STRATHÈSE REVUE DOCTORALE

Strathèse
ISSN : 2491-8490

1 | 2015
Conflits et malentendus culturels

En quête de l'original. Une approche historiographique des peintures murales de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (Loire, France)

Yuko Katsutani

https://www.ouvroir.fr/strathese/index.php?id=170

DOI : 10.57086/strathese.170

Référence électronique
Yuko Katsutani, « En quête de l'original. Une approche historiographique des peintures murales de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (Loire, France) », *Strathèse* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 26 octobre 2026. URL : https://www.ouvroir.fr/strathese/index.php?id=170

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution – Partage dans les même conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

En quête de l'original. Une approche historiographique des peintures murales de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (Loire, France)

Yuko Katsutani

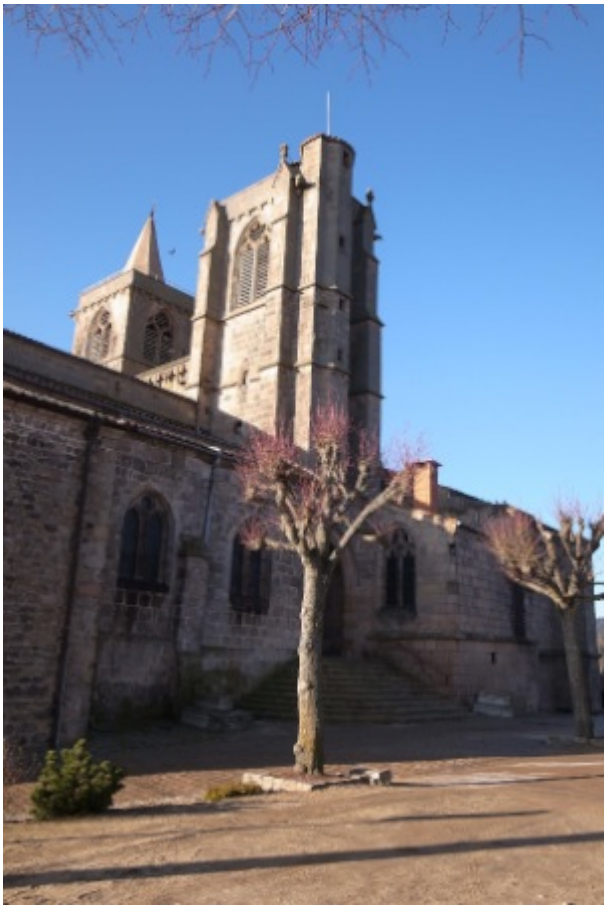
PLAN

Technique originale de la peinture et examen de son état présent
La restauration par Lucien Bégule (1877-1878)
La restauration par Louis-Joseph Yperman (1924-1925)
La restauration de Marcel Nicaud (1959)
La restauration de Robert Bouquin et l'examen chimique (1996-1998)
Conclusion

TEXTE

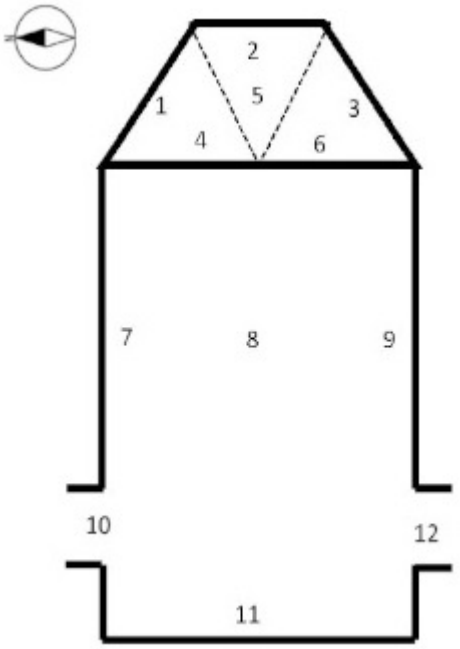
1 Cet article décrit l'état de conservation et de restauration des peintures murales de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (par la suite « la chapelle basse de Saint-Bonnet »), fondée en 1400 [voir Fig. 1][1]. Saint-Bonnet-le-Château est une petite localité dans les monts du Forez, à 850 mètres d'altitude, dans le département de la Loire. La collégiale est édifiée sur un promontoire qui domine la ville. La chapelle basse, au sud-est de l'édifice, a la forme d'un rectangle d'environ 9 mètres sur 7 mètres. Le décor se compose de douze scènes empruntées au nouveau testament [voir Fig. 2]. Elles ont subi plusieurs interventions au cours des siècles.

Fig. 1 : Collégiale de Saint-Bonnet-le-Château



Cliché Y. Katsutani, 2015.

Fig. 2 : Plan de la chapelle basse



1. la Crucifixion, mur nord-est du chœur ; 2. *Noli me tangere*, mur est du chœur ; 3. l'Annonciation, mur sud-est du chœur ; 4. un Ballet d'anges pleureurs, voûte du chœur ; 5. saint Matthieu et saint Jean, voûte du chœur ; 6. saint Luc et saint Marc, voûte du chœur ; 7. Ponce Pilate et la mise au tombeau, mur nord ; 8. les Anges musiciens, voûte de la nef ; 9. la Nativité et l'Adoration des Mages, mur sud ; 10. l'Enfer, voussure de la porte nord ; 11. le Couronnement de la Vierge, mur ouest ; 12. l'Annonce aux Bergers, voussure de la porte sud.

2 Du point de vue de la conservation de l'état original des œuvres, ces interventions répondent aux principes de la réversibilité et de la visibilité des actions effectuées, et à celui de l'intervention minimale[2], même s'ils n'ont été codifiés que dans les années 1960. Au 19e et au début du 20e siècle, le respect de l'œuvre originale était secondaire. Les restaurateurs y étaient peu sensibles et leurs moyens techniques étaient rudimentaires. Ces restaurations cherchaient à rester discrètes car elles répondaient à une autre vision de la restauration : travailler par fines touches et tenter d'effacer les avaries du temps. « Un habile restaurateur ne doit pas se borner à repeindre des fragments endommagés, il lui faut peindre un peu partout en sorte que le tableau semble peint nouvellement » (Goupilet Desloges, *Traité*, 1867 [cité par Mohen, 1999, p. 206]). Dans cette conception de la restauration, vouloir redécouvrir les principes d'organisation d'une œuvre

picturale du Moyen-Âge débouchait inévitablement sur un malentendu culturel.

3 Dans le but de cerner aussi précisément que possible l'état original du décor de la chapelle basse de Saint-Bonnet, j'adopte une approche historique pour analyser les diverses conceptions de la restauration, ainsi que les techniques mises en œuvre. L'examen critique de ce processus devrait permettre, à terme, d'atteindre les éléments originaux du décor.

