

# Parlez-moi PATRIMOINES...

Protéger

Restaurer

Mettre  
en valeur

100 ans de monuments historiques en Pays de la Loire

## UNE FOULE D'OBJETS







Redécouvrir par la restauration  
une œuvre exceptionnelle...



Vue de *La Sainte Famille pendant la fuite en Égypte*  
avant et après restauration, p 76

# Sommaire

04	<b>La patrimonialisation des objets d'art en France de la Révolution à la loi de 1913</b> par Louis BERGÈS, Directeur régional des affaires culturelles des Pays de la Loire
12	<b>PROTÉGER</b> 1913-2013 : Bilan et perspectives de la protection des objets mobiliers en Pays de la Loire
18	SAINT-JEAN-DES-ÉCHELLES Panneaux peints du XVI <sup>e</sup> siècle
22	NANTES - Christ espagnol de la cathédrale
24	YVRÉ-L'ÉVÊQUE - Cadran solaire de La Groirie, XVII <sup>e</sup> siècle
26	DUNEAU - Cinq retables de Joseph Lebrun, XVIII <sup>e</sup> siècle
28	CHEFFOIS - Les derniers vestiges de la collection Fillon
32	SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE Dessins préparatoires aux vitraux, 1868-1870
34	LAVAL - Les deux bateaux-lavoirs
36	NANTES - Le « Lechalas », bateau centenaire
38	MOUILLERON-EN-PAREDS Le <i>Tigre</i> de Georges Clemenceau
42	PIRIAC-SUR-MER La <i>Marianne</i> de Paul Belmondo, vers 1950
44	<b>RESTAURER</b> La politique de restauration du patrimoine mobilier en Pays de la Loire
50	FONTEVRAUD-L'ABBAYE Le <i>Jugement dernier</i> , XII <sup>e</sup> siècle
54	ANGERS - Vitrail de la cathédrale
56	SAUMUR - Tapisserie La <i>Chasse au faucon</i>
58	LE CROISIC - Statue de <i>Saint Jacques</i> , fin du XVI <sup>e</sup> siècle
60	LE MANS - La <i>Vierge à l'Enfant</i> de Charles Hoyau, XVII <sup>e</sup> siècle
62	TURQUANT - Reliefs en bois sculpté, XVII <sup>e</sup> siècle
64	LUÇON - La <i>Descente de Croix</i> de Lubin Baugin, vers 1650
68	LA FLÈCHE - L' <i>Annonciation</i> de Jean Jouvenet, 1687



Le *Tigre terrassant l'aigle*,  
bronze de Gardet, p 38

72	ANGERS - Les ornements liturgiques de Mongazon, vers 1750
74	RUFFIGNÉ - Cloche de l'église Saint-Pierre, 1771
76	SAINT-MARS-LA-JAILLE La <i>fuite en Égypte</i> de Laurent Blanchard, vers 1819
78	FONTENAY-LE-COMTE Les <i>Muses</i> de Terre-Neuve, début du XIX <sup>e</sup> siècle
82	LA CHÂTAIGNERAIE - Le <i>Baiser de Judas</i> de Félix Lionnet, 1854
84	<b>METTRE EN VALEUR</b> De la conservation préventive à la sécurisation : quelques projets de mise en valeur
90	SAINT-JULIEN-DE-VOUVANTES Fragments du dépôt lapidaire
92	BÉHUARD - La redécouverte de la Vierge de Béhuard
94	ANGERS - Présentation des sculptures de la collégiale Saint-Martin
98	ANGERS - Conservation et présentation de la <i>Tenture de l'Apocalypse</i>
102	ÉVRON - Le reliquaire du Lait de la Vierge
104	VENDÉE - Trésors d'églises
108	LE BERNARD - L'église Saint-Martin et son mobilier
110	Glossaire
113	Bibliographie
115	Loi de 1913 relative aux monuments historiques : les objets mobiliers



# LA PATRIMONIALISATION DES OBJETS D'ART

en France de la Révolution à la loi de 1913 :  
de la collection au monument historique,  
naissance d'une mission d'État

PAR LOUIS BERGÈS,  
DIRECTEUR RÉGIONAL  
DES AFFAIRES CULTURELLES  
DES PAYS DE LA LOIRE

Lorsqu'un concept aussi courant aujourd'hui que celui d'objet d'art apparaît dans le paysage juridique français de la III<sup>e</sup> République naissante, nul n'a pensé à saluer l'émergence d'une nouvelle catégorie de représentation artistique et culturelle, tant le processus vient des origines même de la République, tant ce mouvement, lent et imperceptible, est directement lié au développement du patrimoine monumental.

En 1789, le terme de monument existe déjà au sens d'œuvre majestueuse, exceptionnelle, durable : aucune distinction n'est encore faite entre l'édifice et l'objet. Le monument tel qu'il est perçu au début de la Révolution véhicule plusieurs valeurs souvent contradictoires : beauté, ancienneté, authenticité, rareté, significativité. L'objet mobilier n'appartient pas à cette représentation : certains d'entre eux peuvent se transformer en œuvres d'art, tels les tableaux ou les retables des églises,

les sculptures funéraires ; d'autres garderont leur caractère utilitaire (calice ou patène des collections liturgiques) ou de luxe (pot de pharmacie en porcelaine des collections hospitalières) sans basculer dans le patrimoine artistique en raison de leur sérialité ou de leur manque de monumentalité.

Un siècle plus tard, les objets mobiliers font partie, à côté des édifices civils et religieux, d'une classification nouvelle, celle des monuments historiques. Cette progressive évolution vers ce que l'on peut qualifier de « patrimonialisation », est le résultat de la volonté de l'État d'affirmer, aux dépens de l'Église, son autorité sur les trésors artistiques hérités des siècles passés.

## AUX ORIGINES RÉVOLUTIONNAIRES : SOUSTRAIRE L'ART À LA PUISSANCE DU ROI ET DE L'ÉGLISE

Le transfert à la Nation des biens du clergé, en 1790, à la suite de la Constitution civile, est à l'origine des premières réflexions publiques autour de la conservation des biens artistiques patrimoniaux. Que faire de milliers d'œuvres conservées dans les églises et monastères après leur transfert au domaine public ? Cette réflexion s'est également accompagnée d'un impératif politique, celui de fonder un nouveau régime sur les décombres de l'ancien. C'est le décret du 20 juin 1790, fixant le principe de ne « laisser subsister aucun monument qui rappelle les idées d'esclavage », qui lance le grand mouvement de destruction de tous les symboles de l'Ancien Régime, véritable point de départ d'une tempête iconoclaste qu'aucun texte de loi ne pourra plus arrêter jusqu'à la fin de la Révolution.







Vue ancienne du relief *Massacre des innocents* à l'église Saint-Pierre de Solesmes

© P. Giraud - Région Pays de la Loire - Inventaire général

Le risque de disparition générale des chefs-d'œuvre de l'art français n'échappe pourtant pas aux Constituants comme Talleyrand lui-même, l'instigateur du transfert des biens ecclésiastiques : le 13 octobre 1790, il proclame que « les chefs-d'œuvre des arts sont de grands moyens d'instruction dont le talent enrichit sans cesse les générations suivantes...<sup>1</sup> ». L'utilité de la conservation des bâtiments et des objets d'art est ainsi officiellement posée.

