

Entre pastorat et patrimoine

La restauration de la peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime

Martin Schieder

À plusieurs reprises au cours des années passées, la restauration d'importantes peintures sacrées de l'histoire culturelle européenne a suscité un vif intérêt public et scientifique. Lorsque, par exemple, le 11 décembre 1999, le pape Jean-Paul II célébra solennellement la conclusion des travaux de restauration des fresques du plafond et du retable de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, les qualifiant de « témoignages de ce 'sanctuaire' unique » grâce auxquels « même à notre époque, l'alliance féconde de la foi et de l'art peut être rétablie », le monde entier (des experts) fut saisi d'étonnement (fig. 1)¹. 500 ans après Vasari, on voyait se répéter ce qu'il avait déjà décrit dans ses *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, lorsque l'œuvre de Michel-Ange avait été dévoilée le jour de la Toussaint 1512 en présence du pape et de la Curie réunie, à savoir qu'« à la présentation, on vit accourir de tous les coins du monde; cet ouvrage suffit pour figer les gens ébahis et muets de stupeur² ». Mais le résultat spectaculaire des travaux effectués dans le sanctuaire choqua bien des spectateurs, confrontés qu'ils étaient à un Pêché originel entièrement nouveau. Après avoir été débarrassée à l'eau distillée et avec une solution de carbonate d'ammonium de l'épaisse couche de poussière et de suie que les bougies et les flambeaux y avaient déposée au cours des siècles, la fresque resplendissait désormais aux yeux des visiteurs dans une variété de couleurs inattendue. Soudain, Michel-Ange était le plus grand coloriste de la Renaissance et Adam vivait sa renaissance en couleurs!

Depuis que la restauration du retable d'Issenheim à Colmar s'est achevée l'année 2020, nous savons que cette œuvre majeure de l'art sacré médiéval, exécutée par Matthias Grünewald et Nikolaus von Hagenau, fut conçue en son temps comme une œuvre d'art totale de tous les artistes et artisans qui y ont travaillé. De plus, les restaurateurs ont mis au jour deux anges qui étaient cachés

- 1 Discours de Jean-Paul II lors de la cérémonie de conclusion des travaux de restauration des fresques de la Chapelle Sixtine, 11 septembre 1999 ; URL : http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/de/speeches/1999/december/documents/hf_jp-ii_spe_11121999_sistine-chapel-inauguration.html [dernier accès : 17.02.2023].
- 2 Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleures peintres, sculpteurs et architectes*, t. 9, trad. et éd. par André Chastel, Paris 1985, p. 225.



1 La restauration des fresques de la chapelle Sixtine

sous un vernis sombre, permettant ainsi au spectateur d'admirer la subtilité dont fait preuve Grünewald quand il module l'épiderme de ses personnages et les tons de vert de ses plantes. Le projet de restauration avait été dans un premier temps fortement critiqué, car certains experts pensaient que « les retables seraient endommagés si l'on éliminait trop de couches de vernis ou si l'on utilisait des solvants trop agressifs », comme l'indique la directrice du musée d'Unterlinden, Pantxika De Paepe. C'est seulement après les résultats de l'expertise réalisée par une commission scientifique de haut niveau constituée à cet effet que les travaux purent se poursuivre³. Également en 2020 on a vu la conclusion des travaux de restauration du retable de Gand, peint par Jan et Hubert van Eyck entre 1426 et 1432, lequel apparaît maintenant dans des couleurs et avec une profondeur inconnues jusqu'ici et déploie un réalisme quasi photographique dans l'invention et la modulation des surfaces et des matériaux dans le style du xv^e siècle flamand. Mais la véritable sensation, c'est l'*Adoration de l'Agneau mystique* qui figure au centre de l'autel : les restaurateurs sont parvenus à ôter plusieurs couches de repeints apposées au cours de cinq siècles, de sorte que l'Agneau se révèle aujourd'hui moins divin qu'humain et semble communiquer avec le spectateur. Au point que ce nouvel Agneau a donné lieu à de nombreux mèmes sur Internet et qu'un compte Twitter *Ghent Mystic Lamb* a été ouvert.

À Paris également, la Région, la Ville et l'Église ont déployé d'immenses efforts ces dernières décennies pour conserver et restaurer les édifices religieux et leurs œuvres d'art⁴. Grâce au financement de la Ville de Paris, de fondations privées et de la Fondation du Patrimoine, et sous l'égide de la Conservation des Œuvres d'Art Religieuses et Civiles de la Ville de Paris, une considérable campagne de restauration a été engagée qui comprend également de nombreuses œuvres d'art français des xvii^e et xviii^e siècles. Entre 2005 et 2011, par exemple, la chapelle des Âmes du Purgatoire de l'église Sainte-Marguerite a été restaurée et se présente désormais avec un nouvel éclat (fig. 2). Le visiteur qui pénètre dans la chapelle construite par Victor Louis en 1760 et peinte en grisaille par Gaetano et Paolo Antonio Brunetti se croit transporté dans un portique ionique ou une basilique paléochrétienne. Mais en réalité tous les éléments architecturaux et décoratifs antiques sont des trompe-l'œil peints sur les murs et le plafond. Dans cette prodigieuse scénographie, architecture, sculpture, peinture et lumière se fondent pour produire l'expérience performative d'un *theatrum sacrum*. De fait, en 1762 déjà, au moment de la construction de la chapelle, le curé de Sainte-Marguerite n'avait réussi à convaincre la Fabrique de l'église qu'en lui assurant que ce qu'on pouvait voir sur les plans « deviendrait dans

3 Volker Hasenauer, *Restaurierung des Isenheimer Altars vor dem Abschluss*, 18 septembre 2020 ; URL : <https://www.domradio.de/themen/kultur/2020-09-18/meisterwerk-neuem-licht-restaurierung-des-isenheimer-altars-vor-dem-abschluss> [dernier accès : 17.02.2023].

4 Voir *20 ans de restauration du patrimoine parisien*, URL : <https://www.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=7b338f1783e145ef98bb176e62bf5fe> [dernier accès : 17.02.2023].



2 La chapelle des âmes du Purgatoire à l'église Sainte-Marguerite à Paris (Architecture : Victor Louis. Décor: Gaetano et Paolo-Antonio Brunetti. Retable: Gabriel Briard: *Le Passage des âmes du purgatoire au ciel*, 1761)

l'exécution, un spectacle des plus intéressants, & dont la nouveauté & l'éclat attireraient tout Paris⁵ ».

Ces exemples d'aujourd'hui montrent l'importance accordée à la préservation et à la restauration des œuvres d'art religieuses, les moyens financiers engagés à cette fin, les exigences auxquelles sont soumis les restaurateurs et l'expertise dont ils doivent faire preuve, l'expression des attentes et des critiques du public ainsi que l'intérêt des médias pour les restaurations. C'est bien pour cette raison que le discours est soutenu de manière déterminante par l'intérêt porté dans les musées, les administrations des monuments et les univer-

5 *Description d'une Chapelle funéraire, nouvellement érigé dans l'Eglise Paroissiale de Sainte-Marguerite, Fauxbourg St. Antoine, consacrée aux Prieres & aux Sacrifices pour les Fideles défunts de cette Paroisse*, Paris 1762, p. 5 sq.

sités pour une recherche où se rejoignent toujours davantage l'histoire de l'art classique et les sciences modernes de la restauration. On pourrait alors penser que cette réflexion et ces actions menées dans le domaine de la conservation des monuments par le service public et faisant l'objet d'une communication auprès d'un public plus large sont un phénomène relativement récent. Mais loin s'en faut. En effet, au XVIII^e siècle déjà, l'art (religieux) était compris en France comme un patrimoine à préserver pour la gloire de la nation. La recherche a déjà étudié dans différents contextes l'identité culturelle qui s'est formée à la fin de l'Ancien Régime avant de trouver son institutionnalisation dans une politique culturelle pendant la Révolution française. Gilberte Emile-Male, d'abord, a parlé d'une « véritable naissance de la restauration comme discipline autonome », puis Jean Chatelus a publié d'importantes sources sur les « grandes opérations de restauration » qui reflétaient « l'intérêt de la presse tout au long du siècle », tandis qu'Andrew McClellan montrait comment l'activité des restaurateurs « a émergé comme une profession distincte et reconnue » dans le processus de patrimonialisation et de muséification après 1789⁶. Enfin, l'ouvrage d'Ann Massing *Painting Restoration before La Restauration* a présenté les protagonistes et les techniques de restauration autour de 1800 à partir des ouvrages spécialisés de l'époque, tandis que les différentes contributions de Noémie Étienne, notamment son étude fondamentale *The restoration of paintings in Paris, 1750-1815*, illustrent à la fois l'influence de la restauration « sur la compréhension esthétique des tableaux en tant qu'objets matériels » et « les usages institutionnels et politiques de la restauration » après la Révolution française⁷. Mais l'importance revêtue dans ce processus par la peinture religieuse des XVII^e et XVIII^e siècles, en tant que patrimoine à préserver pour la postérité, n'est encore reconnue que sommairement. En classant les peintures religieuses parmi le patrimoine culturel national, on invitait à porter sur elles un regard davantage sécularisé et esthétique – comme au Salon du Louvre et dans la critique d'art⁸. Les paramètres et les concepts développés pour aborder la peinture religieuse y étaient déjà développés, avant d'être discutés et traduits dans la pratique au cours de la Révolution française et de l'histoire de la muséification qui commence avec elle. En même temps, dans les discours du XVIII^e siècle sur la restauration de la peinture religieuse, nous rencontrons les mêmes questions de conservation des

6 Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes 1991, p. 96; « emerged as a distinct and recognized profession », Andrew McClellan, « Raphael's Foligno Madonna at the Louvre in 1800. Restoration and Reaction at the Dawn of the Museum Age », dans *Art Journal* 54, 1995, p. 80-85, p. 80; Gilberte Emile-Male, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, Paris 2008, p. 329.

