

La restauration d'art : restauration d'une statue gothique : «La Vierge à l'Enfant» de l'église Saint-Pierre à Porrentruy

Autor(en): **Villoz, Jean-Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Actes de la Société jurassienne d'émulation**

Band (Jahr): **89 (1986)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-549968>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Restauration d'une statue gothique: « La Vierge à l'Enfant » de l'église Saint-Pierre à Porrentruy

par Jean-Philippe Villos

La pratique de confier la restauration des œuvres d'art à des artisans qualifiés dans leur domaine est d'époque récente. Les débuts de la restauration actuelle remontent au XVIII^e siècle. Malgré cette approche plus réfléchie de la restauration, au début de ce siècle, le restaurateur, peintre dans la plupart des cas, avait plus de liberté dans l'exécution du travail. Le but essentiel de celui-ci était de rehausser l'objet soit par l'apport d'une nouvelle polychromie, soit par la destruction de celle existante pour arriver au bois. Dans les deux cas, on ne tenait pas compte de la valeur intrinsèque de l'objet. A cette époque, les notions de restauration et de renouvellement étaient basées sur les mêmes principes.

Les exigences de la restauration sont devenues contraignantes, en requérant la sauvegarde de l'objet tout en demeurant exempte d'interventions pouvant le dégrader ou le falsifier. L'authenticité de l'objet est une exigence fondamentale: d'une part, par le côté esthétique et, d'autre part, du point de vue historique.

Naturellement, la restauration d'œuvres d'art demande de résoudre les détériorations dues au temps et de conserver le substrat de l'objet, mais elle doit aussi tenir compte des éléments positifs apportés à l'œuvre d'art qui peuvent être formellement définis. La transformation d'un objet peut avoir une réelle valeur esthétique. Une réflexion critique doit précéder et accompagner toutes les opérations de restauration d'œuvres d'art.

CONCEPTION D'UNE STATUE POLYCHROME

Les sculptures façonnées en bois étaient polychromes à l'origine, avec des exceptions, dont la plus connue est celle du sculpteur allemand Tilmann Riemenschneider qui sculpa, au XV^e siècle, des bois conçus sans polychromie; en revanche, ils étaient recouverts d'un glacis coloré qui unifiait les différents bois employés. Cette méthode donnait une belle patine à l'ouvrage. Malheu-

reusement, dans bien des cas, ce vernis a été détruit, surtout par manque de moyens techniques quant à la sauvegarde de la patine et de notions historiques pour pouvoir cerner les différents aspects de la sculpture sur bois.

Le matériel naturel employé, à l'exception des métaux rares, était choisi en fonction de la résistance au temps et de la facilité de la mise en œuvre et non pour des motifs esthétiques, le support étant recouvert d'enduit.

Le bois à la base de la sculpture peut se constituer d'un ou de plusieurs bois. Les essences et les provenances peuvent être très différentes, avec des degrés de résistance très variables, ce qui provoque des altérations distinctes. L'emplacement des parties de bois plus vulnérables peut entraîner la perte de l'objet. Pour le cas qui nous intéresse, la statue est d'un seul bloc de noyer; le fondement, une partie du siège, l'Enfant ainsi que les mains sont en bois de tilleul. Les statues sont en principe évidées au dos. Cette extraction permet d'ôter le cœur du bois et cela pour éviter de trop fortes tensions, avec des ruptures éventuelles dans la statue. La sculpture de «la Vierge à l'Enfant» n'est pas évidée, ce qui signifie que le cœur du bois doit se trouver en dehors de la sculpture. Le noyer devait avoir au minimum un mètre de diamètre. C'est assez rare de trouver une sculpture non évidée et en plus sculptée dans du noyer qui est un bois difficile à mettre en œuvre.

