a été élaborée à partir d'une technique archéologique (Fig.10.). D'abord, la récupération des fragments n'a été possible qu'en juin 1944, un mois après la libération de Rome, quand ceux-ci avaient déjà été piétinés. La récolte des fragments s'est faite en préservant leur position sur le sol, par une division de celui-ci en quadrillage. Une fois au laboratoire, les fragments sont placés dans des caisses, correspondant chacune à une zone précise du quadrillage (Fig.10.). Il y avait très peu de documentation graphique antérieure au désastre. Il a fallu plus d'un an aux élèves de l'ICR pour séparer et classer tous les fragments. Cesare Brandi témoigne, en 1946, à l'occasion d'une exposition portant sur cette campagne de restauration²⁰⁸ :

²⁰⁷ Ginevra BENTIVOGLIO et Annuziata-Maria OTERI, « Tanti sottili filamenti ravvicinati. L'integrazione pittorica tra ricomposizione e ricostruzione nelle prime esperienze di Cesare Brandi : il restauro del ciclo di affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta, 1944- 1949 » dans *Scienza e beni culturali, sulle pitture murali*, actes de colloque, Bressanone, juillet 2005, p. 570 – 580.

²⁰⁸ Cesare BRANDI (dir.), *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo, Op. Cit.* ; Nicolas DETRY, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, aout 2015, p. 7 – 8.

« [...] Il s'agissait de concevoir une nouvelle technique, car on n'avait encore jamais du reconstruire une fresque réduite en milliers de petits fragments, comme un vase de céramique. Justement les premiers pas du processus ont été réalisés selon une technique archéologique. En commençant par la récupération, la collecte des fragments, je me préoccupai tout d'abord de conserver au maximum l'emplacement précis qu'ils occupaient sur le sol de la chapelle »

« [...] Les difficultés au départ furent immenses, parce que la documentation photographique antérieure au désastre était rare, lacunaire, et pour la voute elle était totalement insuffisante. Nous ne disposions pas de photographies en couleur qui auraient pu nous mettre sur la voie »



Fig.10. Istituto Centrale del Restauro, Rome, 1944. Stockage des fragments d'enduits peints récoltés à la chapelle Mazzatosta selon une méthode de classement dans des caisses numérotées.

Ensuite, une photographie en noir et blanc représentant l'œuvre avant l'écroulement est imprimée grandeur nature sur une toile qui servira de support à la reconstruction²⁰⁹, un peu selon le même principe qu'un puzzle.

²⁰⁹ Nicole GESHÉ-KONING et Catheline PERRIER D'IETEREN (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, Op. Cit., p. 142.

L'exemple de la Vierge au centre de la composition du *Mariage de la Vierge* illustre parfaitement les différentes phases de la restauration appliquées à l'ensemble des fresques de cette chapelle (Fig.11, Fig.13, Fig.14). La seule figure de la Vierge est reconstituée à partir d'environ trois cents fragments de tailles variables²¹⁰ (Fig.11.).



Fig.11. Mariage de la Vierge, Istituto Centrale del Restauro. Étape de reconstitution des fragments d'enduits peints, fin 1945.

3.1.1.1.2. La problématique de la lacune

À l'issue de la reconstitution des fragments, le personnel de l'*Istituto* se trouve confronté à un nouveau problème. Un manque de matière important se révèle dans les différents programmes iconographiques des fresques. L'étude de ce cas précis permet d'évoquer la problématique spécifique de la lacune au sein de la discipline de la restauration. Les considérations évoquées ci-dessous trouvent leurs origines dans l'observation des lacunes d'une fresque. Elles peuvent néanmoins s'adapter au support de toile ou de bois. Comme le précise Cesare Brandi dans son livre théorique²¹¹, la lacune constitue une interruption dans le tissu figuratif, et la restauration, en tant que démarche critique, ne peut accepter les réintégrations fantaisistes.

²¹⁰ Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Op. Cit., p. 225.

²¹¹ Voir Ch. I : 3. Une figure clé pour l'évolution de la restauration : Cesare Brandi (1906 – 1988).

Le restaurateur se place comme un observateur et, non pas, comme l'artiste créateur. La seule considération pouvant être opérée est la prise en compte de l'œuvre telle qu'elle se présente visuellement²¹².

La lacune peut être une perte locale de la couche colorée rendant visible la couche de préparation et le dessin sous-jacent. Elle peut aussi être de nature plus profonde et s'enfoncer dans le support. Le comblement de lacune profonde se pratique par la technique du masticage. Si la lacune s'étend jusqu'au support de l'œuvre, le masticage fait office de remplaçant à la couche de préparation. Tout comme celle-ci, il assure une adhérence à la peinture et constitue le fond qui, par réflexion de la lumière, déterminera les effets de transparence de la couche picturale²¹³.

Avant le XX^e siècle et les préoccupations morales au sujet de la restauration d'art, les restaurateurs visaient à parfaitement réintégrer les parties manquantes afin que l'œuvre retrouve une harmonie. La technique appliquée de « retouche illusionniste » constitue plus un acte créateur, qui use des moyens de l'illusion, qu'un acte purement extérieur au procédé de création. Par rapport au développement philosophique relatif à la discipline de restauration qui prend forme dans la seconde moitié du XX^e siècle, ce genre de retouche peut s'apparenter à la réalisation de faux.

La pratique évolue et se dirige vers une limitation de l'intervention. La restauration opérée à une œuvre doit être limitée. La reconnaissance de celle-ci par rapport au reste de l'objet doit pouvoir s'appliquer directement, par la simple observation visuelle. L'identification est un point clé de la discipline dans son acceptation moderne. Si l'objet est suffisamment documenté pour que la restauration réintègre le motif original sur les parties concernées, le dessin des craquelures de l'âge ne devra pas être imité, de façon à distinguer la partie restaurée des parties originales²¹⁴.

²¹²²¹² Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 98.

²¹³ Albert et Paul PHILIPPOT, « Réflexions sur quelques problèmes esthétiques et techniques de la retouche » dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, n° 3, 1960, p. 163 – 172.

²¹⁴ Chris CAPLE, *Conservation skills. Judgement, method and decision making, Op. Cit.*, p. 127.

Sans informations suffisantes, un manque sera moins grave pour l'unité potentielle de l'œuvre qu'une intégration abusive. C'est selon ces arguments que se développe la pratique de visibilité du support. La technique est évoquée la première fois par le Service de restauration des peintures des Musées Nationaux de France sous le terme de la technique « ne rien faire ». Elle correspond parfaitement à l'idéologie qui vise à une intervention minimale pour une meilleure observation et le respect de l'original²¹⁵. La méthode se base sur l'observation que la lacune ne doit pas composer avec les couleurs de l'œuvre mais bien s'en détacher, se rendre invisible par le fait même qu'elle se démarque à un autre niveau que celui de la peinture. Par la spontanéité de la perception humaine, une continuité se forme dans l'esprit du contemplateur de l'œuvre aux endroits où la lacune laisse apparaître la matière-structure, le support de bois ou de toile. Il n'y a avec cette solution plus d'ambiguïté quant à la lacune comme s'associant à une figure²¹⁶. Elle est mise en œuvre la première fois sur l'*Annonciation* d'Antonello de Messine, conservée au musée de Syracuse, et restaurée en 1942 par l'ICR (Fig.12.). Les techniques par remplissage de lacunes, sans risque de création d'un faux artistique, ayant été inventées vers la seconde moitié des années quarante, le « ne rien faire » apparaît comme la solution la plus réfléchie. Il ne s'agit pas d'un cas de dommage de guerre, la technique de restauration illustre bien la réflexion théorique qui croit au sein de la discipline.



Fig.12. Antonello da Messina, *Annonciation*, 1474, musée du Palazzo Bellomo, Syracuse. État avant restauration, 1949.

²¹⁵ Vincente GUEROLA BLAY, « ideología y metodología en la reintegración de lagunas, de la técnica del ne rien faire al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los filamenti e tratteggi de Cesare Brandi » dans Giuseppe Basile, *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*, actes de séminaire, 2007, p. 110 – 114.

²¹⁶ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration, Op. Cit.*, p. 42.

Pourtant, en ayant une couleur et une forme sans rapport avec la composition figurative, la lacune continue d'apparaître comme un corps étranger, une figure sur un fond, qui participe à la dépréciation de l'image car la figure initiale est ici relayée au rang de fond pour la lacune. De manière à neutraliser cette tare, il convient de s'inspirer de la *gestalt theorie* [théorie de la forme]²¹⁷. Le but sera d'atténuer au maximum la lacune devenue figure par rapport à la figure originale qu'est l'œuvre d'art elle-même.

Les lacunes peuvent influencer la perception, voire empêcher une lecture claire de l'œuvre, par interruption de l'unité figurative. Brandi élabore alors une technique innovante, appliquée sur les fresques de Lorenzo da Viterbo (Fig.14., Fig.15, Fig.16., Fig.17.), en vue de rendre aux œuvres une unité potentielle. Cette technique dite *rigatino* ou *tratteggio* est applicable sur des lacunes tant sur support architectural que sur toile ou sur bois. Brandi s'exprime également sur ce sujet lors de l'exposition de 1946²¹⁸ :

« J'ai conçu un système de complément, d'intégration, qui tout en restant toujours perceptible et reconnaissable dans une vision rapprochée, peut reconstituer à une certaine distance l'unité de l'image, que la fragmentation de l'enduit avait malheureusement réduit à une sorte de caléidoscope. La technique consiste à peindre à l'aquarelle, tant de fins filaments verticaux parallèles et rapprochés qui produisent la forme et les couleurs un peu comme dans le tissu d'une tapisserie. Vus de près, ils se détachent de façon non équivoque de l'étendue de la fresque [originale], de loin l'image se coagule et refléurit. Là où les lacunes sont trop vastes, on redonne également la plastique de l'œuvre, mais de façon monochromatique. Il faut bien penser que dans ces cas, la structure de l'image était détruite, et que si la restauration correspond à la critique du texte, nous nous trouvons ici comme le philologue qui à partir d'un texte fragmentaire et lacunaire après l'avoir réduit à la meilleure leçon, cherche à en extraire non seulement des paroles historiquement fiables, mais aussi un sens. Et c'est ce sens qui aurait fait défaut aux figures de Lorenzo da Viterbo, si nous nous étions limités à donner une situation topographique aux fragments sans aucunement les relier »

²¹⁷ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration*, Op. Cit., p. 42.

²¹⁸ Cesare BRANDI (dir.), *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, Op. Cit. ; Nicolas DETRY, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, Op. Cit., p. 9.

Cette technique de texturisation optique basée sur un système de rayures verticales et parallèles se réalise à l'aquarelle, procédé qui se différencie donc bien des matières employées pour la peinture originale²¹⁹. Le *tratteggio*, apparaît comme un compromis idéal parmi toutes les techniques préexistantes de comblement des lacunes. Une telle méthode met fin aux oppositions entre partisans de réfections dans le même style, restauration qui peut pourtant s'apparenter aux faux, et partisans de la non intervention²²⁰.

L'application de cette méthode s'opère à l'aide de fins pinceaux par des coups de couleurs verticaux et discrets (Fig.14., Fig.16.). Ceux-ci, rendent à la partie manquante ses couleurs originales. Ils se doivent de rester visibles, ou du moins décelables vus de près²²¹. La lacune recule optiquement, selon les observations relatives à la théorie de la forme [*gestalt*], par un abaissement du ton (Fig.14., Fig.16., Fig.18.). L'unité potentielle de l'œuvre d'art est retrouvée par un tel procédé²²².

²¹⁹ Vincente GUEROLA BLAY, « ideología y metodología en la reintegración de lagunas, de la técnica del *tratteggio* de Cesare Brandi » dans Giuseppe Basile, *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*, Op. Cit., p. 110 – 114.

²²⁰ Nicole GESHÉ-KONING et Catheline PERRIER D'IETEREN (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, Op. Cit., p. 142.

²²¹ Chris CAPLE, *Conservation skills. Judgement, method and decision making*, Op. Cit., p. 127.

²²² MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Op. Cit., p. 187 – 190.



Fig.13. et Fig.14. Lorenzo da Viterbo, Mariage de la Vierge, figure de la vierge, chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo. Étapes du processus de réintégration des lacunes, avant (13) et après (14) application du tratteggio.



Fig.15. et Fig.16. Lorenzo da Viterbo, Mariage de la Vierge, figure de Sainte Anne, chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo. Images avant (15) et après (16) application du tratteggio.

Par la suite, cette technique sera abondamment utilisée, notamment par Paolo Mora et Laura Sbordoni-Mora, pour les cas de restaurations murales²²³. Paolo et Laura Mora sont deux restaurateurs de l'équipe de l'ICR influencés par les arguments de Brandi. Ils soulignent dans leur ouvrage *La conservation des peintures murales*²²⁴ que la réintégration est une interprétation critique. C'est-à-dire que le but est de ré-établir l'unité potentielle de l'œuvre, l'opération de rétablissement des formes s'arrête là où commence l'hypothèse, seules les formes dont on peut prouver la mise en œuvre originale sont reproduites. La lacune est travaillée de façon à devenir un fond sur lequel l'image originale peut reprendre la prédominance. Afin de répondre à l'authenticité historique, la réintégration devra toujours pouvoir être distinguée de l'œuvre originale.

La technique plus tardive du *pointillisme* dérive du *tratteggio*, adaptée en un système de points. Les points serrés permettent une meilleure visibilité de l'unité potentielle de l'œuvre et se distinguent de l'original une fois vus de près. La méthode se base sur la décomposition des couleurs étudiée par Chevreuil, illustrée par les impressionnistes et finalement codifiées par les néo-impressionnistes comme l'aboutissement des théories divisionnistes²²⁵.

Finalement, les techniques appliquées pour le cas de Viterbo influenceront considérablement la théorie moderne de la restauration des œuvres d'art. La méthode nommée « teinte neutre » ou *aqua sporca* résulte directement des considérations théoriques de la forme [*gestalt*] et le principe de l'abstraction chromatique. Ce principe vise à confondre au maximum la couleur de la zone réintégrée dans les couleurs originales l'entourant. La lacune entre en relation avec l'ensemble de la représentation²²⁶

²²³ Paolo MORA, Laura MORA et Paul PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, éd. Compositori, Bologne, 1977.

²²⁴ *Ibidem.*

²²⁵ Vincente GUEROLA BLAY, « ideología y metodología en la reintegración de lagunas, de la técnica del *ne rian faire al retoque pleno*, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los filamenti e *tratteggi* de Cesare Brandi » dans Guisepppe Basile, *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*, *Op. Cit.*, p. 110 – 114.

²²⁶ *Ibidem.*, p. 110 – 114.

Laura Mora perfectionnera cette méthode de comblement de lacune, bien après la guerre et à partir de dégradations naturelles. *L'aqua sporca* vise à supprimer l'émergence au premier plan d'éventuelles lacunes. La zone à réintégrer est remplie de façon monochrome d'une teinte privée le plus possible de nuance²²⁷. La technique du *tratteggio* est ici adaptée pour rendre l'usure de la couche picturale originale. Les lacunes sont comblées par de l'« eau sale » dans laquelle ne sont dilués que très peu de pigments²²⁸. Ce timbre, opposé au ton qui marque un rapport à l'harmonie, marque un rapport de contraste entre les couleurs. Pourtant, théoriquement, il n'y a pas de teinte « neutre », car chaque couleur utilisée influence en réalité la répartition des couleurs de la peinture par leur proximité réciproque²²⁹. Les couleurs de la composition subsistante s'atténuent et la présence de la lacune n'en est que renforcée.

Dans l'ensemble des cas relatifs à la problématique des lacunes, le but est de retrouver l'unité potentielle figurative, et non stylistique²³⁰.

3.1.1.2. Andrea Mantegna, fresques de la Chapelle Ovetari, Padoue, entre 1448 et 1457

Les mêmes techniques successives de recomposition de fragments et réintégrations de la couche picturale par *tratteggio* sont appliquées sur le cas des fresques de Mantegna dans la chapelle Ovetari de l'église degli Eremitani (Fig.17., Fig.18.). Ce cycle de fresque du quinzième siècle subit violemment les répercussions des bombardements aériens sur Padoue du 11 mars 1944, une bombe ayant explosé, par impact, sur la paroi peinte gauche de la chapelle²³¹.

²²⁷ Gilles TIBERGHEN, *Poïétiques*, n 3, hiver 1995, p.135.

²²⁸ Marjan BUYLE et Anna BERGMANS, « Découverte, étude et restauration de peintures murales (c. 1400) en l'église Saint-Jean à Malines » dans *CeROArt* [en ligne], n°8, 26 octobre 2012.

²²⁹ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration*, *Op. Cit.*, p. 42.

²³⁰ Nicolas DETRY, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, *Op. Cit.*, p. 10.

²³¹ MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione des patrimonio artistico italiano*, *Op. Cit.*, p. 190.

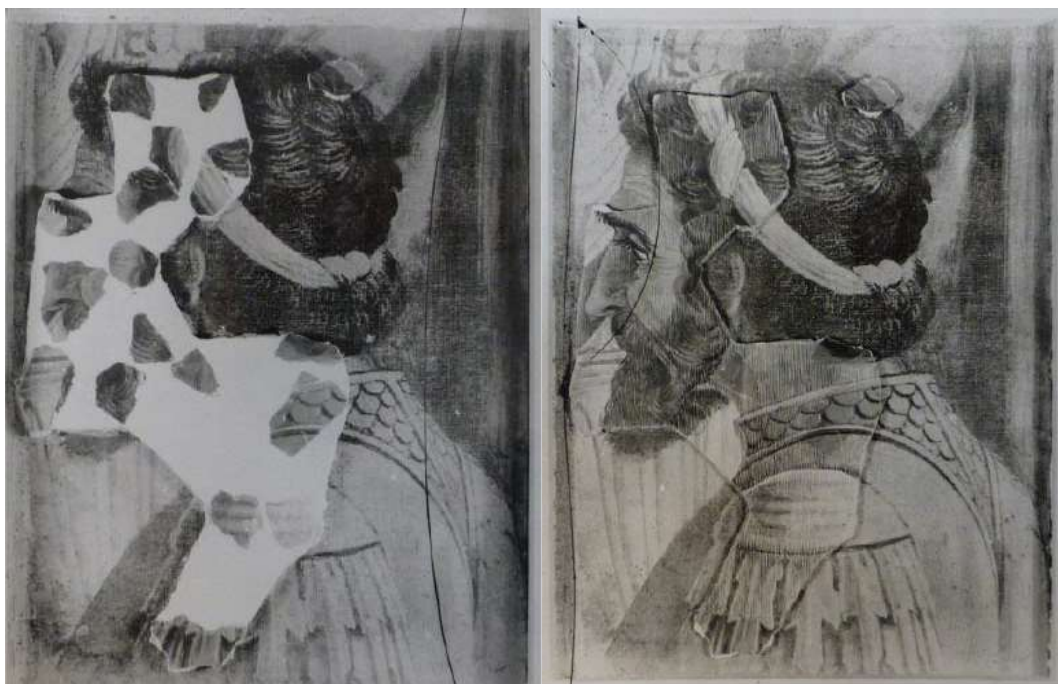


Fig.17. et Fig.18. Andrea Mantegna, Jugement de San-Giacomo, figure du Centurion romain, chapelle Ovetari, église degli Eremitani, Padoue. Images avant (17) et après (18) réintégration des lacunes.

L'ensemble se trouvait déjà dans un état de conservation relativement peu satisfaisant. Pour cette raison, des professionnels de la photographie, les frères Alinari et Domenico Anderson, réalisent une documentation des fresques en images noires et blanches, à la fin du XIX^e siècle²³². Ces photographies constituent une base essentielle lors de la reconstitution des peintures par l'ICR, après la guerre. Parmi les différentes scènes composant l'ensemble, le Martyr de San-Cristoforo avait été détachée de son support mural, en 1941, et mis à l'abri dans la Basilique Saint-Antoine de Padoue (Fig.19.), non touchée par les bombardements.

²³² Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Op. Cit., p. 174.



Fig.19. Transport de la peinture murale représentant San-Cristoforo, de l'église degli Eremitani vers la Basilique de Padoue, 1941.

Cette scène, en particulier, est lacunaire depuis le début du XX^e siècle, une *sinopia*²³³ estompée apparait (Fig.20.). Cette dégradation est sans doute due à l'humidité apportée par les remontées capillaires du support mural²³⁴.



Fig.20. Andrea Mantegna, Martyr de San-Cristoforo, entre 1448 et 1457, chapelle Ovetari, église degli Eremitani, Padoue. Scène détachée de son support, lacunes visibles, s.d.

²³³ Dessin préparatoire réalisé à l'aide d'un pigment rouge.

²³⁴ Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Op. Cit., p. 174.

3.1.2. Bombardements intempestifs : un fait de guerre qui a ponctuellement touché la Belgique

Plusieurs villes belges se retrouvent sous le feu des bombardements, tantôt de la Luftwaffe ; tantôt de la Royal Air Force. Le patrimoine artistique de ces villes est touché selon différents degrés de gravité. Mons est bombardée le 14 mai 1940 de façon continue entre 18h50 et 19h45. Malgré l'ininteruption de l'attaque et les nombreux dégâts infligés à l'architecture, les annales du cercle archéologique de la ville précise tout de même qu'aucun dommage n'est à déplorer concernant les pièces artistiques²³⁵. D'autres villes telles Tournai, Nivelles ou Anvers ont eu beaucoup moins de chance. Le patrimoine mobilier touché peut être de différents types. Allant d'une Châsse reliquaïre à des fresques²³⁶. Le musée d'Anvers voit, à l'image des Musées des Beaux-Arts de Tournai et de Liège, des toiles trouées par l'explosion d'une bombe²³⁷.

3.1.2.1. L'Entrée de Jésus à Jérusalem, église Saint-Quentin, Tournai et Robert Campin, l'Annonciation, église Saint-Brice, Tournai, fin XIV^e – début XV^e

En mai 1940, Tournai se retrouve sous les bombes anglaises et allemandes. Parmi les bâtiments touchés par cette catastrophe, les églises Saint-Quentin et Saint-Brice peuvent être nommées. Paul Roland, Conseiller archéologique au Commissariat général à la Reconstruction du Pays au moment des faits, déplore les pertes d'autels, retables sculptés et autres statues en bois²³⁸. Les bombardements provoquèrent néanmoins la découverte pour le moins inattendue d'anciennes peintures murales²³⁹.

Concernant l'église Saint-Brice, une restauration de l'édifice fut inévitable en 1774. L'ensemble architectural dut être renforcé et une épaisse couche de plâtre a été enduite par-dessus les éléments romans, dissimulant par la même occasion les peintures murales. Lors de leur redécouverte fortuite en 1940, Paul Roland les attribue à Robert Campin²⁴⁰.

²³⁵ « Mons 1969 – 1946 La tradition victime de la guerre » dans *Annales du Cercle Archéologique de Mons*, tome 80, Mons, 2006, p. 831 – 837.

²³⁶ Virginie DEVILLEZ, *Le retour à l'ordre Art et Politique en Belgique, Op. Cit.*, p. 178.

²³⁷ *Ibidem*, p. 312.

²³⁸ Béatrice PENNANT, « Les fresques de Saint-Brice et l'Annonciation de Robert Campin » dans *Pasquier Grenier A.S.B.L.*, n°100, 2010, p. 14 – 17.

²³⁹ Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, n°6, novembre – décembre 1941, p. 125 – 132.

²⁴⁰ Béatrice PENNANT, « Les fresques de Saint-Brice et l'Annonciation de Robert Campin » dans *Pasquier Grenier A.S.B.L., Op. Cit.*, p. 14 – 17.

À l'image des cas italiens des chapelles Mazzatosta et Ovitari, les réflexions et applications expérimentales belge dans le domaine de la restauration s'effectuent à partir de peintures murales.

La dépose de fresques doit garder un caractère exceptionnel et n'être envisagée qu'en dernier recours, lorsque toute autre solution de conservation *in situ* est impossible²⁴¹. De fait, les fresques exposées à l'air libre menaçaient de disparaître, en cas d'intempéries à répétition ou d'un nouveau bombardement.