Technique originale de la peinture et examen de son état présent

4 La scène de la Crucifixion et celle du Couronnement de la Vierge ont été réalisées avec une technique mixte : *tempéra* et huile [3] posées sur une préparation à base de colle protéinique. Celle-ci est appliquée sur un enduit de sable et de chaux. Les autres compositions présentent un aspect différent, plus grenu ; le substrat est aussi composé de sable et de chaux. Le premier niveau d'exécution est la pose de la fresque et le second comprend la dorure et le modelé, posés à l'aide d'un liant protéinique (Bouquin, 1996a, 1997 ; Laboratoire de recherche des Monuments historiques, 1997).

5 Les peintures sont relativement solides, mais elles ont été altérées par des agents extérieurs (insectes ou chauve-souris), également par les personnes qui ont fréquenté régulièrement les lieux. Des micro-organismes ont proliféré sur les murs. L'humidité a été la cause majeure de la dégradation des peintures, en raison de la position basse de la crypte. Les fresques présentent aujourd'hui de nombreuses altérations [4] : accidents divers, moisissures, taches d'humidité verdâtres ou noires, etc.

6 À la fin du 19^{e} et au début du 20^{e} siècle les restaurateurs accordaient plus d'importance à la restitution de l'aspect orignal de l'objet qu'à la conservation de son état présent. Au milieu de 20^{e} siècle, on commençait à réduire les interventions avec le souci de conserver l'état présent en vue d'assurer la survie de l'objet et sa transmission aux générations futures. De plus, les techniques de conservation se

sont prodigieusement développées. Quatre restaurations des peintures murales de Saint-Bonnet reflètent les changements opérés au fil du temps.

La restauration par Lucien Bégule (1877-1878)

7 La première restauration moderne a été effectuée en 1877 par Lucien Bégule (1848-1935), archéologue et peintre-verrier lyonnais. Les travaux ont été commandés par « la Diana », une société savante fondée en 1863 et vouée à l'étude historique et archéologique de l'ancien comté du Forez.

8 Au 19e siècle, les administrations des monuments historiques prospéraient[5]. En 1830, le ministre de l'Intérieur François Guizot (1787-1874) créa le corps des inspecteurs des Monuments historiques, dont le premier fut Ludovic Vitet (1802-1873). Prosper Mérimée (1803-1870) lui succéda en 1834 et il commença une tournée d'inspection nationale de l'héritage monumental. La Commission des Monuments historiques fut fondée en 1837. Elle réalisa au cours du 19e siècle de nombreux travaux de conservation. Elle fixa en 1887 les critères et la procédure de classement.

9 Des sociétés consacrées à la conservation furent créées dans la plupart des régions de France. La Diana décida d'engager une nouvelle restauration des peintures de la chapelle basse de Saint-Bonnet. Elle confia l'exécution de ce projet à Lucien Bégule, membre correspondant de cette société. Le rapport d'inspection antérieur à la restauration (Poidebard, 1879) et deux textes postérieurs à l'intervention de Lucien Bégule (1879, 1886) donnent un aperçu de l'étendue des travaux. Ces documents comprennent des descriptions et des dessins de l'état original, mais sans indiquer clairement la méthode et les procédures de restauration. À cela s'ajoutent deux textes signés par des archéologues et publiés avant la restauration, rapportant des observations sur l'état original (Guillien, 1845 ; Barban, 1858). Les descriptions et les images de ces publications peuvent être confrontées à divers documents publiés après la restauration de Lucien Bégule et avant celles du 20e siècle : une étude historique publiée par deux prêtres (Condamin et Langlois, 1885), une étude illustrée avec

les premières images photographiques des peintures murales (Déchelette, 1900) enfin des relevés aquarellés [6] des peintures murales réalisés en 1895 et en 1924 par Louis-Joseph Yperman, de son temps un virtuose de l'aquarelle documentaire. Ses aquarelles rendaient fidèlement l'état de la peinture murale avec les altérations du support, les lacunes, les ruissellements [7].

10 Avant les restaurations du 19e siècle, les peintures de la chapelle basse de Saint-Bonnet étaient en partie masquées par un badigeon apposé postérieurement. Lucien Bégule essaya de l'enlever. La scène de l'Annonce aux Bergers [voir Fig. 3], apposée sur la voûte d'un couloir d'entrée, était entièrement couverte par un badigeon gris qui fut déposé lors de cette première restauration (Bégule, 1879, p. 17 ; Poidebard, 1879, p. 111-112). Lucien Bégule a également fait disparaître un badigeon azur qui couvrait plusieurs parois au fond de l'abside. Cette opération permit de retrouver dans leur état primitif la scène du *Noli me tangere* [voir Fig. 4] et une composition de tiges de lis et d'iris ornant les ébrasements des fenêtres. En revanche, un dessin de Charles Beauverie, reproduit dans une publication de Joseph Déchelette (1900) [voir Fig. 5.1 et 5.2] indique que Bégule a conservé la couche à l'huile du 17e siècle qui recouvrait intégralement la scène de la Mise au tombeau, jugeant qu'il risquait de détruire la couche originale en raison de sa fragilité (Bégule, 1879, p. 11). Lucien Bégule était un restaurateur assez prudent et il a adopté une attitude respectueuse de la matière picturale d'origine, évitant d'ajouter trop de reprises picturales sur la partie complétement dégradée.

Fig. 3 : L'Annonce aux Bergers



Cliché Y. Katsutani, 2015.

Fig. 4 : *Noli me tangere*



Cliché Y. Katsutani, 2015.

Fig. 5.1 : Dessin de la Mise au tombeau par C. Beauverie avant 1900



(Déchelette, 1900, p. 49).

Fig. 5.2 : Mise au tombeau



Cliché Y. Katsutani, 2015.

11 En 1858, avant la restauration, André Barban avait observé qu'il y avait, à droite du visage de Marie dans la scène du Couronnement de la Vierge, une représentation de Dieu le Père et d'Anges musiciens. Tout cela est presque entièrement effacé et il n'en subsiste aujourd'hui que quelques traces de couleur. Le relevé fait par Louis-Joseph Yperman en 1895 [voir Fig. 6] et la photo reproduite dans une publication de Joseph Déchelette (1900) [voir Fig. 7] après l'intervention de Lucien Bégule, témoignent également de la faiblesse de la couche picturale. Ce texte et ces images permettent de vérifier que les reprises picturales de Lucien Bégule ont été très légères.

Fig. 6 : Relevé du Couronnement de la Vierge par L.-J. Yperman en 1895

Fig. 7 : Photo du Couronnement de la Vierge avant 1900



(Déchelette, 1900, planche 13).