Mais lorsqu'a été votée, par l'Assemblée, la nouvelle législation sur la destruction des signes de féodalité, un orateur a prévenu : « Respectons les monuments des arts mais abattons ceux du despotisme... Que la statue subsiste mais que les esclaves qui portent des chaînes à ses pieds soient enlevés! <sup>2</sup> ». L'art qui fait étalage de la souveraineté royale et de la puissance de l'Église ne peut que heurter les principes de la nouvelle souveraineté populaire. Mais, dans le même temps, il s'agit aussi de réorganiser les anciens trésors royaux et ecclésiastiques en vue d'instruire le peuple et de briser le monopole du savoir des privilégiés. Comment articuler alors cet objectif issu de l'idéologie des Lumières avec celui de faire disparaître toutes les représentations du despotisme ?

Cette contradiction fondamentale de la Révolution face aux trésors artistiques de l'Ancien Régime est bien à l'origine des nombreuses initiatives populaires visant à détruire ou faire disparaître objets, manuscrits, édifices du Moyen Âge, de la Renaissance et de l'Époque Classique, rappelant la puissance de l'Église et de la royauté. Car si la volonté du législateur est de conserver une œuvre d'art, il souhaite dans le même temps détruire la signification qu'elle exhibe. Dès lors, seuls échapperont aux destructions et seront même restaurés de façon désordonnée les vestiges de l'Antiquité gréco-romaine auxquels la Révolution entendait désormais se référer.

© J. Gutierrez



Vue de la *Vierge à l'Enfant* de Germain Pilon dans l'église Notre-Dame de la Couture au Mans

À chaque coup de boutoir contre les chefs-d'œuvre du passé censés porter des symboles monarchiques, une réelle prise de conscience patrimoniale se manifeste : après chaque installation d'une assemblée nouvelle se met en place une commission des monuments, devenue, le 31 mai 1792, Commission des Monuments et des Arts (sous l'Assemblée législative), puis Commission temporaire des arts (sous la Convention) le 1<sup>er</sup> septembre suivant. Outre un important travail d'inventaire, cette institution mène un combat de tous les instants pour freiner le mouvement de « vandalisme », selon l'expression de l'abbé Grégoire, qui frappe l'ensemble du patrimoine artistique et historique français.

Dernière question posée par le plus vaste changement de propriété de biens meubles sur le territoire français depuis la Réforme : le sort des objets d'art après inventaire et identification. La destination des objets identifiés et collectés va donner lieu à une réflexion centrée sur la création de dépôts ou musées pour les chefs-d'œuvre les plus précieux et l'idée d'un maintien provisoire *in situ* pour les autres. À partir de 1791, elle aboutira à l'installation par Alexandre Lenoir du musée des Monuments français à Paris.

À la fin de la Révolution, le pouvoir politique a pris définitivement acte de la nécessité de conserver dans un espace neutre les objets et chefs-d'œuvre de l'art français en les dépouillant de leur signification religieuse, monarchique ou féodale.

## LE TEMPS DU MONUMENT HISTORIQUE : RETROUVER LES RICHESSES D'UN ART NATIONAL

Aux lendemains de la Révolution, l'état général du patrimoine monumental et mobilier français est désastreux. Si l'on excepte les pièces des dépôts des musées en formation, toutes arrachées à leur environnement, la plupart des objets d'art identifiés comme tels meublent partout des édifices dégradés. C'est dans ce contexte que le Concordat entre l'Église et l'État de 1801 remet l'ensemble des églises et leur mobilier à la disposition du clergé sans possibilité pour ce dernier d'intervenir sur le sort des œuvres d'art récupérées.



À partir de 1815, le nouveau pouvoir politique issu de la Restauration monarchique fixe comme principe le retour de l'ensemble des collections d'objets et chefs-d'œuvre transférés au domaine national pendant la Révolution à ses « légitimes » propriétaires. Il s'agit d'une démarche nouvelle de reconstitution puis de réinstallation *in situ* du patrimoine mobilier historique. Dans le même temps apparaît en province le grand mouvement de collectionnisme des notables antiquaires<sup>3</sup> qui, au cœur des sociétés savantes locales naissantes, organisent la quête et le classement des antiquités et objets d'art au nom d'une sorte de patriotisme patrimonial<sup>4</sup>. Mais l'on ne peut détacher cette dynamique antiquaire du projet politique du pouvoir royal, à savoir celui de revivifier les provinces autour de l'ancienne classe nobiliaire en créant un parcours pittoresque de l'ancienne France. Cet objectif ne se traduit cependant pas par un rôle efficace de l'État qui reste effacé face à la puissance restaurée de l'Église.

Les conséquences de la politique de réaction du pouvoir royal se font rapidement sentir, compte tenu des besoins immenses des communes et des fabriques qui ont la charge de restaurer le culte dans des églises saccagées : aliénation généralisée d'objets liturgiques considérés comme inutiles, application d'épais badigeons destinés à cacher des décors muraux endommagés, réaménagement rapide de l'intérieur des églises en vue des célébrations liturgiques. Les premiers vols d'objets et de décors à des fins lucratives datent

de cette époque. Dénoncées par Victor Hugo à travers les agissements de la fameuse « Bande noire<sup>5</sup> », ces déprédations ont pesé sur une opinion publique naissante et conduit un groupe d'intellectuels libéraux du parti orléaniste (Thiers, Cousin, Mignet, Duchatel, Thierry, Quinet) autour de Guizot à concevoir une véritable politique publique de préservation des « monuments historiques » de la Nation.

Avec l'avènement de la Monarchie de Juillet, et l'arrivée au pouvoir de Guizot aux côtés de Louis-Philippe en 1830, a lieu la prise en main par l'État de la sauvegarde du patrimoine monumental de l'ancienne France au nom de l'histoire nationale. Les premiers inspecteurs généraux des monuments historiques Ludovic Vitet, de 1830 à 1834, puis Prosper Mérimée, qui le remplace jusqu'en 1853, dressent des listes de monuments ; la priorité gouvernementale va à l'édifice menacé ; à aucun moment il n'est question du mobilier, notamment celui des églises, compte tenu de la situation conflictuelle déjà existante avec le clergé au sujet des bâtiments. Cependant, la volonté de l'État de recenser les objets au sein des lieux de culte reste entière : par exemple, Vitet recommande, dès 1831, la protection des dalles funéraires de l'église de Saint-Omer et des tapisseries de la cathédrale de Reims. En 1838, sur recommandation de Mérimée, la commission des monuments historiques conclut à la nécessité de conserver les gisants des Plantagenêts à l'abbaye de Fontevraud.

Compte tenu du flou qui existe sur sa définition, aucun objet mobilier ne figure en tant que tel dans les premières listes de monuments historiques de 1840 et de 1862 pour la simple raison qu'aucun n'a donné encore matière à un inventaire spécifique<sup>6</sup>. Dalles funéraires, bas-reliefs comme celui du *Massacre des innocents* à l'église Saint-Pierre de Solesmes (Sarthe), peintures murales des églises de Cunault et de Pontigné (Maine-et-Loire), sarcophages et tombeaux (monument de Charles IV d'Anjou à la cathédrale Saint-Julien du Mans), maîtres-autels, retables<sup>7</sup>, verrières (église Saint-Serge d'Angers), stalles, orgues, comme dans l'église Notre-Dame-des-Marais de La Ferté-Bernard, statues (gisants des Plantagenêts de Fontevraud), tabernacles, tapisseries<sup>8</sup> : ni immeubles, ni objets, tous sont classés comme monuments au sein des églises, collégiales, abbayes et cathédrales, elles-mêmes protégées.