3.1.2.1.1. Un patrimoine retrouvé

L'église Saint-Quentin est l'un des bâtiments qui a souffert d'un incendie résultant du bombardement. Les flammes et la chaleur ont consumé les lambris et ont écaillé le badigeon qui recouvrait les parois. Des peintures murales à la détrempe ont été mises à découvert²⁴². Une première peinture de 230 cm x 180 cm représentant un *Pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle* se retrouve en très mauvais état. La seconde, de 260 cm x 185 cm illustrant *l'Entrée de Jésus à Jérusalem* (Fig.21.) est mieux conservée²⁴³.



Fig.21. L'Entrée de Jésus à Jérusalem, fin XIV^e siècle, église Saint-Quentin, Tournai.
État en 1941, après le bombardement.

²⁴¹ Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Op. Cit., p. 143.

²⁴² Paul ROLAND, *La peinture murale à Tournai*, éd. du cercle d'art, Bruxelles, 1946, p. 38.

²⁴³ Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Op. Cit., p. 125 – 132.

Dans l'église Saint-Brice, en arrière-plan de boiseries incendiées, des fresques de Robert Campin se sont mise à jour. *L'Annonciation* de 200 cm x 80 cm (Fig.22.) est surmontée à gauche et à droite de figures d'anges encore partiellement conservées, une de 100 cm x 85 cm (Fig.23.) et l'autre de 120 cm x 80 cm (Fig.24.).



Fig.22. Robert Campin, *Annonciation*, 1406 – 1407, église Saint-Brice, Tournai. État en 1941, après le bombardement.



Fig.23. et Fig.24. Robert Campin, *Annonciation*, figures d'ange, 1406 – 1407, église Saint-Brice, Tournai. État en 1941, après le bombardement.

En dépit des efforts de sauvetage, une seconde iconographie d'anges, située sur le flanc nord du chœur²⁴⁴, illustrant deux personnages et un bélier (Fig.25.), n'a pu être conservée. L'*Annonciation*, de dimension plus considérable, située au chevet du chœur a été détachée et partiellement rétablie sur un nouveau support²⁴⁵.



Fig.25. Robert Campin, Scène au bélier, église Saint-Brice, Tournai.
État en 1940, après le bombardement.

Bien qu'en état de dégradation avancée, Paul Roland note l'intérêt esthétique et historique des peintures murales de Saint-Brice. Pour éviter une accentuation des dégradations, la décision est prise de procéder à une dépose sur cadre des fresques réalisées à la détrempe²⁴⁶. Le Commissariat Général à la Restauration du Pays charge les laboratoires des MRAH du transfert des œuvres majeures. Divers programmes iconographiques sont transposés, *l'Entrée de Jésus à Jérusalem* (Fig.21.) à Saint-Quentin et *l'Annonciation* (Fig.22), les deux *Anges* (Fig.23, Fig.24.) et la *Scène au Bélier* (Fig.25.) à Saint-Brice. Malheureusement, comme évoqué ci-dessus, l'opération de dépose pour la dernière illustration a échoué. Les fresques de cette église nécessitaient tout particulièrement cette intervention, par le fait qu'elles se trouvaient exposées à ciel ouvert. En outre, de manière plus générale, la restauration des bâtiments réclamait aussi l'enlèvement, sans quoi les risques de dommages auraient été bien plus conséquents que ceux que peuvent entraîner l'opération de transfert²⁴⁷.

²⁴⁴ Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Op. Cit.*, p. 125 – 132.

²⁴⁵ Paul ROLAND, *La peinture murale à Tournai*, *Op. Cit.*, p. 42.

²⁴⁶ Béatrice PENNANT, « Les fresques de Saint-Brice et l'Annonciation de Robert Campin » dans *Pasquier Grenier A.S.B.L., Op. Cit.*, p. 14 – 17.

²⁴⁷ Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Op. Cit.*, p. 125 – 132.

L'*Entrée de Jésus à Jérusalem* témoigne de l'urgence à déplacer les fresques dans un environnement stable. Le tiers inférieur était rongé par l'humidité et tombait en poussière. Une opération soignée a été mise en place pour ôter rapidement ce tiers inférieur du mur, contrairement à la partie supérieure qui a eu le temps d'être asséchée. L'opération a malheureusement mal réussi et cette zone se trouve fortement dégradée (Fig.26.)²⁴⁸.



Fig.26. Robert Campin, Annonciation, 1406 – 1407, église Saint-Brice, Tournai.
État en 1947.

Il s'agit pour ce cas de la première dépose de peinture murale ancienne tentée en Belgique. La technique opératoire de déposition a été, à quelques détails près, identique pour les fresques découvertes lors du bombardement à Nivelles et Tournai. Pour le cas de Tournai, le travail s'est avéré plus délicat. Le support des panneaux reposait en réalité sur des pierres de Tournai, impliquant une surface irrégulière, sans couche intermédiaire. Lors de la dépose, le support restait accroché dans les joints assez profonds. En addition, il se trouve que les parois étaient imbibées d'eau, une expulsion de celle-ci a été nécessaire avant quelque opération, la détrempe résistant particulièrement mal à l'eau.

²⁴⁸ Paul COREMANS, Rapport du 17 au 20 septembre 1940, 20 septembre 1940, Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1953-01121.

3.1.2.1.2. La déposition des fresques

Les fresques de *l'Annonciation* de l'église Saint-Brice et de *l'Entrée de Jésus à Jérusalem* de l'église Saint-Quentin ont été détachées avec relativement de succès en mai et juin 1941, par les laboratoires des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Les opérations se situent en plein dans la période de conflit, et donc bien avant la campagne de restauration relative à *l'Agneau mystique* qui marque le début du recensement systématique des opérations de restauration dans des dossiers spécifiques aux œuvres²⁴⁹. Les opérations dirigées par Paul Coremans sont pourtant extrêmement détaillées. Toutes les interventions sont décrites dans un dossier relatif aux fresques de Tournai, mais aussi dans une publication du *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* de 1941²⁵⁰. L'enregistrement des données, qui sera une dizaine d'année plus tard une norme de l'IRPA, apparaît déjà ici au centre des préoccupations de Coremans (Annexe 1.)²⁵¹. Les travaux ont été mis en œuvre par trois agents du laboratoire, aidés en permanence par au moins un ouvrier de la ville de Tournai²⁵².

Dans un premier temps, les plâtras recouvrant les peintures ont été ôtés de façon mécanique à certains endroits par les laboratoires des MRAH et à d'autres par les soins de techniciens locaux. Ces fresques ont été réalisées par la technique de peinture murale de la détrempe. Certaines d'entre elles étaient déjà fort abimées, notamment *l'Annonciation* (Fig.22.), la *Scène au Bélier* (Fig.25.) et le *Pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle*, et l'enlèvement du plâtras avait, en addition, arraché certaines des particules peintes, fragilisées par le dessèchement dû aux incendies. D'une part, la chaleur a provoqué une transformation, voire une disparition, des agglutinants. D'autre part, l'humidité provenant de l'extinction des incendies mais aussi de l'air ambiant a attaqué la couche picturale, en la détachant de son support à certains endroits²⁵³.

²⁴⁹ Voir Ch. III : 3.3.2.1. Hubert et Jan Van Eyck, *L'Adoration de l'Agneau Mystique*, Cathédrale Saint-Bavon, Gand, 1432.

²⁵⁰ Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, *Op. Cit.*, p. 125 – 132.

²⁵¹ Déduit sur base de recherches et observations personnelles et grâce à l'aide de Mme Julie MAURO, documentaliste au département documentation de l'Institut royal du Patrimoine Artistique.

²⁵² Paul COREMANS, lettre du 14 juin 1941 à Paul Roland, Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1953-01121.

²⁵³ Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, *Op. Cit.*, p. 125 – 132.

L'assèchement est un procédé indispensable et long qui a ici demandé six mois. Dès mi-novembre 1940 et jusqu'en mai 1941, les peintures ont reçu un apport de chaleur modéré et contrôlé par le biais d'une tôle placée à 0.15m de leur surface. Le traitement électrique n'a causé aucun dommage sur les surfaces à traiter.

Cette étape était obligatoire avant l'application d'un vernis protecteur hydrofuge, généralement à base d'acétate, de nitrate de cellulose ou d'acétate de vinyle polymérisé. Tous offrent un enduit cellulosique ayant la particularité de protection permettant d'opérer sur une peinture. L'application d'un tel vernis est d'autant plus importante lors d'intervention sur une détrempe qui, pour rappel, ne résiste pas à l'eau. Six à dix couches ont été appliquées selon les cas, afin d'éviter l'effet de traction mécanique. L'opération de superposition des couches après séchage de la précédente doit en réalité être effectuée jusqu'à ce que le panneau devienne brillant, témoignant d'un enrobage complet des particules pigmentées dans le vernis protecteur. Avant que la dernière couche ne sèche totalement, une fine couche de kaolin maintenu par un mélange d'acétate d'amyle et d'alcool est appliquée afin d'augmenter le contact entre la surface lisse obtenue par la superposition de couches de vernis cellulosique et la colle d'amidon qui devra être appliquée par la suite.

Les cas des fresques de Tournai représentent des détrempe de grandes dimensions. Pour cette raison, la déposition devra se faire en plusieurs fragments. Ceux-ci doivent être préalablement délimités par jalonnement des contours à l'aide de clous très fins enfoncés à intervalles réguliers. Les différentes parties font de 50 cm à 100 cm de côté et ne peuvent entrecouper des figures essentielles de la composition.

Une fois que l'ensemble des couches appliquées préalablement est asséché, l'entièreté de la surface à traité est recouverte d'une colle à l'amidon composée d'eau et d'alcool et soluble à l'eau froide. Elle sert à la fixation de deux épaisseurs de papier de soie (Fig.27.), puis d'une toile à maille serrées entre deux couches d'un papier résistant. La colle d'amidon imbibe les différentes couches de papier et toile. Les morceaux font entre 20 cm et 30 cm de côté et sont minutieusement placés afin que chacun recouvre le précédent sur 3 ou 4 centimètres. Afin d'assurer l'adhérence, les différentes parties sont tamponnées à la brosse. Il est important de s'assurer que l'ensemble des couches soit bien sec lors de l'enlèvement de la peinture.



Fig.27. Scène au bélier recouverte de deux couches de papier de soie encore humides, église Saint-Brice, Tournai.

Les clous fins, posés précédemment, interviennent ensuite. Ils servent de repères afin de tracer au crayons les délimitations des différentes parties à déposer séparément (Fig.28.), la composition étant devenue invisible sous les couches de papier. Les zones tracées sont découpées au couteau fin.



Fig.28. L'Entrée de Jésus à Jérusalem délimitée en fragments, église Saint-Quentin, Tournai.

La déposition est pratiquée par l'introduction d'une longue lame d'acier entre la paroi et le support (Fig.29.). Une pression légère, lente et méticuleuse permet de détacher le fragment en une feuille.



Fig.29. L'Entrée de Jésus à Jérusalem, enlèvement d'un fragment, église Saint-Quentin, Tournai.

À l'issue des opérations de dépose, les fragments sont amenés aux laboratoires des MRAH où un transfert sur un nouveau support est effectué selon un procédé comparable à celui appliqué à la fresque de Sainte Gertrude de Nivelles²⁵⁴.

3.1.2.1.3. Un état de conservation instable

À l'issue des opérations, les fresques sauvées seront transférées au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai²⁵⁵.

L'*Annonciation* et les deux figures d'anges qui la surplombaient ont pu être sauvegardées (Fig.30.). La perte de certaines scènes est cependant à déplorer. En effet, il a déjà été précisé que la *Scène au Bélier* ne put être sauvegardée malgré son prélèvement du mur en pierre²⁵⁶.

²⁵⁴ Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1953-01121.

²⁵⁵ Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1953-01121.

²⁵⁶ Béatrice PENNANT, « Les fresques de Saint-Brice et l'Annonciation de Robert Campin » dans *Pasquier Grenier A.S.B.L., Op. Cit.*, p. 14 – 17.

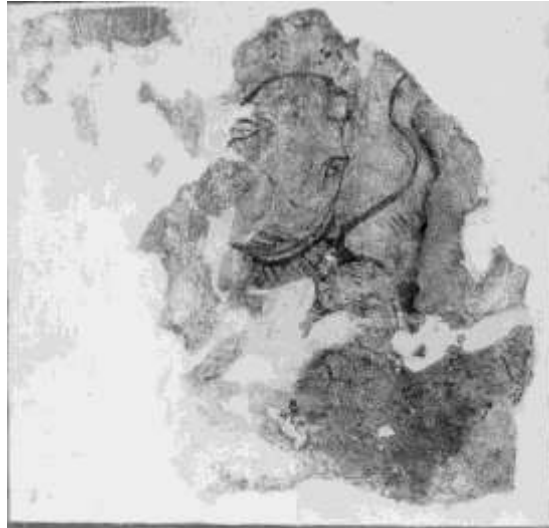


Fig.30. Robert Campin, Annonciation, figure d'ange, 1406 – 1407, église Saint-Brice, Tournai. Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai. État en 1960.

L'ensemble de fresques s'est malheureusement mal conservé au cours des soixante années qui ont suivi la déposition, impactant la lisibilité des différents programmes iconographiques. En 2006, l'IRPA s'inquiète de l'état de dégradation des fresques et propose un nettoyage à titre gracieux. Il ressort de cette dernière intervention que « *de la couche picturale, il ne reste pas grand-chose... Les [...] fragments sont, plutôt des témoins de l'histoire de la restauration que des œuvres d'art* »²⁵⁷ (Fig.30).



Fig.31. Robert Campin, Annonciation, 1406 – 1407, église Saint-Brice, Tournai. Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai. État en 2010.

²⁵⁷ « Compte-rendu du Conseil communal du 12 juin 2006 », W. Schnudel, *Bilan de l'examen et de l'intervention de l'Irpa*, 2006.

3.1.2.2. Fresque de Sainte Gertrude, Collégiale de Nivelles, s.d.

À l'image des fresques découvertes à Tournai, les peintures murales représentant les *Saintes Gertrude et Ursule* (Fig.32.), parties intégrantes de la collégiale, se retrouvent dans un très mauvais environnement de conservation après mai 1940²⁵⁸. La composition de 260 cm x 210 cm est partiellement en bon état, notamment concernant la figure en pied de Sainte Gertrude, et est accompagnée d'autres restes très effacés²⁵⁹. Cet état peut se justifier par des restaurations déjà apportées en 1860.



Fig.32. Sainte Gertrude, Sainte Ursule et Archange, XV^e siècle, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1941.

À la demande du Commissariat Général à la Restauration du Pays, les laboratoires des MRAH effectuent le transfert de la composition illustrant *Sainte Gertrude* (Fig.33.) en octobre 1941²⁶⁰. La cause en est, comme pour les cas de Tournai, qu'en restant sur place la peinture murale risque de se dégrader rapidement. Pour pallier ce danger de la perte, une dépose est envisagée. La méthode de détachement appliquée est la même que celle employée, pour la première fois quelques temps plus tôt, sur les églises de Saint-Brice et Saint-Quentin de Tournai.

²⁵⁸ Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Op. Cit.*, p. 125 – 132.

²⁵⁹ J. HENRICOT-HENNEBERT, « La conservation des peintures murales de la collégiale de Nivelles » dans *Annales de la société d'archéologie, d'histoire et de folklore de Nivelles et du Brabant Wallon*, tome XXIV, 1984, p. 67 – 77.

²⁶⁰ Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Op. Cit.*, p. 125 – 132.



Fig.33. Sainte Gertrude, XV^e siècle, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1941.

Paolo et Laura Mora soutenus par Paul Philippot évoquent trois techniques principales pour la dépose de peintures murales. Le *stacco a massello* est la méthode la plus ancienne, l'enduit est en totalité enlevé en même temps que la couche picturale ainsi qu'une partie du support. Le *stacco* dérive de cette dernière mais n'enlève que l'enduit et l'éventuelle sous-couche de chaux. Le *strappo*, dernière technique, ne demande que l'enlèvement de la couche picturale. Cette dernière opération implique plus que les deux autres la nécessité d'appliquer plusieurs couches de gazes de coton ou de toile de chanvre sur l'entièreté de la surface peinte, à des fins de protection durant les opérations de dépose²⁶¹. C'est cette dernière méthode, expérimentée par les ACL simultanément à la dépose des fresques de Tournai, qui se voit appliquée à Sainte-Gertrude.

²⁶¹ Paolo MORA, Laura MORA et Paul PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, *Op. Cit.*, p. 279 – 324.

Le fragment a été monté sur un nouveau support au sein des ateliers bruxellois. La peinture est ceinturée dans un encadrement en bois au revers duquel on fait couler un plâtre pénétrant aussi les joints. Des retouches sont ensuite appliquées sur les usures de la couche picturale et les joints bouchés au plâtre (Fig.34.)²⁶².



Fig.34. Sainte Gertrude, XV^e siècle, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1958.

²⁶² J. HENRICOT-HENNEBERT, « La conservation des peintures murales de la collégiale de Nivelles » dans *Annales de la société d'archéologie, d'histoire et de folklore de Nivelles et du Brabant Wallon*, *Op. Cit.*, p. 67 – 77.

3.1.2.3. Nicolas de Douai et Jacques de Nivelles, Châsse de Sainte Gertrude, Collégiale de Nivelles, c. 1280.

En mai 1940, l'aviation hitlérienne se prête à un bombardement intense sur le territoire Belge. Le centre-ville de Nivelles se trouve détruit. Au cœur de ce dernier se dressait la collégiale romane de Nivelles. Non seulement la collégiale, œuvre architecturale, subira des destructions à la suite des attaques, comme l'illustre ci-dessus le cas de la dégradation de fresques murales, mais ce sera aussi le cas de la *Châsse de Sainte Gertrude* de Nivelles, abritée par le lieu. Le 14 mai 1940, la chasse originale qui mesurait L. 180 cm x l. 54 cm x h. 80 cm se retrouve à l'état de débris²⁶³. Ses parties en bois ont brûlé et ses parties en argent ont fondu dans l'incendie résultant du bombardement²⁶⁴.

Les restes de la Châsse (Fig.35.) sont transportés dans les laboratoires des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Ils font l'objet de recherches scientifiques centrées sur la détermination quantitative et qualitative du degré d'altération de l'argent et la sélection d'un éventuel procédé de restauration²⁶⁵. Après un examen minutieux des restes par spectrographie et par métallographie, il ressort que l'alliage d'argent et de cuivre qui les composent a perdu de sa malléabilité²⁶⁶.

Une commission spécialement instaurée prend la décision, à la suite de cette étude, de ne pas soumettre la Châsse à un procédé de restauration. Seul un nettoyage sera appliqué²⁶⁷.

²⁶³ Claudine DONNAY-ROCMANS, « La chasse de Sainte Gertrude à Nivelles » dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. LVIII, octobre 1961, p. 185 – 202.

²⁶⁴ DELCOR Frédéric, (dir.), *Trésors classés en fédération Wallonie-Bruxelles*, Op. Cit., p. 125.

²⁶⁵ Paul COREMANS, *Musées royaux d'Art et d'Histoire, Service de la documentation belge et laboratoire de recherches physico-chimiques. Activités de ces services au sein du Commissariat Général à la Protection Aérienne Passive, pendant la période 1940 – 1944, au profit des œuvres d'art belges*, Op. Cit., p. 12.

²⁶⁶ Paul COREMANS, *de overblijfselen van het sinte geertruida schijn te nijvel chemisch en metallografisch onderzoek*, 1940, Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1968-01920.

²⁶⁷ Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1968-01920.

3.1.2.3.1. Un modèle d'orfèvrerie

La Châsse appartenant à la fabrique de l'église Sainte-Gertrude de Nivelles était d'une qualité remarquable. Les fragments qui subsistent aujourd'hui sont d'ailleurs chacun considérés individuellement comme de petits chefs d'œuvre (Fig.35., Fig.36.)²⁶⁸.



Fig.35. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, détail du pignon de la Vierge à l'enfant, c. 1280, église Sainte Gertrude, Nivelles. État en 1944, après le bombardement.



Fig.36. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, détail du pignon de la Vierge à l'enfant, c. 1280, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1994.

²⁶⁸ Frédéric DELCOR, (dir.), *Trésors classés en fédération Wallonie-Bruxelles, Op. Cit.*, p. 125.

Le reliquaire épousait la forme d'une église gothique. Les portails des quatre façades, ceux des deux extrémités de la nef et ceux du transept qui vient la couper en son milieu, sont garnis d'une statuette ou d'un groupe sculpté : la Madone, le Christ-juge, le Christ en croix flanqué de la Vierge et de saint Jean (Fig.37.), et sainte Gertrude (Fig.38.). Les bas cotés sont ornés d'apôtres et autres saints tandis que des épisodes de la vie et des miracles de sainte Gertrude se dessinent sur le toit (Fig.37., Fig.38.).

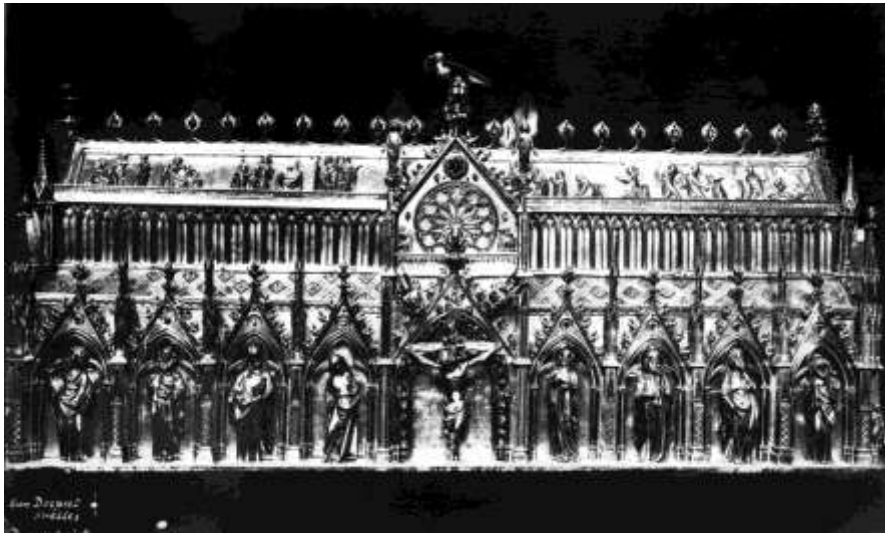


Fig.37. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, long côté avec Christ en croix, c. 1280, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1940, avant le bombardement.

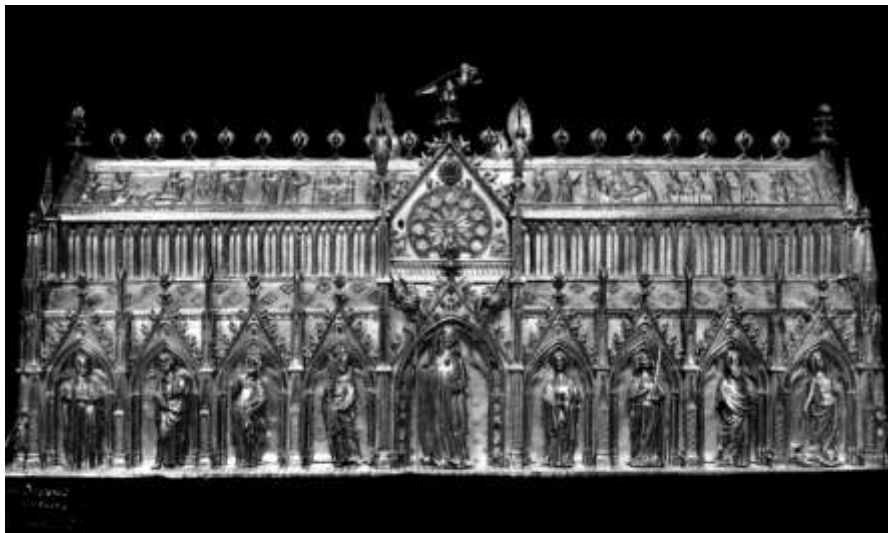


Fig.38. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, long côté avec Sainte Gertrude, c. 1280, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1940, avant le bombardement.