7 Ann Massing, *Painting Restoration before La Restauration. The Origins of the Profession in France*, Cambridge 2012; Noémie Étienne, *The restoration of paintings in Paris, 1750-1815. Practice, discourse, materiality*, Los Angeles 2017 : « on the aesthetic understanding of paintings as material objects [...] the institutional and political uses of restoration ».

8 Pour la peinture religieuse du XVIII^e siècle, voir Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997; id., *Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, Paris 2015 (avec compte rendu de l'état actuel de la recherche, p. XIV sq.).

monuments et les mêmes défis techniques, les mêmes modèles d'argumentation et d'expertise, et des modalités de formation de l'opinion et de médiatisation elles aussi semblables à ce que nous connaissons aujourd'hui et que nous avons évoqué au début. Nous proposons donc de faire en sept étapes le tour des campagnes de restauration menées à Paris au XVIII^e siècle afin de pointer les caractéristiques essentielles de la restauration de la peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime entre pastorat et patrimoine.

« Une galerie toujours ouverte »

Dans la critique d'art comme dans les *Guides* et *Descriptions* du XVIII^e siècle, on constate une esthétisation et une sécularisation croissantes de la peinture religieuse. Considérée par les « connaisseurs » et les « amateurs » en premier lieu comme un art qu'il s'agissait de décrire, de critiquer, d'exposer, de conserver, mais aussi parfois d'éliminer, elle se voyait faire l'objet d'une réévaluation radicale. Pour les femmes et hommes de lettres du XVIII^e siècle, le critère de distinction qu'était au Grand Siècle la « dignité spirituelle » d'une œuvre perdait de sa pertinence dans le regard qu'on portait sur elle. L'idée directrice post-tridentine selon laquelle un tableau devait être compris comme un *livre des ignorans* était fondamentalement remise en question par l'intérêt porté à sa valeur esthétique intrinsèque. À la piété du croyant se substituait la curiosité du connaisseur. Cette dysfonctionnalité croissante de la peinture religieuse se manifestait d'une manière particulière au Salon où la contemplation d'une œuvre d'art religieuse n'était pas une rencontre canonisée selon des principes théologiques, mais un processus subjectif et une expérience esthétique. L'abbé Bridard de La Garde explique avec une sobriété désabusée le dilemme auquel la subjectivisation de la contemplation de l'art et la revendication d'autonomie de l'œuvre confrontaient la peinture religieuse : « Lorsque les sujets en sont convenablement traités pour suffire à la piété des Fidèles, on doit croire qu'ils ont atteint le but principal de leur destination. Il est vrai que le résultat des principes des Arts doit être d'offrir au Public des choses qui lui plaisent⁹. » Ce décalage est patent lorsqu'en 1746 par exemple le retable principal du *Vœu de Louis XIII* que Carle Vanloo avait achevé quelques semaines plus tôt pour Notre-Dame des Victoires, l'église des Petits-Pères à Paris, est spécialement transféré de l'église au Salon, « où il a la place [...] la plus avantageuse¹⁰ ». Dans le cadre de ce que l'on appelle les « embellissements » des lieux de culte, le clergé commanditaire d'œuvres avait également un intérêt spécifique à ce que ses commandes soient perçues (et financées) par

9 [Abbé Philippe Bridard de La Garde], *Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761*. Tirées de *l'Observateur littéraire de M. l'abbé de la Porte*, Paris 1761, p. 19 (Collection Deloynes, vol. 7, t. 94).

10 La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aoust 1746*, La Haye 1747, p. 46.



3 Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767* (en haut : détail), 1767, plume et encre noire, lavis d'aquarelle et rehauts de gouache, 24,9 × 46,9 cm, Paris, collection particulière

le public s'intéressant à l'art et à la culture, certains de ses membres considéraient même leurs églises comme un espace quasi-muséal¹¹. Ainsi, le prieur de Notre-Dame des Victoires, Félix de Domitille, décrit son « temple du Seigneur » comme « un salon continuellement ouvert aux étrangers, & aux curieux¹² ». Et lorsque Gabriel François Doyen expose au Salon de 1767 son *Miracle des ardents* et Joseph-Marie Vien son *Saint Denis prêchant la foi en France* (fig. 3), tous deux destinés à l'église Saint-Roch à Paris, le *Journal encyclopédique* indique que le nouveau curé Jean Marduel accorde une grande attention à l'aménagement artistique de son église :

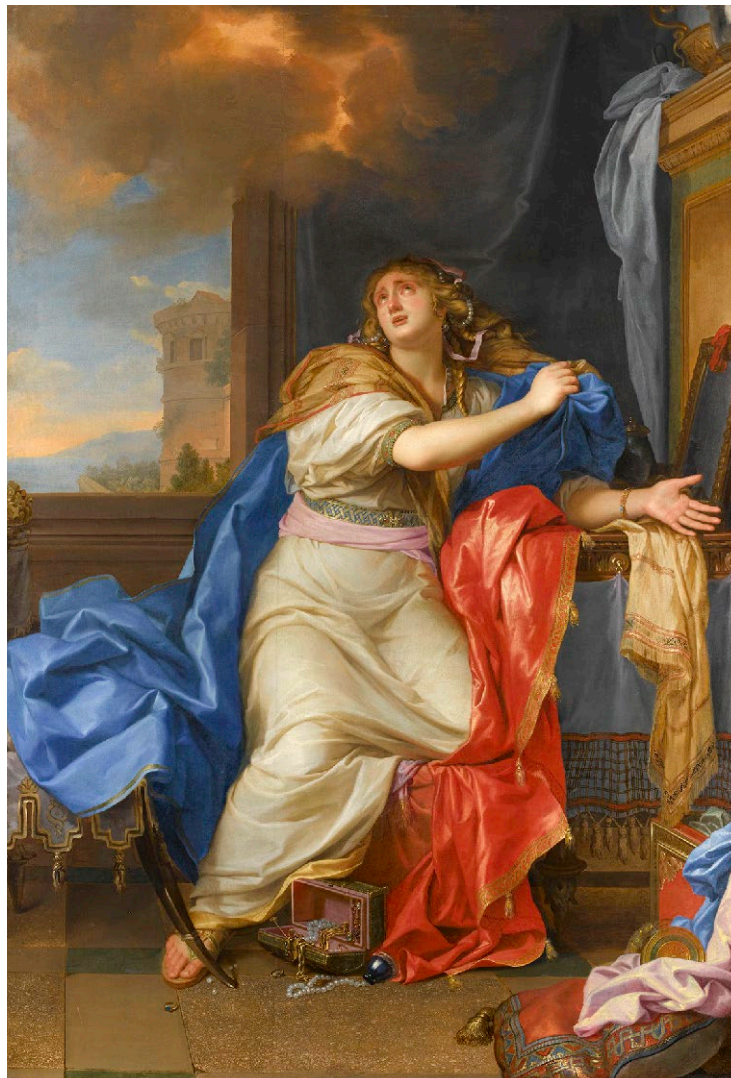
« M. le Curé de S. Roch [...] avoit formé le projet d'enrichir les deux chapelles collatérales de tableaux faits par d'habiles Artistes; mais débutant encore dans la carrière des talens. Il y trouvoit le double avantage, d'exciter en eux une noble émulation, & de faire connoître promptement aux Etrangers & aux Nationaux leur talens & leur génie, par l'exposition continuelle de leurs ouvrages; & en effet, une église considérée sous cet aspect est une galérie toujours ouverte¹³. »

Les Bâtiments du Roi eux aussi avaient pris conscience de la valeur culturelle des peintures des églises. En 1763, le secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Charles Nicolas Cochin, s'enthousiasmait pour l'église du couvent des Carmélites de la rue Saint-Jacques à Paris où il avait examiné la *Sainte Madeleine* (fig. 4) de Charles Le Brun pour un éventuel transfert au musée du Luxembourg. Dans son rapport au Directeur des Bâtiments du Roi, le marquis de Marigny, il la considérait comme l'un des plus beaux cabinets de Paris, « soit pour la beauté, soit pour la quantité des chefs-d'œuvre qu'elle renferme ». Il indique que l'église était visitée par de nombreux connaisseurs désireux de voir le tableau de Le Brun (notamment parce que la sainte aurait présenté une ressemblance frappante avec Louise de La Vallière, maîtresse de Louis XIV), et que même si le tableau était recouvert d'un rideau, il se trouvait toujours quelqu'un « à le faire voir aux étrangers ». C'est pourquoi Cochin, endossant une remarquable responsabilité en matière de préservation des monuments, suggérait de laisser l'œuvre à sa place plutôt que de la soustraire à l'ensemble historique que formait l'église. Selon Cochin toujours, deux tableaux de Le Brun

11 Voir Martin Schieder, « Vom Kirchgang zum Kunstgenuß. Betrachtungsformen religiöser Malerei im 18. Jahrhundert », dans Caroline Zöhl et Mara Hofmann (éd.), *Von Kunst und Temperament. Festschrift zum 60. Geburtstag von Eberhard König*, Turnhout 2007, p. 240-252.