12 Cette attitude très particulière en matière de restauration par rapport aux autres restaurateurs de cette époque s'explique par la carrière de Lucien Bégule. Il a reçu une double formation au collège des Jésuites de Mongré, pour se préparer aux métiers d'écrivain archéologue et peintre-verrier (Villelongue, 1983 ; Villelongue et Wagner, 2005). À Paris, il était en relation avec l'archéologue Édouard Didron (1836-1902), neveu de l'archéologue Adolphe Napoléon Didron (1806-1867) (Hardouin-Fugier, 1994, p. 45). Trois ans après la restauration, il publia *Monographie de la cathédrale de Lyon* (1880) qui connut une large diffusion [8].

13 Lors de son intervention sur les peintures murales de Saint-Bonnet, Lucien Bégule a agi en archéologue soucieux de se rapprocher du passé et non en artiste ou créateur. Cette démarche est particulièrement sensible dans ses travaux sur la scène de la Crucifixion. Barban a également remarqué que, dans la scène du Calvaire, la partie basse est presque entièrement effacée (1858, p. 8). Cet état s'observe encore sur le relevé aquarellé de 1895 [voir Fig. 8]. Les images de 1900 [voir Fig. 9.1 et 9.2] et de 1924 [voir Fig. 10] révèlent un décollement de l'enduit au niveau du genou gauche de Balthazar. Cette lacune confirme aussi que Lucien Bégule a effectué une restauration minimale – et nullement recréatrice.

Fig. 8 : Relevé de la Crucifixion par L.-J. Yperman en 1895

Fig. 9.1 : Dessin de la Nativité et l'Adoration des mages par C. Beauverie avant 1900



(Déchelette, 1900, p. 44)

Fig. 9.2 : Dessin de la Nativité et l'Adoration des mages par C. Beauverie avant 1900



Déchelette, 1900, p. 44. Indications : Y. Katsutani.

Fig. 10 : Relevé de la Nativité et l'Adoration des Mages par L.-J. Yperman en 1924

La restauration par Louis-Joseph Yperman (1924-1925)

14 Le 12 octobre 1922, l'église dans sa totalité a été classée monument historique (*convention de patrimoine de la Collégiale de Saint-Bonnet-le-Château*, Ministère de la culture, Numéro Mérimée : PA00117578, 042-SAINT-BONNET-LE-CHATEAU, Cote Valois : 42204 2 002). Deux ans après, la Commission supérieure des monuments historiques a sollicité Louis-Joseph Yperman (1856-1935), restaurateur et peintre. Formé à l'École des beaux-arts de Paris, il débuta sa carrière en 1893. Jusqu'à son dernier travail en 1928, il œuvra comme restaurateur et copiste de relevés auprès de la Commission des Monuments historiques. Il travailla un peu partout en France, notamment en Bourgogne.

15 Il avait la réputation d'un restaurateur habile, capable de mener à bien des travaux difficiles. Son travail est aujourd'hui souvent décrié en raison des surpeints et des repeints picturaux et de négligences sur la préservation de l'original [9]. Sa restauration la plus connue est celle des fresques du Palais des Papes d'Avignon effectuée entre 1907 et 1909. Ici, il a complété les lacunes par des restitutions imaginaires. Il a également fait des reprises picturales trop couvrantes sur les fresques originales. Ces excès ont été « dé-restaurés » entre 1971 et 1980, sous la direction de François Enaud [10], inspecteur des Monuments historiques qui fut aussi chargé de la restauration de la chapelle basse de Saint-Bonnet. Comment Louis-Joseph Yperman a-t-il effectué la restauration de la chapelle basse de Saint-Bonnet ? A-t-il également couvert les peintures murales ?

16 Son rapport est perdu, ainsi que son devis. On possède un acte comptable du Bureau des monuments historiques daté du 22 août 1924, décrivant l'objet des travaux et faisant état des dépenses engagées (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, cote 42140). On peut seulement imaginer le type d'intervention pratiqué par Louis-Joseph Yperman à Saint-Bonnet à la

lumière de ses autres restaurations de peintures murales et des photographies prises en 1952 par Philippe Hurault, d'autres en 1959 par Marcel Nicaud, au cours des travaux de restauration qui suivirent. Un texte de François Enaud (1961), après la restauration suivante, apporte également quelques informations.

17 Les photographies montrent que la couche la plus récente (du 17e siècle) de la scène de la Mise au tombeau n'a pas été déposée par Louis-Joseph Yperman [voir Fig. 11.1 et 11.2]. Il n'a pas ajouté de retouches picturales sur les parties basses où le décor original avait disparu. Les photographies prises en 1952 de la scène de la Crucifixion [voir Fig. 12] indiquent que ces parties se trouvaient dans un état comparable aux aperçus des dessins de Lucien Bégule avant 1886 [voir Fig. 13] et le relevé de Louis-Joseph Yperman de 1895 [voir Fig. 8]. Même le relevé de la Nativité de 1924 [voir Fig. 14] et la photo prise en 1959 présentant l'état initial de la restauration de Marcel Nicaud [voir Fig. 15] indiquent qu'une petite partie des genoux de Balthazar n'a pas fait l'objet de reprise picturale.

Fig. 11.1 : Photo de la Mise au tombeau par Ph. Hurault en 1952

Fig. 11.2 : La Mise au tombeau



Cliché Y. Katsutani, 2015.

Fig. 12 : Photo de la crucifixion par Ph. Hurault en 1952

Fig. 13 : Dessin de La Crucufixion par Bégule avant 1886

Fig. 14 : Relevé de la Nativité et l'Adoration des Mages par L. J. Yperman en 1924, La Nativité et l'Adoration des mages en 1959, État initial de la restauration de M. Nicaud

Fig. 15 : Photo de la Nativité et l'Adoration des Mages par M. Nicaud en 1959

18 Lucien Bégule et Louis-Joseph Yperman ont toutefois repeint (en recouvrant la totalité des couches picturales sur l'enduit de préparation d'origine) et surpeint (directement sur une couche originale)[11], ce qui est proscrit aujourd'hui. Ces retouches picturales anciennes demeurent encore visibles.

19 Quelques parties noircies se trouvent autour des visages et des mains de Pilate et des soldats [voir Fig. 16.1 et 16.2]. D'après Robert Bouquin, auteur de la dernière restauration de Saint-Bonnet (dans un entretien, 2013), ce sont peut-être des endroits qui ont été retouchés avec des couleurs de gouache ou de *tempéra* liées à la caséine. Les restaurateurs de la fin de 19e ou du début du 20e siècle se sont efforcés de laisser une trace aussi discrète que possible de leur travail. Quelques années après la restauration, les parties restaurées ont commencé à se détacher à cause de l'altération physique du matériau.