3.1.2.3.2. Une restauration centrée sur la technique

Il se trouve que les Musées royaux d'Art et d'Histoire possèdent un moulage (Fig.39.) de la Châsse d'origine. Par ce fait, si seules quelques statuette ont survécu aux flammes ayant suivi le bombardement, la silhouette d'ensemble est toujours visible. Paul Coremans s'efforcera tout particulièrement de sauver ce qu'il reste de la Châsse originale²⁶⁹.



Fig.39. Archives Centrales iconographiques d'Art national et laboratoires central des Musées de Belgique, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, s.d. Moulage des éléments constitutifs de la Châsse Sainte Gertrude de Nivelles.

²⁶⁹ « La chasse de Sainte Gertrude de Nivelles et son contrat d'exécution du 18 septembre 1272 », *Annales de la société d'archéologie, d'histoire et de folklore de Nivelles et du Brabant Wallon*, tome XX, 1968, p. 33- 46.

Il s'agit ici d'un des cas où, si la restauration est parfois évoquée, elle ne devient jamais effective. Il est intéressant de se demander pourquoi rien de concret n'est mis sur pied. À l'issue de la guerre, quarante-trois millions de francs sont octroyés au chapitre de Nivelles à titre de « dommages de guerre »²⁷⁰. Les restes de la Châsse après le bombardement (Fig.35., Fig.36.) étaient trop minces et d'une qualité trop fragile pour faire l'objet d'une restauration traditionnelle. Les fonds furent répartis en trois. D'abord, quinze millions sont concédés à la création d'une nouvelle Châsse, commandée en 1975 à Félix Roulin, afin de recueillir les reliques miraculeusement sauvées. Achevée en 1982, cette œuvre originale n'a pas été directement acceptée du grand public, toujours attaché à sa Châsse originelle. Ensuite, trois millions sont dédiés à l'aménagement d'une salle servant de musée de la Châsse. Au début des années nonante, les vestiges étaient renfermés dans un coffre de la sacristie. Des restaurateurs rassembleront les fragments consolidés qui seront, dès 1996, exposés dans la collégiale selon un dispositif « éclaté »²⁷¹ (Fig.40).



Fig.40. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, vestiges, long côté avec Christ en croix, c. 1280, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État vers 1990, après restauration.

²⁷⁰ Jean VANDENDRIES, « Après huit ans d'attente, la chasse de Sainte-Gertrude est à Nivelles » dans *Le Soir* [en ligne], 3 octobre 1988, (19/6/2018).

²⁷¹ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Un trésor gothique la Châsse de Nivelles*, catalogue d'exposition, Nivelles, 13 mars – 10 juin 1996, p. 21.

Enfin vingt-cinq millions sont mis à disposition de l'orfèvre anversois Wim Ibens pour une reproduction mécanique, en argent doré, de l'ancienne Châsse. Exposée dans la salle impériale du collège, cette copie a demandé huit années de travail à l'orfèvre, de 1980 à 1988. Les techniques employées sont celles de la fonte à la cire perdue et de la galvanoplastie (recouvrir un métal d'une mince couche d'un autre métal par électrolyse). Pour reconstruire au mieux l'esthétique générale, Wim Ibens se base sur les moules en plâtre des MRAH, les pièces originales survivantes de l'incendie et les photographies de la Châsse originale, mais aussi de sa copie datant de la fin du XIII^e siècle, conservée au musée Pouchkine de Moscou. Wim Ibens qualifie ce travail de « première dans le monde de la restauration ». En effet, la restauration ne porte pas, ici, uniquement sur les besoins d'un retour à l'unité esthétique de l'œuvre mais concerne la démarche entière de création mécanique. La technique et la logique des maîtres de l'époque ont été imitées²⁷².

Cet exemple illustre différentes facettes de la discipline de la restauration. D'une part, les vestiges de la Châsse originale sont réorganisés tout en laissant apparaître des « lacunes » clairement visibles (Fig.40.). D'autre part une visibilité complète est fournie par la copie dont le processus de fabrication correspond à celui du XIII^e siècle. Si la restauration est bien une intervention qui doit s'adapter au cas par cas, elle peut aussi inclure plusieurs solutions acceptables pour un seul cas.

3.1.2.4. Le Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers

À la suite de la libération en septembre 1944, les allemands prennent la fuite. Ils laissent cependant des traces sur leur passage. Le 13 octobre 1944, l'ancien occupant lance le premier projectile d'une longue série sur Anvers, la bombe volante tombe dans la rue des Peintres, à proximité du Musée des Beaux-Arts de la ville. Si le bâtiment en pierre bleue résiste, ses fenêtres et lanterneaux furent brisés et ses plafonds enfoncés. La déflagration, additionnée à ces éléments, endommage de nombreux tableaux.

En effet, alors que les combats n'avaient pas encore entièrement cessé dans les environs géographiques de la ville, des tableaux sont déjà accrochés dans le musée en vue d'une exposition dédiée à l'Art Belge Moderne.

²⁷² Jean VANDENDRIES, « Après huit ans d'attente, la chasse de Sainte-Gertrude est à Nivelles » dans *Le Soir* [en ligne], *Op. Cit.*

Cette démarche reste en adéquation avec la volonté, émise dès le début de la guerre par l'Etat belge puis par l'Occupant, de continuer à offrir un accès à l'art²⁷³. Les salles du rez-de-chaussée de l'aile nord où se trouvent plusieurs tableaux précieux sont touchées par le déplacement d'air provoqué par la bombe et par les éclats de verre.

Cet exemple n'est pas un cas isolé. Le musée des Beaux-Arts de Liège, dont certaines pièces avaient été transférées dans les caves des MRAH, stockait une partie de ses collections dans son sous-sol, depuis 1940. En 1943, l'Occupant prend la décision de raccrocher certaines œuvres aux cimaises. Nombre de celles-ci seront abimées lors de l'explosion d'un tank chargé de dynamite le 7 septembre 1944²⁷⁴. En mai 1940, une bombe soufflante troue quatre toiles du Musée des Beaux-Arts de Tournai²⁷⁵. Le but de ce travail n'est néanmoins pas d'établir une énumération du patrimoine touché mais d'observer certains cas de restaurations, jugés comme ayant un apport pour la discipline dans l'après-guerre.

Le cas du musée d'Anvers a la particularité d'être attaché à des œuvre typiquement belges, dans la continuité des productions locales, telles les peintures murales de Tournai et Nivelles et de la Chasse de Sainte Gertrude. Pas moins de quarante-huit tableaux furent endommagés, à différents degrés. Un seul tableau fut entièrement anéanti, il s'agit de *La révolte en Vendée* de Evariste Carpentier (Fig.41.)²⁷⁶.



Fig.41. Evariste Carpentier, *La révolte en Vendée*, inv. 1009, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1944. Image totale des dégâts causés sur le revers par la bombe-V le 13 octobre 1944.

²⁷³ Voir Ch. III : 2.1. La gestion du patrimoine mobilier en période de conflit : brève évocation de la situation et des mesures de conservation appliquées

²⁷⁴ J. HELBIG, *L'appauvrissement monumental et artistique au cours de la seconde guerre mondiale : inventaire préliminaire publié par l'Office Internationale des Musées*, I, Paris, 1946, p. 100.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 104.

²⁷⁶ « Jaar 1943 » in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1942 – 1947.

3.1.2.4.1. Une longue campagne de restauration

Toutes les œuvres endommagées lors de l'explosion seront restaurées, cela prendra du temps et coutera beaucoup d'argent. En vue de ces restaurations menées par Cornelis Bender, Joseph van der Veken, restaurateur aux Musées Royaux de Bruxelles, est consulté et valide les méthodes préconisées par Bender²⁷⁷.

Malgré le nombre considérable de tableaux endommagés, il est notable que très peu de dossiers de restauration ont été réalisés. Effectivement, les archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers où ceux-ci sont conservés n'en recensent qu'une petite dizaine. De plus, ceux-ci ne sont généralement composés que d'une photo de l'œuvre endommagée et d'un tableau reprenant les informations d'identification et la date de restauration²⁷⁸. Certains dossiers sont composés de documents d'époque, soit officiels arguant l'accord passé entre le Musée et le restaurateur (Annexe 2.), soit officieux évoquant les dégâts par note manuscrite du restaurateur (Annexe 3.). Si ces dossiers ne donnent pas énormément d'informations relatives aux techniques de restauration, ils permettent néanmoins, par leurs photographies, d'identifier facilement les zones cibles des restaurations.

À la fin de l'année 1945, plusieurs tableaux ont déjà été restaurés par Cornelis Bender. Parmi ceux-ci, *La Fonderie* de Constantin Meunier, *Le Cimetière* de Richard Baseleer.

Des notes manuscrites du restaurateur relatent de nombreux soulèvements, des griffures et des petits trous sur toute la surface de la couche picturale des *Noce anversoise* de Willem Linning Jr., (Fig.42., Fig.43.). Ces dégâts, nettement visibles, témoignent de la violence de l'explosion et du nombre conséquents de débris de verre ayant impacté les œuvres. Aucune information sur les techniques de restaurations appliquées sur cette huile sur panneau n'est cependant transmise²⁷⁹. Sans doute, des retouches colorées ont-elles été appliquées aux lacunes.

²⁷⁷ « Jaar 1945 » in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1942 – 1947, p. 44.

²⁷⁸ Déduit sur base de recherches et observations personnelles et grâce à l'aide de Mme Inez BOURGEOIS, archiviste aux Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.

²⁷⁹ BENDER, *Linning W. n° 1344 Antwerpse bruiloft*, notice manuscrite, 1 avril 1945, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0057_1344.



Fig.42. Willem Linning II, *Noces anversoises*, inv. 1344, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.



Fig.43. Willem Linning II, *Noces anversoises*, inv. 1344, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Détail des dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

La peinture sur panneau d'Henry Leys, *Portrait de Lucie Leys* (Fig.44.), a aussi été endommagé par des éclats de verre. Il est clairement constatable que les cadres des œuvres sont également touchés et marqués. Si aucune donnée relative aux méthodes de restauration n'apparaît, le restaurateur précise qu'une couche de cire a été appliquée et peut être enlevée avec du white spirit²⁸⁰. Une autre œuvre de l'artiste, *Sortie de la Messe*, est restaurée la même année.



Fig.44. Henry Leys, *Lucie Leys*, inv. 1229, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945.
Image totale des dégâts causés par les débris de verre engendrés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

²⁸⁰ BENDER, *Herstelling van het schilderij Dochter van de schilder door H. Leys num. cat. 1229*, 15 mars 1945, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0059_1229.

Au cours de cette année, aux tableaux touchés par l'explosion viennent s'ajouter la restauration de pièces qui étaient stockées dans les caves du musée et sur lesquelles s'étaient développées des moisissures. En vue des restaurations à venir, une presse pratique pour le rentoilage des tableaux a été acquise par l'atelier de restauration dès la fin de l'année 1945.

Pour fin 1946, d'autres tableaux sont restaurés par Cornelis et Frederik Bender. Notamment, *Sur le Bas Escaut* de Frans Hens, *Masques* de James Ensor, *Paysage près de Dinant* de Théodore Fourmois, *Fellah* de Charles Verlat, *Le Retoucheur*, *La Maison des Pilotes* et *Jardin d'Horticulteur* d'Henri de Braekeleer et *La ville d'Anvers implore de l'Empereur Ferdinand la réouverture de l'Escaut* d'Hubert Sporckmans.

La toile de Charles de Groux, *Le Torréfacteur* a été particulièrement endommagée par l'explosion du 13 octobre 1944. Elle s'est retrouvée déchirée en sept parties (Fig.45.). Le restaurateur a procédé à un marouflage sur bois en 1946. La fixation s'est opérée avec de la cire, la réversibilité de la restauration est possible par enlèvement de la couche de cire à l'aide de white spirit.²⁸¹.



Fig.45. Charles de Groux, *Le torréfacteur*, inv. 1206, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1946. Image totale des dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

²⁸¹ BENDER, *Herstelling van het schilderij Koffietrommel door C. de Groux num. cat. 1206*, 15 décembre 1946, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0165_1206.

En comparaison avec les peintures sur panneau, par exemple de Linning (Fig.42., Fig.43.) et de Leys (Fig.44.), les supports de toile plus fragiles comptent des dégâts portant d'avantage atteinte à l'unité esthétique de l'œuvre. Les débris de verre ont traversé le support, engendrant des trous. Deux toiles de James Ensor sont restaurées grâce à la presse de rentoilage durant l'année 1946. D'abord, des éclats de verre ont causé des fissures et des trous dans le tableau *Chaloupes* (Fig.46). Le restaurateur a effectué un repérage des dégâts sur des photographie (Fig.47., Fig.48.)²⁸². Un marouflage sur bois a été opéré. Encore une fois, le restaurateur souligne que la couche de cire peut facilement être ôtée avec du white spirit en cas de besoin lors d'éventuelles restaurations futures²⁸³.



Fig.46. James Ensor, *Chaloupes*, inv. 2075, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Image totale des dégâts causés sur la face par la bombe-V le 13 octobre 1944.



Fig.47. et Fig48. James Ensor, *Chaloupes*, inv. 2075, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale de la face (47) et du revers (48) avec localisation des restaurations à effectuer.

²⁸² BENDER, *Ensor J. n° 2075 Sloepen*, notice manuscrite, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0064_2075.

²⁸³ BENDER, *Herstelling van het schilderij Sloepen door J. Ensor num. cat. 2075*, 15 juillet 1945, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0064_2075.

L'œuvre *Masques autour d'un Pendu* a, pareillement, été endommagée par des éclats de verre. Le restaurateur note que la toile marouflée sur bois présente de nombreux trous et fissures (Fig.49., Fig.50.). Alors que le restaurateur stipule par note manuscrite que l'œuvre a été marouflée sur bois [gemaroufleert op paneel, hout]²⁸⁴, Catheline Perrier-d'Ieteren évoque cette restauration comme exemple ayant impliqué un rentoilage nécessaire²⁸⁵.

Les deux opérations se caractérisent par une technique similaire. Le rentoilage s'applique par collage d'une toile neuve au dos de l'originale. Il ne faut donc pas confondre cette opération avec celle de transfert ou transposition, impliquant l'enlèvement de la couche picturale, jusqu'à la couche de préparation, de son support original pour être transférée sur un support neuf.

Le rentoilage est une technique utilisée tant pour réparer des déchirures que pour traiter des soulèvements de couches, des bosselures ou encore pour renforcer un support qui, trop affaibli, ne jouera plus son rôle. L'assurance de réversibilité est compliquée car l'opération de rentoilage constitue toujours un changement matériel de l'œuvre²⁸⁶.

L'évolution des techniques et de la connaissance des matériaux amène à considérer le rentoilage d'un œil critique car il touche à l'intégrité de l'œuvre en venant ajouter une couche supplémentaire au support. Dans les restaurations modernes, cette technique n'est employée qu'en dernier recours, des méthodes plus efficaces et assurant une réversibilité s'étant développées²⁸⁷.

D'abord, l'utilisation de pièce de renfort. La technique suit le principe du rentoilage mais sur une surface réduite de la toile originale. Seule la partie ayant subi une déchirure ou ayant besoin d'être renforcée se verra apposer sur le revers un morceau de toile²⁸⁸.

²⁸⁴ BENDER, *Ensor J. n° 1857 Maskers vechten om een gehangene*, notice manuscrite, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0063_1857.

²⁸⁵ Catheline PERRIER D'IETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture, Op. Cit.*, p. 76.

²⁸⁶ Gilberte EMILE-MÂLE, *Restauration des peintures de chevalet*, coll. Découvrir, restaurer, conserver, Office du livre, Fribourg, 1976, p. 34 – 38.

²⁸⁷ Eva PASCUAL, *Restaurer les tableaux la technique et l'art de la restauration des peintures sur toile*, éd. Gründ, Paris, 2003, p. 90 – 91.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 94 – 95.

Ensuite, la soudure de fils, qui reconstitue la trame de la toile par application, dans la continuité, de nouveaux fils. Le travail peut sembler fastidieux mais cette technique permet un respect de l'intégrité de l'œuvre et demande très peu d'adhésif, seules les extrémités devant être fixées. La réversibilité est facilitée et les risques d'altérations qui pourraient être causées par l'adhésif sont réduits²⁸⁹.

Enfin, le fil à fil est employé tant pour réparer des petites déchirures que pour renforcer des éléments de soudure de fils, la méthode demande l'enlèvement des fils de trames d'un morceau de toile similaire à celle qui doit être réparée. Les fils de chaîne gardés seront disposés perpendiculairement à la zone déchirée afin de fixer celle-ci.²⁹⁰

La marouflage peut être assimilée au rentoilage, se basant sur le même principe de double support. Excepté que, pour cette technique, le support est rigide. Le principe de réversibilité y est d'autant moins applicable. Pour cette raison, il est vraisemblable que l'œuvre *Masques autour d'un Pendu* ait, en réalité, été directement rentoilée par Bender. Le choix d'appliquer un rentoilage, et donc de soumettre l'œuvre originale à un ajout de matière, pourrait être justifiable encore aujourd'hui. Les arguments se trouvent dans les nombreuses zones déchirées que compte la toile, mais aussi dans les déformations et les soulèvements de la couche picturale, provoqués par la déflagration et l'impact des morceaux de verre.

²⁸⁹ Eva PASCUAL, *Restaurer les tableaux la technique et l'art de la restauration des peintures sur toiles*, *Op. Cit.*, p. 90 – 91.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 92 – 93.

Lors de la restauration en 1945, la couche picturale est écaillée et est refixée par de la cire²⁹¹. Le restaurateur précise qu'en cas de besoin de nouvelles restaurations, cette couche de cire peut être enlevée avec du white spirit²⁹².



Fig.49. et Fig.50. James Ensor, *Masques autour d'un pendu*, inv. 1857, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés sur la face (49) et le revers (50) par les débris de verre engendrés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

En hiver 1946-1947, une pénurie de combustible empêcha une chauffe correcte des lieux de stockage, les tableaux endommagés par cet incident seront restaurés par M. Bender, qui continue, parallèlement, la restauration de tableaux touchés en 1944.

Trois huiles sur toiles d'Eugène Laermans sont restaurées. *L'Aveugle*, *Le Nuage* et le tryptique *Les Emigrants*. Si un rentoilage est appliqué sur les deux premier tableaux, le polyptique abimée par des éclats de verre lors du bombardement, a été marouflé sur bois en 1946. En plus de nombreux trous et fissures, la couche picturale avait été grattée par endroits par les débris de verre volants (Fig.51., Fig.52.). Une couche de vernis a été apposée en 1947, le restaurateur stipule que cette opération est réversible par l'utilisation du white spirit²⁹³.

²⁹¹ BENDER, *Ensor J. n° 1857 Maskers vechten om een gehangene*, Op. Cit.

²⁹² BENDER, *Herstelling van het schilderij Maskers door B. J. Ensor num. cat. 1857*, 15 juillet 1945, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0063_1857.

²⁹³ BENDER, *Herstelling van het schilderij Landwerhuizers door E. Laermans num. cat. 1369*, 10 novembre 1947, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0167_1369.



Fig.51. Eugène Laermans, *Les émigrés*, inv. 1369b, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1946. Image totale du panneau central avec les dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.



Fig.52. Eugène Laermans, *Les émigrés*, inv. 1369b, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1946. Détail du panneau central avec les dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

En comparaison, certaines toiles, telle le *Patrocle* d'Antoine Wiertz (Fig.53., Fig.54.), ont subi bien peu de dégâts.



Fig.53. Antoine Joseph Wiertz, *Patrocle*, inv. 1183, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés sur la face par la bombe-V le 13 octobre 1944.



Fig.54. Antoine Joseph Wiertz, *Patrocle*, inv. 1183, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés sur le revers par la bombe-V le 13 octobre 1944.

3.2. LE VANDALISME

Les œuvres d'art n'ont pas constitué un objectif militaire premier à atteindre lors de la Seconde Guerre mondiale, ce type de patrimoine occupe pourtant une place importante dans le cadre du conflit. Adolf Hitler place la culture visuelle, correspondant à une certaine esthétique du passé, dans une position dominante au sein de l'idéologie nazie. D'ailleurs, un système de confiscation de collections particulières, puis de spoliation générale, s'organise afin de rassembler les plus grands chefs d'œuvre européens en Allemagne. De manière générale, des méthodes de conservation préventive ont pu mettre en sécurité une grande partie des œuvres.

En addition à la spoliation systématique, certaines pièces, considérées comme de l'art « dégénéré » par Hitler, sont la cible d'attaque visant leur destruction. Il s'agit d'œuvres d'art datant généralement de la première partie du XX^e siècle. Des œuvres dont l'esthétique se caractérise généralement par les théories du cubisme, de l'expressionnisme et du Bauhaus²⁹⁴.

En revanche, le régime nazi avait un grand respect pour tout autre type d'art. Les questions de patrimoine occupent une place centrale au sein du parti qui utilise abondamment la symbolique visuelle²⁹⁵. Le vandalisme regarde donc tant la destruction intentionnelle que la dégradation par adaptation d'une iconographie. Par exemple, en détournant la signification d'un objet d'art afin qu'il corresponde aux symboles du régime nazi. Ce deuxième type de dégradation n'est en réalité pas considéré comme telle par celui qui l'opère. L'œuvre évoquée ci-dessous en constitue un exemple concret, elle incarne aussi un dommage collatéral de bombardement.

²⁹⁴ Tout le patrimoine « dégénéré » ne faisait pas l'objet d'une destruction systématique de la part des nazis. Bien qu'ils considèrent comme « dégénéré » les créations de Picasso, Braque, Chagall, Kandinsky ou encore Matisse, ils sont aussi conscients de la valeur marchande de ces artistes. Certaines œuvres sont alors stockées en vue d'un trafic potentiel.

Dans : Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Op. Cit., p. 95.

²⁹⁵ Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Ravages, l'art et la culture en temps de conflit*, Op. Cit., p. 159 – 165.

3.2.1. Nicolò dell'Arca, *Aquila*, église San-Giovanni Evangelista, Bologne, c.1481.

Durant le conflit s'étendant de 1940 à 1945, L'aigle, symbole incarnant l'empire germanique depuis Charlemagne, est un élément phare du régime nazi. En effet, Hitler superpose l'emblème noire de l'Allemagne à la croix nazie afin d'illustrer visuellement l'unité entre l'État et le parti²⁹⁶.

L'*Aquila* [aigle] de Nicolò dell'Arca constitue un cas où la symbolique de l'aigle est adaptée aux couleurs allemandes. Le corps en terre cuite polychromée du rapace, de l. 242 cm x h. 121 cm, a entièrement été peint en noir. Sans doute, l'armée allemande avait-elle, lors de son passage, adapté l'iconographie de l'aigle allemand noir sur celle préexistante de l'aigle de Saint Jean.

Après examens de quelques prélèvements, il a été constaté qu'une polychromie originale subsistait sous la couche noire. L'aigle était à l'origine d'un jaune rosé à base d'huile, couleur directement appliquée sur la terre cuite, sans couche de préparation. Durant la restauration, exécutée en 1984, sous la direction du professeur et représentant du directeur des biens artistiques et historiques de Mezzocielo, Andrea Emiliani, la couche noire a été enlevée dans le but de rendre à l'animal ses couleurs originelles (Fig.55.)²⁹⁷.



Fig.55. Nicolò dell'Arca, *Aquila*, église San-Giovanni Evangelista, Bologne, c. 1481. État après la restauration de 1984.

²⁹⁶ Elsa CLAIRON et Pierre-Olivier FRANÇOIS, *Le symbole : l'aigle*, [www.sites.arte.tv], 11 juin 2015, (31/7/2018).

²⁹⁷ Raffaella ROSSI MANARESI, *Restauro a Bologna e Ferrara*, Fondazione Internazionale Cesare Gnudi, Bologne, 1986, p. 51.