12 Félix de Saint Domiville, « À l'auteur du Mercure », dans *Mercure de France*, décembre 1757, p. 159-165, p. 164. Voir Martin Schieder, « Fondation royale et temple des arts. L'église Notre-Dame des Victoires à Paris », dans Isabelle Dubois, Alexandre Gady et Hendrik Ziegler (éd.), *Place des Victoires*, Paris 2003, p. 197-213.

13 « Exposition des Peintures, Sculptures & Gravures de Messieurs de l'Académie-Royale, au Salon du Louvre (à Paris) le 25 Août dernier », dans *Journal encyclopédique* 1767/VIII, deuxième partie (1^{er} décembre), p. 82-98, p. 86.



4 Charles Le Brun, *Sainte Madeleine repentante renonce à toutes les vanités de la vie*, après 1650, huile sur toile, 252 × 171 cm, Paris, musée du Louvre (auparavant couvent des Carmélites du faubourg Saint-Jacques)

figurant dans l'église, *Le Repas chez le Pharisien* et *Jésus-Christ servi par les anges*, devaient être nettoyés aux frais du roi, car ils méritaient « une attention digne de votre amour pour les arts¹⁴ ». Le rapport de Cochin reflète un intérêt pour la peinture sacrée, surtout celle du Grand siècle, porté par l'idéal d'éducation des Lumières et encourageant la conscience d'une responsabilité envers les œuvres

14 Cochin à Marigny, 17 février 1763, cité d'après *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, éd. par Marc Furcy-Raynaud, dans *Nouvelles archives de l'art français*, 336, 19, 1903, p. 258.

d'art et les espaces sacrés en tant que patrimoine culturel qu'il s'agissait de préserver au nom de la nation. C'est dans ce contexte qu'il faut considérer les campagnes que les églises elles-mêmes mais aussi l'administration culturelle royale mirent en œuvre à la fin de l'Ancien Régime pour protéger les tableaux religieux de la dégradation et d'une présentation indigne de leur valeur culturelle.

Mays

Dès le premier tiers du XVIII^e siècle un exemple éminent montre que, même à cette époque, le clergé considérait l'art sacré comme un bien qu'il s'agissait de protéger dans l'intérêt général et au nom de la responsabilité culturelle. C'est en effet une personnalité de tout premier plan, le cardinal de Noailles, qui fit restaurer au cours de son vaste embellissement de Notre-Dame de Paris, de nombreux objets de l'inventaire de l'église. Cette entreprise fut possible parce que le chapitre de la cathédrale avait nommé en la personne de l'abbé Colin un « trésorier » dont « l'ardeur pour tout ce qui regarde l'Eglise et sa décoration est sans exemple¹⁵ ». Ainsi, en 1731-1732, le chapitre de la cathédrale fit restaurer les « Mays », c'est-à-dire les tableaux qu'offraient à la cathédrale en l'honneur de la Vierge Marie les maîtres nouvellement élus de la Confrérie royale de Sainte-Anne et Saint-Marcel qui se recrutait dans la Corporation des orfèvres de Paris, et ce chaque 1^{er} mai entre 1630 et 1707. Visibles par tous, les *Mays* – parmi lesquels des œuvres de Le Brun, Le Sueur, Bourdon et La Hyre – étaient accrochés sous les arcades de la nef ou dans le triforium, mais aussi dans les chapelles latérales et les chapelles du chœur. C'est Achille-René Grégoire, élève de Jean Restout, qui nettoya et restaura donc les quelque quatre-vingts tableaux iconiques du Grand siècle grâce à un « secret de son invention » qui lui permit de « leur rendre leur premier lustre, quelque gâtés qu'ils pussent être, sans y causer la moindre altération ». Il enleva les vieux vernis et repeignit les parties écaillées ou abîmées, « et chaque tableau qu'il a retouché paroît être un tableau nouvellement fini¹⁶ ». Grégoire ne s'arrêta pas là, il procéda également à « un nouvel arrangement » des *Mays*, en plaçant tous les tableaux dont le sujet était tiré des Évangiles à gauche et les scènes des Actes des Apôtres à droite « en entrant dans la Nef par le grand Portail » (fig. 5)¹⁷. Ces mesures étaient d'une telle ampleur que toutes les personnes impliquées, y voyant une contribution à la préservation de la culture française, s'empressèrent de les faire connaître dans les médias – le *Mercur de France*, le *Journal historique* et

15 *Mercur de France*, janvier 1732, p. 178; voir Martin Schieder, « 'Une dépense aussi vaine et aussi superflue'. La Fin des Mays de Notre-Dame et le déclin de la peinture religieuse au XVIII^e siècle », dans Annik Notter (éd.), *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, Arras 1999, p. 66-77.

16 « Avis sur un Secret très-utile pour rétablir les tableaux », dans *Journal historique sur les matières du tems*, 32, 1732, p. 250-253.

17 « Embellissemens faits à Notre-Dame de Paris, Tableaux, &c », dans *Mercur de France*, juin 1732, p. 1400-1405, p. 1404.



5 Jean-François Depelchin, *Vue intérieure de Notre-Dame*, en 1789, 1789, huile sur panneau encadrée, 43 × 54 cm, Paris, Musée Carnavalet

d'autres revues. Et ce jusqu'aux guides de voyage qui rendirent hommage à cette restauration, «une réparation qui a infiniment plu aux curieux¹⁸». L'Académie aussi bien que le Chapitre de la Cathédrale saluèrent le caractère professionnel du travail de Grégoire et attestèrent la qualité du résultat en publiant des certificats officiels. Ainsi, Louis de Boulogne, Premier peintre du Roi et Directeur de l'Aca-

18 Jean-Aymar Piganiol de La Force, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles maisons & châteaux des environs de Paris*, t. 1, Paris 1742, p. 389.

démie royale de peinture et sculpture, déclare que Grégoire a su restaurer tous les tableaux de Notre-Dame de Paris, « sans y causer aucune altération [...] ; ce qui a été vu et examiné de près par nous ». De même, un certificat établi par le chapitre de Notre-Dame atteste que le travail de Grégoire « a pleinement satisfait¹⁹ ». En 1763, un guide de Notre-Dame vante les mérites du chapitre qui s'efforce « de faire bien entretenir tous les Tableaux de l'Église, qui sont presque tous d'une beauté admirable²⁰ ». La restauration des *Mays* de Notre-Dame de Paris est doublement remarquable : tout d'abord, elle a été ordonnée par la cathédrale de l'Archevêché de Paris et à ce titre a donc servi de modèle aux autres églises paroissiales et abbatiales parisiennes et françaises. De plus, cette décision est intervenue quelques années seulement après que la Confrérie ait décidé de mettre fin à la tradition du don annuel d'un nouveau *May*, la dépense étant désormais considérée comme « aussi vaine & aussi superflue » pour quelque chose qui ne profitait ni à la foi ni à la prospérité de la paroisse. Dans ce cas déjà, donc, la valeur culturelle des images religieuses dépassait leur valeur spirituelle. Cinquante ans plus tard, le chapitre de la cathédrale assumait à nouveau la responsabilité qu'il s'était lui-même imposée « de faire bien entretenir tous les Tableaux de l'Église, qui sont presque tous d'une beauté admirable » et « connoissant tout le mérite de cette Collection, [ses membres] en ont ordonné la Restauration [...], & n'ont rien épargné pour remettre sous les yeux de la Nation une des plus belles époques de la Peinture en France²¹ ».

Vernis

En feuilletant les journaux et revues parisiens du XVIII^e, on tombe régulièrement sur des comptes rendus des dernières inventions en matière de conservation et de restauration des tableaux, mais aussi sur des articles informant des manquements et des erreurs dont seraient responsables certains restaurateurs non professionnels ou autoproclamés. Par exemple, certains abonnés du *Journal de Paris* demandent à être introduits, avec l'appui d'artistes de l'Académie, au « procédé le plus convenable pour pouvoir enlever, sans endommager la peinture, les vernis que l'on applique très abusivement sur les tableaux²² ». Un autre lecteur, qui se présente lui-même comme un peintre, se plaint en revanche avec véhémence de

19 « Avis sur un Secret très-utile pour rétablir les tableaux », dans *Journal historique sur les matières du tems*, 32, 1732, p. 250-253.