Fig. 16.1 : Détail du Ponce Pilate



Cliché Y. Katsutani, 2015.

Fig. 16.2 : Détail du Ponce Pilate



Cliché, indications de Y. Katsutani, 2015.

20 Ces restaurateurs ont souvent souligné les contours pour affirmer le dessin. Aux peintures murales de l'église Sainte-Barbe à Chambolle-Musigny, on remarque la manière dont Louis-Joseph Yperman a accentué le creux des ombres des vêtements des personnages représentés dans la première travée sud[12] [voir Fig. 17]. Dans la chapelle basse de Saint-Bonnet, on observe ce type d'intervention sur un bord du vêtement de Marie de la scène de l'Annonciation et même sur la lèvre, les yeux et le nez de la Vierge [voir Fig. 18]. Des contours noirs ne s'intègrent pas dans l'ensemble et tranchent sur les autres, exécutés dans des teintes brunâtres. Le visage de la donatrice [voir Fig. 19], qui n'a pas fait l'objet de retouches picturales et qui est mieux conservé, n'est pas véritablement dessiné, mais suggéré par un jeu d'ombres colorées. Les contours sont précisés à l'aide d'une ligne brune, très fine, qui contribue à souligner les éléments de la forme.

Fig. 17 : Détail de la première travée sur mur sud, Église Sainte-Barbe, Chambolle-Musigny



Cliché Y. Katsutani, 2015.

Fig. 18 : Détail de l'Annonciation



Cliché Y. Katsutani, 2015.

Fig. 19 : Visage d'une donatrice sur la scène du Couronnement de la Vierge



Cliché Y. Katsutani, 2015.

21 Sur le visage de la Vierge de l'Annonciation, le noir sur les yeux, le nez et une partie de la bordure du voile tranche par rapport au visage dont le pigment est dégradé. Le fait que le dessin ne soit pas intégré à l'ensemble, indique à l'évidence que ces interventions ont complété un original dégradé. Dans la scène de l'Adoration, la bouche de Melchior porte des interventions de même nature [voir Fig. 20]. Ce type de restauration s'observe surtout dans les scènes les mieux conservées : ainsi les plis du vêtement de Saint Luc [voir Fig. 21] présentent un relief qui tranche sur d'autres éléments du même vêtement, aux contours discrets et bien intégrés dans un ensemble toutefois dégradé. L'artiste de Saint-Bonnet a eu tendance à structurer les formes non par des dessins, mais par des couleurs. Lorsqu'il dessine un vêtement, il utilise le noir sous forme d'ombres destinées à suggérer un volume [voir Fig. 22].

Fig. 20 : Visage de Melchior sur la scène de l'Adoration des Mages



Cliché Y. Katsutani, 2015.

Fig. 21 : Les plis du vêtement de saint Luc



Cliché Y. Katsutani, 2015.

Fig. 22 : Les plis du vêtement de Joseph sur la scène de la Nativité



Cliché Y. Katsutani, 2015.

22 La perception visuelle des différences entre l'état original et les restaurations ne repose que sur des aspects physiques, comme l'état diversement dégradé des différentes couches ou les différentes nuances des pigments. Elle permet toutefois d'appréhender l'écart absolu entre l'état d'esprit de l'artiste médiéval et l'attitude du restaurateur moderne. Cet écart est particulièrement sensible dans le dessin. À l'évidence, les contours apposés par les restaurateurs sont bien loin de la grâce et de la finesse du dessin gothique. Ainsi la scène de l'Annonce aux Bergers [voir Fig. 3], peu restaurée car ayant subi des dégâts trop importants, témoigne de la qualité du dessin de l'artiste médiéval. La couche picturale rouge est presque entièrement dégradée et permet une meilleure lecture de la qualité du dessin [voir Fig. 23]. La ligne ondulée indique que l'auteur a spontanément modifié la vitesse et la force de la main. En revanche, on perçoit les raideurs et les hésitations des dessins réalisés par le restaurateur au moment de ses interventions picturales.

Fig. 23 : Détail de l'Annonce aux Bergers



Cliché Y. Katsutani, 2015.

23 On trouve un peu partout des retouches de ce type, mais c'est sur les murs qu'elles sont les mieux conservées, ainsi dans les scènes des Anges musiciens, des Évangélistes, de la Nativité et de l'Adoration des Mages. Dans des scènes plus dégradées, par exemple celle de l'Annonce aux Bergers, on n'a plus ajouté de surpeints car toute intervention serait devenue trop apparente.

24 Lucien Bégule et Louis-Joseph Yperman ont restauré les peintures murales de la chapelle basse de Saint-Bonnet avec prudence et avec

attention pour ne pas abîmer l'original. Ils pouvaient toutefois repeindre et surpeindre pour reconstituer la vivacité des peintures. Ils ne se s'éloignent pas de la conception de la restauration de cette époque pour refaire l'objet comme s'il venait tout juste d'être réalisé. La restauration suivante qui a été réalisée au milieu de 20e siècle, témoigne d'une autre manière, d'une autre technique et d'une autre conception de la restauration que celles de Lucien Bégule et Louis-Joseph Yperman.

La restauration de Marcel Nicaud (1959)

25 Les principes modernes de la restauration ont vu le jour au milieu du 20e siècle. Cesare Brandi (1906-1988), historien de l'art italien, fondateur de l'Institut central de restauration de Rome, a dispensé des cours sur l'histoire et la théorie de la restauration à l'université de Rome à partir de 1948 et a publié *Thèoria del Restauro* en 1963 sur la base de ces cours. Dans ce livre, il a posé que « la restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique, sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations futures » (Brandi, 2001, p. 30). Il convient de rétablir l'œuvre dans son état original au titre d'une expérience esthétique, tout en conservant les traces des temps passés au titre d'un témoignage historique. Il a établi un second principe de restauration : « 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 » (*Ibidem*, p. 32).

26 La triple règle de la restauration : stabilité, lisibilité et réversibilité, est désormais communément acceptée [13] :

- stabilité : le matériel est stable dans le temps,
- lisibilité : la partie restaurée est à la fois similaire à – et distincte de – la partie originale,
- réversibilité : on peut enlever le matériau postérieurement, sans endommager l'original.

27 Ces principes sont le cœur de la *charte de Venise* de 1964. Ils ont également fait évoluer la technique et la méthode. Les restaurations postérieures se distinguent nettement des restaurations antérieures.

28 La troisième restauration a été effectuée en décembre 1959 par les soins de Marcel Nicaud et de l'inspecteur des Monuments historiques François Enaud, sous la direction de l'inspecteur général Jean Verrier. Les documents administratifs conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, sous la cote 42 140 témoignent de cette restauration. Il s'agit principalement d'une série de photographies qui documentent les diverses étapes de la restauration ainsi que des photographies prises en 1952 par Philippe Hurault. François Enaud a publié un article sur la méthode de restauration mise en œuvre par Marcel Nicaud (Enaud, 1961).