Cet aigle constitue également un exemple de dégradation causée par un bombardement. Durant l'attaque aérienne du 29 janvier 1944, l'église San-Giovanni, malgré son emplacement à distance de tout objectif militaire, fut touchée par une bombe de moyen calibre. L'aigle surplombant le portail principal est tombé, se divisant en morceaux lors de l'impact au sol (Fig.56.). Avec une patience certaine, les différents fragments ont été récoltés. Le procédé de restauration visant à rassembler toutes les pièces s'est ensuite avéré long²⁹⁸. Il est réalisé par l'ICR dès la sortie de la guerre, et donc antérieurement au retrait de la couche colorée.



Fig.56. Nicolò dell'Arca, *Aquila*, église San-Giovanni Evangelista, Bologne, c. 1481. État après le bombardement du 29 janvier 1944.

La méthode de restauration correspond à celle expérimentée sur les fresques de Viterbe. Elle est basée sur une photographie précise, datant d'avant la catastrophe. Les fragments ont été ordonnés et disposés de façon relativement proche à leur emplacement original. Du mastic a, ensuite, été utilisé pour souder ensemble les morceaux, renforcés si besoin avec une fine couche de cuivre. Divers tests avaient été effectués avec des mastics issus du commerce afin de tester la résistance à l'eau. C'est finalement le *kalamitt*, une composition alliant résine et gomme, qui fut utilisée, par application sous haute température. Par la même occasion, d'anciennes restaurations en craies, au niveau des ailes, ont été enlevées et réopérées, par moulages en argiles, toujours suivant les informations fournies par la photographie. L'objectif était de retrouver le modelé en masse et les ondulations permettant l'obtention du clair-obscur original.

²⁹⁸ MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione des patrimonio artistico italiano*, Op. Cit., p. 154 – 155.

Il reste important de pouvoir distinguer les parties ajoutées des parties originales, pour cette raison, les subtiles rainures n'ont pas été reproduites (Fig.57.)²⁹⁹.



Fig.57. Nicolò dell'Arca, *Aquila*, église San-Giovanni Evangelista, Bologne, c. 1481. Détail de l'aile gauche après recomposition et réintégrations (zones claires) lors de la restauration de 1945.

3.3. LE PATRIMOINE ARTISTIQUE CACHÉ OU STOCKÉ APRÈS SPOLIATION : UNE PRÉVENTION POUVANT AUSSI NUIRE AUX ŒUVRES

L'atmosphère de destruction régnant partout en Europe amène à une mise en sécurité du patrimoine artistique mobilier susceptible d'être abimé ou volé. Toutefois, ces mesures ne constituent pas des conditions optimales de conservation. Plusieurs facteurs peuvent intervenir et, pour les cas les plus atteints, impliquer le besoin de restauration.

Une des causes de dégradation peut tout simplement être la façon de stocker les œuvres cachées. Comme le démontre le cas, à Nancy, d'une toile de Victor Prouvé conservée à la villa Bergeret, cachée des allemands et ensuite oubliée elle est retrouvée par hasard, mal enroulée. La face peinte avait, en effet, été placée vers l'intérieur, entraînant un écaillage qui a nécessité une reprise complète lors de sa restauration³⁰⁰.

²⁹⁹ A. BARBACCI, « Il restauro dell'Aquila di Nicolò dell'Arca nella chiesa di San-Giovanni in Monte di Bologna » in Ministero della Pubblica istruzione, *Bollettion d'arte*, n° 33, série IV, 1948, p. 77 – 79.

³⁰⁰ Nancy : la restauration des œuvres après la guerre, [www.estrepublicain.fr], 30 aout 2015, (14/3/2017).

Des incidents peuvent simplement survenir dans des institutions muséales, dont la sauvegarde de l'art est pourtant le but premier. Les musée d'Ansembourg, à Liège, et Gruuthuse, à Bruges, voient leurs collections souffrir en raison du manque de chauffage. Les collections du musée d'Aarschot, transférées par prévention dans les caves de l'ancienne banque Nagels subissent l'inondation de celles-ci, en 1942³⁰¹.

De surcroît, la problématique de la spoliation d'œuvres d'art par l'occupant à des collectivités ou des particuliers, qu'ils soient juifs ou non, constitue un élément phare du rapport à l'art durant la Seconde Guerre mondiale. Pour cette raison, il semble important de citer cet évènement qui, avec les soucis de restitution qu'il entraîne, s'associe pourtant plus à la gestion du domaine de la conservation. Si la spoliation constitue en tant que telle une cause des dommages de guerre³⁰², c'est parce qu'elle implique le transport d'œuvres et le stockage. Ce sont ces démarches qui impactent les œuvres, pouvant induire des dégâts et donc des besoins de restauration.

Le régime allemand organise un pillage général d'art et d'argent un peu partout en territoire occupé. Ces milliers de chefs d'œuvre volés sont destinés au projet du musée de Linz³⁰³. Au début des confiscations, le patrimoine artistique est conservé au sein de bâtiments administratifs à Munich. Sur place, l'architecte Hans Reger contrôle la stabilité de l'environnement et opère une observation régulière de l'état de conservation des œuvres tandis que le photographe Rudolf Himpel réalise un inventaire en image.

³⁰¹ J. HELBIG, *L'appauvrissement monumental et artistique au cours de la seconde guerre mondiale : inventaire préliminaire publié par l'Office Internationale des Musées, Op. Cit.*, p. 94 – 95.

³⁰² F. BARON, « dommages de guerre : les gisants de Saint-Denis, la statue de la Madeleine d'Ancemont, Meuse et le relief funéraire d'Etrun, Pas de Calais » dans *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, France, 1994, p. 271 – 282.

³⁰³ Si Hitler commence dès 1929 à collectionner des œuvres d'art pour sa maison munichoise, puis dès 1933 pour les bâtiments officiels du Reich à Berlin et Munich, l'idée de fonder un musée dans sa ville natale de Linz ne lui vient qu'en 1938. Il prévoyait ce musée comme le plus vaste au monde, basé sur les modèles de l'*Alte Pinakothek* de Munich et du *Kunsthistorische Museum* de Vienne. Le projet n'a jamais abouti, mais de nombreux chefs d'œuvre de l'histoire de l'art, volés au cours de la guerre aux différents pays européens, étaient prévus pour composer la somptueuse collection. Adolf Hitler notera dans son testament, le 29 avril 1945 : « *Mes tableaux, groupés dans des collections que j'ai constituées au fil des ans, n'ont jamais été réunis dans mon intérêt personnel mais en vue de l'aménagement d'un musée dans la ville de Linz sur le Danube, où j'ai grandi* ».

Dans : Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Ravages, l'art et la culture en temps de conflit, Op. Cit.*, p. 107-204. ; Robert M. EDSEL, *Monuments Men, Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, Gallimard, France, 2009, p.438 – 439.

Très vite, cette réserve apparaît trop petite pour contenir les œuvres qui continuent d'affluer. Le château de Kremsmünster est le premier à être réquisitionné par le pouvoir nazi, choisi pour son emplacement idéal, à l'écart de toute usine et donc à l'abri de toute attaque alliée. Ainsi, entre août 1941 et novembre 1943, 1732 tableaux et 49 sculptures, meubles précieux ou tapisseries sont dirigés vers Kremsmünster. Les châteaux de Neuschwanstein, Herrenchiemsee ou encore Nickolsburg servent également de réserves³⁰⁴.

Face à l'avancée alliée, Adolf Hitler prend la décision d'évacuer les pièces artistiques principales stockées dans les différents châteaux vers des lieux secrets. Différentes mines, situées dans les régions allemandes et autrichiennes, sont transformées en entrepôts d'œuvres d'art.

3.3.1. Le stockage dans des bâtiments inadaptés

Comme énoncé précédemment, la Belgique applique des résolutions, dès 1939, en abritant des œuvres dans les caves de ses musées, puis, par décision de l'occupant allemand, par le déplacement de certaines vers le château de Lavaux-Sainte-Anne³⁰⁵.

La problématique résulte de l'environnement au sein de ces bâtiments. Les conditions de conservations sont inadaptées, une mauvaise isolation des sols et des déficiences de chauffage créent des variations incontrôlables du taux d'humidité. De plus, les espaces disponibles contraignent généralement à un entassement des œuvres, une bonne circulation de l'air devenant impossible.

Ces facteurs amènent de très nombreuses dégradations, bien que rarement très graves, telles l'apparition de taches de moisissures, des infestations par des insectes ou des décollements de la couche picturale³⁰⁶. Et ce malgré la présence ponctuelle de conservateurs qui accompagnent certaines œuvres dans leur isolement. Dans les institutions spécialisées, telles les musées, ou au cours de déplacements officiels, une surveillance est régulièrement opérée sur les œuvres stockées. Elle permet, en cas de problème, d'organiser de petites interventions sur place pour réparer, et ainsi éviter un accroissement des dégradations³⁰⁷.

³⁰⁴ Lionel RICHARD, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, éd. Flammarion, Paris, 1995, p. 149.

³⁰⁵ Voir Ch. III : 2.1. Les mesures envisagées pour la Belgique.

³⁰⁶ André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons*, *Op. Cit.*, p. 75.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 75.

3.3.1.1. Maitre de la Virgo inter virgines, Déploration, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c. 1495.

Pour sa protection durant le second conflit mondial, la *Déploration* du Maitre de la Virgo inter virgines est déposé dans les sous-sols de l'hôpital d'Enghien, où il ne bénéficie pas de toutes les préventions disponibles dans les institutions muséales. Le long séjour de l'œuvre dans un environnement humide et privé d'une aération suffisante est à l'origine de nombreux chancis (Fig.58.).

Le chanci est une microfissuration du vernis. Ce type d'altération est provoquée par l'humidité qui, en coulant sur la couche épaisse de vernis, lui fait perdre son pouvoir de transparence. Cette détérioration de la couche de vernis a considérablement accentué l'état de dégradation dans lequel l'œuvre se trouvait déjà³⁰⁸.



Fig.58. Maitre de la Virgo inter virgines, *Déploration*, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c.1495.
Image totale de la face avant traitement.

Déjà restauré en 1877, une nouvelle restauration est entreprise de 1965 à 1967 afin de remédier aux dégâts notamment subis par le tableau durant la période de guerre. Vingt ans séparent l'année de restauration de la fin officielle de la Seconde Guerre mondiale, il est perceptible que le processus de restauration du patrimoine mobilier abimé lors du conflit est progressif.

³⁰⁸ Ignace VANDEVIVERE et Régine GUISLAIN-WITTERMANN, « La Lamentation du Maitre de la Virgo inter virgines à l'hôpital Saint-Nicolas d'Enghien » dans *Bulletin de l'Institut du Patrimoine artistique*, vol. 11, 1969, p. 109 – 133.

À cette période, la discipline de restauration est déjà bien encadrée au sein d'institutions comme l'IRPA, chaque intervention est minutieusement documentée. Les dossiers de restaurations dès la fin des années 1950 sont composés de nombreuses photographies et de notes manuscrites et dactylographiées synthétisant les observations des spécialistes³⁰⁹. La différence avec une série de dossiers ouverts durant les années 1940 est flagrante. Les œuvres *Musicerend gezelschap* de Willem Buytewech, du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers³¹⁰, et *De tuinpapavers* de Jules Breton, du Musée des Beaux-Arts de Gand³¹¹, ont toutes deux été restaurées aux ACL, respectivement en 1943 et 1944. Les dossiers ne révèlent ici aucune information sur les causes des dégradations ou sur les méthodes appliquées pour y remédier, ils ne sont composés que de photos de la face et du revers du tableau. Aucun indice ne permet de considérer ces œuvres comme des cas de dégâts de guerre. Si le maigre contenu de leurs dossiers respectifs ne renseigne pas sur les traitements appliqués, il permet pourtant de discerner une facette importante dans l'évolution de la discipline. Les années 1950 marquent un véritable tournant dans la gestion des dossiers de restauration, ceux-ci devant reprendre l'intégrité des interventions et des analyses effectuées sur l'œuvre.

La *Déploration*, œuvre de 79 cm x 65 cm, est une peinture sur panneau. Le rapport d'examen avant traitement souligne que les trois planches de chêne composant le panneau ont déjà été recollées avant 1965 et qu'une couche de colle animale et de fillasse avait été appliquée au revers, après recollage, sur le bois encore solide. Un des joints vifs est à nouveau en partie décollé et les bords du panneau sont effrités. La couche picturale, quant à elle, présente un léger soulèvement par endroits. Des petites lacunes ont déjà été camouflées par des repeints, voire des surpeints. Enfin, l'aspect général se trouve dévalorisé par le chanci du vernis³¹². Un traitement de restauration est appliqué à la fois au support et à la couche picturale.

³⁰⁹ Dédit sur base de recherches et observations personnelles et grâce à l'aide de Mme Julie MAURO, documentaliste au département documentation de l'Institut royal du Patrimoine Artistique.

³¹⁰ Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1943-00008.

³¹¹ Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1944-00002.

³¹² Rapport d'examen et de traitement, 27 janvier 1969, Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1965-00395.

3.3.1.1.1. Traitement du support de bois

Le support matériel était très endommagé. Les joints sont recollés (Fig.59.) et le mélange de colle et de fillasse du revers enlevé (Fig.60.). Des morceaux de chêne sont incrustés dans les parties effritées des tranches.



Fig.59. Maitre de la Virgo inter virgines, *Déploration*, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c.1495. Image totale de la face en cours de traitement.

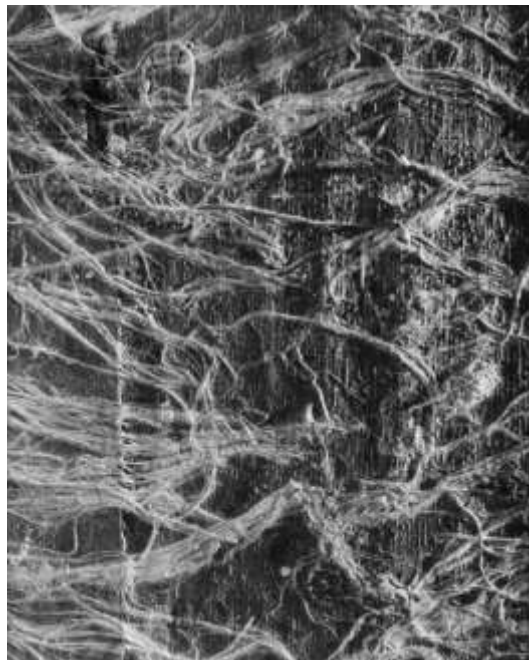


Fig.60. Maitre de la Virgo inter virgines, *Déploration*, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c. 1495. Détail du mélange de colle et de fillasse recouvrant le revers avant traitement.

Dans le but de présenter la surface totale de la peinture dans un cadre, et en l'absence de bords non peints, des languettes de chêne ont également été fixées sur les quatre bordures du panneau. Le dossier de restauration révèle cette observation comme étrange. Les bords non peints constituent généralement une norme dans les créations flamandes de la fin du XV^e siècle. Si l'hypothèse d'une simple découpe de ces bords est émise, on ne trouve pas non plus de barbe³¹³ sur le pourtour du tableau³¹⁴.

3.3.1.1.2. Enlèvement des repeints de la couche picturale

Les soulèvements sont fixés et les surpeints, localisés grâce à une radiographie totale de la surface, sont enlevés (Fig.61.)³¹⁵. Il existe deux techniques d'enlèvement des repeints. D'une part, à l'aide de solvants qui par application directe ou indirect suppriment les parties surpeintes de la couche picturale originale. D'autre part, par l'action mécanique du grattage au scalpel par vision au microscope³¹⁶. Le dossier de restauration ne donne, pour la *Déploration*, aucune information sur la technique utilisée.

Une restauration avait déjà eu lieu en 1877. C'est, sans doute, à cette occasion qu'avaient été ajoutés certains détails, tels les petits bouquets d'herbe du second plan³¹⁷.

³¹³ L'accumulation de matière picturale dans l'angle formé par le cadre et le panneau est appelée barbe.

³¹⁴ Rapport d'examen et de traitement, 27 janvier 1969, Institut royal du Patrimoine Artistique, *Op. Cit.*

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ Gilberte EMILE-MÂLE, *Restauration des peintures de chevalet*, *Op. Cit.*, p. 86.

³¹⁷ Ignace VANDEVIVERE et Régine GUISLAIN-WITTERMANN, « La Lamentation du Maître de la Virgo inter virgines à l'hôpital Saint-Nicolas d'Enghien » dans *Bulletin de l'Institut du Patrimoine artistique*, *Op. Cit.*, p. 109 – 133.



Fig.61. Maître de la Virgo inter virgines, *Déploration*, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c.1495.
Image totale de la face après traitement.

3.3.1.1.3. Altération et traitement d'un vernis soumis à l'humidité

Un chanci s'est développé dans les conditions d'humidité intense auxquelles a été soumise l'œuvre durant les années de guerre (Fig.58.). Si, visuellement, ce type de dommage semble important car il provoque une disparition visuelle du tableau sous une couche blanchâtre, il peut pourtant être facilement réglé³¹⁸. L'allègement se pratique à l'aide d'une petite brosse, en appliquant un solvant, simple ou mélangé, généralement à base d'alcool. L'application doit se faire avec une dose légère de produit et ne doit jamais repasser plusieurs fois au même endroit, la couche picturale colorée risquerai d'être atteinte³¹⁹.

3.3.2. Le stockage dans les mines

En comparaison aux bâtiments au sein desquels l'environnement et les températures variable accélèrent la dégradation des œuvres, certaines mines contiennent du sel de gemme qui a la particularité d'absorber l'humidité³²⁰. Sans être pour autant un lieu de stockage idéal, la mine empêche la variabilité d'humidité relative.

³¹⁸ Gilberte EMILE-MÂLE, *Restauration des peintures de chevalet, Op. Cit.*, p. 49.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 70.

³²⁰ André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons, Op. Cit.*, p 75.

C'est en Autriche que l'idée d'une conservation au cœur des mines de sel est apparue, près du col de Pötsch. Une chapelle avait été installée par des mineurs dans une mine de sel vieille de plusieurs siècles. Au cours d'une visite, le délégué du musée de Vienne note que les figurines de bois, étoffes et fleurs se conservent particulièrement bien dans cette atmosphère, il décide d'en faire un abri pour les collections viennoises³²¹.

Les trésors artistiques qu'Hitler destinaient, notamment, à son musée de Linz³²² prirent la suite de cette initiative et se retrouvèrent déposées dans des conditions similaires. De nombreuses œuvres, pillées ou volées, issues de collections juives ou de musées européens de pays occupés, s'y retrouvèrent. D'abord abritées dans les châteaux de Bavière, ce ne sont pas moins de 10 000 œuvres, dont 6 500 destinées à Linz, qui sont transférées dans les mines. Pour le seul cas d'Alt-Aussee, le déménagement durera de janvier 1944 à avril 1945³²³.

Située près de Salzbourg, Alt-Aussee est le célèbre cas d'une mine de sel dans laquelle ont été retrouvées de nombreuses œuvres volées que la *SchlutzStaffel* tentait de cacher³²⁴. Le 22 avril 1945, malgré l'avancée des alliés sur les territoires allemands, Hitler, qui voulait être perçu comme un amoureux de l'art, donne l'ordre téléphonique au chef de la S.S. autrichienne, Ernst Kaltenbrunner, de ne pas anéantir les œuvres se trouvant dans cette mine. En effet, August Eigrubner, le délégué général nazi pour cette région (*Gauleiter* du Danube-Supérieur), avait chargé un commando de l'installation d'explosifs et de faire sauter le dépôt au cas où la situation tournerait en la faveur des alliés. Là encore s'illustre le danger de dégradation, voire de destruction totale, encouru par l'art en temps de guerre. Parmi les œuvres retrouvées les plus connues se trouve notamment *l'Agneau Mystique* de Van Eyck.

D'autres mines servent également de lieux de stockage, celles-ci ne sont pas toutes des mines de sel. Divers cas peuvent être cités, tels Bernterode et Heilbronn. Des œuvres provenant de la vallée du Rhin sont retrouvées dans la mine de Siegen, en Allemagne, le 2 avril 1945. Les trésors de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle y côtoient les collections des musées de Cologne, Essen, Bonn et Münster. Les Monuments Men, à qui revient le mérite de la découverte, précisent qu'une moisissure faisait son apparition sur certains panneaux de bois tandis que la

³²¹ H. H. PARS, *La vie dangereuse des œuvres d'art*, Op. Cit., p. 197.

³²² Voir n.b.p. n° 303.

³²³ Lionel RICHARD, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Op. Cit., p. 149.

³²⁴ Robert M. EDSEL, *Monuments Men, Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, Op. Cit. p. 417.

peinture s'écaillait par endroits³²⁵. La seconde semaine d'avril 1945, la mine de Merkers est également découverte, toujours en Allemagne. Les prestigieuses collections des musées de Berlin y ont été emmenées à la hâte, comme le témoigne l'emballage non ordonné, simplement régis par la taille des différentes œuvres. Avec les possessions berlinoises avaient été stockés les réserves de trésor national de l'Allemagne, soit plusieurs milliards de marks allemands accompagnées de lingots et pièces d'or³²⁶.

3.3.2.1. Hubert et Jan Van Eyck, L'Adoration de l'Agneau Mystique, Cathédrale Saint-Bavon, Gand, 1432

C'est en 1950 que les ACL, qui deviendront l'IRPA sept ans plus tard, prennent en charge le traitement de l'*Agneau Mystique* (Fig.62.), polyptique évacué de la mine de sel d'Alt-Aussee en mai 1945. La campagne de restauration du retable constitue un véritable tournant dans la discipline de la restauration. L'intervention a, en effet, donné lieu à une publication rapportant les différentes observations et actions relatives à l'œuvre : *L'agneau Mystique au Laboratoire*³²⁷. Elle est considérée comme une publication pionnière car elle résulte d'une collaboration interdisciplinaire entre historiens de l'art, chimistes et restaurateurs³²⁸. En outre, la campagne de restauration d'après-guerre est, concernant le polyptique qui avait déjà fait l'objet de remaniements antérieurs, la première à voir un contrôle des travaux au sein d'une équipe multidisciplinaire et suivie par un Comité d'expert internationaux³²⁹. Parmi ceux-ci se trouvaient les grandes figures belges Paul Coremans et Albert Philippot. Fait innovant dans le domaine de la restauration, un collège international d'expert est également chargé d'émettre des avis quant aux propositions de traitement évoquées. Ce type de regroupement d'expert est d'ailleurs, aujourd'hui encore, maintenu concernant les œuvres les plus importantes du patrimoine³³⁰.

³²⁵ Robert M. EDSSEL, *Monuments Men, Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, *Op. Cit.*, p. 370 – 372.

³²⁶ *Ibidem*, p. 382 – 383.

³²⁷ Paul COREMANS (dir.), *Les primitifs flamands III contribution à l'étude des primitifs flamands 2. L'Agneau Mystique au laboratoire : examens et traitement*, éd. De Sikkel, Anvers, 1953.

³²⁸ Claire BOLSEN, *Op. Cit.*, p. 23.

³²⁹ Anne VAN GREVENSTEIN, « Quelques réflexions personnelles sur le dialogue entre historiens d'art et restaurateurs et le rôle de la Commission Internationale d'Experts au cours du traitement du polyptique de l'Agneau Mystique en 2012-2016 » dans Catheline Perier d'Ieteren, *Préserver, enseigner et préserver l'œuvre d'art Eloge de l'interdisciplinarité*, Editechnart, Bruxelles, 2016, p. 149 – 163.

³³⁰ Catheline PERRIER D'IETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, *Op. Cit.*, p. 68.



Fig.62. Hubert et Jan Van Eyck, *L'Adoration de l'Agneau mystique*, ensemble ouvert, Cathédrale Saint-Bavon, Gand, 1432. État en 1962.