20 Guillot de Montjoie et C.P. Gueffier, *Description historique des curiosités de l'église de Paris, contenant le détail de l'édifice, tant extérieur qu'intérieur, le trésor, les chapelles, tombeaux, épitaphes, & l'explication des tableaux, avec les noms des peintres, &c.*, Paris 1763, p. 120 sq.

21 [Joseph-Ferdinand-François Godefroid], *Description historique des tableaux de l'église de Paris, réparés en 1781*, Paris 1781 ; cf. *Mercur de France*, avril 1732, p. 770-771 ; *ibid.*, juin 1732, p. 1403-1406.

22 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 28 décembre 1781, p. 1458. Voir la recherche fondamentale sur le *Journal de Paris* effectuée par Roxana Fialcofschi, *Le « Journal de Paris » et les arts visuels, 1777-1788*, thèse de doctorat, Lettres et arts, Lyon 2, 2009, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01540254> [dernier accès : 21/06/23].

«cette fureur de faire tout retoucher et de tout mettre à neuf». C'est à ses yeux une épidémie que de charger des restaurateurs non qualifiés de «ranimer les couleurs (les ignorans aiment les couleurs brillantes) des peintures anciennes, malheureusement inhérentes aux monumens, & que l'on n'aura pu arracher». Bientôt, écrit-il, on n'hésitera plus à restaurer les plafonds de Versailles, les coupes des Invalides ou de Val-de-Grâce. Bref, pour lui, son époque serait celle de «la décadence de la Peinture en France²³». On s'attachait surtout à la restauration de peintures religieuses, comme l'illustrent trois exemples parisiens – Notre-Dame des Victoires, Saint-Sulpice et le Grand Couvent des Jacobins. Tout d'abord, un débat animé porta sur les techniques, la question du vernissage adéquat étant particulièrement controversée. Deuxièmement, les restaurateurs furent confrontés à la question du rapport à l'original : jusqu'à quel degré de proximité devaient-ils s'orienter sur lui ou avaient-ils le droit d'apporter de leur propre chef des modifications. Et troisièmement, c'est dans le contexte des restaurations que la question de l'attribution prit toute sa virulence.

La controverse portait donc sur l'utilisation correcte du vernis. Au début des années 1770 étaient parus pas moins de trois manuels traitant des dernières méthodes, techniques et substances de vernis²⁴. Noémie Étienne a fait ressortir comment, dans le cadre de nombreuses campagnes de restauration, fut discutée la question tout aussi théorique que technique de savoir s'il s'agissait «de donner un petit coup de vernis sur une œuvre en particulier, ou de vernir plus systématiquement les tableaux²⁵». En 1786, les Petits-Pères de Notre-Dame des Victoires chargèrent Martin Laporte de restaurer le cycle de saint Augustin que Carle Vanloo avait peint quarante ans plus tôt pour le chœur de l'église²⁶. Mais le résultat de la restauration provoqua un vif débat «puisque les tableaux *godent*, c'est-à-dire, forment des plis; ce qui nuit à l'effet de ces tableaux». Après avoir été des années durant recouvertes de poussière, les œuvres donnaient l'impression «que cette collection était d'un ton gris, & si monotone, qu'elle ne produisait plus d'effet ou de saillie», et soudain le nouveau vernis leur donnait une fraîcheur inhabituelle; «ces dernières parties rendent visibles, sans doute, fous la poussière & les *embus* pour les curieux qui les cherchent : mais elles ne frappent pas le commun des *regardans*, quand les Tableaux font en mauvais état». D'une part, chez Vanloo, il fallait certes savoir en principe «qu'il ne faut pas chercher dans

23 Bonnare, «Aux Auteurs du Journal», dans *Journal de Paris*, 16 août 1780, p. 929–931.

24 Voir [Delormois], *Le vernisseur parfait, ou manuel du vernisseur par l'auteur du nouveau teinturier parfait*, Paris 1771; Mauclerc, *Traité des couleurs et vernis*, Paris 1773; Jean-Felix Watin, *L'art du peintre doreur, vernisseur, ouvrage utile aux Artistes et aux Amateurs qui veulent entreprendre de peindre, dorer et vernir toutes sortes de sujets en bâtiments, meubles, bijoux, équipage*, Paris 1773.

25 Noémie Étienne, «Fenêtre ou miroir? Quand le vernis définit le tableau (1750–1800)», dans *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, éd. par Pierre-Yves Kairis et al., Paris 2012, p. 43–52, p. 43.

26 Lettre de Martin Laporte au Comte d'Angiviller, 27 mars 1786, dans *Nouvelles archives de l'art français*, Paris 1873, p. 466 : «Les Révérends pères Augustins de la place des Victoires, m'ont chargé de réparer les tableaux de Carle Vanloo, qui décorent leur Cœur. [...] Ces tableaux font honneur à l'école française.»

ses Tableaux un coloris *fier & puissant*, ni le piquant des effets, ni la chaleur des caractères & des expressions ». D'autre part, toujours selon le critique, la pose de vernis était très controversée parmi les experts. Certains se conformaient au précepte voulant qu'un tableau ne soit verni que longtemps après son achèvement, « le vernis mettant obstacle à l'évaporation des huiles ». Une couche se formait ainsi entre le vernis et la peinture, ce qui provoquait « un changement de ton » ; « une espèce de voile sur les couleurs, que ses huiles quittent avec les temps ». Mais, toujours selon les lecteurs du *Journal*, de nombreux artistes vernissaient immédiatement leurs tableaux, partant du principe « que le vernis légèrement répandu sur l'Ouvrage, n'empêche pas l'évaporation des huiles ». C'est pourquoi un critique avançait la suggestion éclairée de réunir « les sciences et les arts » en prenant conseil auprès de l'un des « habiles Chimistes, qui se sont multipliés parmi nous » quant à la question de savoir si l'on ne pourrait pas développer en matière de vernis une technique « qui ait le double avantage de ramener les couleurs ternies, & qui ne pose pas d'obstacle à la sortie des huiles²⁷ ». Face aux reproches qui lui étaient ainsi faits, Laporte se sentit obligé de se justifier. Il admit que son travail n'était pas parfait, car « les tableaux [...] font des ondulations, faute d'avoir été rentoilés », ajoutant cependant avoir bénéficié de la plus grande reconnaissance de la part des « artistes les plus distingués » de l'Académie²⁸. Et quelques mois après, il annonça avoir désormais également restauré quatorze tableaux de l'église Saint-Sulpice, dont des œuvres de Le Sueur et de Le Brun²⁹. Laporte ne pouvait pas se douter que quelques années plus tard, il travaillerait à nouveau sur l'œuvre de Vanloo. En 1793, les Commissaires des Monuments nationaux constataient que le retable principal du *Vœu de Louis XIII* arborait encore les symboles de la monarchie des Bourbons. Il fallait donc les supprimer, et c'est Laporte qui fut chargé de la mission de « faire disparaître le cordon du cardinal Richelieu et peindre par-dessus un rochet et une robe rouge ; faire disparaître une quantité de fleurs de lys, qui étaient sur le drapeau³⁰. »

« Vue en-dessus au lieu de l'être en dessous »

À la suite d'un incendie qui avait ravagé la Foire Saint-Germain en 1762, l'eau avait pénétré dans la coupole de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice et endommagé *L'Assomption de la Vierge*, un plafond que François Lemoyne avait achevé en 1732 (fig. 6). En 1777, la fabrique de Saint-Sulpice chargeait l'architecte Charles de Wailly non seulement de restaurer mais aussi de transfor-

27 « Restauration des Tableaux du Chœur des Augustins », dans *Journal général de France*, 18 avril 1786, p. 182 sq.

28 « À l'auteur du Journal », dans *Journal général de France*, 13 juillet 1786, p. 331 sq.

29 « Arts », dans *Journal de Paris*, 21 août 1787, p. 1020 sq.

30 Cité d'après Edmond Lambert et Aimé Buirette, *Histoire de l'église de Notre-Dame-des-Victoires depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Paris 1872, p. 194.



6 La chapelle de la Vierge, Paris, église Saint-Sulpice



7 François Lemoyne, *L'Assomption de la Vierge*, 1732, huile sur toile, Paris, église Saint-Sulpice

mer l'ensemble de la chapelle, la statue de *La Vierge à l'enfant* de Jean-Baptiste Pigalle y ayant également été placée trois ans auparavant et nécessitant un éclairage propre. Wailly créa un jeu de lumière en concevant un système complexe de double coupole : «pour donner du jour au plafond, M. d'Wailli a imaginé une seconde voûte qui masque les jours d'en haut, & qui les reflète sur le plafond³¹». Mais ce système dégagait des espaces vides sous la peinture du plafond ainsi que dans la voûte de la coupole inférieure et ces vides devaient être comblés. Pour ce faire, il fallait compléter le plafond dans son bord inférieur, là où Lemoyne avait déjà représenté un certain nombre de paroissiens autour de Jean-Jacques Olier, curé et fondateur de la Compagnie des prêtres de Saint-

31 «Arts», dans *Journal de Paris*, 25 août 1778, p. 945-947, p. 946.