29 Selon un rapport administratif, les peintures ont été surpeintes aux trois quarts par un « infâme barbouilleur », mais le reste avait été attaqué par le salpêtre juste avant la restauration (*Lettre du 18 mars 1954, signée Brun (?)*, sur papier à en-tête du Ministère de l'éducation nationale, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, sous la cote 42140). Pour la remise en état, Marcel Nicaud a asséché l'atmosphère et nettoyé les peintures par pulvérisation de fongicides pour supprimer les poussières, moisissures et champignons. Puis il a cureté les bouchements au plâtre qui maintenaient l'humidité, assaini par grattage les efflorescences minérales et durci les enduits pulvérulents par imprégnation de résine. Après avoir fait une injection de stuc plastifié pour refixer les enduits cloqués, tous les trous ont été rebouchés au mortier de chaux. Il a essayé d'enlever la couche du 17^{e} siècle dans une scène de la mise au tombeau mais, n'y étant pas parfaitement parvenu, il a appliqué un badigeon sur cette scène pour éviter la confusion entre les peintures des deux périodes (dans un entretien avec Bouquin, 2013).

30 Pour toute restauration picturale, il a mis de simples maquillages à *tempéra*, apposés sur les lacunes de l'enduit. Les teintes des raccords, assez voisines des tons d'origine, étaient « de valeur légèrement moins soutenue », en accord avec les principes fondamentaux de la restauration : la visibilité et la réversibilité. Après séchage, il a posé un vernis spécial alcoolisé destiné à protéger la peinture et constituer

un film transparent assurant l'isolation de la surface (Enaud, 1961, p. 64).

31 Dans la scène des Anges pleureurs, le vêtement blanc d'un ange, présente plusieurs parties retouchées qui donnent une impression de légèreté et de transparence [voir Fig. 24]. Cette restauration permet de différencier la partie restaurée de la partie originale. Elle est réversible et peut être corrigée ultérieurement. Il s'agit sûrement d'une restauration effectuée par Marcel Nicaud en 1959 selon les principes modernes. Comme les autres restaurations, ce type de retouches picturales se retrouve un peu partout sur les scènes les mieux conservées.

Fig. 24 : Détail d'un Ballet d'anges pleureurs



Cliché Y. Katsutani, 2015.

32 Dans la restauration de la chapelle basse de Saint-Bonnet du milieu du 20^{e} siècle, la partie originale et la partie restaurée ont été bien différenciées par Marcel Nicaud pour respecter l'objet original alors

que les restaurateurs précédents ont exécutés au contraire des retouches dissimulées pour reconstituer la vivacité de l'objet.

33 On trouvera encore un renforcement de cette conception de l'objet d'art visant à préserver les traces des temps passés et un changement dans la manière de restaurer dans des travaux de Robert Bouquin.

La restauration de Robert Bouquin et l'examen chimique (1996-1998)

34 Robert Bouquin a effectué la dernière restauration, entre 1996 et 1998 sous la direction d'Isabelle Denis, inspecteur des Monuments historiques. Ces travaux sont documentés par un rapport de Robert Bouquin (1997). Après avoir examiné la dégradation des peintures due à l'humidité, il en a fait un relevé demeuré inédit [14]. Pour rétablir l'état original et le préserver, il a fixé les surfaces pulvérulentes et a réappliqué les surfaces soulevées et en partie détachées du support. Il a également procédé à une consolidation par imprégnation des enduits désagrégés (*intonaco*) et à des injections en profondeur (*arriccio*) (Bouquin, 1996b).

35 Il a procédé à un nettoyage destiné à éliminer le silicate de soude appliqué par un restaurateur précédent. Ce nettoyage a été réalisé sur l'ensemble des peintures murales. De plus, il a réussi à enlever le fixatif à base de Rhodopas (qui a sans doute été appliqué par Marcel Nicaud) [15] et les surpeints à l'huile. Il a procédé à une élimination partielle de la couche de badigeon qui recouvrait la partie du 17e siècle de la Mise au tombeau et qui subsiste aujourd'hui. Tous les enduits et les mortiers constitués de plâtre, stuc plastifié ou ciment ont été extraits. Les lacunes ont été ensuite comblées au mortier de chaux. Une réintégration ponctuelle des épidermages et des accidents, en particulier de la scène de la Crucifixion [voir Fig. 25], a été réalisée par la suite à l'aquarelle, ce qui est une nouvelle méthode dans la restauration picturale de la chapelle basse de Saint-Bonnet.

Fig. 25 : La Crucifixion



Cliché Y. Katsutani, 2015.

36 Louis-Joseph Yperman a probablement pratiqué la gouache, comme dans ses autres travaux, tandis que Marcel Nicaud a utilisé la *tempéra*. Ces deux matières sont composées de pigment et de liant, soit une résine, soit de la gomme arabique ou bien de la caséine. En revanche, l'aquarelle est liée au miel ou à l'aide d'une résine naturelle plus légère que celles de la gouache ou de la *tempéra*. On peut enlever l'aquarelle avec de l'eau et une éponge encore plus facilement que les autres. De plus, l'aquarelle est plus stable que les autres qui possèdent beaucoup plus de liant. La *tempéra* et la gouache deviennent plus foncées et noircissent avec le temps, parce que les liants vieillissent plus vite que les pigments. L'aquarelle est désormais considérée comme la meilleure méthode de réintégration, dans la perspective de la conservation de l'objet.

37 À cette époque on avait également retouché à l'aquarelle le fond d'or de la scène de la Crucifixion pour redonner une vivacité à l'œuvre. Cette intervention fut pourtant annulée en cours d'exécution et les retouches déjà effectuées furent déposées sur une décision de l'inspecteur Frédéric Heliot, désormais en charge du chantier (dans un entretien avec Bouquin, 2013). On peut supposer qu'il voulait conserver la « patine[16] » pour respecter l'équilibre avec les autres murs. Cette histoire révèle une attitude moderne, à savoir que l'on doit conserver la trace du passé à la fois dans la totalité de l'œuvre comme dans ses parties. Cette idée contraste singulièrement avec celle qui préconise de restituer l'état original de l'œuvre à l'aide de

retouches picturales directement apposées sur l'objet du temps de Lucien Bégule et de Louis-Joseph Yperman.