La qualité des matériaux employés était très surveillée avec des indications précises quant à l'emploi de matériels réels et non de succédanés lors de la passation de contrats. L'emploi de substances de remplacement a été de tout temps une recherche pour les artisans, soit pour abaisser le coût de revient de l'objet, par exemple le substitutif de la feuille d'or par une feuille d'argent qui était polie et recouverte d'un ton jaune «or», soit pour remplacer des substances introuvables dans leur région ou trop pesantes, comme le marbre.

Dans la statuaire gothique, la polychromie joue un rôle essentiel: elle allège la forme sculptée dans sa profondeur et lui redonne un volume par le jeu des différentes couleurs. Il y a peu de différence dans la conception d'un tableau peint sur un support en bois ou une statue. Un enduit fait d'un mélange de craie et de colle est appliqué sur le bois qui est encollé. Ensuite, après le ponçage très fin de la préparation, il y a la répartition des différents plans, métaux et polychromie, qui demande ensuite une nouvelle préparation pour chaque domaine distinct. Après l'application des feuilles d'or et d'argent, brunies à la pierre d'agate, on procède à l'élaboration de la polychromie. Les différentes couleurs sont broyées finement et mélangées à un liant constitué d'œufs, de colle et d'huiles d'essences diverses. La pose de la couleur se fait par couches successives. Après séchage total de la polychromie, un vernis est passé sur l'ensemble de l'objet comme couche de protection. L'état de surface fini était perçu par le sculpteur dès l'ébauche de la statue et dans sa conception totale. Cet état est un élément essentiel de l'œuvre.



Etat de la statue après la restauration.



Etat de la statue avant la restauration.

Etat de la statue après la restauration.



Etat de la statue après la restauration, détail.



État de la statue avant la restauration, détail.

L'artiste ancien travaillait de façon disciplinée; il respectait les règles artisanales dans toutes les phases d'une technique précise; il maîtrisait la matière, sa résistance mécanique et c'est ce qui permettait d'assurer sa durabilité.

REPRÉSENTATION DE «LA VIERGE À L'ENFANT»

Dès le V^e siècle, l'usage se répandit de représenter la Vierge avec l'enfant Jésus. On la représentait le plus souvent assise et l'Enfant assis lui-même sur les genoux de sa mère et il devint sensiblement l'objet principal de cette composition. Vers le XIII^e siècle, on prend l'habitude de sculpter la Vierge debout, l'architecture de conception gothique demandait des formes élancées. Le type solennel de l'enfant Jésus sur les genoux de la Vierge fut repris dès le milieu du XIV^e siècle.

RESTAURATION DE LA STATUE

La restauration est faite de différentes phases de travail et réflexions. En premier lieu, la stratigraphie des différentes couches de peinture et ensuite le dégagement de la polychromie. L'analyse en laboratoire de prélèvements pour déterminer la composition des couleurs est faite en cours de travail et, pour terminer la restauration, le nivellement des lacunes et les retouches.

L'ensemble de la polychromie de la statue, avant la restauration, était recouvert d'un vernis épais très sale. Ce ton dissimulait la finesse d'exécution de la statue. Les deux jambes au-dessus des genoux de l'Enfant ont été sectionnées par un sacristain, afin de lui faciliter la tâche lors de l'habillement de la statue. Au dos de la statue, l'absence de bavures provenant de la préparation et de la polychromie indique que la statue a été retravaillée, probablement à la pose de la base ainsi qu'une partie du siège.

Le premier travail, la recherche de stratigraphie est faite en divers endroits de la statue. On peut comparer les différents schémas de stratigraphie et savoir si on retrouve les mêmes couches aux différents points de sondage. Cette analyse est déterminante pour le dégagement de la polychromie, car elle permet la restauration sur une couche donnée sans forcément arriver à la couche primitive. L'obsession du retour à l'original de façon absolue peut être dangereuse; on ne détruira pas une peinture baroque si cette opération n'apporte pas une polychromie gothique originale en bon état de conservation qui justifie le sacrifice de la couche baroque.