### L'INTÉGRATION DES OBJETS D'ART DANS LA MISSION PATRIMONIALE DE L'ÉTAT

À partir des années 1875-1880, l'émergence du rôle de l'État dans la patrimonialisation se fait de plus en plus directive à mesure que se précise le projet politique républicain. L'affirmation d'une politique nationale de préservation des objets d'art se construit par étapes aux dépens des pouvoirs locaux, municipaux ou diocésains, soupçonnés de faire disparaître les objets mobiliers des églises, des presbytères, des hôpitaux et des mairies par destruction ou aliénation.

La conservation des objets d'art mobiliers se heurte au droit de propriété. Depuis le Concordat de 1801, l'administration des Cultes considère comme biens de l'État tous les objets qui garnissent les églises rendues au culte, les fabriques n'étant qu'affectataires, mais cette interprétation n'a jamais été ratifiée par le Conseil d'État. La protection des objets d'art comme monuments historiques ne relève que de circulaires ministérielles plus ou moins contestées. Seul l'inventaire dans les édifices religieux figure, depuis 1809, comme une obligation des fabriques paroissiales.

C'est au nom d'un droit régalien de surveillance de l'usage paisible des biens que l'État réussit à introduire son intervention directe sur les objets d'art mobiliers comme patrimoine national. La résistance des élus, maires de communes, explique la durée du cheminement législatif du projet de loi : présenté officiellement à la Chambre en 1882, il ne sera examiné et voté qu'en 1885 puis transféré au Sénat, où il sera discuté en 1886, puis renvoyé à l'Assemblée qui finit par l'adopter le 22 mars 1887. Avec la loi du 30 mars 1887, les objets d'art mobiliers pourront désormais être classés par l'État comme les monuments en fonction de leur intérêt national. Sont encore exclus ceux détenus par les particuliers ou les associations.

Jusqu'en 1887, le nombre d'objets mobiliers classés en tant que tel reste en fait très limité<sup>9</sup>. C'est que l'administration se heurte depuis le début, pour les objets, au problème de l'inventaire qui s'impose avant tout classement réfléchi : manque de personnel compétent, méfiance des communes et des paroisses face à ce qui est parfois considéré comme une ingérence. Les arguments ne manquent pas pour freiner la rédaction de la liste départementale prévue par l'article de la loi. On aurait pu imaginer que, pour vaincre les réticences locales, l'on fasse appel aux sociétés savantes pour aider à la désignation des objets à protéger, voire pour donner leur avis sur les projets de restauration. En fait, l'affirmation du pouvoir juridique de l'État va s'accompagner de celle de son pouvoir scientifique. Pour coordonner les opérations au niveau national, un poste d'inspecteur général adjoint chargé des objets d'art est créé en 1893

et confié à Paul-Frantz Marcou<sup>10</sup>. C'est autour de lui que se crée progressivement la cellule spécialisée chargée de mettre en œuvre le pouvoir régalien de l'État.

Vers la fin du siècle, l'objet du culte catholique se place au cœur des problématiques patrimoniales de la III<sup>e</sup> République : en pleine discussion du projet de loi de suppression du Concordat, collectionneurs, brocanteurs et amateurs lancent une campagne générale en direction des fabriques paroissiales pour les pousser à aliéner de nombreux objets précieux avant le vote de la loi. La nouvelle loi, promulguée le 9 décembre 1905, consacrant la séparation des Églises et de l'État, modifie profondément le rapport de l'État avec le patrimoine mobilier religieux qu'il est désormais tenu de prendre en charge.

Cette loi oblige en effet les gouvernements républicains successifs à apporter une réponse légale à de nombreux problèmes techniques au premier rang desquels il faut placer la sûreté des objets. Après le vol spectaculaire de la célèbre châsse de Saint-Etienne d'Ambazac (Haute-Vienne), le 5 septembre 1907, et sa découverte à Londres chez un antiquaire quelques mois plus tard, la réaction de l'État sera juridique : la loi du 13 avril 1908 confie définitivement aux communes les objets mobiliers des églises qu'elles ne pourront aliéner sans autorisation préfectorale. Quant aux particuliers eux-mêmes, il sera désormais possible de classer leurs objets d'art à condition toutefois qu'ils y consentent officiellement (loi du 19 juillet 1909).

Dans le même temps, la campagne d’inventaire préalable au classement se poursuit activement : le nombre d’objets protégés comme tels au titre de la loi de 1887 atteint le chiffre de quatre mille autour de 1900. Ainsi, par exemple, à Château-Gontier (Mayenne), c’est le bras reliquaire de Saint Just, daté de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et conservé dans l’église Saint-Jean-Baptiste, qui est classé le 11 janvier 1897. En Sarthe, la statue de la Vierge à l’enfant, œuvre de Germain Pilon de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, conservée dans l’église Notre-Dame de la Couture au Mans, est classée le 14 juin 1898.

L’État va se doter des moyens locaux qui lui faisaient défaut pour accélérer ce grand chantier : un service des antiquités et objets d’art est créé auprès des préfets dans chaque département par décret du 11 avril 1908 avec à sa tête un conservateur. Le poste sera confié, dans la plupart des cas, aux Archives départementales déjà en charge du patrimoine écrit et leur rôle sera clairement orienté vers l’inventaire des objets mobiliers religieux.

Toutes ces mesures ont préparé l’arrivée d’une grande loi souhaitée par les pouvoirs publics dans un climat d’inquiétude face à la fuite des œuvres d’art vers l’étranger et à la multiplication de cas de dénaturation de décors et d’aliénation d’œuvres. La loi promulguée le 31 décembre 1913 établit de façon définitive la prédominance de l’État dans l’action publique de protection du patrimoine mobilier : les articles 15 à 24 posent ainsi les principes de l’inaliénabilité et de l’imprescriptibilité ; les exportations d’objets d’art classés sont interdites et toute réparation, restauration ou modification est soumise à autorisation. Le classement d’office est désormais possible en cas de menace sur l’intégrité du bien. Avec le concours des inspecteurs des monuments historiques et des conservateurs des antiquités et objets d’art, l’État engage, pour la première fois depuis la Révolution, des mesures contraignantes qui portent sensiblement atteinte, au nom de l’intérêt national, au droit de propriété.

En un peu plus d’un siècle, faisant preuve d’une remarquable continuité dans son action, l’État a mis en place le projet de la Révolution sur les objets d’art. Une législation permet désormais de fixer le statut de l’objet à protéger quel qu’en soit le propriétaire. Si les principes ont été fixés, le champ d’application ne cessera de s’élargir par la volonté de l’État, qui joue là, par l’intermédiaire du service des monuments historiques, un rôle central : il choisit, nomme l’objet à protéger, décide des modalités de sa protection, en assure la restauration et la gestion. Tout cela se fera désormais au nom de l’intérêt général qu’il représente, d’une

politique nationale définie par lui, avec des agents dûment mandatés par lui. Cette politique nationale de protection du patrimoine mobilier s’est affirmée au même titre que celle du patrimoine monumental malgré des rivalités d’administrations concurrentes (bâtiments civils, cultes) au milieu de pressions politiques de toutes sortes venant des propriétaires, des élus, des sociétés savantes et surtout des autorités religieuses. À cet égard, la loi de 1913 est à la fois l’aboutissement d’un siècle de construction patiente et le point de départ d’une politique nationale affirmée.