Sulpice. Cette tâche délicate fut confiée à Antoine-François Callet qui ajouta entre autres à la scène une douzaine d'autres « paroissiens de tous états » ainsi que le curé Languet de Gergy, le commanditaire de Lemoyne³². Lorsque la chapelle restaurée fut dévoilée au public le 25 août 1778, jour où le Salon du Louvre ouvrait habituellement ses portes, elle ne passa pas inaperçue. Dans le *Journal de Paris*, l'attention portée à ces travaux culmina dans une polémique sur la qualité de la restauration opposant dans de longues lettres de lecteurs un comte de B*** (qui pourrait être le polygraphe Mathieu-François Pidansat de Mairobert) et un défenseur anonyme de Callet. Ce qui déclencha les feux de la critique, c'était d'une part que la peinture du plafond ne pouvait plus être vue dans son intégralité que depuis la nef, et non pas dans la chapelle elle-même. Et d'autre part, on reprochait à Callet d'avoir entaché la renommée de Lemoyne en modifiant considérablement l'œuvre originale. Si la discussion fut si véhémement, c'est aussi parce qu'était exposée au public à Saint-Sulpice l'esquisse du plafond offerte en 1733 par Lemoyne à Languet qui comportait déjà plus de figures que celles qu'il avait ensuite peintes sur le plafond (fig. 7). C'est pourquoi on avait obligé Callet à se conformer exactement au *modello*, mais il « a[vait] mis beaucoup plus d'air dans le Plafond & la Gloire perçoit bien mieux que dans l'Esquisse³³ ». C'est pourquoi le comte de B***, qui avait lui-même acquis une autre esquisse sur le marché de l'art, s'indignait que Callet ait modifié durablement l'état original de la fresque, portant ainsi de « sang-froid » atteinte à la réputation de ce grand artiste; « il faut plaindre le sieur Callet d'avoir été obligé de suivre exactement l'esquisse³⁴ ». Sa restauration, poursuit le Comte de B***, ne serait qu'un « replâtrage », voire une « cacophonie insupportable », notamment parce que telle ou telle figure « [est] vue en-dessus au lieu de l'être en dessous ». Afin de prévenir à l'avenir de telles interventions, il proposait qu'un règlement soit instauré dans les académies « par lequel on rayerait de la Matricule, quiconque à l'avenir se rendrait coupable du crime de corriger les grands Maîtres de l'art³⁵ ».

Mais Callet ne récolta pas que des critiques. De nombreux artistes s'entendirent pour convenir sous le manteau que le plafond n'était pas l'une des meilleures œuvres de Lemoyne, « qu'il étoit *une mauvaise chose* »; et surtout admettre qu'il avait raté sa perspective, qu'il n'avait pas su lui-même transposer son propre modèle dans la fresque : « mais il sera toujours vrai de dire que comme plafond elle n'a pas de point de perspective, quoi qu'elle en ait comme tableau ». Il était donc injuste à leurs yeux de tenir le restaurateur pour responsable des faiblesses de l'artiste. Comment aurait-on pu exiger de Callet qu'il donne de l'esquisse une transposition en tout point conforme alors que Lemoyne lui-même ne l'avait pas fait? De plus, le défenseur de Callet confrontait le comte de B*** à

32 Ibid., p. 946. Voir Emmanuelle Brugerolles, *Antoine-François Callet décorateur*, cat. exp. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 2008, p. 29-52.

33 *Journal de Paris*, 10 septembre 1778, p. 1010-1011, p. 1010.

34 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 12 septembre 1778, p. 1018.

35 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 18 septembre 1778, p. 1041-1042, p. 1041.

un catalogue complet de questions sur les techniques de travail particulières de Lemoyne et sur l'état déplorable de conservation du plafond, mettant ainsi en évidence les défis complexes que Callet avait dû relever : « M. le Comte sait-il dans quel état était ce plafond depuis l'incendie de la Foire de S Germain³⁶ ? » Ce débat illustre de manière exemplaire la question fondamentale, toujours d'actualité, qui se pose à tout restaurateur quant à sa compréhension de son travail. Quelle est la relation entre l'original et sa restauration ? Quelle proximité le restaurateur doit-il cultiver par rapport à l'original, dans quelle mesure les traces de l'histoire et les défauts de l'artiste doivent-ils rester visibles ou bien être retouchés ? Et en même temps, la controverse qui agite Saint-Sulpice en 1778 révèle bien que c'est finalement au public qu'il revient de décider de ces questions. Car l'histoire de la restauration est toujours aussi une histoire du goût.

Valentin ou Léonard ?

À l'époque tout comme aujourd'hui, on reprochait aux restaurateurs la mauvaise qualité de leur travail. Le 12 août 1778, le Supérieur du Grand Couvent des Jacobins de la rue Saint-Jacques annonçait dans le *Journal de Paris* que le restaurateur Dubuquoy avait réussi au bout de trois mois de travail à restaurer la *Naissance de la Vierge*, un tableau de Valentin de Boulogne, et à « détacher la peinture du bois pour la remettre sur toile, [...] conserver exactement toutes les parties du dessin, & [...] faire revivre les couleurs³⁷ ». On avait déjà pu suivre l'évolution de la restauration dans son atelier, désormais tous les amis de l'art étaient invités à admirer à nouveau l'œuvre à la place qui était la sienne. Un abonné du *Journal* réagit à cette annonce en rédigeant une lettre de lecteur dans laquelle il mettait en doute l'attribution du tableau à Valentin de Boulogne. Il avait, écrivait-il, consulté les guides et constaté que l'œuvre était attribuée à une grande variété d'artistes : Le *Voyage pittoresque de Paris* de Dezallier d'Argenville attribuait le tableau non pas à Valentin mais à Sébastien del Piombo, un élève de Michel-Ange³⁸. Dans sa *Description de la ville de Paris*, Germain Brice quant à lui supposait que le tableau avait été peint par un élève de Léonard de Vinci³⁹. Les

36 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 15 septembre 1778, p. 1030-1031, p. 1030.

37 Guilhou et J. Peyssard, « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 12 août 1778, p. 894 sq.

38 Voir Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, et architecture*, Paris 1752, p. 257 : « Jamais ce beau morceau n'a été du Valentin, comme l'avancent les Auteurs des Descriptions de Paris, mais dans le goût de Sébastien del Piombo, Disciple de Michel-Ange. »

39 Germain Brice, *Description de la ville de Paris : et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, t. 3, Paris 1752, p. 88 : « Au-dessus de la porte de la sacristie, il y a un tableau peint dans la manière de Leonard de VINCI, & l'on préjuge qu'il est de quelques-uns de ses disciples; il représente la Nativité de la Sainte Vierge. » Dans son édition de 1725, Brice désignait encore Valentin comme auteur du tableau et considérait l'œuvre comme étant un don du Cardinal Mazarin, Germain Brice, *Nouvelle description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, t. 3, Paris 1725, p. 77.

experts n'étant donc nullement unanimes quant à la main qui avait réellement exécuté la *Naissance de la Vierge*, l'amateur s'interroge dans sa lettre au *Journal* : « Voilà donc d'abord *Valentin* (disciple de *Vouët* & imitateur de *Caravage*) 2°. le goût de *Sébastien Piombo*, 3°. la manière de *Léonard de Vinci*, A qui s'en rapporter⁴⁰? » Un concurrent de Dubuquoy, Jean-Louis Hacquin, tenta quant à lui de détourner à son propre profit la confusion sur l'attribution du tableau – qui ne peut plus être identifié aujourd'hui –, mettant fondamentalement en cause la qualité de la restauration, et proposant d'illustrer publiquement et en présence d'artistes choisis de l'Académie « que cet ouvrage est absolument mal fait, ainsi que les Tableaux qu'il a voulu restaurer, dont la plupart sont défigurés totalement, tels que celui de l'Eglise des Jacobins [...], qui n'est ni de Valentin, ni de Sebastien del Piombo, mais qu'on dit autrefois d'André del Sarte⁴¹ ». Le témoignage des membres de l'Académie serait à ses yeux la garantie d'une expertise que seuls des artistes professionnels seraient en mesure de fournir. Cependant tant l'Église que l'Académie continuèrent de soutenir Dubuquoy de sorte que Hacquin dut retirer sa critique.