38 Au cours de cette intervention, Isabelle Denis a demandé une étude chimique des peintures auprès du laboratoire des Monuments historiques afin d'étudier la technique et établir l'historique des interventions. Des échantillons de douze parties des murs ont été prélevés à cette fin par Robert Bouquin, après consolidation des peintures. Ces échantillons ont fait l'objet d'une série d'examens physico-chimiques documentés par le rapport scientifique (Laboratoire de recherche des Monuments historiques, 1997). Ces examens ont révélé la technique relativement simple utilisée à l'époque et ils ont permis de retrouver plusieurs surpeints directement apposés sur la couche originale. Le rapport concluait que les peintures sont du 15e et du 17e siècle et qu'il subsiste plusieurs restaurations picturales d'anciens restaurateurs.

Conclusion

39 Au fil du temps, les restaurateurs successifs ont enlevé certains éléments des peintures murales de Saint-Bonnet qui avaient été ajoutés depuis le 17e siècle. Ce faisant, chaque restaurateur a effectué, chacun à sa manière, diverses retouches picturales. Toutefois, les parties très dégradées, et celles où la couche picturale a complétement disparu, ont subi peu d'interventions, de sorte que ces restaurations ne peuvent être accusées de trahison, même si certains ajouts ont contribué à accentuer les dessins originaux. On peut conclure que les peintures murales de la chapelle basse de Saint-Bonnet, dans leur état présent, sont assez proches de l'original.

40 La mise en perspective de ces restaurations successives montre aussi qu'une œuvre d'art est à la fois le produit d'une expérience esthétique et un legs historique. L'approche de cette œuvre exige de la part du restaurateur deux attitudes contradictoires : agir avec le souci de l'expérience esthétique, l'obligeant à restituer l'état primitif en multipliant les retouches picturales ; agir pour le respect du legs historique, l'oblige à conserver les traces des temps passés. Les convictions et l'éthique de chaque restaurateur restent dominées par les jugements de valeurs de son temps.

41 Le premier restaurateur, Lucien Bégule était peintre-verrier en même temps qu'archéologue. Cette double carrière le distingue des autres restaurateurs contemporains qui sont très souvent peintres et créateurs. Sa réintégration était assez prudente et il a bien conservé les traces des temps passés en les considérant, en archéologue, comme une partie intégrante de l'objet d'art. Ensuite, Louis-Joseph Yperman est également intervenu de façon relativement modeste avec beaucoup de respect de l'état présent. Il n'a pas procédé à des retouches picturales, même dans des parties pouvant facilement repeintes. Toutefois ces restaurateurs sont intervenus directement sur la couche picturale originale. Ce type d'intervention n'est plus n'accepté de nos jours, en raison du risque d'abîmer la peinture originale. Lucien Bégule et Louis-Joseph Yperman ne pouvaient pas se défaire de la conception de la restauration de l'époque ayant pour but de reconstituer la vivacité de l'objet bien qu'ils aient été des restaurateurs assez prudents et soigneux.

42 Au milieu du 20^{e} siècle, la doctrine et l'éthique de la restauration ont considérablement changé. Stabilité, visibilité et réversibilité sont devenues des principes de restauration. En 1959, Marcel Nicaud a fait un nettoyage et un refixage attentif, mais en n'intervenant picturalement que dans des parties où la couche picturale avait disparu. Ce faisant, il a apposé à l'aide de *tempéra* réversible des teintes moins denses que celles des parties originales. Robert Bouquin a examiné le problème de l'humidité et il a pris soin d'en protéger les peintures. Ses retouches picturales dans la scène de la Crucifixion ont été exécutées à l'aquarelle, qui affecte moins l'original que la *tempéra* ou la gouache. À la suite des recommandations de l'inspecteur visant à conserver la « patine », Robert Bouquin a décollé les retouches d'or qu'il avait apposées. Ce souci visant à retrouver l'état original témoigne à l'évidence d'une conception de l'objet d'art visant à préserver les traces des temps passés. Partant du changement de la conception de l'objet d'art, la manière de la restauration a changé.

43 Le choix des retouches picturales est dès lors à chaque fois différent et solidaire des conceptions développées par chaque restaurateur, au contact de son époque. Toutefois la restauration est toujours une recherche de l'état original de l'objet. Le restaurateur ne peut pas le restituer systématiquement à partir des vestiges picturaux. Il doit plutôt tenter de renouer avec les idées du peintre de Moyen-Âge en

déployant toute son imagination ; qu'est-ce qu'il a représenté ? Comment l'a-t-il représenté ? De quel effet et de quelle fonction visuelle ces images étaient-elles chargées ? Le restaurateur doit s'approcher au plus près des idées du peintre qui a vécu dans un autre temps afin d'éviter tout malentendu culturel. Une lecture historiographique de la restauration des peintures de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château met précisément en évidence les efforts déployés à cette fin en matière de conception, de restauration et de conservation des œuvres d'art.

BIBLIOGRAPHIE

Barban, A., 1858, *Notice sur la crypte de l'église de Saint-Bonnet-le-Château, Extrait d'un rapport présenté à la Société impériale de Saint-Étienne*, Saint-Étienne, Théolier Aîné.

Bégule, L., 1879, *Les Peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château*, Lyon, Impr. Mougin-Rusand.

Bégule, L., 1880, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, Impr. Mougin-Rusand.

Bégule, L., 1886, *Les Peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château, Congrès archéologique de France. 52e session à Montbrison en* 1885, Paris, Société Française d'Archéologie, p. 398-412.

Bergeon, S., 1981, Le problème des peintures murales, in *Restaurer les restaurations, actes du colloque organisé par la section française de l'ICOMOS* (International Council on Monuments and Sites), Toulouse 22-25 avril 1980, Paris, ICOMOS, p. 21-32.

Bergeon, S. (dir.), 1980, *Restauration des peintures, catalogue d'exposition au Musée national du Louvre 30 mai-1er décembre* 1980, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux.

Bergeon, S., 1993, Quelques aspects historiques à propos de restaurer ou dérestaurer les peintures murales, in Stefanaggi M. (dir.) *et al.*, *Peintures murales : journées d'études de la SFIIC (Section Française de l'Institut International de Conservation)*, Dijon 25-27 mars 1993, Champs-sur-Marne : SFIIC, p. 9-30.

Bouquin, R., 1996a, *Constatations techniques*, rapport non publié.

Bouquin, R., 1996b, *Compte-rendu du 25 novembre* 1996, rapport non publié.

Bouquin, R., 1997, *Loire, Saint-Bonnet-le-Château, Collégiale, Restauration des peintures murales de la chapelle basse*, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Section des objets mobiliers, cote 97/39/120, n° 1940.

Brandi, C. et Déroche, C. (tr.), 2001, *Théorie de la restauration*, Paris, Moum – Éditions du patrimoine.