L. B.

Notes

- 1 - Archives parlementaires, volume 19, p. 589.
- 2 - Ibid., vol. 16, p. 393.
- 3 -La figure de « l’antiquaire » a été inventée et popularisée par Walter Scott, auteur en 1816 de *The antiquary*.
- 4 - Voir à ce sujet Odile PARSIS-BARUBE, *La province antiquaire : l’invention de l’histoire locale en France (1800-1870)*, Paris, CTHS Histoire, 2011, 454 p.
- 5 - Victor Hugo dénonce dès 1824 les pilliers de monuments dans les *Odes* puis en 1825 dans un texte-manifeste, « Guerre aux démolisseurs. »
- 6 - Dans la première liste de 1840 figurent seulement le gisant de l’évêque d’Angers Claude de Rueil, les statues des Plantagenêts à l’abbaye de Fontevraud (Mérimée a dessiné le gisant de Richard Cœur de Lion), le tombeau du Seigneur de l’abbaye Saint-Pierre de Solesmes et des fragments romains provenant de la crypte de l’église Notre-Dame du Pré au Mans (Sarthe).
- 7 - On notera par exemple que tous les objets de la collégiale Saint-Aubin de Guérande (Loire-Atlantique) parmi lesquels on compte verrières, dalle funéraire, chaire à prêcher, stalles, retables, ont été classés au titre des immeubles le 29 octobre 1856.
- 8 - L’exemple de la tenture de l’Apocalypse d’Angers est symptomatique :

oublié par le service des domaines pendant la Révolution car déjà endommagé, l’objet est racheté par l’évêque d’Angers en 1838, restauré pour les besoins du culte par le chanoine Joubert, archiprêtre de la cathédrale, dans les années 1848-1849 puis remplacé à la cathédrale en 1870. Le classement comme objet n’interviendra que le 6 juin 1902.

9 - Les premiers objets classés dans la région en tant que tels sont les tableaux, tabernacle, retable et gradins du maître-autel de l’église paroissiale Saint-Michel à Fontevraud l’Abbaye (Maine-et-Loire) le 20 juin 1891. L’édifice lui-même est classé le 12 avril 1955.

10 - Paul-Frantz Marcou (1860-1932) exercera ses fonctions pendant 33 ans à la tête de l’équipe ministérielle chargée des objets mobiliers.

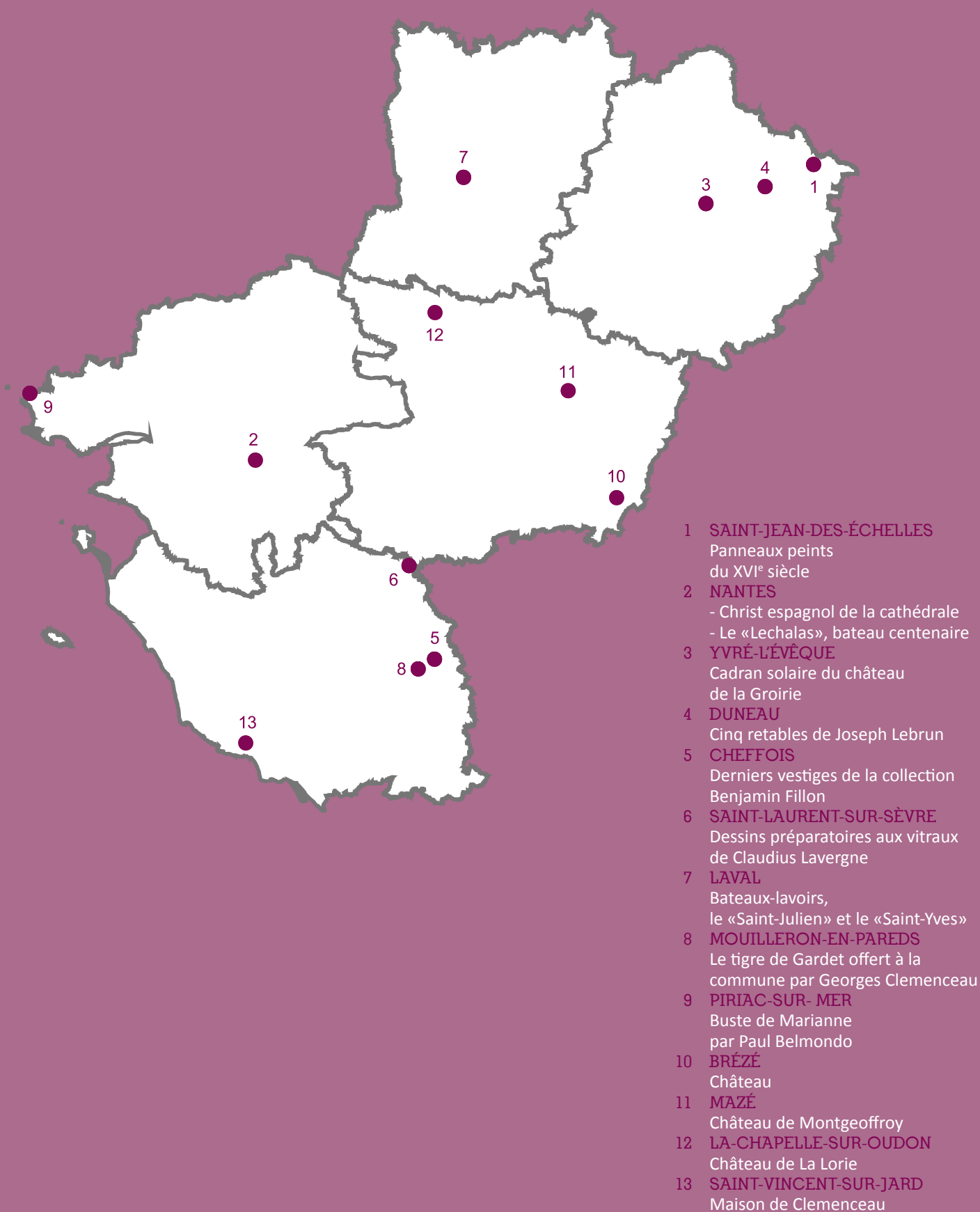
Vue ancienne du bras reliquaire de Saint Just conservé dans l’église Saint Jean-Baptiste à Château-Gontier



# 100 ANS D'OBJETS PROTÉGÉS EN PAYS DE LA LOIRE

Julien BOUREAU,  
conservateur des antiquités et objets d'art de la Vendée  
Laurent DELPIRE,  
conservateur des antiquités et objets d'art de Loire-Atlantique  
Julie GUTTIEREZ,  
conservateur des monuments historiques  
Anetta PALONKA-COHIN,  
conservateur délégué des antiquités et objets d'art de la Sarthe

13



Le « Lechalas » - Nantes (44), p 14



1913-2013

# BILAN ET PERSPECTIVES DE LA PROTECTION DES OBJETS MOBILIERS EN PAYS DE LA LOIRE

En France, églises, cathédrales, châteaux, mais aussi hôpitaux, mairies ou usines regorgent d'objets, aussi divers dans leur nature que dans leur usage. Bon nombre de ces tableaux, sculptures, objets d'orfèvrerie, tapisseries, cloches ou bateaux revêtent un intérêt patrimonial. Certains sont inscrits ou classés au titre des monuments historiques, à l'instar des édifices qui les contiennent.