La publication qui résulte de cette coopération constitue le premier ouvrage scientifique consacré à l'étude d'une peinture examinée sous les aspects de l'histoire matérielle, l'état de conservation, le style et la technique³³¹. Elle influencera, tant en Belgique qu'à l'étranger, l'élaboration d'une norme qui veut que la documentation technique et les photographies accompagnent tout rapport d'intervention pour les campagnes de restauration. Plusieurs grandes campagnes de restauration postérieures se baseront sur ce modèle de documentation et diffusion des méthodes appliquées, telles celles du *Calvaire* de Juste de Gand (cathédrale Saint-Bavon de Gand), en 1951, *La justice d'Othon* de Dirk Bouts (Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles), en 1953, *Le mariage mystique de Sainte Catherine* de Hans Memling (Musée Memling de Bruges), en 1959 et la *Descente de croix* de Pierre-Paul Rubens (cathédrale Notre-Dame d'Anvers), en 1961 – 1963³³². Ces séries de restaurations sont réalisées sur des œuvres emblématiques du patrimoine artistique belge, non dégradées par la guerre mais bien par le passage naturel du temps.

³³¹ Catheline PERRIER D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Op. Cit., p. 68.

³³² Paul PHILIPPOT, « Paul Coremans » dans *La Nouvelle Biographie Nationale*, Op. Cit., p. 69 – 73.

Étant considéré comme l'un des chefs d'œuvre les plus importants de Belgique, la campagne de restauration de *l'Agneau Mystique* a un fort impact auprès des autorités politiques, mais aussi auprès du grand public³³³.

3.3.2.1.1. Déjà sous traitement avant la Seconde Guerre mondiale

En juillet 1936, un examen provisoire de l'état de conservation avait été opéré. À sa suite, en 1937, le restaurateur Van Der Veken avait entrepris un traitement des panneaux d'Adam et Eve³³⁴.

Quand, en 1940, le climat de guerre s'installe, des initiatives visent à la mise en sécurité du chef d'œuvre. Du 11 au 17 mai, le polyptique transitera dans la crypte de la cathédrale Saint-Bavon où il sera soigneusement emballé en vue de son départ pour la France, à Pau. Il arrive sur les lieux le 26 mai 1940 où une constatation de l'état des panneaux est directement réalisée. Un constat d'état sera, ensuite, effectué le 16 août 1940³³⁵. Il est remarquable qu'aucun dégât ne fût produit durant le déplacement du tableau d'un pays vers l'autre³³⁶.

La connaissance des dates et des données de ces constats d'état permet, dans la perspective d'une étude sur la restauration des dégâts de guerre, de connaître les altérations qui se sont produites entre le moment de ces constats et la fin de la guerre.

3.3.2.1.2. Symbole de l'art Belge et de la revanche des nazis

Les tensions entre les nations belge et allemande autour du polyptique de *l'Agneau Mystique* naissent à l'issue de la première guerre mondiale, dans le cadre des restitutions d'œuvres spoliées. L'État belge demande une restitution des panneaux, alors exposés au Keiser Friedrich Museum de Berlin. Le traité de Versailles, rédigé en 1919, accepte la requête. Or, certains des panneaux en question avaient été achetés par le musée allemand au cours du XIX^e siècle. Plus précisément, après divers démembrements du polyptique sont effectuées différentes ventes.

³³³ Nicole GESHÉ-KONING et Catheline PERRIER D'IETEREN (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, Op. Cit., p. 152-156.

³³⁴ Paul COREMANS (dir.), *Les primitifs flamands III contribution à l'étude des primitifs flamands 2. L'Agneau Mystique au laboratoire : examens et traitement*, Op. Cit., p. 30.

³³⁵ *Ibidem*, p. 30.

³³⁶ Gabriel VAN DEN GHEYN, *L'odyssée de l'Agneau Mystique pendant la guerre de 1940*, *Handelingen der maatschappij van geschiedenis en oudheidkunde te Gent*, Nieuwe reeks, II, 1, 1945, p. 66.

D'abord en 1816, lorsque six panneaux des volets sont vendus par le chapitre de la cathédrale Saint-Bavon à un brocanteur bruxellois, Nieuwenhuis. Ces panneaux seront, ensuite, acquis par le marchand londonien Edouard Solly, qui les vendra lui-même en 1821 au roi de Prusse Frédéric-Guillaume II³³⁷. Les panneaux représentant Adam et Eve ont également été vendus en 1861 à l'Etat Belge pour les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique³³⁸. Le polyptique voit ses différents panneaux parsemés à travers l'Europe, chacun de ceux-ci ayant cependant été acquis par leur nouveau propriétaire en toute légalité. L'Allemagne réagit avec rancœur lorsque le traité de Versailles, dans la partie VIII intitulé « Réparations », inscrit en article 247³³⁹ :

- L'Allemagne s'engage à remettre à la Belgique, par l'intermédiaire de la commission des réparations, dans les six mois qui suivront la mise en vigueur du présent traité, et afin de lui permettre de reconstituer deux grandes œuvres d'art :

1. Les volets du triptyque de l'Agneau Mystique peint par les frères Van Eyck, autrefois dans l'église de Saint-Bavon à Gand et actuellement au Musée de Berlin.

Parallèlement, l'article stipule également la remise des volets du triptyque de la Cène de Dirk Bouts, également acquis par l'Allemagne en toute légalité³⁴⁰.

L'évènement ne constitue pas une restitution ou une récupération mais bien une compensation³⁴¹.

Le régime nazi donne une place dominante au patrimoine artistique, il a toujours contesté, parmi d'autres, l'article 247 du traité de Versailles, trouvant que cette requête était une injustice. Ils reprennent l'argument même du traité, visant à reconstituer l'œuvre, et l'adaptent à leur avantage. Ainsi, en défendant que six panneaux appartiennent par achat légal au Keiser Museum de Berlin, l'ensemble du polyptique doit être ramené dans la capitale allemande³⁴².

³³⁷ « Manuel de la protection des œuvres d'art en temps de guerre » dans *Mouseion, Op. Cit.*, p. 152.

³³⁸ André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons, Op. Cit.*, p. 219 – 221.

³³⁹ *Traité de Versailles*, Versailles, 1919.

³⁴⁰ « Manuel de la protection des œuvres d'art en temps de guerre » dans *Mouseion, Op. Cit.*, p. 152.

³⁴¹ Stéphanie CORCY, *La vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, 2005, p. 11.

³⁴² André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons, Op. Cit.*, p. 220.

En 1940, le polyptique doit être évacué vers le Vatican pour assurer au maximum sa sécurité. Au vu des circonstances, le voyage du polyptique s'arrête en France. Le château d'Henri IV à Pau, situé en zone libre, est choisi comme lieu provisoire de conservation³⁴³. En juillet 1942, l'œuvre est réclamée au régime de Vichy par l'Occupant. Si les pressions du gouvernement belge empêchent d'abord les français de coopérer avec les allemands, ils succomberont dès le début du mois d'août. Le retable sera brièvement exposé à Berlin en 1943, avant d'être transféré à l'abri, successivement au château de Neuschwanstein puis dans les mines de sel d'Alt-Aussee³⁴⁴, où il ne sera découvert qu'à l'issue de la guerre³⁴⁵.

3.3.2.1.3. Au retour de la guerre

Lorsque le tableau revient de ses séjours consécutifs à Munich, Neuschwanstein et Alt-Aussee en septembre 1945, les couches picturales et les vernis avaient été atteints par les changements constants de variations de températures et d'humidité mais aussi par l'effet des cristaux de sel. Des notes descriptives sur l'état de conservation des différents panneaux, à leur retour d'Allemagne, relèvent précisément chaque zone endommagée et les causes de ces dommages lorsqu'elles sont connues (Annexe 4.). Directement après sa sortie de la mine, le panneau de *Saint Jean* a été restauré car il s'était gravement fendu dans le sens du fil du bois lors de son séjour à la mine³⁴⁶.

Le panneau central de *l'Adoration de l'agneau*, par exemple, avait subi des opérations de conservation préventive lors de son séjour à Pau. Alors que la couche picturale commençait à se soulever, plusieurs couches de papier de soie avaient été disposées. Le vernis protecteur a grandement souffert de cette application³⁴⁷. D'autres panneaux, tels ceux de la vierge, de l'Annonciation ou du Christ en gloire ne présentent pas de dégradations particulières³⁴⁸.

³⁴³ Christophe PIRON, « Le rôle des services photographiques et du laboratoire des Musées royaux d'Art et d'Histoire dans la sauvegarde du patrimoine artistique belge durant la Seconde Guerre mondiale dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, n° 33, 2009 – 2012, p. 257 – 284.

³⁴⁴ Paul COREMANS (dir.), *Les primitifs flamands III contribution à l'étude des primitifs flamands 2. L'Agneau Mystique au laboratoire : examens et traitement*, *Op. Cit.*, p. 66.

³⁴⁵ André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons*, *Op. Cit.*, p. 219 – 221.

³⁴⁶ Paul COREMANS (dir.), *Les primitifs flamands III contribution à l'étude des primitifs flamands 2. L'Agneau Mystique au laboratoire : examens et traitement*, *Op. Cit.*, p. 67.

³⁴⁷ Paul COREMANS, *Note descriptive concernant l'état de l'Agneau mystique*, 5 septembre 1945, Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1990-04394.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Dans l'ensemble, il est jugé que le polyptique a relativement peu souffert. Le programme minimum qu'il convient d'appliquer est une simple intervention pour soigner les vernis et un rebouchage des zones où la couche picturale a été atteinte par un objet ou par la tension des panneaux en mouvement³⁴⁹. Joseph Van der Veken, qui avait procédé aux opérations de conservation préventive à Pau, sera le restaurateur en charge de l'enlèvement des papiers de soie en 1945³⁵⁰ et du placement de onze taquets en bordure du panneau de *Saint Jean-Baptiste*³⁵¹.

Après ces premières opérations sommaires, la proposition du laboratoire des ACL a été l'attente, dans l'espérance que le polyptique se réadapterai à l'environnement de Saint-Bavon. Malgré un début semblant répondre à ces attentes, le mal empira rapidement dès février 1948 au niveau du vernis et de la couche picturale³⁵².

Le laboratoire suggère au Ministre de l'Instruction publique de réunir une Commission nationale et une Commission internationale. Le 10 novembre 1950, la première déclare que le traitement d'une peinture doit avant tout viser à sa conservation, le traitement et les interventions réalisées sur la matière devront être préalablement présentées et adoptées par les experts de cette Commission nationale³⁵³. Dans cette perspective, l'acte de restauration doit se restreindre au minimum, en vue de poursuivre le but principal de prolongation de la vie de l'œuvre.

3.3.2.1.4. La campagne de restauration

Entre 1950 et 1951, cinq commissions internationales d'expert se réuniront à l'IRPA afin de discuter des méthodes à appliquer ou non sur *l'Agneau mystique*. Cesare Brandi fera notamment partie de la première.

³⁴⁹ Paul COREMANS, *Note descriptive concernant l'état de l'Agneau mystique*, Op. Cit.

³⁵⁰ Paul COREMANS, *Note sur le travail de Mr Van der Veken*, 29 aout 1945, Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1990-04394.

³⁵¹ Paul COREMANS, *Note sur un second travail exécuté par Mr Van der Veken*, 29 aout 1945, Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1990-04394.

³⁵² Paul COREMANS (dir.), *Les primitifs flamands III contribution à l'étude des primitifs flamands 2. L'Agneau Mystique au laboratoire : examens et traitement*, Op. Cit., p 8.

³⁵³ MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, *Traitement de l'Agneau Mystique, guide du visiteur*, exposition organisée par le ministère de l'instruction publique, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1951, p. 3 – 4.

Paul Coremans, Albert Philippot et Joseph Van der Veken s'accordent sur le fait que seul un traitement destiné à prolonger l'existence du polyptique doit être appliqué. Le but ultime étant la stabilisation de l'œuvre permettant des conditions optimales de conservation matérielle et esthétique. Le diagnostic est déterminé par les observations scientifiques de l'œuvre, incluant des analyses par réflectographie à l'infrarouge, radiographie, fluorescence ou encore analyses d'échantillons prélevés³⁵⁴.

Le polyptique est muni d'une armure métallique afin d'amortir les torsions que subissent les panneaux lors des ouvertures et fermetures des volets³⁵⁵. En réponse au vol survenu en 1934, un démontage imposant un ordre de succession a été imaginé. Si cette démarche peut effectivement prévenir des cas de vols, elle peut s'avérer néfaste en cas de sinistre. Si pour cette raison des exercices de montage et démontage ont été opérés par le personnel du lieu de conservation, Roger Marijnissen souligne que la manutention de ces panneaux datant du XV^e siècle aurait plutôt dû être réduite, afin d'éviter un incident par une mauvaise manipulation³⁵⁶. Ces craintes sont fondées, car si aucun accroc n'a lieu lors de cette première campagne, il en est tout autre de celle de 1975. Tandis que le retable est démonté, le panneau du *Saint Jean-Baptiste* glisse et se craque le long d'un joint déjà affaibli³⁵⁷.

Au cours des restaurations apportées au début des années cinquante, un dossier extrêmement complet est rédigé en parallèle des restaurations entreprises. Chaque intervention est référencée, reprenant le panneau concerné, la localisation précise et des clichés de détails (Fig.63., Fig.64.)³⁵⁸.

³⁵⁴ Panneaux conçus par Giuseppe Basile, réalisés par Dahlia Meer de l'IRPA, montrent le rôle joué par Brandi au sein de la commission internationale d'experts dans la restauration de l'Agneau Mystique de Van Eyck.

Dans : Nicole GESHÉ-KONING et Catheline PERRIER D'ETEREN (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, Op. Cit., p. 152 – 156.

³⁵⁵ Roger H. MARIJNISSEN, *Soigner les chefs d'œuvre au pays de Magritte*, éd. Timperman, Bruxelles, 2006, p. 33.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 34.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 34.

³⁵⁸ Dédit sur base de recherches et observations personnelles et grâce à l'aide de Mme Julie MAURO, documentaliste au département documentation de l'Institut royal du Patrimoine Artistique.

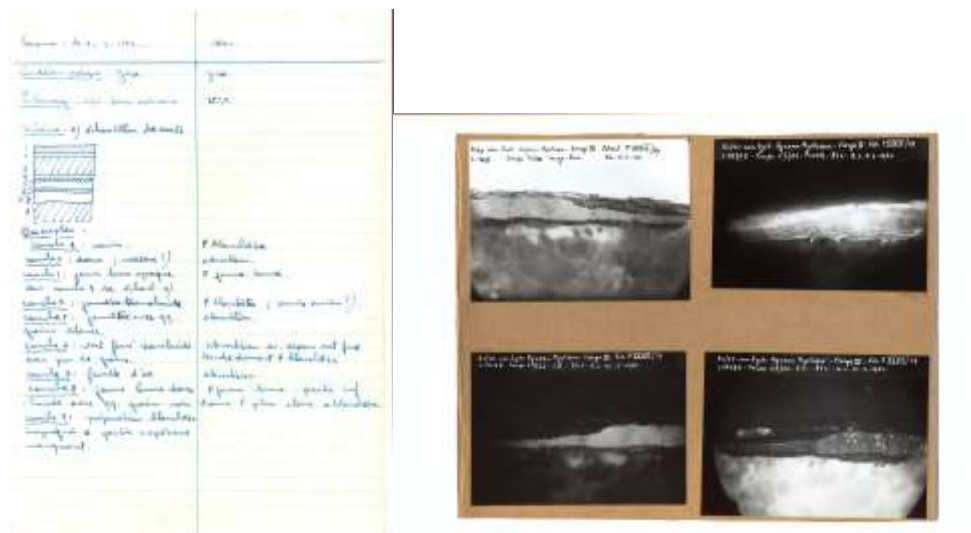


Fig.63.et Fig.64. Sélection de pages relatives au dossier d'examen des coupes pour le panneau III de *L'Adoration de l'Agneau mystique*, la Vierge. Notes manuscrites des observations de laboratoires (63) et images des coupes (64).

Il est notable qu'un dévernissage complet n'a pas été effectué, mais qu'un allègement des vernis a été préféré. D'une part, pour correspondre à l'instance esthétique. D'autre part car un dévernissage total aurait pris trop de temps et enlevé un nombre considérable de surpeints, bien que certains ait été allégés lors du traitement. Pourtant, le Conseil précise que le maintien de vernis anciens altérés est justement un facteur d'éventuelles altérations futures³⁵⁹.

La couche picturale en elle-même a subi des interventions d'imprégnation et de fixation, les 20 m² du polyptique ont été analysés centimètre par centimètre pour cette opération qui a demandé six mois de travail³⁶⁰.

C'est durant cette campagne que sera définie la notion de traitement apporté à une œuvre comme « *opération technique dont le but est la prolongation maximale de la vie de l'œuvre – conservation – avec un minimum d'intervention directe – restauration – et devant respecter l'intégrité historique et esthétique* »³⁶¹. La définition apparaît comme une synthèse des arguments de Cesare Brandi.

³⁵⁹ *Le traitement de conservation de l'Agneau mystique*, 13 octobre 1950 – 27 octobre 1951, Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1990-04394.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ Paul COREMANS (dir.), *Les primitifs flamands III contribution à l'étude des primitifs flamands 2. L'Agneau Mystique au laboratoire : examens et traitement*, *Op. Cit.*, p. 108. ; *The organization of museums practical advice*, the Unesco Press, Paris, 1974, p. 106. ; *Le traitement de conservation de l'Agneau mystique*, *Op. Cit.*

4. LES ÉVOLUTIONS APPORTÉES À LA DISCIPLINE DE RESTAURATION

Dans la période antérieure au XX^e siècle, le restaurateur apparaissait comme pratiquant un métier artisanal. Le but était une restauration intégrée au point d'être invisible, voire indiscernable même de près, d'où la non discussion avec d'autres disciplines scientifiques spécialisées,³⁶².

La restauration moderne fonctionne, au contraire, sur base d'un cheminement analytique, évalué par les sciences appliquées, qui déterminent les valeurs intellectuelles et matérielles de toute œuvre avant quelque intervention. Les premières considérations officiellement encadrées, notamment par des textes législatifs, sont centrées sur des observations liées à la restauration de l'architecture. Les questions relatives à la restauration du patrimoine mobilier se sont développées sur ces bases. En outre, les dommages engendrés par la Première Guerre mondiale ont éveillé aux besoins de délimitation de la discipline. La Seconde Guerre marquera une accélération dans la réflexions.

Le *Programme de Gestion des Documents et des Archives* de l'UNESCO détermine trois règles antérieures à toute restauration³⁶³ :

1. *Reconnaitre et faire ressortir l'intégrité absolue de l'œuvre, ce qui suppose :*
 - *D'en définir la valeur documentaire*
 - *De déterminer les caractéristiques et propriétés des matériaux qui la composent*
 - *D'analyser la structure de tous les éléments constitutifs de l'ensemble*
 - *De situer dans le temps et dans l'espace le moment historique de sa création et des ajouts que l'œuvre a pu recevoir*
 - *De déterminer la justification objective de toutes les modifications matérielles et fonctionnelles qu'elle a subie*
2. *Faire le diagnostic de son état de conservation en déterminant :*
 - *Les causes des altérations*
 - *Leurs effets = dommages matériels et fonctionnels infligés*

³⁶² Roger MARIJNISSEN, *Op. Cit.*, p. 22.

³⁶³ Vincente et Ruth VINAS, *Les techniques traditionnelles de restauration : une étude ramp (records and archives management programme : programme de gestion des documents et des archives)*, *Op. Cit.*, p. 6.

3. Déterminer le traitement à appliquer en fonction des conclusions des réflexions précédentes

Les opérations de restauration en tant que telles peuvent se résumer en dix points selon le *Programme de Gestion des Documents et des Archives*³⁶⁴ :

1. Renoncer à tout traitement exigeant des ressources techniques et humaines supérieures à celles disponibles

2. S'abstenir de toute manipulation impliquant la modification réelle ou apparente de la valeur authentique et personnelle de l'œuvre

3. Respecter toute addition tendant à compléter le bien culturel, dans la mesure où elle fait partie intégrante de son histoire

4. Éliminer tous les camouflages qui sont étrangers à l'intégrité de l'œuvre ou en empêchent ou faussent l'interprétation historique

5. Stabiliser et consolider les éléments détériorés en se gardant de les remplacer librement par d'autres

6. Remettre en place les éléments qui se trouvent matériellement disjoint de l'œuvre et dont il est évident qu'ils font partie de l'ensemble

7. Reconstituer les éléments disparus lorsque les manques sont identifiables ; en pareil cas, on utilisera des matériaux d'une qualité reconnue et dont il sera facile de déceler le caractère étranger à l'intégrité originelle de l'œuvre une fois qu'ils lui auront été incorporés

8. Opter pour le remplacement des éléments manquants non identifiables lorsque leur présence est nécessaire à la compréhension ou à la sauvegarde matérielle de l'œuvre, en employant des techniques, des matériaux et des formes qui, par leur neutralité, s'harmonisent avec la structure originelle et le style propre de l'ensemble tout en s'en distinguant

³⁶⁴ Vincente et Ruth VINAS, *Les techniques traditionnelles de restauration : une étude ramp (records and archives management programme : programme de gestion des documents et des archives)*, Op. Cit., p. 6.

9. Dans tout traitement de restauration, utiliser des moyens et des procédés à l'innocuité et à la réversibilité garantie, compte tenu des caractéristiques de l'œuvre

10. Consigner en détail toute intervention de restauration dans un dossier spécial

4.1. RETABLE DE LA PASSION, ÉGLISE SAINT-LAMBERT, BOUVIGNES, C.1555

La perception de l'objet d'art et de la notion d'original évolue et, avec elle, la profession de restauration, qui impacte directement sur la visibilité de l'œuvre. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les concepts théoriques d'unité potentielle et de respect de l'original n'émergent que progressivement. Des restaurations réalisées dans les années 1940, telle celle du *Retable de la Passion* de Bouvignes, aussi appelé *Retable de la Vraie Croix*, conservé dans l'église Saint-Lambert de Dinant, apparaissent aujourd'hui peu conforme à la philosophie qui vient progressivement définir la discipline de restauration³⁶⁵. L'histoire matérielle de l'œuvre est reprise dans le dossier complet réalisé à l'occasion de la restauration de 1992³⁶⁶.

L'œuvre sculptée subit une intervention entre 1828 et 1848. Le peintre en bâtiment Boreux d'Evreheilles ravive les compositions avec des couleurs criardes, ne correspondant pas à la création originale. D'après les examens de la couche picturale menés en 1992, il s'agit déjà d'un deuxième surpeint³⁶⁷.

Dans la période de guerre s'étendant de 1914 à 1918, le retable est physiquement atteint par des éclats d'obus. Il sera restauré, en 1928, par le sculpteur Jean Leuthard³⁶⁸. Il reconstruit une grande partie de la frise et de la corniche et effectue d'autres retouches locales au niveau des personnages³⁶⁹. Aucune modification n'est apportée à la polychromie du XIX^e siècle. À la suite de la première expérience, le retable est démonté et mis en lieu sûr lorsque la Seconde Guerre éclate. En 1945, lorsqu'il sort de son lieu de stockage temporaire, une nouvelle restauration est entreprise.

³⁶⁵ Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1979-01818.

³⁶⁶ Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1992-04884.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Victor THIRIONET et René BLOUARD, « Le retable de la Vraie Croix de Bouvignies-sur-Meuse » dans *Le guetteur Wallon*, n°1, 1963, p. 1 – 13.

³⁶⁹ Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1992-04884.

L'artiste peintre Joseph Claes prend en charge les interventions d'après-guerre. Il enlève les repeints des caisses et des éléments architecturaux avec un décapage, défini, postérieurement, comme « assez violent » par le dossier de restauration relatif à l'œuvre³⁷⁰. Des repeints à l'ocre jaune, à la bronzine, et des retouches rouges et bleu vif sont ensuite appliqués (Fig.65.).



Fig.65. *Retable de la Passion*, élément architectural de la corniche, église Saint-Lambert, Bouvignes, c. 1555. État en 1992, avant restauration.

Un soulèvement de la couche picturale est remarqué dans les années septante. Une mission de re-fixage, conduite par l'IRPA, est réalisée *in situ*, en 1979. Il est décrété, à cette occasion, qu'un traitement plus poussé doit être entrepris. La nouvelle campagne de restauration ne se fera qu'en 1992.