Condamin, J. et Langlois, F., 1885, réimpr. 2010, *Histoire de Saint-Bonnet-le-Château*, tome I. Paris, A. Picard

De Contenson, M. L., 1992, « Le rôle des relevés dans la mémoire des œuvres », in *La dépose des peintures murales, actes du séminaire du centre international d'art mural, Saint-Savin 22-24 avril 1992*, cahier nº 1, Saint-Savin, Centre International d'Art Mural, p. 107-111.

Déchelette, J., 1900, « Saint-Bonnet-le-Château. Peinture dans l'église paroissiale », in Déchelette J. (dir.), *Les peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance en Forez*, Montbrison, Impr. E. Brassart, p. 42-54.

Ducouret, B. *et al.*, 1998, *Canton de Saint Bonnet-le-Château entre Forez et Velay*, Lyon, Association pour le développement de l'inventaire des richesses artistiques de la Région Rhône-Alpes.

Enaud, F., 1971, « Une crypte du 15e siècle retrouve ses fresques », *Connaissance des Arts*, n° 112, p. 60-65.

Enaud, F., 1971, « Les fresques du Palais des Papes d'Avignon. Problèmes techniques de restauration d'hier et d'aujourd'hui », *Les Monuments Historiques de la France*, nouvelle série vol. 17, n° 2-3, p. 1-139.

Enaud, F., 1980, « Restaurer ou dérestaurer. Les fresques de la « Chambre du Cerf » au Palais des Papes d'Avignon », *Monuments Historiques*, n° 112, p. 44-48.

Guillien, J., 1845, « Peintures murales à Saint-Bonnet-le-Château », *Annales archéologiques*, t. 3, p. 311-314.

Hardouin-Fugier, E., 1994, Bégule Lucien, in De Montclos, X (dir.), *Dictionnaire du monde religieux dans la France contemporaine*, vol. 6, Lyon, le Lyonnais, le Beaujolais, Paris, Beauchesne, p. 45-46.

Hurault, Ph., 1952, *Photos de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1952*, Cité de l'architecture et du patrimoine - Musée des monuments français.

Kagan, J., 1990, Côte d'Or. La restauration de la grande scène du Calvaire à Notre-Dame de Dijon, *Bulletin Monumental*, 148-2, p. 191-193.

Kagan, J., 1993, Dérestauration de restaurations du début du 20e siècle. À propos des restaurations d'Yperman en Bourgogne, in Stefanaggi, M. (dir.), *Peintures murales : journées d'études de la S.F.I.I.C.* (Section Française de l'Institut International de Conservation), Dijon 25-27 mars 1993, Champs-sur-Marne, S.F.I.I.C., p. 107-124.

Kagan, J., 1996, « La peinture murale et les Monuments historiques, de la découverte au chantier de restauration. Protection, documentation, déontologie », *Bulletin de l'Association des Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art : journées d'étude des conservateurs des antiquités et objets d'art de France*, Avignon octobre 1995, n° 10, p. 41-46.

Kagan, J., 1998, « Abbaye Saint-Germain d'Auxerre, Yonne, les peintures murales des cryptes. Découverte, restaurations et mise en valeur », *Monumental*, n° 20, p. 47-52.

Kagan, J., 2004, Pour la conservation, à quoi servent relevés et copies ? Du cas

Yperman à l'exemple de la Bourgogne, in *Le dévoilement de la couleur. Relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance, catalogue d'exposition du Musée des monuments français 15 décembre 2004-28 février 2005*, Paris, Centre des monuments nationaux, p. 85-97.

Laboratoire de recherche des Monuments historiques, 1997, Saint-Bonnet-le Château, 42 Loire (Rhône-Alpes) *Collégiale, crypte Peintures murales, 15e siècle, Étude stratigraphique et analyses physico-chimiques*, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, cote 1997/039/0136, 2282, Rapport n° 1023A.

Laure, P., 1992, Les problèmes de la retouche : l'exemple de Chambolle-Musigny (Côte d'or), in Caffin M.-G. (dir.), *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne, catalogue d'exposition de Musée archéologique de Dijon*, 1992, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 22-23.

Léon, P., 1951, *La vie des monuments français. Destruction restauration*, Paris, Picard.

Marcel, N., 1959, *Photos de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château*, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Section des objets mobiliers, cote 42140.

Mohen, J.-P., 1999, *Les sciences du patrimoine. Identifier, conserver, restaurer*, Paris, Éditions Odile Jacob.

Mora, P. et al., 1977, *La Conservation des Peintures murales*, Bologne, Compositori.

Philippot, P., 1966, rééd. 2005, "The Idea of Patina and the Cleaning of Paintings", in Bomford, D. (dir.) et Leonard, M. (dir.), *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, p. 391-395.

Pichon-Meunier, G., 2011, *L'histoire de la restauration des peintures à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Technè, n° 33, p. 112-120.

Poidebard, W., 1879, *Rapport sur l'excursion archéologique faite par la Société de la Diana à Saint-Bonnet-le-Château et lieux circonvoisins, du 2 au 4 juillet 1877*, Le Bulletin de la Diana, t. 1, p. 103-129.

Réau, L., 1959, rééd. 1994, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Robert Laffont.

Roques, M., 1961, *Les peintures murales du Sud-Est de la France, 13e au 16e siècle*, Paris, Picard.

Taralon, J., 1980, *Problèmes de conservation des peintures murales*, Monuments Historiques, n° 112, p. 37-43.

Taralon, J., 1981, *Le problème des peintures murales, in Restaurer les restaurations, actes du colloque organisé par la section française de l'*ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), Toulouse 22-25 avril 1980, Paris, ICOMOS, p. 21-32.

Verdier, P., 1936, *Le service des monuments historiques. Son histoire, organisation, administration, législation (1830-1934), Centenaire du service des Monuments historiques et de la Société française d'archéologie, Congrès archéologique de France. Société*

Française d'Archéologie, 97e session à Paris en 1934, t. 1, Paris, Société française d'archéologie, p. 53-246.

Villelongue, M., 1983, *Lucien Bégule (1848-1935) maître verrier*. thèse de doctorat. Université Lumière-Lyon 2.

Villelongue, M. et Wagner, T., 2005, *Lucien Bégule. Maître-verrier lyonnais*, Châtillon-sur-Chalaronne, Éditions de la Taillanderie.

Yperman, L.-J., 1895, *Relevés des peintures murales de la crypte de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1895*, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, cote 1996/089.

Yperman, L.-J., 1924, *Relevés des peintures murales de la crypte de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1924*, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, cote 1996/089.

NOTES

1 Je tiens ici à remercier Monsieur Roger Violante, maire de Saint-Bonnet-le-Château, Monsieur Robert Bouquin (restaurateur), Madame Judith Kagan (Ministère de la culture et de la communication) et Monsieur Hisao Takahashi (restaurateur) pour leur aide dans mes recherches.