Depuis la loi du 31 décembre 1913, un objet présentant un « intérêt public » - en remplacement de « l'intérêt national » défini par la précédente loi de 1887 - peut être classé au titre des monuments historiques. Comme pour les immeubles, le classement implique une présentation de l'objet devant la Commission nationale des monuments historiques, composée de membres

spécialisés (conservateurs, universitaires, membres d'associations). Signé du Ministre de la culture, le classement sanctionne la valeur patrimoniale forte de l'objet, une forme de rareté, voire un statut d'*unicum* à l'échelle du pays. En revanche, l'inscription au titre des monuments historiques, auparavant considérée comme l'antichambre du classement, reconnaît aujourd'hui un intérêt secondaire de l'objet, régional ou simplement local. La possibilité d'inscrire les objets est bien plus tardive que le classement : elle n'intervient, pour les collections publiques, qu'avec la loi du 23 décembre 1970, et tout récemment pour les objets privés, avec l'ordonnance du 8 septembre 2005. Déconcentrée au niveau départemental, l'inscription est prise par le préfet après un passage en Commission départementale des objets mobiliers. Dans le cadre de la future loi sur les patrimoines, une révision de ce fonctionnement est envisagée dans un but d'harmonisation avec la protection des immeubles, qui s'effectue au niveau régional.

Dans la perspective d'une inscription ou d'un classement, l'intérêt patrimonial d'un bien mobilier est évalué en fonction d'un ensemble de critères précisément déterminés : intérêt historique, qualité artistique, renommée de l'artiste ou du propriétaire de l'objet, caractère innovant sur le plan scientifique, particularités techniques. Les notions de rareté, de représentativité et d'intégrité des objets sont également prises en compte pour leur attribuer la mesure de protection la mieux adaptée.

Dans toute la France, près de 260 000 objets mobiliers ou groupes d'objets, dont 1 400 orgues, ont été inscrits ou classés en un peu plus d'un siècle. Aujourd'hui, parmi ces objets, figurent également des vitraux, peintures murales ou retables en pierre, longtemps considérés comme des immeubles par destination. La loi de 1913 les rattachait au régime des objets mobiliers. Depuis 2009, ces éléments, intrinsèquement liés à un support immobilier, sont définis comme des immeubles par nature - les vitraux assurant d'ailleurs le clos et le couvert des édifices - et sont donc, en toute logique, protégés comme tels.

Quant à la région des Pays de la Loire, elle compte en 2013 plus de 16 000 objets protégés au titre des monuments historiques, dont environ 8 500 sont classés. Sur cinq départements, la Sarthe est le plus riche dans ce domaine, avec plus de 6 000 objets protégés, suivi par le Maine-et-Loire, qui en détient environ 5 500. La particularité de ce département, situé dans la zone du Val de Loire, riche en châteaux, est de conserver un grand nombre d'objets protégés en mains privées : en effet, 20% du corpus total de ce département appartient à des particuliers, soit 1 080 objets ou groupes d'objets. Citons par exemple les châteaux de Brézé, de Montgeoffroy à Mazé ou encore de La Lorie à La Chapelle-sur-Oudon qui abritent toujours une bonne partie de leur mobilier d'origine.

Une autre spécificité de notre région réside dans la place particulière tenue par le patrimoine technique : en effet, le patrimoine ferroviaire est bien représenté avec les collections de véhicules conservées dans la Sarthe, ainsi que le patrimoine aéronautique, avec le « Super Constellation », avion transatlantique de 1943 classé en 2001. Avec la Bretagne, la région des Pays de la Loire est aussi l'une des plus riches en nombre de bateaux classés. Elle possède, en outre, les deux unités les plus imposantes au plan national, le fameux « Belem », dernier trois-mâts barque à coque métallique, et le monumental bateau de guerre, « Maillé-Brézé », tous deux amarrés dans le port de Nantes. Année de célébration, l'année 2013 est aussi celle de nouvelles protections, comme

en témoigne le classement du « Chantenay », roquais nantais construit en 1888 pour effectuer le transport des passagers sur les bords de la Loire.

Après les années 1980 - décennie pendant laquelle le nombre global de protections, aussi bien au titre des immeubles que des objets, atteint son apogée - la politique de protection connaît un certain ralentissement, en raison de la mise en place de critères de sélection plus rigoureux. Parallèlement, de nouvelles typologies d'édifices ou d'objets sont venus élargir et diversifier la notion de patrimoine. Le Ministère de la culture donne des axes prioritaires, destinés à pallier certaines absences et à protéger les patrimoines les plus vulnérables, comme le patrimoine du XX<sup>e</sup> siècle, les parcs et jardins ou encore le patrimoine industriel. De la même manière, dans le champ du patrimoine mobilier, les protections s'orientent de plus en plus en Pays de la Loire vers des études thématiques permettant de mieux cerner la valeur patrimoniale d'un objet en établissant des comparaisons au sein d'un corpus.

Ainsi, en Loire-Atlantique, après une séance spécialement consacrée aux *ex-voto* marins, une nouvelle thématique pourrait prochainement voir le jour sur le patrimoine mobilier du XX<sup>e</sup> siècle, notamment dans les bâtiments de la Reconstruction de Saint-Nazaire. Enfin, en Vendée, afin de compléter le classement de la Maison de Georges Clemenceau, pris en 1970, une étude approfondie de sa collection d'objets, non protégée, est en cours. Un classement, partiel ou total, permettra de faire redécouvrir au public certains objets exceptionnels, tels le précieux « Cabinet aux grues », mobilier en laque d'un raffinement extrême, tout juste restauré.

J. G.

Le « cabinet aux grues » de la Maison Clemenceau  
Objet non protégé







L'aéronef « Super Constellation », 1943, conservé à l'aéroport de Nantes-Atlantique

© L. Delpire



Ex-voto marin de Mesquer

Panneau de bois peint  
avec Saint Jean à Patmos





# ENSEMBLE DE SEIZE PANNEAUX PEINTS DU MILIEU DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

## Vestiges d'un ancien retable du maître-autel de l'église

MILIEU DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
BOIS PEINT  
DIMENSIONS D'UN  
PANNEAU (PRÉSENTATION  
ACTUELLE) :  
HAUTEUR : 0,62 M  
LARGEUR : 0,33 M

Inscrit au titre des  
monuments historiques  
le 22 avril 1975  
Propriété de la commune

Actuellement sertis dans des cadres récents et enchâssés dans les boiseries du chœur, les seize panneaux peints sur bois du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle de l'église de Saint-Jean-des-Échelles évoquent des vestiges d'un ensemble plus important<sup>1</sup>. L'état fragmentaire des scènes et leur assemblage aléatoire semblent confirmer cette hypothèse. L'iconographie de ces panneaux, liée à la fois à la Vie de la Vierge, du Christ et de saint Jean-Baptiste, saint patron de la paroisse, permettrait d'y voir les vestiges des volets de l'ancien retable du maître-autel de l'église, démonté et remplacé au XVIII<sup>e</sup> siècle par le monument actuel.

La présence, dans l'église, d'un ensemble de reliefs en pierre polychrome, sommairement insérés dans le mur Sud de la nef, ne fait que corroborer cette hypothèse<sup>2</sup>. Datés des années 1558-1559, donc sensiblement contemporains des panneaux peints, et présentant une iconographie similaire, ces reliefs, enfermés dans des caissons en pierre qui forment aujourd'hui une structure pyramidale, devaient constituer à l'origine la partie centrale d'un retable, muni de volets peints.

Des volets de l'ancien retable, dont les fragments furent remontés au siècle dernier sans aucun souci de cohérence, seules les images de la *Visitation* et des quatre Évangélistes nous sont parvenues relativement intactes. Toutefois, nous avons pu restituer de la *Vie de la Vierge* et de *l'Enfance du Christ* des scènes représentant *l'Annonciation*, la *Présentation au Temple* et la *Nativité*. De la *Vie de saint Jean-Baptiste* est encore lisible la scène de *l'Annonciation* de sa naissance à Zacharie par l'archange Gabriel, bien que seule la partie centrale de l'image semble avoir été conservée. Un autre fragment qui représente Zacharie au milieu d'un bâtiment de style classique pourrait appartenir à la scène de la

naissance de saint Jean-Baptiste, une colonne brisée aux pieds du Grand Prêtre symbolisant sans doute le passage aux temps de la Nouvelle Alliance. En 1901, on signalait encore la présence dans l'église de *l'Adoration des Mages*, disparue depuis.