La presse évoque une nouvelle polychromie des statuette dans le but de revenir au plus près possible de l'aspect originel³⁷¹. En réalité, un dégagement de la polychromie originale a été pratiqué (Fig.66.). Certaines zones font cependant figure d'exception argumentée. C'est le cas des chaussures dans la scène de l'Ecce Homo (Fig.67, Fig.68.). Le surpeint noir en bon état de conservation est conservé car la couche originale, de la même couleur, s'avère trop fragile³⁷².

³⁷⁰ Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1992-04884.

³⁷¹ Albert BURNAT, « Un produit de l'art anversois du XVI siècle la délicate restauration du retable de bouvignes » dans *Le Soir*, 16 juin 1992.

³⁷² Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1992-04884.



Fig.66. *Retable de la Passion*, élément architectural de la corniche, scène de la *Crucifixion*, église Saint-Lambert, Bouvignes, c. 1555. État en 1993, après restauration.



Fig.67. et Fig.68. *Retable de la Passion*, scène de l'*Ecce Homo*, église Saint-Lambert, Bouvignes, c. 1555. État en 1992, avant traitement (67) et en 1993 après traitement (68).

L'application de retouches abusives et de surpeints ne serait aujourd'hui plus appropriée dans le cadre d'une restauration, qu'elle soit pratiquée par une institution officielle ou par un restaurateur indépendant qui respecterait sa profession en suivant les indications éthiques.

Cet exemple démontre que si des considérations éthiques et techniques apparaissent dès 1945, leur acceptation et leur application systématique sont le fruit d'une évolution progressive.

CONCLUSION

Le contexte de guerre moderne soumet le patrimoine, tant immobilier que mobilier, à des risques inédits. À l'image des autres pays européens, la Belgique doit s'adapter à cette nouvelle situation. Dans un premier temps, les innovations sont initiées dans le domaine de la conservation. De surcroît, les dégâts typiques à la situation et les conditions spécifiques résultant du pillage systématique appellent à imaginer des innovations techniques pour le domaine de la restauration.

Par ailleurs, le domaine de la restauration et ses techniques évoluent réellement dans la seconde moitié du XX^e siècle. D'abord par les impulsions de Brandi et Coremans, durant la période de conflit et le direct après-guerre. Ensuite grâce au perfectionnement des méthodes et de la philosophie par les Mora et les Philippot, plus tard.

Pour le cas de la Belgique, une différence de gestion est notable concernant les dossiers relatifs à la restauration d'art. Pour une même époque, la distinction est observable entre les dossiers d'institutions officielles, comme les ACL/l'IRPA, et les restaurateurs indépendants, tel Mr. Bender pour le Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. D'ailleurs, les figures phares de la discipline, tel Paul Coremans, décrivaient déjà minutieusement toutes leurs interventions dans les années de guerre³⁷³. La démarche de réalisation d'un dossier de restauration reprenant les démarches entreprises sur une œuvre ne devient pourtant systématique que dans les années 1950, avec la campagne de restauration de l'Agneau mystique.

Les observations et réflexions tenues dès 1940 amènent la discipline, telle qu'admise à l'époque actuelle, à concevoir des lignes de conduite que tout restaurateur respectueux du patrimoine se doit de suivre.

³⁷³ Voir Ch.III : 3.1.2.1. L'entrée de Jésus à Jérusalem, église Saint-Quentin, Tournai et Robert Campin, l'Annonciation, église Saint-Brice, Tournai, s. d.

Conclusion générale

Il est constatable que des considérations relatives à la restauration du patrimoine artistique émergent dès le début du XX^e siècle.

D'abord, la Première Guerre mondiale éveille aux sensibilités liées à l'architecture. Des interventions respectant les matériaux originaux sont préconisées. D'ailleurs, dès 1930, des conférences et chartes rendent ces recommandations officielles.

Dans l'entre-deux-guerres, l'intérêt de l'étude matérielle du patrimoine artistique s'affirme dans la création de diverses institutions scientifiques. Un laboratoire relié aux Musées belges d'Art et d'Histoire est mis en place dès 1934. L'atelier de restauration des peintures des musées nationaux de France s'établit au Louvre en 1935. Ceux-ci suivent l'initiative allemande, remontant à 1888, de rattacher un laboratoire directement à un musée. En 1938, un *Istituto* affranchi de tout établissement muséal est créé à Rome. Si les activités de l'institut italien sont interrompues durant la Seconde Guerre, cette innovation autonome aura une influence dans toute l'Europe, dès 1945, où les laboratoires tendront à s'émanciper d'autres institutions.

Ensuite, la Seconde Guerre mondiale place le patrimoine artistique mobilier dans une situation particulière. Le souvenir du conflit précédent entraîne la mise en place de mesures préventives de la part des institutions patrimoniales. En outre, la prééminence de l'art dans l'idéologie nazie prédispose celui-ci à une appropriation matérielle de la part des autorités allemandes. À la suite des cinq années de conflit, et sur base des péripéties dont le patrimoine s'est retrouvé victime, de nouvelles chartes et résolutions sont progressivement adoptées. Les principes prônés pour l'architecture, dans l'entre-deux-guerres, sont plus largement adaptés au patrimoine mobilier

Ces textes officiels se basent, d'une part, sur les difficultés rencontrées quant à la conservation des œuvres d'art, d'autre part, sur la problématique liée aux restaurations nécessaires, résultant justement de moyens insuffisants pour une sauvegarde optimale.

1. L'ÉMERGENCE D'UNE DISCIPLINE CRITIQUE, EN ITALIE

Face aux nombreux dégâts devant être traités partout en Europe à l'issue du deuxième conflit moderne, la discipline de la restauration se retrouve en pleine mutation. L'activité artisanale s'affirme de plus en plus comme une profession encadrée. Des nouvelles techniques sont imaginées afin de remédier adéquatement à certains types de dégâts inédits, dû au contexte de la Seconde Guerre.

Cesare Brandi participe activement à cette évolution des mentalités. À la tête de l'*Istituto Centrale del Restauro*, il met sur pied plusieurs campagnes de restaurations en Italie. Certaines de ces campagnes s'avèrent expérimentales. C'est le cas des reconstructions des fresques de Lorenzo da Viterbo dans la chapelle Mazzatosta et du cycle de la chapelle Ovetari peint par Andrea Mantegna. Le but est de rendre une unité potentielle aux peintures murales, fragmentées lors des bombardements. L'œuvre est méthodiquement reconstruite, sur base d'une documentation antérieure aux dégâts, après un ramassage ordonné des multiples fragments. L'opération se base sur la récupération et la remise en place des parties originales de l'œuvre, technique empruntée au domaine de l'archéologie. Les moyens technologiques du XX^e siècle, tel la photographie, offrent néanmoins l'avantage d'avoir un support visuel de l'œuvre, avant destruction, sur lequel se baser.

Cependant, certaines parties des fresques sont totalement irrécupérables, voire simplement détruites. Ces zones lacunaires ressortent particulièrement de l'ensemble pictural, elles apparaissent finalement comme figures principales sur le fond que constitue l'iconographie originale. Brandi élabore alors une réflexion autour de la problématique liée aux lacunes. L'objectif est de rétablir l'unité potentielle des œuvres sans pour autant fabriquer un faux historique ou esthétique. La technique du *tratteggio* répond parfaitement à ces recommandations.

L'intervention, basée sur les principes de la *gestalt theorie* [théorie de la forme] et les lois de l'optique, rétablit une continuité visuelle entre les parties originales et celles perdues. Dans une vue d'ensemble, le programme iconographique semble ininterrompu grâce à un remplissage coloré des lacunes. Pourtant, les zones non-originales se distinguent, une fois vues de près. Le *tratteggio* s'applique à l'aquarelle sous forme de hachures serrées, il ne se confond ainsi pas avec la couche picturale initiale.

Les considérations de Cesare Brandi, concernant la reconstitution de fragments et la réintégration de lacunes, se manifestent au regard des dégâts qu'ont subi les fresques de Viterbe et de Padoue. Les méthodes mises en place sont, comme toute opération au sein de la discipline de restauration, non empirique. Une adaptation au cas par cas peut cependant être établie. Ce sera, notamment, le cas pour la restauration de l'*Aquila* de Nicolò dell'Arca. Également réduit à l'état fragmentaire, la méthode de reconstitution de fragment est appliquée, par l'*Istituto*, sur la statue de l'aigle du portail de San-Giovanni Evangelista à Bologne. La technique colorée du *tratteggio* n'est ici pas applicable car les lacunes sont des manquements de matière rigide. Les réintégrations, d'abord en craie, puis en argile, se distinguent du modelé original tout en rendant une unité esthétique à l'œuvre.

Les réflexions menées au cours des différentes campagnes dirigées par Brandi dans le direct après-guerre sont publiées sous formes d'articles dès la fin du conflit. Elles seront ensuite rassemblées, en 1963, au sein de la publication *Teoria del Restauro*. Par l'expérimentation et la mise en place de techniques innovantes, mais aussi par leurs diffusions théoriques à un niveau qui devient rapidement international, l'Italie fait figure de pionnière dans la discipline de la restauration.

2. L'ÉLABORATION DE MÉTHODOLOGIES INÉDITES, EN BELGIQUE

À l'image de l'Italie, la Belgique influence considérablement le domaine de la restauration du patrimoine mobilier. Une évolution des considérations est observable au travers des différentes études de cas de restaurations menées en Belgique, toutes relatives à un patrimoine artistique national.

Dès les années trente, des personnalités belges, telles Jean Capart ou Paul Coremans, témoignent de préoccupations liées à la sauvegarde du patrimoine. Elles s'affirmeront par la création d'un laboratoire physico-chimique, au sein des MRAH dont Capart est le conservateur en chef. Les laboratoires ne cessent pas leurs activités durant la période de guerre. Au contraire, les autorités dirigeantes lors de l'Occupation du pays fournissent les fonds nécessaires à la mise en place de diverses campagnes liées au patrimoine artistique, immobilier et mobilier. Ainsi, un inventaire photographique des biens artistiques belges est entrepris. Parallèlement, les ACL procèdent à des interventions de restauration dès 1940.

Les dégradations des bâtiments par les bombardements de Tournai, en mai 1940, amènent à la découverte de peintures murales dissimulées sous une couche d'enduit. Les fresques des églises de Saint-Brice et de Saint-Quentin, datant de la fin XIV^e – début XV^e siècle se retrouvent subitement exposées à l'air libre et à l'atmosphère humide. L'existence-même des œuvres s'avère menacée. Des démarches de dépositions des différentes scènes composant les fresques sont entreprises. Les opérations sont dirigées par Paul Coremans qui prend soin de rapporter chacune des interventions dans un dossier de restauration.

La dépose de ces fresque est établie selon un procédé inédit, n'incluant pas le retrait du support mural, mais uniquement de la couche picturale et de son éventuelle couche de préparation. Cette méthode rend la déposition d'autant plus délicate. Toutes les scènes, dans des états de conservation variables, ne pourront pas être sauvées.

En outre, ce procédé de déposition sera appliqué quasi-simultanément à la fresque de Sainte Gertrude, située dans la collégiale homonyme de Nivelles. L'enlèvement des peintures murales de leur emplacement d'origine, et plus encore, de leur support, se justifie dans la démarche de sauvegarde du patrimoine. Les risques de destructions ciblant la matérialité de l'œuvre, lieu-même de la manifestation de l'image, sont trop importants.

En 1946, à l'issue de la guerre, le laboratoire des MRAH devient une institution indépendante sous l'appellation Laboratoire central des Musées de Belgique et des Archives centrales iconographiques d'Art national. Paul Coremans, riche des collaborations entretenues durant la guerre avec les *Monuments Men*, élabore une méthodologie basée sur une collaboration pluridisciplinaire des professions liées à la conservation-restauration.

Cette méthodologie spécifique révèle pleinement ses avantages lors de la campagne de restauration de l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck. L'œuvre emblématique est victime du système de spoliation mis en place par les autorités nazies. Au moment de sa découverte par les *Monuments Men* dans la mine de sel d'Alt-Aussee, le polyptique montre des traces de dégradations dues aux conditions environnementales auxquelles il a été exposé. Il fait l'objet d'une vaste campagne de restauration qui a la particularité de rassembler plusieurs commissions internationales d'experts donnant leurs avis sur les interventions de restauration à appliquer sur l'œuvre.

La campagne de restauration de l'*Agneau mystique* marquera également la démarche d'inventorisation des traitements auxquels les œuvres sont soumises lors de restaurations. Il a déjà été spécifié qu'aucune méthode de restauration n'est applicable de façon empirique, résultat de la conscience du restaurateur aux particularités propres à chaque œuvre. Pour cette raison, l'enregistrement des interventions spécifiques à chaque œuvres permet, lors d'éventuelles nouvelles restaurations, de connaître les actions entreprises antérieurement.

L'évolution des méthodologies se marque plus nettement dans l'observation de restaurations menées par des restaurateurs indépendants. En effet, tandis que Paul Philippot, figure phare d'une institution d'État, enregistre des données concernant les opérations qu'il dirige dès 1940, Cornélis Bender, restaurateur indépendant engagé par le Musée royal d'Anvers, ne réalise que de brèves notices au sujet de certaines restaurations qu'il entreprend.

Le Musée des Beaux-Arts d'Anvers est touché par une bombe lors du retrait des troupes allemandes, en 1944. La restauration des œuvres touchées se réalise dans les années d'après-guerre. Peu d'informations sont enregistrées, la seule démarche systématique est la prise en photos des œuvres dans leur état détérioré, à la suite de la déflagration. Aucune des techniques de restauration appliquées n'est détaillée.

L'Institut du Patrimoine Artistique, nouvelle dénomination des ACL depuis l'arrêté royal de 1957, base ses interventions sur les méthodologies modernes influencées, d'une part par les réflexions de Brandi ayant, entre temps, mené à la réalisation de la *Charte de la Restauration*, d'autre part par les expériences tirées de la coopération pluridisciplinaire entamée durant la campagne de restauration de l'*Agneau mystique*.

Les restaurations postérieures, telles celles de la *Déploration* du maître de la Virgo inter virgines, en 1965, ou du *Retable de la Passion* de Bouvignes, en 1979, font l'objet de dossiers détaillés où sont repris et illustrés les divers examens scientifiques menés sur l'œuvre et les étapes effectuées lors de la restauration.

En outre, l'adaptation des techniques de restauration au cas par cas se réaffirme. Les opérations menées, dès les années septante, autour de la *Châsse de Sainte Gertrude*, détruite lors des bombardements de Nivelles en 1940, illustrent à elles seules la diversité des possibilités. En adéquation avec l'approche occidentale visant à la sauvegarde³⁷⁴, la conservation des matériaux originaux prévaut. Une intervention directe sur les fragments subsistants de la Châsse n'est pas envisageable. Une présentation des ruines en l'état est donc préconisée. Une intervention ne peut être menée par l'inclusion des éléments originaux, le résultat s'apparenterait alors à un faux artistique³⁷⁵. Une reproduction à l'identique est réalisée. Celle-ci est justifiée par des considérations à la fois didactiques, liées à la technique de fabrication, et commémoratives.

³⁷⁴ Chris CAPLE, *Conservation skills. Judgement, method and decision making*, Op. Cit., p. 122 – 123.

³⁷⁵ Cesare BRANDI, *Théorie de la Restauration*, Op. Cit., p. 61.

3. CONCLUSION FINALE

Au terme de l'analyse, il apparaît que l'évolution de la discipline de la restauration est étroitement liée aux dégâts engendrés par la Seconde Guerre mondiale. Les problématiques spécifiques impliquant l'art, générées par le conflit, mènent à des réflexions théoriques liées à la restauration et à la création de différentes méthodologies, illustrées dans ce travail par diverses études de cas.

L'Italie, au travers de la figure de Cesare Brandi, voit une mise en application des réflexions liées à la restauration des dégâts dès l'immédiat après-guerre. La Belgique, si elle applique déjà des procédés inédits durant la période de conflit, ne sera véritablement reconnue comme pionnière qu'avec la campagne liée à *L'Agneau mystique*.

D'ailleurs, les belges Albert Philippot et Paul Philippot participeront activement à la diffusion de la restauration en tant que discipline moderne, basée sur les enseignements tirés des opérations résultant de la guerre. La restauration moderne se base sur trois lois³⁷⁶. D'abord, la lisibilité de l'œuvre grâce à une retouche illusionniste, qui va de la faible réintégration à la reconstitution totale. Les repentirs, traces d'usures et épidermages et retouches doivent rester discernables, au moins vus de près. Les techniques du *tratteggio*, du pointillisme, du glacis ou même l'absence de réintégration peuvent être utilisées pour parvenir à ces différentes fins. Peu importe la retouche effectuée, elle doit respecter la création originale et ne doit pas recréer un élément disparu. Ensuite, la stabilité des matériaux utilisés, tant physico-chimique que temporelle. Ceux-ci doivent être compatibles avec les matériaux originaux afin d'éviter toute dégradation supplémentaire. Enfin, la réversibilité de l'intervention, car les suppressions de restaurations antérieures doivent pouvoir s'opérer sans danger. La restauration apparaît comme une opération impermanente³⁷⁷.

³⁷⁶ Gilberte EMILE-MÂLE, « Histoire rapide de la restauration des peintures du Louvre. 2^e partie de la Révolution à la fin des années 1980 » dans *Coré. Conservation et restauration du patrimoine culturel*, *Op. Cit.*, p. 37 – 46.

³⁷⁷ Albert et Paul PHILIPPOT, « Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures » dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, n° 2, 1959, p. 5- 20.

Bibliographie

ACTES DE COLLOQUE

BENTIVOGLIO Ginevra et Annuziata-Maria OTERI, « Tanti sottili filamenti ravvicinati. L'integrazione pittorica tra ricomposizione e ricostruzione nelle prime esperienze di Cesare Brandi : il restauro del ciclo di affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta, 1944-1949 » dans *Scienza e beni culturali, sulle pitture murali*, actes de colloque, Bressanone, juillet 2005, p. 570 – 580.

BUYLE Marjan (ed), *La problématique des lacunes en conservation-restauration*, actes de colloque, Bruxelles, 20 – 21 novembre 2005

GESHÉ-KONING Nicole et Catheline PERRIER D'IETEREN (éd.), *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restaurations*, actes de colloque, Bruxelles, 2008.

HERNANÈS Théo-Antoine (dir.) *Cesare Brandi teoria ed esperienza dell'arte*, actes de colloque, Sienna, 12 – 14 novembre 1998, 2001.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, *Giovanni Secco Suardo La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, actes de colloque, Bollettino d'arte, supplément au n° 98, bergame, 9- 11 mars 1995, 1996.

ANNALES

Annales de la société archéologique et folklorique de Nivelles, Histoire de la ville de Nivelles des origines au XIII^e siècle, tome XIV, 1944.

Annales du Cercle Archéologique de Mons, tome 60, 1946-1947, éd. J. Duculot, Gembloux, 1947.

Annales du Cercle Archéologique de Mons, tome 80, Mons, 2006.

Annales de la société d'archéologie, d'histoire et de folklore de Nivelles et du Brabant Wallon, tome XX, 1968.

Annales de la société d'archéologie, d'histoire et de folklore de Nivelles et du Brabant Wallon, tome XXIV, 1984.

ARCHIVES ET DOSSIERS DE RESTAURATIONS : SOURCES INÉDITES
--

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0063_1857.

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0165_1206.

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0057_1344.

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0059_1229.

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0167_1369.

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0064_2075.

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0073_1297.

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0070_1183.

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0193_2283.

Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0166_1359.

Bulletin d'information de la Banque Nationale de Belgique, mars 1946.

COREMANS Paul, *Musées royaux d'Art et d'Histoire, Service de la documentation belge et laboratoire de recherches physico-chimiques. Activités de ces services au sein du Commissariat Général à la Protection Aérienne Passive, pendant la période 1940 – 1944, au profit des œuvres d'art belges*, Bruxelles, le 15 janvier 1945.

Dossiers années 40, document informatique, IRPA, s.d.

Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1943-00008.

Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1944-00002.

Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1953-01121.

Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1965-00395.

Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1968-01920.

Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1990-04394.

Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1992-04884.

SCHNUDEL W., *Bilan de l'examen et de l'intervention de l'IRPA*, 2006.

« Dossier : la charte de Venise 30 ans plus tard » dans *Nouvelles du Patrimoine*, n°61, mai 1995, p. 9 – 25.

« Les mesures de précaution prises dans divers pays pour protéger les monuments et œuvres d'art au cours de la guerre actuelle » dans *Mouseion*, 14^e année, vol. 49 – 50, 1940, p. 9 – 27.

« Manuel de la protection des œuvres d'art en temps de guerre » dans *Mouseion*, 13^e année, vol. 47 – 48, 1939.

« Perché il capolavoro sia eterno non sia eterno il ritocco » dans *Corriere della sera*, 6 avril 1983.

BARBACCI A., « Il restauro dell'Aquila di Nicolò dell'Arca nella chiesa di San-Giovanni in Monte di Bologna » in Ministero della Pubblica istruzione, *Bollettino d'arte*, n° 33, série IV, 1948, p. 77 – 79.

BARON F., « dommages de guerre : les gisants de Saint-Denis, la statue de la Madeleine d'Ancemont, Meuse et le relief funéraire d'Etrun, Pas de Calais » dans *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, France, 1994, p. 271 – 282.

BURNAT Albert, « Un produit de l'art anversois du XVI siècle la délicate restauration du retable de bouvignes » dans *Le Soir*, 16 juin 1992.

CARBONARA Giovanni, « The integration of the image : problems in the restauration of monuments » dans Stanley Price Nicholas M. Kirby Talley Jr. Melucco Vaccaro Alessandra (ed.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1996, p. 236 – 243.

COREMANS Paul, "historique et mission de l'institut" dans *Bulletin de l'institut du patrimoine artistique*, n° VII, Bruxelles, 1964, p. 9 – 30.

COREMANS Paul, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, n°6, novembre – décembre 1941, p. 125 – 132.

CUSTERS Joz L., « Le commissariat général à la restauration du pays et la reconstruction » dans *Reconstructions*, 1, décembre 1940, p. 6 – 7.

DEMETER Stéphane, « L'administration belge pendant la seconde guerre mondiale. L'exemple de la gestion du patrimoine culturel immobilier, en particulier à Bruxelles » dans *Pyramides*, 8, 2004, p. 155 – 186.

DETRY Nicolas, « Le patrimoine martyr. La résurrection des monuments historiques en Europe après 1945 » dans *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine. Trajectoires doctorales 2*, éd. Du patrimoine, centre des monuments régionaux, décembre 2014, p. 67 – 82.

DETRY Nicolas, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, aout 2015.

DEVILLEZ Virginie, « Musées » dans Paul Aron et José Gotovitch, Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale en Belgique, éd. André Versaille, 2008, p. 284 – 285.

DONNAY-ROCMANS Claudine, « La chasse de Sainte Gertrude à Nivelles » dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. LVIII, octobre 1961, p. 185 – 202.

EMILE-MÂLE Gilberte, « Histoire rapide de la restauration des peintures du Louvre. 2^e partie de la Révolution à la fin des années 1980 » dans *Coré. Conservation et restauration du patrimoine culturel*, n°4, avril 1998, p. 37 – 46.

EMILE-MÂLE Gilberte, « Survol sur l'histoire de la restauration des peintures du Louvre » dans *Histoire de la restauration en Europe*, vol. I, Acte du congrès international Histoire de la Restauration, Interlaken, 1989, p. 84 – 96.

FOLIE Jacqueline, « Albert Philippot » dans *La Nouvelle Biographie Nationale*, vol. 4, 1997, p. 302 – 303.

GOTGHEBEUR Nicole, « L'histoire de la restauration des peintures » dans *Bulletin de l'Institut du Patrimoine artistique*, n°27, 1998, p. 143 – 151

GRAF ADELMANN Georg Sigmund, « Restaurator und Denkmalpflege » in *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, vol. 8, n° 3, 1965.

GUEROLA BLAY Vincente, « ideología y metodología en la reintegración de lagunas, de la técnica del ne rian faire al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los filamenti e tratteggi de Cesare Brandi » dans Giuseppe Basile, *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*, actes de séminaire, 2007, p. 110 – 114.