Ces débats autour des restaurations à Saint-Sulpice et au Grand Couvent des Jacobins montrent bien l'intérêt que toutes les parties concernées – le clergé commanditaire, l'Académie, le restaurateur (et ses concurrents) – portaient à la publication des restaurations dans la presse contemporaine, raison pour laquelle on peut parler de « stratégies publicitaires et [d'une] visibilité des restaurations » au sens de Noémie Étienne⁴². Néanmoins, tous poursuivaient des intérêts (commerciaux) différents et se disputaient la souveraineté en matière d'interprétation. Plus l'œuvre était célèbre, plus l'artiste était célèbre, plus l'attention du public était grande, plus grande était ainsi la renommée de l'artiste. Dans ce contexte, on s'accordait clairement sur la nécessité d'une expérience professionnelle et pratique pour pouvoir juger une œuvre d'art dans toutes ses facettes. Il n'est pas anodin que ce soit un marchand d'art – ils étaient confrontés à des défis similaires en termes d'attribution et, comme les restaurateurs, ils étaient mus par des intérêts commerciaux – qui l'ait justement souligné : « Les tableaux portent avec eux leur origine, leur existence, leur vrai mérite, leur nom, leur conservation, leur originalité. [...] Il est vrai que la connaissance des tableaux demande une étude très-grande pour distinguer, soit l'originalité, soit le faire; il faut être artiste et savoir opérer, ou, au moins, avoir beaucoup vu pour reconnaître les diverses manières⁴³. » C'est seulement ainsi que l'on saura reconnaître, poursuivait-il, que les Italiens peignent différemment des Flamands

40 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 6 septembre 1778, p. 994.

41 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 20 août 1779, p. 945.

42 Noémie Étienne, « Le restaurateur et l'espace public. Les stratégies publicitaires et visibilité des restaurations à Paris entre 1775 et 1815 », dans *L'Histoire à l'atelier. Restaurer les œuvres d'art (18^e-21^e siècles)*, Lyon 2012, p. 303-328, p. 303.

43 A. Thibandeau, « Lettre sur la curiosité et les curieux », dans Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité*, 2 vol., t. 1, Paris 1857-1858, p. CI.

et les Français différemment des Espagnols. La controverse autour de l'œuvre prêtée à Valentin de Boulogne (qui semble aujourd'hui perdue) prouve que l'attribution de peintures religieuses à la suite de restaurations a également permis d'élargir les connaissances de l'histoire de l'art. Lors de débats tantôt éclairés, tantôt polémiques, des experts ont été interrogés, la littérature du moment a été citée et les nouvelles découvertes ont été immédiatement mises à la disposition du public. Mais les attributions n'étaient pas (encore) jugées à partir de connaissances stylistiques ou de connaissances techniques en matière de restauration, elles se faisaient en règle générale sur la base du canon de l'histoire de l'art en vigueur sous l'Ancien Régime.

Blanchiment

Dans le contexte du purisme historiciste qui voit le jour dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, des voix se font également entendre pour demander que l'on fasse disparaître les tableaux occultant et dénaturant l'architecture (gothique)⁴⁴. Pour certains théoriciens de l'architecture qui avaient redécouvert le gothique et y voyaient un style national, il n'y avait pas de place pour les peintures religieuses dans ces églises. En 1765, l'abbé jésuite Marc-Antoine Laugier, par exemple, s'élevait avec véhémence contre la présence des *Mays* à Notre-Dame, au motif qu'ils troublaient l'authenticité et la pureté du système architectural :

« A Notre-Dame, les choses ont été faites avec magnificence. [...] Mais le système d'Architecture a été dénaturé. [...] J'ai dit plus haut combien il est contre nature de voir ici des colonnes porter sur des bordures de tableau. [...] Les grands tableaux qui décorent la nef & la croisée de Notre-Dame ne sont pas d'une invention plus heureuse, quelque mérite qu'ils puissent avoir d'ailleurs. [...] Je dis hardiment, l'Eglise de Notre-Dame seroit beaucoup mieux, si on enlevait tous ces tableaux⁴⁵. »

Sa proposition redevint d'actualité lorsqu'en 1780, au cours de la restauration des *Mays* de Notre-Dame par Goidefroid, ils furent tous décrochés tandis que les murs étaient repeints en blanc. À l'occasion de ce « blanchiment », un débat éclata dans le *Journal de Paris* sur la question de savoir s'il ne fallait pas changer les *Mays* de place, voire les retirer complètement de l'église, et ce pour retrouver l'apparence initiale, gothique, de Notre-Dame. Ces considérations déclenchèrent de vives réactions : « Pour le plaisir de voir les murs bien *badigeonnés*,

44 Antoine Renou, *Dialogues sur la Peinture, Seconde édition, enrichie de notes*, Paris 1773, p. 12 : « Une observation à vous faire encore, c'est sur la disposition des tableaux dans vos églises; ils coupent l'architecture qui doit être toujours dégagée : ça m'a fort choqué à Notre-Dame. »

45 Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris 1765, p. 132 sq.

on nous prive des leçons sublimes de *le Sueur*, de *le Brun*, de *Bourdon*, et de tant d'autres!» Aux yeux de ses défenseurs, cette peinture religieuse servait d'une part de modèle aux artistes contemporains, d'autre part, elle constituait une attraction pour les touristes. Mais se passerait-il, si «on la banni[ssai]t de cet asile sacré»? L'idée d'accrocher ces peintures dans les galeries leur paraissait tout aussi déplacée : «Dans les galeries! & faudra-t-il à chaque fois donner 24 sols pour les aller voir? qui sait encore si on les y placera? Va, va, quand une fois ils ne serviront plus de parure, ils seront oubliés dans un coin, ou peut-être vendus : les irons-nous chercher chez l'Étranger ou dans les cabinets⁴⁶?» Comment alors préserver le «caractère distinctif des Eglises gothiques⁴⁷? Le chapitre de la cathédrale s'efforça de calmer les esprits, mais donna à entendre qu'il envisageait une autre présentation des *Mays*, qui rendrait justice à la fois aux peintures et à l'architecture : «Sa sagesse examinera si les plus célèbres (tableaux), comme le *Noli me tangere* & quelques autres, ne seroient pas avantageusement dans la croisée, de part & d'autre, & si le reste ne seroit par un ornement très-agréable dans les galeries du Chœur, qui non pas les mêmes raisons que la Nef, toute gothique⁴⁸.» En revanche, pour le restaurateur, une chose était certaine : «Nota. Le vrai point de vue des Tableaux de la Nef est du dessous des Bas-côtés», écrit-il dans sa *Description historique des tableaux de l'église de Paris, réparés en 1781*, un texte qu'il rédige spécialement à cet effet et dans lequel il fait preuve d'une remarquable expertise en histoire de l'art⁴⁹. Cependant, les partisans de Laugier n'eurent pas à attendre trop longtemps avant que l'histoire ne réalise leur conception de la pureté architecturale de la cathédrale gothique. En effet, en 1793, la cathédrale était déclarée «Temple de la Raison» et les œuvres d'art qu'elle abritait furent en grande partie transférées au Louvre par la Commission des Monuments.

Patrimoine

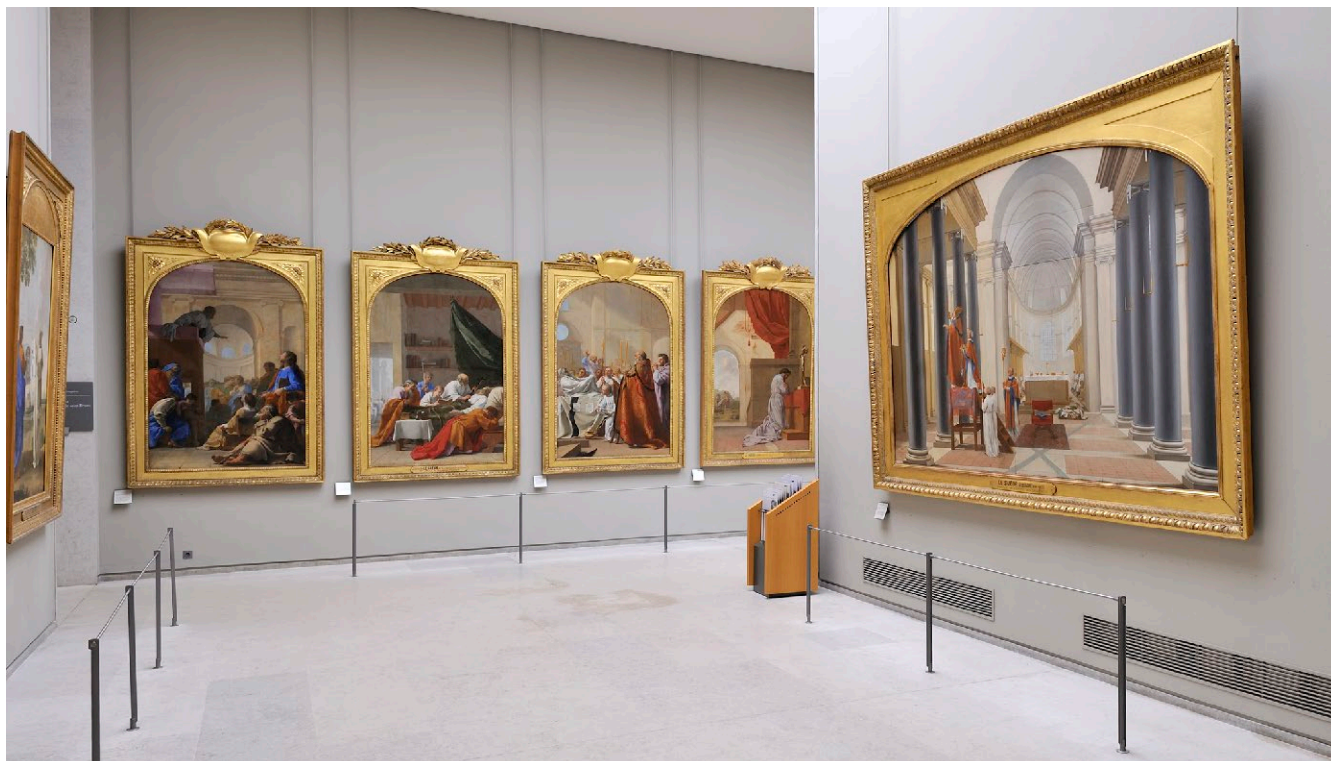
Alors que Cochin avait encore en son temps recommandé à Marigny de renoncer à la *Madeleine* de Le Brun et de laisser le tableau *in situ*, vingt ans plus tard, d'Angiviller, le nouveau ministre de la Culture, imposa aux Chartreux de Paris de remettre aux collections royales le cycle de la *Vie de saint Bruno* d'Eustache Le Sueur, qui se trouvait dans leur abbaye (fig. 8). Pour les contemporains déjà, le cycle était comme une œuvre nationale qui devait servir de repère à tous les peintres. Pour beaucoup, les 22 scènes de la vie du saint représentaient la norme