2 Ce sont les principes fondateurs de la charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, dite Charte de Venise (1964). Elle fixe le cadre de la préservation et la restauration des bâtiments anciens. Elle succède à la Charte pour la Restauration des Monuments historiques (1931), (http://www.icomos.org/fr/chartes-et-normes/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/425-la-charte-dathenes-pour-la-restauration-des-monuments-historiques-1931) adoptée par le 1er Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques (dite Charte d'Athènes).

3 Aux 15e et 16e siècles, la plupart des peintures du Sud-Est de la France se faisaient à la détrempe et à l'huile (Roques, 1961, p. 26).

4 Sur les problèmes de la conservation et les techniques de restauration des peintures murales, voir Mora *et al.*, 1977.

5 Sur l'histoire des administrations des monuments historiques, voir Verdier, 1936 ; Léon, 1951 ; Réau, 1959 ; Kagan, 1996 ; Pichon-Meunier, 2011.

6 Les relevés aquarellés de peintures murales, commandés depuis 1840 sur la proposition de P. Mérimée, ont constitué une documentation visuelle précise. Ils ont joué un rôle important dans la conservation et la diffusion des peintures murales en France. Voir De Contenson, 1992.

7 Sur les relevés aquarellés de L.-J. Yperman, voir Kagan, 2004.

8 Sur la vie de L. Bégule, voir Villelongue, 1983 ; Villelongue et Wagner, 2005.

9 F. Enaud le taxe de : « Ypermanism » ! Voir 1971, 1980. Sur les autres restaurations de L.-J. Yperman, voir Kagan, 1990, 1993, 1998.

10 M. Nicaud (qui a fait la troisième restauration de Saint-Bonnet) et R. Bouquin (qui a réalisé la quatrième, vingt ans plus tard) ont participé à ce travail.

11 L'étude stratigraphique a démontré ces retouches postérieures mises directement sur la couche originale. Voir Laboratoire de recherche des Monuments historiques, 1997.

12 Des retouches de L.-J. Yperman ont été obtenues par la superposition de légers glacis d'aquarelle (Winsor et Newton) sur les fonds mats et absorbants d'une gouache couvrante, afin d'annuler la coloration jaune de l'enduit (Laure, 1992, p. 22). Lors de la dérestauration engagée depuis 1987, sous la direction de Judith Kagan, inspecteur des Monuments historiques, on a conservé la restauration réalisée par L.-J. Yperman en 1899 sur ce mur, parce que plus de la moitié du décor d'origine a disparu (Kagan, 1993, p. 114).

13 Sur la règle de la restauration voir Bergeon, 1980, 1993 ; Taralon, 1980, 1981.

14 En octobre 1996, R. Bouquin a mesuré l'humidité des enduits peints qui atteignait le niveau maximum 90 (sur une échelle de 0 à 100) (Laboratoire de recherche des Monuments historiques, 1997).

15 Le fixatif à base de Rhodopas était particulièrement utilisé du temps de M. Nicaud (dans un entretien avec Bouquin, 2013).

16 « Patine », on entend par là les altérations physiques laissées par le temps. La question a été souvent posée de savoir s'il convenait de la conserver ou de l'éliminer. Voir Brandi, 2001, p. 118-135 ; Philippot, 1966.

RÉSUMÉS

Français

À partir du 19e siècle, des travaux de restauration des églises ont été entrepris un peu partout en France. La « restauration » n'incluait pas toujours la notion de « conservation », comme de nos jours. Les objets ont souvent subi des altérations et même des modifications de style, en raison des retouches picturales apposées postérieurement, résultat inévitable d'un malentendu culturel. Cet article examine l'état de conservation et de restauration des peintures murales de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (Loire, France). L'approche historique montre comment la distinction entre les parties originales et les parties restaurées a fini par s'imposer.

Les peintures murales de cette chapelle basse, du début du 15e siècle, ont subi plusieurs interventions au cours des derniers siècles. La première restauration (1877-1878) est de Lucien Bégule. Des textes et photos indiquent qu'il a adopté une attitude respectueuse des peintures d'origine. La seconde restauration (1924-1925) par Louis-Joseph Yperman, a également évité les excès. Toutefois, ces restaurateurs ont apposé des retouches picturales directement sur la couche originale. Ce procédé n'est plus accepté aujourd'hui, mais des traces de ces opérations subsistent encore sur certains murs.

Au milieu du 20e siècle, les fondements de la restauration ont beaucoup évolué. Dans le souci de conserver l'état original des œuvres, trois principes ont guidé les travaux modernes : la réversibilité, la visibilité des actions effectuées et l'intervention minimale. Au cours de la troisième restauration (1959), Marcel Nicaud a apposé de simples maquillages à *tempéra* réversibles et visibles, pour différencier l'original des ajouts. En 1997, le dernier restaurateur, Robert Bouquin, a restauré à l'aquarelle la scène de la Crucifixion. Cette technique, moins agressive, a été mise en œuvre avec une conscience aiguë de la préservation et de la conservation de l'original. Cette approche historiographique met en valeur l'évolution des idées en matière de restauration au cours des deux derniers siècles.

English

In the 19th century, the restoration of regional churches bloomed over France. However, "restoration" did not always include "conservation", as it does today. Objects were often damaged by alterations, bringing changes in their artistic style. This may be the cause for cultural misunderstandings related to the meaning of the original work. This paper considers the 15th century wall paintings in the lower chapel of the Collegiate Church of Saint-Bonnet-le-Château (Loire, France) and the attempts to restore them in the 19th and 20th centuries. À historical perspective shows how the conservation and restoration techniques increasingly tend to make visible the difference between original and restored parts.

The first restoration was carried out in 1877-1878 by Lucien Bégule. Collected texts and photographs show how he carefully treated the original paintings, limiting the restoration to missing elements. The second restoration in 1924-1925 was by Louis-Joseph Yperman. His restoration was quite modest, too. However, they both applied the painting's restorations directly on the original layer. Such intervention is forbidden today, but some traces remain in these paintings.
By the mid-20th century, new ethical concepts of restoration emerged. The principle of reversibility and the visibility of changes became paramount issues in preserving the original state of the works. This minimal intervention approach was carried through modern intervention techniques. During the third restoration (1959), Marcel Nicaud used a reversible *tempéra* technique, replacing only missing elements without damaging the original work. The last restoration by Robert Bouquin in 1997 repaired the Crucifixion scene in watercolour, minimizing damage as compared to other techniques, and with much greater awareness of conservation. History of Saint-Bonnet restorations shows how the concept of restoration has changed over centuries.

AUTEUR

Yuko Katsutani
Laboratoire Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe (ARCHE). Research Fellow of the Japan Society for the Promotion of Science
IDREF : https://www.idref.fr/244938571