ISTITUTO PER LA COLLABORAZIONE CULTURALE VENEZIA-ROMA, *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. XI, Firenze, 1963.

LAVALLEYE J., « Hommage à Paul Coremans, biographie » dans *Bulletin de l'Institut du Patrimoine artistique*, n° VIII, 1965, p. 9 – 19.

LUST Jacques, « The spoils of war removed from Belgium during world war II » in Elizabeth Simpson (ed.), *The spoils of war. World war II and its aftermath : the loss, reappearance, and recovery of cultural property*, New York, 1997, p. 58 – 62.

MASSCHELEIN-KLEINER Liliane, « René Sneyers » dans *La Nouvelle Biographie Nationale*, vol. 7, 2003, p. 326 – 328

ODDY Andrew et Sara CARROLL (éd.), « Reversibility- Does it exist ? » in *British Museum Occasional Paper*, n° 135, British Museum Trustees, London, 1999.

PENNANT Béatrice, « Les fresques de Saint-Brice et l'Annonciation de Robert Campin » dans *Pasquier Grenier A.S.B.L.*, n°100, 2010, p. 14 – 17.

PHILIPPOT Albert et Paul, « Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures » dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, n° 2, 1959, p. 5- 20.

PHILIPPOT Albert et Paul, « Réflexions sur quelques problèmes esthétiques et techniques de la retouche » dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, n° 3, 1960, p. 163 – 172.

PHILIPPOT Paul, « Paul Coremans » dans *La Nouvelle Biographie Nationale*, vol. 4, 1997, p. 69 – 73.

PIRENNE Jacques, « Jean Capart » dans *La Biographie Nationale*, t. 44, 1957, p. 114 – 127.

PIRON Christophe, « Le rôle des services photographiques et du laboratoire des Musées royaux d'Art et d'Histoire dans la sauvegarde du patrimoine artistique belge durant la Seconde Guerre mondiale » dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, n° 33, 2009 – 2012, p. 257 – 284.

STIX Alfred, « La défense des musées en cas d'attaques aériennes » dans *Museion*, 11^e année, vol. 39 – 40, 1937, p. 75 – 80.

THIRIONET Victor et René BLOUARD, « Le retable de la Vraie Croix de Bouvignies-sur-Meuse » dans *Le guetteur Wallon*, n°1, 1963, p. 1 – 13.

TIBERGHIE Gilles, *Poïétiques*, n 3, hiver 1995, p.135.

VAN GREVENSTEIN Anne, « Quelques réflexions personnelles sur le dialogue entre historiens d'art et restaurateurs et le rôle de la Commission Internationale d'Experts au cours du traitement du polyptique de l'Agneau Mystique en 2012-2016 » dans Catheline Perier d'Ieteren, *Préserver, enseigner et préserver l'œuvre d'art Eloge de l'interdisciplinarité*, Editechnart, Bruxelles, 2016, p. 149 – 163.

VANDEVIVERE Ignace et Régine GUISLAIN-WITTERMANN, « La Lamentation du Maître de la Virgo inter virgines à l'hôpital Saint Nicolas d'Enghien » dans *Bulletin de l'Institut du Patrimoine artistique*, vol. 11, 1969, p. 109 – 133

ZUCCARO Rosalba, « Brandi Cesare » in *Encyclopedia Italiana*, 1991, p. 309.

CATALOGUE D'EXPOSITION

BRANDI Cesare (dir.), *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, catalogue d'exposition, Rome, mai 1946.

L'affaire Van der Veken, brochure d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, du 27 janvier au 20 février 2005.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Un trésor gothique la Châsse de Nivelles*, catalogue d'exposition, Nivelles, 13 mars – 10 juin 1996.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, *Traitement de l'Agneau Mystique, guide du visiteur*, exposition organisée par le ministère de l'instruction publique, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1951.

CHARTES, TEXTES DOCTRINAUX ET LÉGISLATIFS

« Arrêté portant sur le transfert du Commissariat général à la Restauration du Pays », *Moniteur belge*, 22 septembre 1944, p. 152.

Carta Italiana del Restauro, 1972.

CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI NORME PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI, *Carta Italiana del Restauro*, 1932.

ECCO, « Code éthique » dans *ECCO Professional Guidelines*, 11 juin 1993.

ICOM, *Le conservateur-restaurateur : une définition de la profession*, Copenhague, 1984.

ICOM, *Résolution adoptée par l'ICCROM-CC à l'occasion de la XV^e Conférence triennale*, New-Delhi, 22 – 26 septembre 2008

ICOMOS, *Charte Internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, Venise, 25 – 31 mai 1964.

La Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques, Athènes, 1931.

Legge Italiana di guerra, n°1415, 8 juillet 1938.

MASOIN Maurice (secrétaire général adjoint de l'IIFP), *Le financement de la Reconversion et de la Restauration après la guerre*, rapport général présenté au Congrès de La Haye de l'Institut international de finances publiques 8, 9 et 10 septembre 1947.

Statuts du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, adoptés à New Delhi en décembre 1956, instrument d'adhésion déposé par la Suisse le 27 mars 1959, entrés en vigueur pour la Suisse le 27 mars 1959, amendés par décision de l'Assemblée générale le 21 novembre 2003, état le 14 avril 2016.

Traité de Versailles, Versailles, 1919.

UNESCO *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*, avec règlement d'exécution, La Haye, 14 mai 1954. ; *Protocole*, La Haye, 14 mai 1954. ; *Deuxième protocole*, La Haye, 26 mars 1999.

MONOGRAPHIES

BERGEON LANGLE Ségolène et Georges BRUNEL, *La restauration des œuvres d'art vade-mecum en quelques mots*, éd. Hermann, Paris, 2014.

BRANDI Cesare, *restauration : méthodes et études de cas*, Institut national du Patrimoine, éd. Stratis, 2007.

BRANDI Cesare, *Teoria del Restauro*, Roma, éd. Di storia e letteratura, 1963.

BRANDI Cesare, *Théorie de la Restauration*, trad. Colette Déroche, Paris, Centre des monuments nationaux, éd. Du Patrimoine, 2001.

CAPLE Chris, *Conservation skills. Judgement, method and decision making*, Routledge, London, 2000.

CATALANO Maria Ida, *Brandi e il restauro percorsi del pensiero*, éd. Nardini, Fiesole, 1998.

CORCY Stéphanie, *La vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, 2005.

COREMANS Paul, *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre. L'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945*, Laboratoire central des musées de Belgique, Bruxelles, 1946.

COREMANS Paul (dir.), *Les primitifs flamands III contribution à l'étude des primitifs flamands 2. L'Agneau Mystique au laboratoire : examens et traitement*, éd. De Sikkel, Anvers, 1953.

DE SPIEGELER Pierre, Philippe GÉMIS et Michel WEYSSOW, *Inventaire des archives de la direction de la Restauration (1896 – 2001) Documentation*, inventaire n°1, Namur, 2008.

DELCOR Frédéric, (dir.), *Trésors classés en fédération Wallonie-Bruxelles*, vol. 1, Bruxelles, 2015.

DEVILLEZ Virginie, *Le retour à l'ordre Art et Politique en Belgique*, éd. Labor, Bruxelles, 2002.

EDSEL Robert M., *Monuments Men, Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, Gallimard, France, 2009.

EMILE-MÂLE Gilberte, *Restauration des peintures de chevalet*, coll. Découvrir, restaurer, conserver, Office du livre, Fribourg, 1976.

GOB André, *Des musées au-dessus de tout soupçons*, Armand Colin, Paris, 2007.

HELBIG J., *L'appauvrissement monumental et artistique au cours de la seconde guerre mondiale : inventaire préliminaire publié par l'Office Internationale des Musées*, I, Paris, 1946.

JANSSENS DE BISTHOVEN A., M. BAES-DONDEYNE et D. DE VOS, *Les primitifs flamands Musée Groeninge Bruges*, tome 1, Bruxelles, 1983.

LECLERCQ Antoine et Gaston COLLON, *Traité des dommages de guerre 1940, commentaire théorique et pratique des Arrêtés du Commissariat Général à la Restauration du pays en matière de dommages aux biens*, éd. Ferdinand Larcier, Bruxelles, 1941.

MALAVOY Brigitte, *Comment restaurer vos tableaux*, éd. Bordas, Paris, 1988.

MANCIA Renato, *L'esame scientifico dellle opere d'arte ed il loro restauro*, vol. 1, Milan, 1936.

MARIJNISSEN Roger H., *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, tome 1, éd. Arcade, Bruxelles, 1967.

MARIJNISSEN Roger H., *Soigner les chefs d'œuvre au pays de Magritte*, éd. Timperman, Bruxelles, 2006.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione des patrimonio artistico italiano*, La libreria dello stato, Rome, 1950.

MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, *Il restauro in Italia Arte e tecnologia nell'attività dell'istituto superiore per la conservazione ed il restauro*, éd. Gangemi, Roma, 2013.

MORA Paolo, Laura MORA et Paul PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, éd. Compositori, Bologne, 1977.

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES, *L'appauvrissement monumental et artistique au cours de la seconde guerre mondiale. Inventaire préliminaire publié par l'office international des musées*, Vol. I, Paris, 1946.

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES, *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, Paris, 1939.

PARS H. H., *La vie dangereuse des œuvres d'art*, Hachette, Paris, 1958.

PERRIER D'ETEREN Catheline, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, éd. Mardaga, 1991.

PASCUAL Eva, *Restaurer les tableaux la technique et l'art de la restauration des peintures sur toile*, éd. Gründ, Paris, 2003.

PHILIPPOT Paul, « De l'histoire de la restauration comme affaire de famille » dans Institut Royal du Patrimoine Artistique, *Autour de la Madeleine Renders*, Scientia Artis, vol. 4, Bruxelles, 2008, p. 189 – 196.

PHILIPPOT Paul, *L'Istituto Centrale del Restauro. Son organisation et sa position devant les principaux problèmes de la restauration des peintures*, Rome, 2008.

PHILIPPOT Paul, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : une vision humaniste : hommage en forme de florilège*, Courtrai, 1990.

RICHARD Lionel, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, éd. Flammarion, Paris, 1995.

ROLAND Paul, *La peinture murale à Tournai*, éd. du cercle d'art, Bruxelles, 1946.

ROSSI MANARESI Raffaella, *Restauri a Bologna e Ferrara*, Fondazione Internazionale Cesare Gnudi, Bologna, 1986.

SEBALD W. G., *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 2004.

The organization of museums practical advice, the Unesco Press, Paris, 1974.

TOLEBEEK Jo et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Ravages, l'art et la culture en temps de conflit*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2014.

VAN DEN GHEYN Gabriel, *L'odyssée de l'Agneau Mystique pendant la guerre de 1940*, *Handelingen der maatschappij van geschiedenis en oudheidkunde te Gent*, Nieuwe reeks, II, 1, 1945.

VAN KALCK Michèle (dir.), *Les musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, deux siècles d'histoire*, tome 1, éd. Racines, Bruxelles, 2003.

VANWIJNSBERGHE Dominique (dir), *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, Scientia Artis, vol. 4, Bruxelles, 2008.

VEROUGSTRAETE Hélène, Roger VAN SCHOUTE et Till-Holger BORCHER (dir.), *Restaurateurs ou faussaires des primitifs flamands*, Ludion, Gand, 2004.

VINAS Vincente et Ruth, *Les techniques traditionnelles de restauration : une étude ramp (records and archives management programme : programme de gestion des documents et des archives)*, Paris, 1992.

TFE, MÉMOIRES, THÈSES

BOLSEN Claire, *Evolution de la restauration à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Travail de fin d'étude, promotrice Anne Dubois, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2014.

DETRY Nicolas, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2016.

ETIENNE Noémie, *Les restaurations de la Cène de Léonard de Vinci : pratiques et théories*, mémoire de licence en Histoire de l'Art, Promoteur Mauro Natale, Université de Genève, 2005.

MAIRESSE François, *Le système Capart l'art de penser et gérer les Musées*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, Université libre de Bruxelles, 1993 – 1994.

RUARD Guylaine, *restauration/dérestauration en peinture murale : un problème entre histoire et actualité*, mémoire en histoire de l'art, directrice de recherches Sandra Costa, Université Pierre Mandès, France, 2007.

PERSONNES DE RÉFÉRENCE (ÉCHANGES ÉCRITS ET AIDE DANS LA RECHERCHE)

Mr. AMARA Michaël, pour les Archives Générales du Royaume.

Mme. BOURGEOIS Inez, archiviste aux Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.

Mme. MAURO Julie, documentaliste au département documentation de l'Institut royal du Patrimoine artistique.

RESSOURCES INFORMATIQUES

« Chi è Brandi », *Cesare Brandi*, [www.cesarebrandi.org], s.d., (3/5/2018).

BERGEON LANGLE Ségolène, « L'éloge du doute en Restauration des œuvres d'art » dans *CeROArt* [en ligne], Hors-série, Mélanges en l'honneur de Roger Marijnissen, Juin 2015.

BUYLE Marjan et Anna BERGMANS, « Découverte, étude et restauration de peintures murales (c. 1400) en l'église Saint-Jean à Malines » dans *CeROArt* [en ligne], n°8, 26 octobre 2012.

CLAIRON Elsa et Pierre-Olivier FRANÇOIS, *Le symbole : l'aigle*, [www.sites.arte.tv], 11 juin 2015, (31/7/2018).

DE GUICHEN Gaël, « Politiques de conservation : les mots et les choses » dans *CeROArt* [en ligne], n°8 Politiques de conservation – restauration, 2012.

ICCROM – ATHAR, « UNESCO and ICCROM join forces to protect cultural heritage » dans *Our News*, [athar-centre.org], (20/3/2018).

INSALL Donald, J.H. LARSON e.a., *Art conservation and restoration, 1998 – 2002*, [www.britannica.com], 2 juin 2017, (27/10/2017).

KIK-IRPA, *Institut royal du patrimoine artistique*, [www.kikirpa.be], Bruxelles, 2008, (27/12/2016).

MAY Roland, « Patrimoine(s) et Conservation-Restauration(s). Quelques réflexions pour une théorie globale » dans *CeROArt* [en ligne], n° 4 Les dilemmes de la restauration, 2009.

Nancy : la restauration des œuvres après la guerre, [www.estrepublikain.fr], 30 août 2015, (14/3/2017).

PHILIPPOT Paul, « Finalement, c'est une question de conscience... » dans *CeROArt* [en ligne], European Graduated Generation n°1, 15 décembre 2010.

POIRIER Morgane, *La notion de réversibilité en conservation – restauration*, [tablesde travail.hypotheses.org], 27 février 2014, (14/12/2016).

SARRAZIN Béatrice, « Restauration (peinture et sculpture) », Encyclopaedia Universalis [en ligne], [www.universalis-edu.com], (21/4/2017).

SUAREZ SAN PABLO Fernando, « la politique de restauration des peintures des musées nationaux (1930 – 1950) » dans *Les cahiers de l'école du Louvre* [en ligne], cahiers 7, 2015.

VANDENDRIES Jean, « Après huit ans d'attente, la chasse de Sainte Gertrude est à Nivelles » dans *Le Soir* [en ligne], 3 octobre 1988.

VAN GREVENSTEIN Anne, « The ongoing conservation of the Ghent Altarpiece 2012 – 2015 » dans *CeROArt*, [en ligne], Hors-série, Mélanges en l'honneur de Roger Marijnissen, Juin 2015.

VERBEECK-BOUTIN Muriel, « In memoriam-Paul Philippot » dans *CeROArt* [en ligne], European Graduated Generation n°5, 20 mars 2016.

Table des illustrations

CHAPITRE I

Fig.1. Cesare Brandi

Issu de : *Cesare Brandi*, [www.arlea.fr], s.d., (25/7/2018).

.....p.42.

CHAPITRE II

Fig.2. Jean Capart

Issu de : *Jean Capart, le père de l'égyptologie Belge*, [www.focusonbelgium.be], s. d., (25/7/2018).

.....p.58.

Fig.3. Paul Coremans

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché A120668, cliché monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1961.

.....p.59.

Fig.4. Paul Philippot

Issu de : *Décès de Paul Philippot*, [www.gerarddewallens.blogspot.com], 5 février 2016, (25/7/2018).

.....p.63.

CHAPITRE III

Fig.5. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, œuvres abritées dans la cave en béton armée aménagée en 1941.

Issu de : Michèle VAN KALCK (dir.), *Les musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, deux siècles d'histoire*, tome 1, éd. Racines, Bruxelles, 2003, p. 361.

.....p.81.

Fig.6. Leonardo da Vinci, La Cène, c. 1495, réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie, Milan. État avant restauration.

Issu de : MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione des patrimonio artistico italiano*, La libreria dello stato, Rome, 1950, p. 144.

.....p.92

Fig.7. Leonardo da Vinci, La Cène, c. 1495, réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie, Milan. État après restauration.

Issu de : MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione des patrimonio artistico italiano*, La libreria dello stato, Rome, 1950, p. 145.

.....p.93.

Fig.8. Chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo, c. 1449. Vue des parois de la voûte avec les peintures murales de Lorenzo da Viterbo, vers 1925.

Issu de : Nicolas DETRY, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, aout 2015, p.6.

.....p.94.

Fig.9. Chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo. Vue des fragments d'enduits peints recouvrant le sol après les bombardements aériens, 1944.

Issu de : Nicolas DETRY, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, aout 2015, p. 7.

.....p.95.

Fig.10. Istituto Centrale del Restauro, Rome, 1944. Stockage des fragments d'enduits peints récoltés à la chapelle Mazzatosta selon une méthode de classement dans des caisses numérotées.

Issu de : Nicolas DETRY, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, aout 2015, p. 8.

.....p.96.

Fig.11. Mariage de la Vierge, Istituto Centrale del Restauro. Étape de reconstitution des fragments d'enduits peints, fin 1945.

Issu de : Nicolas DETRY, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, aout 2015, p. 9.

.....p.97.

Fig.12. Antonello da Messina, Annonciation, 1474, musée du Palazzo Bellomo, Syracuse. État avant restauration, 1949.

Issu de : Daniel LAGOUTTE, *Antonello de Messine 1430 – 1479*, [www.tableauxdisparus.fr], s.d.

.....p.99.

Fig.13. Lorenzo da Viterbo, Mariage de la Vierge, figure de la vierge, chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo. Étapes du processus de réintégration des lacunes, avant application du tratteggio.

Issu de : Nicolas DETRY, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, aout 2015, p. 10.

.....p.102.

Fig.14. Lorenzo da Viterbo, Mariage de la Vierge, figure de la vierge, chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo. Étapes du processus de réintégration des lacunes, après application du tratteggio.

Issu de : Nicolas DETRY, « note sur la restauration post-bellica en Europe après 1945 », article pour l'Unesco suite à la réunion d'expert des 18 et 19 juin 2015, aout 2015, p. 10.

.....p.102.

Fig.15. Lorenzo da Viterbo, Mariage de la Vierge, figure de Sainte Anne, chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo. Images avant application du tratteggio.

Issu de : Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2016, p. 174.

.....p.102.

Fig.16. Lorenzo da Viterbo, Mariage de la Vierge, figure de Sainte Anne, chapelle Mazzatosta, Santa Maria della Verità, Viterbo. Images après application du tratteggio.

Issu de : Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2016, p. 174.

.....p.102.

Fig.17. Andrea Mantegna, Jugement de San-Giacomo, figure du Centurion romain, chapelle Ovetari, église degli Eremitani, Padoue. Images avant application du tratteggio.

Issu de : Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2016, p. 174.

.....p.105.

Fig.18. Andrea Mantegna, Jugement de San-Giacomo, figure du Centurion romain, chapelle Ovetari, église degli Eremitani, Padoue. Images après application du tratteggio.

Issu de : Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2016, p. 174.

.....p.105.

Fig.19. Transport de la peinture murale représentant San-Cristoforo, de l'église degli Eremitani vers la Basilique de Padoue, 1941.

Issu de : Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2016, p. 143.

.....p.106.

Fig.20. Andrea Mantegna, Martyr de San-Cristoforo, entre 1448 et 1457, chapelle Ovetari, église degli Eremitani, Padoue. Scène détachée de son support, lacunes visibles, s.d.

Issu de : Nicolas DETRY, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe durant et après la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2016, p. 174.

.....p.106.

Fig.21. L'Entrée de Jésus à Jérusalem, fin XIV^e siècle, église Saint-Quentin, Tournai. État en 1941, après le bombardement.

Issu de : Paul ROLAND, *La peinture murale à Tournai*, éd. du cercle d'art, Bruxelles, 1946, pl. XXXIII.

.....p.108.

Fig.22. Robert Campin, Annonciation, 1406 – 1407, église Saint-Quentin, Tournai. État en 1941, après le bombardement.

Issu de : Paul ROLAND, *La peinture murale à Tournai*, éd. du cercle d'art, Bruxelles, 1946, pl. XXXV.

.....p.109.

Fig.23. Robert Campin, Annonciation, figure d'ange, 1406 – 1407, église Saint-Quentin, Tournai. État en 1941, après le bombardement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché E002002, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1941, après le bombardement.

.....p.109

Fig.24. Robert Campin, Annonciation, figure d'ange, 1406 – 1407, église Saint-Quentin, Tournai. État en 1941, après le bombardement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché E002001, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1941.

.....p.109.

Fig.25. Robert Campin, Scène au bélier, église Saint-Quentin, Tournai. État en 1940, après le bombardement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché A015614, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1940.

.....p.110.

Fig.26. Robert Campin, Annonciation, 1406 – 1407, église Saint-Quentin, Tournai. État en 1947.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché B103036, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1947.

.....p.111.

Fig.27. Scène au bélier recouverte de deux couches de papier de soie encore humides, église Saint-Brice, Tournai.

Issu de : Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, n°6, novembre – décembre 1941, p. 131.

.....p.114.

Fig.28. L'Entrée de Jésus à Jérusalem délimitée en fragments, église Saint-Quentin, Tournai.

Issu de : Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, n°6, novembre – décembre 1941, p. 132.

.....p.114.

Fig.29. L'Entrée de Jésus à Jérusalem, enlèvement d'un fragment, église Saint-Quentin, Tournai.

Issu de : Paul COREMANS, « dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles » dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, n°6, novembre – décembre 1941, p. 133.

.....p.115.

Fig.30. Robert Campin, Annonciation, figure d'ange, 1406 – 1407, église Saint-Brice, Tournai. Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai. État en 1960.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché B180994, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1960.

.....p.116.

Fig.31. Robert Campin, Annonciation, 1406 – 1407, église Saint-Brice, Tournai. Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai. État en 2010.

Issu de : Béatrice PENNANT, « Les fresques de Saint-Brice et l'Annonciation de Robert Campin » dans *Pasquier Grenier A.S.B.L.*, n°100, 2010, p. 14. Photographie de P. Maurage.

.....p.116.

Fig.32. Sainte Gertrude, Sainte Ursule et Archange, XV^e siècle, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1941.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché A015797, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1941.

.....p.117.

Fig.33. Sainte Gertrude, XV^e siècle, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1941.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché A015796, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1941.

.....p.118.

Fig.34. Sainte Gertrude, XV^e siècle, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1958.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché B171797, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1958.

.....p.119.

Fig.35. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, détail du pignon de la Vierge à l'enfant, c. 1280, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1944, après le bombardement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché M000106, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1940

.....p.121.

Fig.36. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, détail du pignon de la Vierge à l'enfant, c. 1280, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1994.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché G004888, dia couleur, Kik-Irpa, Bruxelles, 1994. Photographie de Jean-Louis Torsin.

.....p.121.

Fig.37. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, long côté avec Christ en croix, c. 1280, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1940, avant le bombardement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché B227507, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1940.

.....p.122.

Fig.38. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, long côté avec Sainte Gertrude, c. 1280, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État en 1940, avant le bombardement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché B228586, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 1940.

.....p.122.