46 Bonnare, «Aux Auteurs du Journal», dans *Journal de Paris*, 16 août 1780, p. 929-931.

47 «Aux Auteurs du Journal», dans *Journal de Paris*, 23 août 1780, p. 957-959, p. 958.

48 «Aux Auteurs du Journal», dans *Journal de Paris*, 19 août 1780, p. 941-942, p. 941.

49 [Joseph-Ferdinand-François Godefroid], *Description historique des tableaux de l'église de Paris, réparés en 1781*, Paris 1781.



8 La présentation actuelle du cycle *La Vie de saint Bruno* d'Eustache Le Sueur, Paris, musée du Louvre

de qualité pour toute peinture religieuse : « Allez aux Chartreux [...] & là enivrez-vous du plaisir de voir les ardeurs & les tendresses de la piété divinement traitées, peintes célestement⁵⁰. » Dans une lettre, le Comte d'Angiviller avait fait pression sur l'abbé : son vœu de renoncer au monde n'impliquait pas d'abandonner ses obligations envers la patrie et le roi. Le cycle contribuant à la « gloire de cette nation », il fallait préserver le patrimoine culturel ; « certainement rien ne peut plus y contribuer que de voir les ouvrages de nos habiles artistes lutter dans son palais contre les productions du génie dans les pays étrangers⁵¹ ». Dans le cadre du programme des *Grands hommes de la France* qu'il avait lancé, ainsi que pour la promotion explicite et la réorientation nationale de la peinture d'histoire, d'Angiviller considérait également qu'il était de la responsabilité de l'État « de consacrer les actions & les images de ceux qui ont illustré la Nation par leurs

⁵⁰ Marc-Antoine Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris 1771, p. 207-208.

⁵¹ D'Angiviller au Prieur de la Chartreuse de Vauvert, 10 juillet 1776, cité d'après Jules-Joseph Guiffrey, « Lettres et documents sur l'acquisition des tableaux d'Eustache Le Sueur pour la collection du roi (1776-1789) », dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1877, p. 274-360, p. 286 sq.

vertus, leurs lumières ou de grands services rendus à l'État », en accordant une importance particulière aux « sujets tirés de L'Histoire de France⁵² ». Comme le cycle de Le Sueur était en quelque sorte une hagiographie en peinture d'un saint national, il revêtait à ses yeux une signification particulière. Après de longues négociations et une audience auprès du roi, l'abbé du monastère, Dom Hilation Robinet, finit par en faire donation à l'État le 25 juillet 1776, en contrepartie néanmoins du versement par le roi d'une contribution financière à l'entretien du monastère à hauteur de 30 000 livres. Immédiatement après, d'Angiviller confia à Hacquin la mission de restaurer le cycle et de transférer sur toile la peinture des panneaux de bois, car « le mauvais état du bois sur lequel sont peints les tableaux du cloître des Chartreux, dont S.M. a agréé le présent, exige qu'ils soient pour la plupart transportés sur un autre fonds⁵³ ».

C'est une caractéristique du Siècle des Lumières que les initiatives cherchant à placer le patrimoine sous le contrôle de l'État ne proviennent pas seulement des Bâtiments du Roi, mais souvent aussi de simples citoyens. C'est ainsi que, dès 1780, un amateur anonyme se faisant appeler « Le Rêveur » déplore dans le *Journal de Paris* que les quatre tableaux de Jean Jouvenet figurant dans la nef de l'abbaye Saint-Martin-des-Champs à Paris aient été victimes d'une restauration non professionnelle⁵⁴. « Hélas! on leur a arraché jusqu'à l'épiderme! les glacis, les tons légers et transparents sont disparus. » Et en outre, il s'agit selon lui d'incunables de l'École française qui attirent un public tant national qu'international. Il poursuit en observant comment à Paris, mais surtout en province de plus en plus fréquemment, des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art français tombent entre les mains de restaurateurs incompetents, où « [ils] sont et seront impitoyablement dégradés, raclés et même repeints par ces effrontés charlatans, qui, sous prétexte de prétendus secrets, courent le pays et se font payer pour tout détruire ». Dans la mesure où ces œuvres font partie du « patrimoine de la nation », leur préservation et leur restauration ne peuvent plus continuer à reposer sur l'initiative privée, mais doivent s'effectuer uniquement sous l'égide de l'État : « Or, des morceaux appartenant à des maisons communes, telles que des Chapitres, Églises, Abbayes, Couvents, et autres, semblent, n'étant la propriété d'aucun particulier, appartenir au Public, et par là devoir sous inspection immédiate du Souverain. » Comme en Italie, une loi devait, pour ce *Rêveur*, être votée obligeant les églises, les abbayes et les chapitres des cathédrales de France à « ne confier le nettoyage de leurs Tableaux et Peintures, qu'à des Restaurateurs, dont

52 « Nouvelles politiques », dans *Mercure de France*, août 1776, p. 206.

53 D'Angiviller au Prieur de la Chartreuse de Paris, 10 juillet 1776, cité d'après Jules-Joseph Guiffrey, « Lettres et documents sur l'acquisition des tableaux d'Eustache Le Sueur pour la collection du roi (1776-1789) », dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1877, p. 274-360, p. 298.

54 Il s'agit des tableaux *Les marchands chassés du Temple* (Musée des Beaux-Arts de Lyon), *La résurrection de Lazare* (Musée du Louvre), *La pêche miraculeuse* (Musée du Louvre) et *Le repas chez Simon* (Musée des Beaux-Arts de Lyon), voir Stéphane Loire, « Les tableaux de Jean Jouvenet pour Saint-Martin-des-Champs », dans *Musées des Arts et Métiers. La Revue*, n° 28-29, mars 2000, p. 69-76.

la capacité sera reconnue par l'Académie; et que ces Restaurateurs n'obtiennent un certificat de cette Compagnie, qu'après lui avoir apporté un Tableau en état de délabrement, et rapporté le même tableau après sa réparation⁵⁵». Trois ans plus tard, Pahin de La Blancherie formulait une proposition similaire dans les *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, qu'il publiait, après avoir expertisé la restauration par le fils du peintre du plafond *L'Apothéose de saint Augustin terrassant l'hérésie* peint par Jean Restout pour la Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Selon lui, les chefs-d'œuvre de l'art appartiennent « moins à ceux qui en sont propriétaires, qu'à la nation, sur-tout quand ils sont objets publics ». Il revenait donc à l'État « de veiller à ce qu'un artiste recommandable soit chargé de superviser la conservation des tableaux et autres œuvres de ce genre, considérées comme prestigieuses, et que l'on ne puisse, sans son concours, entreprendre leur réparation ». Mais l'État devait également faire fonction de conseiller quant au dispositif de présentation adéquat des tableaux « car il y a une telle Eglise où l'on ne peut en jouir parce qu'ils sont mal exposés⁵⁶ ». De fait, l'État s'efforça désormais d'intervenir contre les restaurations non professionnelles pour prévenir les dommages inutiles et irréparables que pourraient subir dans ce cas les biens culturels. C'est pourquoi, dès 1774, le Comte d'Angiviller publiait un décret réclamant la transparence totale et une documentation concernant les mesures prises en matière de restauration⁵⁷.