Après avoir traité le bois de la statue contre les vers en les gazant, on a commencé à enlever le vernis et les divers surpeints. Le dégagement est effec-

tué à l'aide de scalpels sous microscope binoculaire. Cette méthode permet un travail extrêmement précis dans l'élimination couche par couche des surpeints. Suite à cette intervention, on a une statue qui se présente de la façon suivante: une période gothique avec une période baroque. La répartition des styles: pour la carnation du visage de la Vierge, on a les deux époques juxtaposées. La période gothique: les cheveux de la Vierge sont de couleur or, la robe est bleu clair, le manteau est d'un bleu plus foncé avec des motifs en brocart de couleur or. Ces dessins représentent probablement un lys stylisé, fleur qui évoque la conception et la naissance virginale de Jésus, le revers du manteau est de couleur vert clair. Tandis que le fondement, le socle ainsi que le siège sont peints en faux marbre flammé rouge — c'est une couche unique baroque —, on ne retrouve pas en dessous de celle-ci l'époque gothique. Quant à l'enfant Jésus, à l'exception des cheveux qui, dégagés, sont de couleur or, la carnation est d'origine ainsi que les mains de la Vierge; seul un vernis sombre les recouvrait.

A ce stade de la restauration, beaucoup de questions se posaient quant à la suite des travaux: restauration poussée ou seulement de la conservation avec des retouches minimales?

C'est à ce moment-là que l'on a demandé des analyses des couleurs pour avoir des confirmations quant aux interventions et aux époques différentes. Le D^r B. Mühlethaler, pour le compte de la commission fédérale des monuments historiques (toute la restauration de la statue a été suivie par des experts du canton et de la Confédération), a analysé quelques échantillons.

La définition des couleurs de la statue se présente comme suit: après le résultat du laboratoire, sur le bois, on trouve une couche de colle et ensuite une préparation à la craie qui est, après un ponçage fin à nouveau imprégné de colle, comme couche isolante. Le manteau est peint avec de la laque de garance. Les parties de brocart, avec un léger relief, sont constituées d'un apprêt rouge par l'application de feuilles d'argent polies et recouvertes d'un vernis or. Le dessin de brocart est délimité et corrigé par la pose de la laque de garance qui recouvre ainsi l'apprêt rouge restant. Le revers du manteau est constitué de vert de cuivre. La couleur de la robe de la Vierge est de l'azurite, couleur noble appliquée en deux couches, et celle supérieure est presque de l'azurite pure. Les cheveux sont faits d'un vernis or sur de l'argent avec un apprêt de couleur jaune non poli.

Ces quelques éléments d'analyse confirment les polychromies des XVI^e et XVII^e siècles, les pigments employés correspondant aux périodes déjà citées.

Après la réunion des différents experts, il est décidé de procéder à une restauration minime, c'est-à-dire, le nivellement des lacunes au moyen de craie et de colle, mélange déjà employé lors de la mise en œuvre de la statue, et ensuite des retouches à base de pigments en poudre mélangés à un liant acry-

lique à très faible viscosité. C'est un apport moderne dans la conception de la retouche; cette méthode a l'avantage d'être facilement réversible et d'avoir une bonne stabilité à la lumière et au temps. La retouche, même minime, est nécessaire pour que la lecture de la statue ne soit pas troublée par des interruptions dues aux lacunes. La reconstitution impossible en tant que reprise du processus créateur reste possible comme acte destiné à rétablir une continuité dans la polychromie et à redonner une clarté à la lecture qu'elle avait perdue.

La retouche est essentiellement un travail d'art qui requiert une critique constante quant à l'élaboration de la reconstitution. Celle-ci a permis à la statue de «la Vierge à l'Enfant» de retrouver une polychromie qui, même étant d'époques différentes, offre une lecture aisée et une unité grâce à l'intégration des retouches.

Suite à la restauration qui assure la conservation à long terme d'un objet précieux, il reste tout le domaine de la recherche, recherche de l'origine, du sculpteur, du parcours de cette statue de «la Vierge à l'Enfant». La parole est alors aux historiens.

Jean-Philippe Villos