Fig.39. Archives Centrales iconographiques d'Art national et laboratoires central des Musées de Belgique, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, s.d. Moulage des éléments constitutifs de la Châsse Sainte Gertrude de Nivelles.

Issu de : Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1968-01920.

.....p.123.

Fig.40. Colars de Douai, Châsse de Sainte Gertrude, vestiges, long côté avec Christ en croix, c. 1280, église Sainte-Gertrude, Nivelles. État vers 1990, après restauration.

Issu de : La Châsse Sainte Gertrude de Nivelles, [www.tourisme-nivelles.be], 2018. (25/7/2018).

.....p.124.

Fig.41. Evariste Carpentier, *La révolte en Vendée*, inv. 1009, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1944. Image totale des dégâts causés sur le revers par la bombe-V le 13 octobre 1944. Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0066_1009. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.126.

Fig.42. Willem Linning II, *Noces anversoises*, inv. 1344, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0057_1344. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.128.

Fig.43. Willem Linning II, *Noces anversoises*, inv. 1344, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Détail des dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0057_1344. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.128.

Fig.44. Henry Leys, *Lucie Leys*, inv. 1229, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés par les débris de verre engendrés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0059_1229. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.129.

Fig.45. Charles de Groux, *Le torrificateur*, inv. 1206, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1946. Image totale des dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0165_1206. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.130.

Fig.46. James Ensor, *Chaloupes*, inv. 2075, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés sur la face par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0064_2075. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.131.

Fig.47. James Ensor, *Chaloupes*, inv. 2075, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale de la face avec localisation des restaurations à effectuer.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0064_2075. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.131.

Fig.48. James Ensor, *Chaloupes*, inv. 2075, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés sur le revers par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0064_2075. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.131.

Fig.49. James Ensor, *Masques autour d'un pendu*, inv. 1857, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés sur la face par les débris de verre engendrés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0063_1857. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.134.

Fig.50. James Ensor, *Masques autour d'un pendu*, inv. 1857, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés sur le revers par les débris de verre engendrés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0063_1857. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.134.

Fig.51. Eugène Laermans, *Les émigrés*, inv. 1369b, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1946. Image totale du panneau central avec les dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0167_1369. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.135.

Fig.52. Eugène Laermans, *Les émigrés*, inv. 1369b, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1946. Détail du panneau central avec les dégâts causés par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0167_1369. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.135.

Fig.53. Antoine Joseph Wiertz, *Patrocle*, inv. 1183, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés sur la face par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0070_1183. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.136.

Fig.54. Antoine Joseph Wiertz, *Patrocle*, inv. 1183, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1945. Image totale des dégâts causés sur le revers par la bombe-V le 13 octobre 1944.

Issu de : Archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0070_1183. Photographie en lumière normale, noir et blanc.

.....p.136.

Fig.55. Nicolò dell'Arca, *Aquila*, église San-Giovanni Evangelista, Bologne, c. 1481. État après la restauration de 1984.

Issu de : Raffaella ROSSI MANARESI, *Restauri a Bologna e Ferrara*, Fondazione Internazionale Cesare Gnudi, Bologne, 1986, p. 52.

.....p.138.

Fig.56. Nicolò dell'Arca, *Aquila*, église San-Giovanni Evangelista, Bologne, c. 1481. État après le bombardement du 29 janvier 1944.

Issu de : MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione des patrimonio artistico italiano*, La libreria dello stato, Rome, 1950, p. 155.

.....p.139.

Fig.57. Nicolò dell'Arca, *Aquila*, église San-Giovanni Evangelista, Bologne, c. 1481. Détail de l'aile gauche après recomposition et réintégrations (zones claires) lors de la restauration de 1945
Issu de : A. BARBACCI, « Il restauro dell'Aquila di Nicolò dell'Arca nella chiesa di San-Giovanni in Monte di Bologna » in Ministero della Pubblica istruzione, *Bollettino d'arte*, n° 33, série IV, 1948, p. 77.

.....p.140.

Fig.58. Maître de la Virgo inter virgines, *Déploration*, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c.1495. Image totale de la face avant traitement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché B197405, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 12 mai 1965.

.....p.143.

Fig.59. Maître de la Virgo inter virgines, *Déploration*, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c.1495. Image totale de la face en cours de traitement

Issu de : Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1944-00002. Cliché L122847B, 25 octobre 1965.

.....p.145.

Fig.60. Maître de la Virgo inter virgines, *Déploration*, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c. 1495. Détail du mélange de colle et de fillasse recouvrant le revers avant traitement.

Issu de : Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration 1944-00002.

.....p.145.

Fig.61. Maître de la Virgo inter virgines, *Déploration*, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c.1495. Image totale de la face après traitement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché B206250, négatif monochrome, Kik-Irpa, Bruxelles, 12 mai 1968.

.....p.147.

Fig.62. Hubert et Jan Van Eyck, *L'Adoration de l'Agneau mystique*, ensemble ouvert Cathédrale Saint-Bavon, Gand, 1432. État en 1962.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché B190350, négatif noir et blanc, Kik-Irpa, Bruxelles, 1962.

.....p.150.

Fig.63. Sélection de pages relatives au dossier d'examen des coupes pour le panneau III de *L'Adoration de l'Agneau mystique*, la Vierge. Notes manuscrites des observations de laboratoires.

Issu de : Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration numérisé, Agneau mystique.

.....p.156.

Fig.64. Sélection de pages relatives au dossier d'examen des coupes pour le panneau III de *L'Adoration de l'Agneau mystique*, la Vierge. Images des coupes.

Issu de : Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, Dossier de restauration numérisé, Agneau mystique.

.....p.156.

Fig.65. *Retable de la Passion*, élément architectural de la corniche, église Saint-Lambert, Bouvignes, c. 1555. État en 1992, avant restauration.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché KN000662, négatif couleur, Kik-Irpa, Bruxelles, 1992. Photographie de Jean-Luc Elias.

.....p.160.

Fig.66. *Retable de la Passion*, élément architectural de la corniche, scène de la *Crucifixion*, église Saint-Lambert, Bouvignes, c. 1555. État en 1993, après restauration.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché G004084, dia couleur, Kik-Irpa, Bruxelles, 1993. Photographie de Alain Delers.

.....p.161.

Fig.67. *Retable de la Passion*, scène de l'*Ecce Homo*, église Saint-Lambert, Bouvignes, c. 1555. État en 1992, avant traitement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool, BALaT* [en ligne], cliché KN000657, dia couleur, Kik-Irpa, Bruxelles, 1992. Photographie de Jean-Luc Elias.

.....p.161.

Fig.68. *Retable de la Passion*, scène de l'*Ecce Homo*, église Saint-Lambert, Bouvignes, c. 1555.
État en 1993 après traitement.

Issu de : *Belgian Art Links and Tool*, *BALaT* [en ligne], cliché DI075120, dia couleur, Kik-Irpa,
Bruxelles, 1993. Photographie de Alain Delers.

.....p.161.

Table des matières

Remerciements	5
Introduction générale.....	9
1. Présentation de l'objet d'étude	12
1.1. Conservation et restauration.....	12
1.2. Hiérarchisation des démarches de sauvegarde du patrimoine artistique.....	13
2. Limites de l'étude.....	14
3. Structure du mémoire	15
Chapitre I Législation et théorisation : une évolution vers la reconnaissance officielle de la discipline de restauration au XX ^e siècle	21
Introduction	23
1. L'impact de la Première Guerre mondiale	24
1.1. Conférence de Rome, 1930	24
1.2. La charte d'Athènes, 1931	25
1.3. Carta del restauro, charte italienne de la Restauration, 1932	26
2. L'impact de la Seconde Guerre mondiale	28
2.1. La convention de La Haye, 1954	28
2.2. Le Centre international d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels - icrom.....	29
2.3. La charte de Venise, 1964	30
2.4. La charte de la Restauration, 1972	32
2.5. Texte de Copenhague, 1984	37
2.6. La profession de conservateur-restaurateur, code d'éthique et formation, 1993	39
2.7. Résolution adoptée par l'iccrom-cc à l'occasion de la XV ^e Conférence triennale, New-Delhi, 22 – 26 septembre 2008.....	40
3. Une figure clé pour l'évolution de la restauration : Cesare Brandi (1906 – 1988).....	42
3.1. L'Istituto Centrale del Restauro – ICR.....	43
3.2. La Teoria del Restauro, 1963	44
3.2.1. Le concept de restauration.....	46

3.2.2. Matière de l'œuvre d'art.....	48
3.2.3. Unité potentielle de l'œuvre d'art	48
3.2.4. Temps, œuvre d'art et restauration.....	49
3.2.5. Restauration et instance historique.....	50
3.2.6. Restauration et instance esthétique	51
3.2.7. Espace de l'œuvre d'art.....	52
3.2.8. La restauration préventive	53
Conclusion.....	54
Chapitre II La Belgique : un rôle décisif dans l'évolution de la restauration au XX ^e siècle....	55
Introduction	57
1. Émergence de grandes figures et institutions pour le domaine de la conservation-restauration des œuvres d'art.....	58
1.1. Jean Capart (1877 – 1947)	58
1.2. Paul Coremans (1908 – 1965).....	59
1.3. L'Institut Royal du Patrimoine Artistique – IRPA/KIK	60
1.4. René Sneyers (1918 – 1984)	61
1.5. Albert Philippot (1899 – 1974)	62
1.6. Paul Philippot (1925 – 2016)	63
2. Évolution pratique de la profession.....	65
2.1. La place de la Belgique dans la formation de spécialistes	66
3. Position belge par rapport à des problématiques propres à la discipline.....	67
3.1. La querelle du nettoyage des œuvres d'art picturales	67
3.2. Destructures subies au cours de la Seconde Guerre mondiale	69
Conclusion.....	70
Chapitre III La période de conflit : remise en contexte des dommages causés sur le patrimoine artistique mobilier et des besoins de restauration simultanés ou postérieurs à la Seconde Guerre mondiale	71
Introduction	73

1. La Seconde Guerre mondiale : un contexte particulier	76
2. Les mesures envisagées pour la Belgique	79
2.1. La gestion du patrimoine mobilier en période de conflit : brève évocation de la situation et des mesures de conservation appliquées	81
2.2. Situation de la discipline de la restauration sous l'Occupation.....	84
2.3. Gestion des restaurations après le conflit.....	85
3. Les restaurations pendant et après la guerre : causes de dégâts propres au conflit et techniques de restauration appliquées	88
3.1. Les bombardements aériens	91
3.1.1. Cause du développement du premier grand chantier de restauration moderne en Italie.....	91
3.1.1.1. Lorenzo da Viterbo, fresques de la Chapelle Mazzatosta, Viterbe, c. 1449	93
3.1.1.1.1. Une restauration par reconstitution des fragments	95
3.1.1.1.2. La problématique de la lacune	97
3.1.1.2. Andrea Mantegna, fresques de la Chapelle Ovetari, Padoue, entre 1448 et 1457.....	104
3.1.2. Bombardements intempestifs : un fait de guerre qui a ponctuellement touché la Belgique	107
3.1.2.1. L'Entrée de Jésus à Jérusalem, église Saint-Quentin, Tournai et Robert Campin, l'Annonciation, église Saint-Brice, Tournai, fin XIV ^e – début XV ^e	107
3.1.2.1.1. Un patrimoine retrouvé	108
3.1.2.1.2. La déposition des fresques	112
3.1.2.1.3. Un état de conservation instable.....	115
3.1.2.2. Fresque de Sainte Gertrude, Collégiale de Nivelles, s.d.....	117
3.1.2.3. Nicolas de Douai et Jacques de Nivelles, Châsse de Sainte Gertrude, Collégiale de Nivelles, c. 1280.....	120
3.1.2.3.1. Un modèle d'orfèvrerie	121
3.1.2.3.2. Une restauration centrée sur la technique	123
3.1.2.4. Le Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers	125

3.1.2.4.1. Une longue campagne de restauration	127
3.2. Le vandalisme	137
3.2.1. Nicolò dell'Arca, <i>Aquila</i> , église San-Giovanni Evangelista, Bologne, c.1481.	138
3.3. Le patrimoine artistique caché ou stocké après spoliation : une prévention pouvant aussi nuire aux œuvres	140
3.3.1. Le stockage dans des bâtiments inadaptés	142
3.3.1.1. Maître de la Virgo inter virgines, Déploration, Hôpital Saint-Nicolas d'Enghien, c. 1495.	143
3.3.1.1.1. Traitement du support de bois	145
3.3.1.1.2. Enlèvement des repeints de la couche picturale	146
3.3.1.1.3. Altération et traitement d'un vernis soumis à l'humidité.....	147
3.3.2. Le stockage dans les mines	147
3.3.2.1. Hubert et Jan Van Eyck, L'Adoration de l'Agneau Mystique, Cathédrale Saint-Bavon, Gand, 1432	149
3.3.2.1.1. Déjà sous traitement avant la Seconde Guerre mondiale.....	151
3.3.2.1.2. Symbole de l'art Belge et de la revanche des nazis	151
3.3.2.1.3. Au retour de la guerre.....	153
3.3.2.1.4. La campagne de restauration	154
4. Les évolutions apportées à la discipline de restauration	157
4.1. Retable de la Passion, église Saint-Lambert, Bouvignes, c.1555	159
Conclusion.....	162
Conclusion générale	163
1. L'émergence d'une discipline critique, en Italie	166
2. L'élaboration de méthodologies inédites, en Belgique	168
3. Conclusion finale.....	171
Bibliographie.....	173
Actes de colloque	175
Annales.....	175

Archives et dossiers de restaurations : sources inédites.....	176
Articles et notices	177
Catalogue d'exposition.....	180
Chartes, textes doctrinaux et législatifs.....	180
Monographies.....	181
Tfe, mémoires, thèses.....	184
Personnes de référence (échanges écrits et aide dans la recherche).....	185
Ressources informatiques.....	185
Table des illustrations.....	187
Chapitre I.....	189
Chapitre II	189
Chapitre III.....	189
Annexes.....	211

Annexes

14/9/40

Examen de trois peintures murales anciennes découvertes à Tournai; mesures à prendre pour leur conservation: plan général.

I. Généralités.

Technique employée:

Il s'agit vraisemblablement de trois peintures murales "à la détrempe".

Emplacement: Dimensions:

- 1) Eglise St Brice: il ne reste que deux fragments dignes d'attention: l'un de $\pm 2.0 \times 0.80$ m., l'autre de $\pm 1.0 \times 1.0$ m.
- 2) Eglise St Quentin.
 - a) Une peinture murale de $\pm 2.60 \times 2.30$ m.
 - b) Une autre " " " " 2.30×1.80 m.

II. Etat Général.

Les peintures se composent d'une couche pigmentée, reposant sur un lit de mortier, fixé lui-même sur la muraille proprement dite en grosses "pierres de Tournai".



- a) couche pigmentée (épaisseur: fraction de MM.)
- b) Mortier (épaisseur variant de 2 mm. à 3 cm.)
- c) Muraille en pierres de Tournai.

1) Peinture de l'église St Brice

L'agglutinant des couleurs s'est desséché et a même complètement disparu, d'abord à la suite de la forte chaleur dégagée par l'incendie de l'église, à la suite de son exposition aux intempéries (il ne reste de l'église que les pans de murs) ensuite; la couche pigmentée s'est soulevée de son support en particules microscopiques à bords retournés sur eux-mêmes, altération qui a considérablement défiguré la peinture.

De plus, cette couche, ainsi que son support en mortier, se sont divisés en un nombre considérable d'écailles à contours irréguliers, écailles séparées par des crevasses allant jusqu'à la muraille pierreuse.

A certains endroits, ces deux premières couches se sont détachées de la muraille.

2) Peinture gauche de l'église St Quentin.

Il y a quelques jours encore, cette peinture était recou-

verte de plâtras (composition semblable à celle employée par nos plafonneurs: plâtre + fibres) ou de chaux. Une bonne intention évidente n'a pas suffi à guider des mains par trop inexpérimentées qui ont voulu soulever ce revêtement; l'expérience a partiellement réussi à certains endroits, mais a complètement échoué à d'autres, défigurant là ce qui restait de la peinture sous-jacente.

La couche pigmentée est- de façon générale- mieux conservée que dans le premier cas, parce que cette peinture n'a pas été touchée par le feu et qu'elle est pratiquement à l'abri des intempéries: il ne reste cependant pas grand chose de l'agglutinant.

Certains fragments se sont détachés de la muraille.

3) Peinture droite de cette même église.

Je pourrais répéter l'exposé fait au sujet de la peinture précédente.

J'ajoute cependant que cette peinture a été altérée par l'incendie et que le détachement de la couche de plâtre ou de chaux semble avoir moins bien réussi, au point que les sujets ne sont plus guère identifiables.

III. Mesures proposées en vue de leur conservation.

- 1) Photographie des peintures par les soins de notre Service
- 2) Leur détachement et leur transport.

J'avais l'intention de consolider la surface des peintures par imprégnation, de la recouvrir ensuite de plusieurs couches de protection en papier, mousseline ou toile, collées à cette surface par un adhésif, puis de détacher les peintures avec leur support dans leur entièreté, en m'attaquant à la muraille. Cette série d'opérations est complètement irréalisable, parce que l'altération des peintures est trop profonde, par ce que les surfaces sont préparées "a tempera" et ne supportent donc pas de contact avec l'eau ou les solutions aqueuses, parce que le mortier est trop dur et a été appliqué en épaisseurs trop irrégulières s'accrochant dans les joints entre les pierres de la muraille, parce que enfin cette muraille est trop épaisse et qu'elle résisterait à tous nos outils.

Il ne reste donc qu'une solution: détacher de la muraille, peu à peu et par fragments, la couche pigmentée avec son support, en essayant d'arracher les plus grandes écailles possibles.

Celles-ci seront ensuite mises en caisse et transportées aux Musées Royaux.

3) Etude scientifique des pigments, des agglutinants et du support, afin de choisir la meilleure méthode de consolidation des fragments.

4) Reconstitution des ensembles sur des châssis pouvant supporter une suspension verticale.

IV. Conclusion:

Je me rends parfaitement compte que je ne pourrai jamais réaliser un "beau travail" vu l'état de ces peintures. J'ai exprimé cette restriction au Commissaire et au Commissaire-Adjoint à la Res-

tauration, en leur affirmant cependant que j'étais prêt à sauver le maximum: ces messieurs ont bien voulu m'accorder toute leur confiance ainsi qu'une liberté d'action complète.

L'ensemble des travaux durera approximativement un an; les frais en seront couverts par la Commission à la Restauration.

(s) P. Coremans

116

TEAUG

Koninklijk Museum voor
Schoone Kunsten
Te Antwerpen.

MODEL 1.

Den 20 October 1947

BORDEREL DER SCHULDORDERINGEN TE VEREFFENEN PER GIRO-ORDER

DIENSTJAAR: 1947

ARTIKEL: 83

Te betalen som.	postrekeningnummer	Schuldeischer (juiste benaming van plaats de postrekening)	Woonplaats	Verwijzing van de schuldvordering	Nr en datum van het visum van den Rekenpl. der vastg. uitg.
125.000,-	4943.93	Corn. Bender Restaurator Kapelsstwg., 52	Kapellen	16-10-47	II, 1. (Restauratie schilderijen door C. Bender- Bestek dd. 24-9-45 Beschikbaar: 125.000,-

Artikel 7-19 Dienstjaar 1947					
7.118,15 fr.	922	I. M. K. Nationale- street, 28 - Antwerpen		nr° 53653/ 3809/10 Aensl. 2044 dd. 30-9-47	II - 2 Beschikbaar: 11.577,03 - 7.118,15 445828

Totaal te betalen:					

49 23/10/47

Vol. 23.10.47

Annexe 2. Règlement de frais à C. Bender pour la restauration de : Laermans Eugene Landverhuizers (triptiek), 20 octobre 1947, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0167_1369.

Laermans, Eugeen

N^o 1369. Landverhuizers (triptiek)

Gemaraufleert op hout.

Wile gaten, en scheuren afgeschilderd en
gestopt, en herstelt.

uitgeset met was.

Zie Beschadiging op photo. 1-1-1946.

de Restaurateur,

Bender

Annexe 3. BENDER, Laermans Eugeen. n^o 1369 Landverhuizers (triptiek), notice manuscrite, 1 janvier 1946, archives du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, dossier de restauration RES_0167_1369.

5/9/1945.

Notes descriptives concernant l'état de l'"Agneau Mystique"

a. Volets ouverts.

I. Christ en gloire.

Pas de dégradations.

II. St Jean Baptiste.

Panneau ayant le plus souffert: la planche de gauche s'est détachée et a été recollée après le voyage des autorités belges à Pau. (à l'arrière: traces de colle récemment appliquée - à l'avant les fissures de la couche picturale ne se continuent plus de part et d'autre de la planche de gauche à la planche centrale).

Yacht hurt
Cette cassure a certainement été favorisée par la présence de trous de vers multiples courant le long de cette cassure.

III. Vierge.

Une cassure semblable à la précédente commence à se former entre la planche de gauche et la planche médiane, surtout à la partie supérieure du volet.

IV. Anges chanteurs.

Dégradation du vernis surtout dans le ciel et enlèvement de parcelles de peinture aux cheveux des 2 anges inférieurs droits.

V. ADAM.

Rien de spécial.

VI. Anges Musiciens.

Attaque du vernis surtout dans le ciel. Enlèvement subséquent de quelques particules de pigments dans les cheveux de l'ange de gauche.

Trous traversant toutes les couches de peinture: 1) dans le ciel, juste au-dessus des derniers tuyaux gauches de l'orgue; 2) à 2 endroits dans l'orgue; 3) à 3 endroits dans le vêtement de l'

ange organiste.

VII. Eve.

Eraflure de surface immédiatement à droite et en dessous de la tige de la feuille de vigne. Légère éraflure de surface à + 5 cm. en dessous du sein droite.

VIII. Adoration de l'Agneau.

Le vernis a souffert e.a. à la suite de l'application (à Pau) de nombreux papiers de soie en des endroits où la couche peinte commençait à se soulever.

Disjonction partielle de la planche supérieure et inférieure (taquets mal placés)

IX. Chevaliers du Christ.

Dégradation légère du vernis. Arrachement subséquent de parcelles de pigments e.a. à la partie supérieure de la plate-forme du rocher et dans le paysage lointain bleuâtre. Petit trou dans la verdure, au coin supérieur gauche. Tendance à soulèvement de la couche peinte à la partie inférieure du panneau (sol).

A. Ermites.

Quatre légères retouches dans le rocher et immédiatement au dessus.

XI. Pèlerins.

Rien de spécial. A noter cependant que la couche peinte a une tendance à se soulever à la partie inférieure (sol).

B. Volets fermés.

XII. Anges de gauche.

Dégradation poussée du vernis e.a. au front de l'ange. Quelques parcelles de couleur ont disparu.

XIII. Intérieur de l'Annonciation. (Verso de Adam)

Fêlure du cadre doré à la séparation des 2 scènes.

XIV. Intérieur de l'Annonciation. (Verso de Eve.)

Rien de spécial.

XV. Vierge de l'Annonciation.

Rien de particulier.

XVI. J. Viidit.

Dégradation du vernis dans l'encadrement architectural. Enlèvement subséquent de particules de pigments.

XVII. St Jean Baptiste.

Rien de spécial.

XVIII. St Jean l'Evangeliste.

Rien de spécial si ce n'est une légère dégradation du vernis.

XIX. J. Borikaut.

Rien de spécial.

C. Conclusion.

En Résumé, on peut affirmer que le Polyptique n'a souffert que très légèrement de ses différents voyages et séjours de 1940 à 1944.

Il faudra cependant veiller à ce que les différents panneaux soient confiés à un restaurateur compétent, qui soignera le vernis - pensons à l'arrachement de pigment à la suite de la dégradation du vernis - traitera les soulèvements de surface et restaurera les endroits où des chocs ont blessé la couche picturale et où les planches se sont séparées.

C'est là un programme minimum qu'il faudrait réaliser sans retard sous la surveillance du laboratoire.

P. CORRENS, D.Sc.

Attaché à la Direction des Musées
et Chef des Laboratoires.