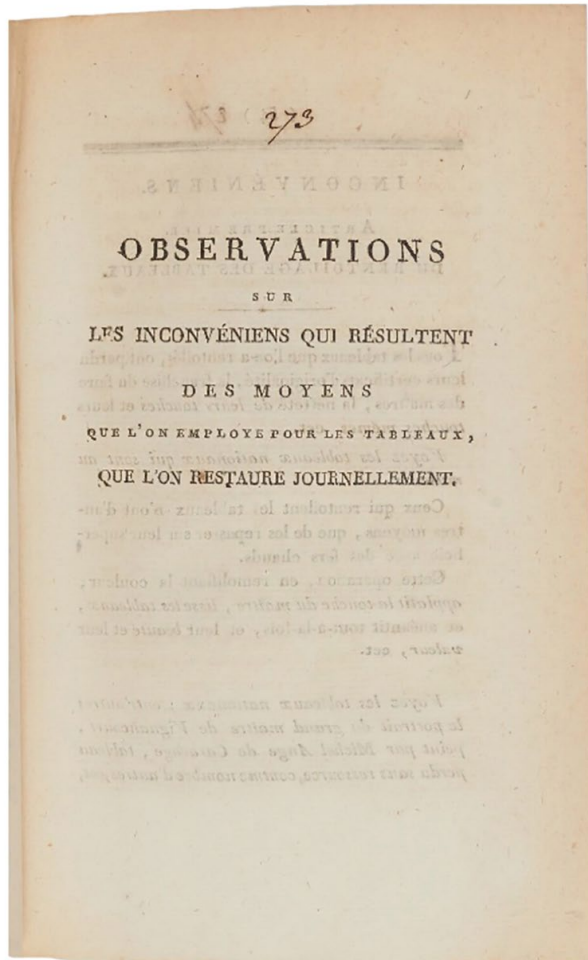
Le débat sur la conservation des *Mays* et la manière adéquate de les exposer, tout comme l'acquisition du cycle de Le Sueur par la Couronne montrent bien à quel point le processus de sécularisation de la peinture sacrée avait avancé au XVIII^e siècle. Avec les restaurations de peintures religieuses, on assistait à un transfert de l'art religieux depuis l'aura de l'espace sacré vers « la nouvelle arène de la conservation, de l'exposition et de la vénération muséologiques », comme le soulignait Richard Wrigley⁵⁸. Il n'avait pas fallu attendre 1789 pour que la peinture religieuse soit considérée comme appartenant au patrimoine de la nation, c'est pourquoi le clergé et la monarchie lançaient d'ambitieux programmes de conservation, de restauration et de muséalisation qui firent l'objet de débats controversés dans le public éclairé. Un grand nombre de thèmes qui, avec la Révolution française, constitueront le programme de sa politique culturelle et deviendront une réalité institutionnelle avaient en réalité déjà été

55 « 2^e Lettre du Rêveur », dans *Journal de Paris*, n° 88, 28 mars 1780, p. 362-363.

56 [Pahin de La Blancherie], « Arts », dans *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, vol. VI, n° 3, 15 janvier 1783, p. 17 sq. Voir Andrew McCellan, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994, p. 73 sq.

57 « Tout restaurateur qui fera mystère de ses prétendus secrets ne doit pas être employé parce qu'il est risible de croire que les moyens extraordinaires sont nécessaires dans une opération qui ne demande que de la patience, de l'adresse et du soin, parce que les moyens extraordinaires sont d'un dangereux certain et leurs avantages très incertains », cité d'après Gilberte Emile-Male, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, Paris 2008, p. 330.

58 « ...the new arena of museological conservation, display and veneration », Richard Wrigley, *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993, p. 13.



9 Jean-Michel Picault,
*Observations de Picault : artiste
restaurateur de tableaux, à ses
concitoyens, sur les tableaux de la
République*, Paris 1793, p. 273

abordés et mis en œuvre à la fin de l’Ancien Régime. Mais ce n’est qu’après la nationalisation des biens du clergé en novembre 1789 suivie peu après de la dissolution des congrégations religieuses que se constitua une commission d’experts. Cette Commission des monuments fut chargée de réunir, invento-rier et expertiser sous la direction d’Alexandre Lenoir les tableaux des églises parisiennes; ils étaient rassemblés dans l’Ancien couvent des Petits-Augustins, certains étant néanmoins destinés au Musée central du Louvre et d’autres au Musée spécial de l’École française à Versailles. Le travail de la Commission des monuments fut observé et commenté de manière critique, tant à l’intérieur qu’à l’extérieur. Un restaurateur privé, Jean-Michel Picault, présente par exemple ses *Observations sur les Tableaux de la République* (fig. 9) à la Commission le 19 août 1792, après « avoir vu massacrer tous les tableaux sans miséricorde ». Il lui faut 24 paragraphes pour exposer les « inconvénients », les mauvaises déci-

sions en matière de réparation, du «rentoilage» au «nettoyage», mais aussi les «remèdes» à y apporter. Il s'attache également aux «tableaux modernes» des églises parisiennes, conservés et restaurés de manière non professionnelle et prend expressément ses distances par rapport aux *fake news* des gazettes par lesquelles il ne faut pas se laisser aveugler. «Voyez avec attention et de près tous les tableaux modernes, soit à Notre-Dame, soit aux Petits-Pères, soit aux Chartreux, etc., et jugez.» Quelle serait alors selon lui la manière correcte de traiter ces peintures? D'abord, il ne faudrait appliquer le vernis qu'avec la plus grande parcimonie : «Les modernes ne doivent qu'être bien légèrement lavés et très peu vernis, sinon toutes les couleurs composées, telles que les *laques, styles de grain*, etc., se perdent, à bien plus forte raison les glacis et frottis, etc., que les maîtres prennent tant de peine à y mettre.» Picault dénonce notamment «l'ignorance et la médiocrité» des restaurateurs Laporte et Hacquin, déjà mentionnés. Bien qu'il assure lui-même en tant qu'«artiste patriote», ne vouloir que le bien de la République et la préservation des biens culturels, il poursuit néanmoins clairement des intérêts commerciaux, comme il le montre à plusieurs reprises en mentionnant sa propre galerie, la galerie Penthievre sur la place des Victoires⁵⁹.

Le traitement et la restauration corrects des œuvres d'art acquises ou confisquées représentèrent sans aucun doute un énorme défi pour l'État quand il en devint le nouveau propriétaire. C'est la seule explication au fait que deux ans plus tard, Guillaume Martin, dans son *Avis à la nation, sur la situation du Muséum national*, appelle à nouveau à la combinaison toujours plus étroite de l'expertise et de la professionnalisation de la campagne nationale de restauration avec un programme de formation *ad hoc*, sous peine «de voir nos plus beaux chefs-d'œuvre devenir la proie de l'ignorance, de l'erreur et le patrimoine de l'ignorance». La restauration des tableaux est, poursuit-il, une mission centrale, «puisqu'on lui [au tableau] restitue sa première existence; c'est le réintégrer dans ses qualités élémentaires qui constituent son mérite et son prix». Cependant, l'on constate que les tableaux provenant du château de Versailles, des hôtels particuliers de la noblesse et des églises et placés au Musée central sous les «auspices de la nation», sont restaurés par des personnes n'ayant pas vocation à le faire, contrairement à un décret de la Convention nationale. C'est pourquoi Martin prépara un *Projet de concours pour la restauration des tableaux* qui comprenait le «remettage sur toile», le nettoyage et les «repeints». Il rédigea également pour servir de directives un *Manuel pour servir d'instruction à faire connaître les écoles, les maîtres et la restauration des tableaux*, un document clé de plusieurs pages qui renseigne sur la formation et l'état des techniques de restauration vers 1800⁶⁰.

59 [Jean-Michel Picault], *Observations de Picault : artiste restaurateur de tableaux, à ses concitoyens, sur les tableaux de la république*, Paris 1793, *passim*.

60 Guillaume Martin, *Avis à la nation, sur la situation du Muséum national*, Paris 1794, *passim*.

On sait que Goethe, en Italie, a visité à plusieurs reprises la chapelle Sixtine à Rome, et notamment le 16 février 1787 pour la fête de la Bénédiction des cierges. Ce jour-là, il ressentit rapidement un certain malaise : « Car, me disais-je, ce sont justement ces cierges qui, depuis trois cents ans, noircissent ces magnifiques tableaux, et c'est ce même encens qui, avec une sainte effronterie, enveloppe de vapeurs l'unique soleil des arts, le rend plus sombre d'année en année et finira par le plonger dans les ténèbres⁶¹. » C'est en fait pour la même raison que la Curie avait ordonné la restauration des fresques dès le XVIII^e siècle. Entre 1710 et 1713, le peintre Annibale Mazzuoli et son fils tentèrent à l'aide d'éponges trempées dans du vin grec d'éliminer la suie et la saleté qui s'étaient accumulées dans les dépôts huileux d'une précédente restauration du plafond. Nous l'avons vu plus haut, celle-ci fut à son tour ôtée par leurs successeurs des années 1990. Comme l'historien de l'art James Beck l'a si bien dit dans ce contexte ? La restauration, c'est comme un lifting – à chaque intervention, l'apparence de l'original est à tout jamais modifiée.

61 Johann Wolfgang Goethe, *Le Voyage en Italie*, dans *Œuvres de Goethe*, traduction par Jacques Porchat, Paris 1862 (IX. Voyages en Suisse et en Italie, p. 177-227), voir URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Voyage_en_Italie_\(Goethe\)/Rome](https://fr.wikisource.org/wiki/Voyage_en_Italie_(Goethe)/Rome) [dernier accès : 17.02.2023].