La facture des panneaux peints évoque des œuvres de transition, leur style et leur iconographie étant à la fois encore ancrés dans la production du Moyen Âge mais attestant déjà l'assimilation des nouveautés artistiques et des directives du concile de Trente, tout juste clos<sup>3</sup>. Surtout, les scènes de *saint Jean à Patmos*, de *l'Annonciation* et de la *Visitation* semblent illustrer ce renouveau iconographique, sensible dans les deux dernières images, notamment par une mise en scène moins austère. Dans *l'Annonciation*, aujourd'hui fortement endommagée, l'archange Gabriel descend du ciel accompagné de *putti* pour transmettre à la Vierge le message divin, sa parole étant appuyée par son geste, qui indique le ciel, et par la présence de la colombe de l'Esprit Saint. Devancé par un phylactère avec le texte de sa salutation « AVE [MARIA] GRATIA PLENA DOMINUS TECUM », l'envoyé céleste est



Reconstitution du panneau  
de la *Présentation au Temple*



Détail de la Vierge  
sur le panneau peint de l'Annonciation



© F. Lasa - Région Pays de la Loire - Inventaire général

représenté en plein vol dans une attitude particulièrement majestueuse. Il tient dans la main un bâton de messenger, remplacé, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, par une fleur de lys. Représentée près d'un pupitre dans une attitude quelque peu ambiguë, mi-assise, mi-agenouillée, Marie interrompt la lecture de la Bible et montre son étonnement à la vue de l'archange. La mise en scène souligne la dualité traditionnelle de l'espace, ouvert derrière l'ange, et fermé autour de la Vierge. Elle évoque à travers le mobilier - rideau du lit, tabouret, panier avec des pelotes de laine - la chambre dans laquelle Marie reçoit le messenger céleste, insistant sur l'humble condition de la servante de Dieu. Bien mises en valeur dans un vase placé au premier plan, les trois fleurs de lys symbolisent la triple virginité de la Vierge, avant, pendant et après la conception, soulignant avec force une doctrine chère à l'Église de la Contre-Réforme.

Particulièrement émouvante, la *Visitation* présente la version déjà moderne de ce thème où sainte Élisabeth, enceinte du Précurseur, s'agenouille respectueusement devant la Vierge qui porte en son sein le Messie, et pose ses mains sur son ventre. Diffusée par l'art italien à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, cette iconographie va s'imposer avec succès après le concile de Trente.

Bien que la conception souvent encore symbolique de l'espace et l'utilisation de la dorure dans l'exécution des panneaux peints rappellent l'art du Moyen Âge, le modelé plus sculptural des personnages et l'emploi de la perspective aérienne démontrent déjà une connaissance des inventions récentes. Un graphisme stylisé et un soin particulier conféré au détail, mais aussi le rendu du paysage,

révèlent l'influence de la peinture nordique de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, largement diffusée à travers l'Europe grâce à la gravure. La mise en scène de *Saint Jean à Patmos*, où l'Évangéliste rédigeant l'Apocalypse est représenté sur un arrière-plan de villes se détachant sur un paysage de mer et de montagnes, noyé dans une tonalité bleutée, évoque sensiblement les tableaux des peintres de l'École du Danube, tels que Albrecht Altdorfer, actif à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

A. P-C.

## Bibliographie et notes

PALONKA-COHIN Anetta, ROBINEAU Evelyne, *Montmirail. Un pays vert autour de la Braye*, Sarthe-Pays de la Loire, 275, Images du Patrimoine, 303, 2012, p. 49-50.

- 1 - Certains panneaux furent remployés autrefois comme fonds de tiroir d'un meuble de la sacristie ce qui les a certainement sauvés de la destruction.
- 2 - Les hauts-reliefs de l'ancien retable du maître-autel ont été classés au titre des monuments historiques le 18 juillet 1908.
- 3 - La question des images fut évoquée lors de la XXV<sup>e</sup> session du concile qui s'est tenue les 3 et 4 décembre 1563.
- 4 - Albrecht Altdorfer, peintre et graveur allemand (Altdorf, vers 1480-Ratisbonne, 1538).

Détail de l'archange Gabriel sur  
le panneau peint de l'Annonciation



Ensemble de bas-reliefs en pierre polychrome  
dans sa présentation actuelle dans la nef





# UN CHRIST ESPAGNOL À LA CATHÉDRALE DE NANTES

FIN XVI<sup>e</sup> SIÈCLE -  
DÉBUT XVII<sup>e</sup> SIÈCLE  
CHRIST :  
MATÉRIAUX DIVERS :  
MORTIER, TEXTILES,  
MÉTAL ET POLYCHROMIE ;  
CROIX EN BOIS ;  
DIMENSIONS AVEC  
LA CROIX :  
HAUTEUR : 2,25 M  
LARGEUR : 3,10 M  
PROFONDEUR : 0,1 M

Inscrit au titre des  
monuments historiques  
le 20 février 2011,  
Propriété de l'État

C'est lors de l'étude préalable confiée à Christine Grenouilleau, restauratrice de sculptures, que le Christ en croix de la cathédrale de Nantes a été redécouvert par la Conservation régionale des monuments historiques. La surface fortement encrassée de cette sculpture, placée à sept mètres de hauteur sur l'un des piliers du côté Sud de la nef, à l'entrée du chœur, nuisait en effet à sa bonne visibilité.

Compte tenu des incertitudes concernant ses matériaux de mise en œuvre et sa provenance historique, le diagnostic devait permettre d'effectuer un constat d'état précis, des analyses scientifiques ainsi que des recherches documentaires, afin de retracer le parcours de cette sculpture.

Offert en 1977 par l'Association des amis de la cathédrale de Nantes, ce Christ en croix provient du monastère Notre-Dame-de-Charité à Versailles, pour lequel il aurait été acheté au cours des années 1960. Mentionné tantôt comme un « Christ de facture espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle », tantôt comme « un grand et beau crucifix d'origine catalane de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », son origine espagnole, ou du moins hispanique, n'a jamais été mise en cause. Il a ainsi été attribué au sculpteur catalan José Gomez Alvaro. En tout état de cause, le Christ de Nantes appartient à la typologie du « Christ de Burgos », l'un des crucifix les plus vénérés du monde hispanique. Représentation de Jésus crucifié sur la croix, le *Christ de Burgos*, connu par certaines images remontant au XIV<sup>e</sup> siècle, était, pour les fidèles, un support de dévotion mais aussi une statue miraculeuse, qui faisait l'objet d'un culte fervent, proche de celui traditionnellement dévolu aux reliques.

La renommée de ce crucifix grandeur nature se répandit rapidement après les nombreux miracles qui se produisirent. Ainsi, des confréries du Christ de Burgos s'établirent en Espagne, en Flandres et en Amérique Latine. L'image de la sculpture se diffusa par la gravure, les tableaux, mais aussi par d'autres sculptures, qui pouvaient à leur tour engendrer des miracles ou adopter des comportements miraculeux (saignements, pleurs, etc). Dès lors, se multiplièrent les effigies de « Christ de Burgos » ainsi que les foyers de culte locaux.

Cette large diffusion donna naissance à un type de représentation bien précis, qui les rend aujourd'hui encore facilement identifiables : lourde inclinaison de la tête sur le buste, matériaux rapportés pour donner davantage de véracité à la représentation. Tout en reprenant cet archétype, le Christ de la cathédrale de Nantes se distingue par une intensité expressive, proche du style doloriste de la sculpture espagnole, soulignée par l'emploi de fines couches de papier pour figurer les plaies du corps, sur lesquelles est posée une polychromie sanguinolente. Un véritable tissu, imprégné de préparation blanche pour le rigidifier, fut utilisé en guise de *périsonium*.

La technique employée pour modeler la sculpture de Nantes se rapproche de la *pasta de caña de maíz* (pâte de maïs) utilisée dans les crucifix latino-américains. En effet, le corps du Christ est sculpté dans un matériau blanc et épais, recouvert d'une enveloppe textile, sur laquelle est appliquée la préparation blanche, qui reçoit la polychromie. Cette technique complexe et légère, encore peu connue, permettait de peindre les chairs avec le même soin et les mêmes effets illusionnistes que dans une œuvre picturale.

Selon l'expertise des conservateurs du musée du Louvre, il s'agit donc d'une œuvre provenant d'Espagne ou d'Amérique Latine, particulièrement rare en France. Bien que les circonstances de son arrivée dans le pays demeurent mystérieuses, la particularité de sa technique, la conservation de son *périsonium* et de ses polychromies originales ainsi que le prestige de son modèle en font sans aucun doute un objet digne du classement au titre des monuments historiques.

J. G.

## Bibliographie

*The Sacred Made Real: Spanish painting and sculpture 1600-1700*, cat. d'exposition, Londres, National Gallery, octobre 2009-janvier 2010 ; Washington, National Gallery of Art, février-mai 2010, Londres, 2009, pp. 59-71.

KIENTZ Guillaume, « Christ en croix », in *La grâce d'une cathédrale, Nantes*, Strasbourg, Éditions La Nuée Bleue, novembre 2013.



Vue générale du Christ en croix avant dépose



Détail de la tête du Christ



# LE CADRAN SOLAIRE DU CHÂTEAU DE LA GROIRIE

SECOND QUART  
DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE  
PIERRE POLYCHROME  
(PIERRE DE BERNAY)  
HAUTEUR : 2,26 M

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 4 novembre 2002  
Propriété du Conseil  
général de la Sarthe

Les jardins de l'Abbaye de l'Épau, près du Mans, conservent un curieux cadran solaire monumental de pierre en forme de stèle qui provient du château de la Groirie, à Trangé. Lors de la vente du château en 2005, le cadran a été acquis par le Conseil général de la Sarthe et placé dans les jardins de l'Abbaye de l'Épau, afin d'assurer sa conservation. Malgré une exposition permanente à l'extérieur, il a gardé sa structure pratiquement intacte. En revanche, il était couvert d'une couche épaisse de lycènes et de crasse qui empêchait sa bonne lecture. Une restauration effectuée en 2007 par Christian Sallé, restaurateur de sculptures à Tours, a mis au jour les nombreux décors sculptés, peints et gravés du cadran, et a permis d'en pérenniser la conservation.

Le contexte et la date d'exécution du cadran ne sont pas connus. Très peu nombreux et dans un très mauvais état de conservation, les cadrans solaires similaires inventoriés en France, et notamment ceux de Lay-Saint-Christophe (Meurthe-et-Moselle) et de Saintes-Le Prioustré (Charente-Maritime), ne sont pas datés. Ils constituent donc des points de repère peu instructifs. Cependant, la forme particulière du cadran de la Groirie a toujours suscité une grande curiosité de la part des spécialistes et des érudits locaux. C'est ainsi que sa conception a été attribuée à un moine bénédictin anonyme du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Curieusement, Dom Bedos de Celles (1709-1779), un moine bénédictin savant, auteur du traité le plus complet et le plus étendu sur l'art de la gnomonique<sup>1</sup>, mentionne la devise gravée sur le cadran de la Groirie, *SIMPLEX SUM, SINE SOLE NIHIL SINE LUMINA NULLUS* (*Sans mécanisme, je ne suis rien sans soleil, je ne vaudrais rien sans lumière*). Pourtant, il ne fait pas allusion au cadran de la Groirie au cours de sa présentation des divers types de cadrans. En revanche, il précise que cette devise est unique, jamais rencontrée ailleurs dans son inventaire des cadrans français.

Découvert en 1887 par le baron de la Bouillerie au château de la

Groirie, un document a permis d'affiner la datation de cet étrange monument. Il s'agit d'un petit livre manuscrit intitulé *La Promenade du sieur de Montauban à la Groirie en 1652*, rédigé par Jacques Pousset de Montauban, avocat au Mans, après sa visite au château. Dans la description de sa promenade dans les jardins, Jacques Pousset de Montauban évoque explicitement le cadran de la Groirie dans les termes suivants :

« Parmi tous ces feux éclatants  
Se voit la mesure du temps  
D'une invention singulière  
Le soleil y souffre des mois  
Et l'art y souffre sa lumière  
De marquer l'heure en mille endroits ».

La découverte du livret de 1652 a posé un repère majeur pour la datation du cadran et a permis de situer son exécution dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Mis au jour lors de la restauration en 2007, son décor semble confirmer cette datation.

Il présente une forme très particulière dans la classification des cadrans solaires. Il s'agit d'un polyèdre<sup>2</sup> gnomonique posé sur un socle cubique mouluré dont les quatre faces sont ornées de vingt-huit cadrans indépendants, de formes et de fonctionnements divers : oriental, occidental, équatorial, horizontal, en creux, en cône. Répartis sur toutes les faces, ces cadrans fonctionnent à différents moments de



la journée, au fur et à mesure du parcours du soleil. Les faces sont munies d'un nombre de cadrans différents, allant de trois pour les faces Est et Ouest, jusqu'à dix-sept pour la face Sud, et cinq pour la face Nord. La face Sud possède entre autres un bloc sculpté en forme de livre entrouvert dont les pages servent de repère stylistique pour huit cadrans distincts. Au-dessus de ce livre, sont alignés six cadrans cylindriques. Cette face comporte également deux cadrans verticaux. La face Nord présente deux cadrans en forme de galerie à deux arcades en plein cintre, soutenues par des colonnes. Cette galerie est surmontée d'un toit qui constitue un support pour deux cadrans. Cette face porte la devise encore bien lisible au temps de Dom Bedos, et aujourd'hui réduite à ces quelques mots : « [...] *SUM SINE SOLE* [...] », seuls encore déchiffrables. Placé au sommet du monument, un cadran concave en forme de croissant, muni d'un stylet métallique, était parfois considéré comme un élément héraldique.

A. P.-C.

## Bibliographie et notes

DECIRON Paul  
- *Cadrans solaires de la Sarthe*, Association pour la mise en valeur du Petit Patrimoine sarthois, Le Mans, 1996, pp. 12-13  
- « Le cadran monumental du château de la Groirie », *Bulletin de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la Sarthe*, n° 784, 2002

1 - Dom Bedos de Celles, *La Gnomonique pratique ou l'Art de tracer les cadrans solaires avec la plus grande précision*, Paris, 1760.

2 - Un polyèdre est une forme géométrique à trois dimensions comportant des faces planes polygonales qui se rencontrent selon des segments de droite qu'on appelle arêtes.



# LES CINQ RETABLES DE L'ÉGLISE DE DUNEAU

Un exemple tardif d'aménagement post-tridentin  
dans une église rurale de la Sarthe

JOSEPH LEBRUN  
1779-1780  
RETABLES ET BAS-RELIEFS  
EN BOIS POLYCHROMÉ ;  
STATUES EN TERRE CUITE  
POLYCHROMÉE

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 29 décembre 1975  
Propriété de la commune

L'intérieur de l'église Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte présente un décor d'une rare unité, réalisé en 1779-1780 grâce aux libéralités de Claude Franchet, curé de Duneau. Cet ensemble se compose de cinq retables en bois, judicieusement répartis dans l'édifice et ornés de bas-reliefs et de sculptures. Ce décor est l'œuvre de Joseph Lebrun, sculpteur manceau actif dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'un des derniers terracottistes du Maine et héritier des grands maîtres de l'âge d'or de l'école mancelle, à l'instar de Charles Hoyau et Gervais Delabarre. Joseph Lebrun a laissé dans la région une œuvre très abondante, composée de retables, de reliefs et de sculptures en ronde-bosse, souvent signés et facilement identifiables grâce au canon lourd de ses personnages et à leurs mouvements engoncés dans d'épaisses draperies.

Soigneusement orchestrée, la mise en scène du sanctuaire accompagne de façon graduée la progression du fidèle vers le chœur. Ce décor, à la fois ambitieux et didactique, permet une lecture aisée des principaux dogmes de l'Église catholique. Dans la nef, de part et d'autre du portail Ouest, deux retables ornés de pilastres et de frontons s'élèvent derrière les fonts baptismaux et le bénitier. Leurs reliefs présentent des sujets liés à la thématique de l'eau, respectivement le *Baptême du Christ* et la *Rencontre du Christ* et de la *Samaritaine*. Les reliefs des couronnements, *Dieu le Père* et les trois vertus théologales, pour le premier retable, et *Moïse portant les Tables de la Loi*, pour le second, confirment le caractère savant de ce programme.

Détail du retable de la chapelle latérale Nord avec l'Adoration des bergers



© A. Palonka-Cohin

Dans le transept, les retables sont plus imposants, agrémentés d'ailes qui abritent des statues. Au Nord, figurent un *Saint Nicolas* et une *Vierge à l'Enfant*. Celle-ci témoigne encore, deux siècles plus tard, de la fidélité au célèbre modèle de Vierge à l'Enfant, exécutée en 1570 par le sculpteur parisien Germain Pilon pour l'église Notre-Dame-de-la-Couture du Mans. Des deux statues qui ornaient le monument méridional, seul est conservé un *saint Julien*, patron du diocèse. Son pendant, disparu, est aujourd'hui remplacé par un *saint Sébastien* plus tardif. Chaque contre-table est ornée d'un relief, une *Adoration des bergers* au Nord, et une *Stigmatisation de saint François d'Assise* au Sud.

Point d'orgue de ce programme, le décor du chœur est dominé par un spectaculaire retable surmonté d'une gloire. Son relief central illustre les martyres de saint Cyr et de sa mère, sainte Julitte, les patrons de la paroisse. Sur les côtés, se trouvent deux statues, *saint Laurent* et *saint Claude*, le patron du curé fondateur. En écho au thème de la contre-table, un relief inséré dans le devant d'autel représente le sacrifice d'Abraham.

A. P-C.

## Bibliographie

MENJOT D'ELBENNE Samuel, « Duneau », *La Province du Maine*, t. IV, 1896.  
ESNAULT Gustave-René, *Dictionnaire des artistes et artisans manceaux*, Laval, 1899.  
LE BŒUF François, *Sculptures en terre cuite du haut Maine*, Itinéraire du patrimoine, n°278, 2003.

Vue du retable de la chapelle latérale Sud avec la Stigmatisation de saint François d'Assise



Vue du retable du maître-autel





# LES DERNIERS VESTIGES DE LA COLLECTION DE BENJAMIN FILLON

## Premiers jalons d'une redécouverte

Le métier de Conservateur des antiquités et objets d'art est fait de rencontres avec le patrimoine et avec les hommes qui en ont la charge. Grâce à un important travail de terrain, il en découle parfois des découvertes dignes des plus grands musées.

C'est à l'issue d'une communication faite en janvier 2011, devant l'assemblée générale de l'Association des amis de Félix Lionnet, que les derniers héritiers du plus grand érudit vendéen du XIX<sup>e</sup> siècle ont proposé d'ouvrir les portes de leur demeure, emplies de souvenirs de ce digne lettré que fut Benjamin Fillon. Munie de l'accord des propriétaires, la Commission départementale des objets mobiliers, en protégeant au titre des monuments historiques l'ensemble de cette collection, a confirmé une des plus belles découvertes de ces dernières années. Non seulement ces propriétaires ont ouvert leurs portes à la connaissance des objets précieusement conservés, mais ils ont également souhaité déposer aux Archives départementales de la Vendée les « archives Fillon » qu'ils possédaient encore. Ces archives, pièces originales, notes de travail, cahier de pensées, vont permettre de revoir certaines idées reçues concernant l'érudit fontenaisien.

Ne doit-on pas désormais le considérer comme un mécène, un amateur d'art au goût éclairé dont il faut resituer l'acquisition des connaissances et la transmission du savoir à l'échelle des échanges de l'époque, mais aussi comme une personne qui a sauvé des éléments de patrimoine ?

Si certains se sont attelés à l'analyse de sa personnalité, le portrait de cet homme reste encore relativement mystérieux. Né le 15 mars 1819 à Grues, Benjamin Fillon meurt le 23 mai 1881 dans son château de la Court-d'Aron, à Saint-Cyr-en-Talmontais. Tour à tour archéologue, numismate, historien, amateur d'œuvres d'art, collectionneur, en particulier d'autographes, c'est aussi un auteur prolifique de nombreux ouvrages et articles, parfois controversés. Benjamin Fillon est une personnalité à comprendre aussi par ses collections. Dispersées et vendues après sa mort, elles furent également l'objet d'études, de prêts pour des expositions comme l'Exposition universelle de 1878 et de dons à certains musées parisiens tels le musée du Louvre. En effet, selon lui, « il importe aussi que les objets de quelque valeur entrent comme spécimens, dans les collections publiques, et qu'on

les accompagne de bonnes notices qui leur servent de certificats de notoriété ». Néanmoins, tout n'a pas été dispersé, un fragment de ce qui était sans doute une des plus belles collections de Vendée nous est parvenu. Malgré une propension à réécrire l'Histoire, les derniers vestiges de sa collection d'œuvres d'art dégagent toute suspicion entre le « pas vraiment faux » ou le « jamais toujours vrai ». Certes, il a été nécessaire de regarder ces objets avec une loupe épaisse pour démêler le vrai exceptionnel du faux intéressant. Si la vigilance a été totale, les doutes sont rapidement tombés devant la qualité exceptionnelle de ces œuvres. Pourvu de facultés lui permettant de s'adonner à ses passions érudites, Benjamin Fillon possédait indiscutablement un goût sûr.

Aujourd'hui protégées au titre des monuments historiques, les dernières bribes des objets ayant appartenu à Benjamin Fillon peuvent être classées en trois catégories, qui, à titres divers, rivalisent de qualité et d'intérêt, qu'il soit artistique ou historique.



Portrait de Benjamin Fillon, par Ferdinand Biroteau, 1865



doute. Impossible de tous les citer ici, si ce n'est l'étude d'hommes nus entremêlés, de la main du Primatice, dessin préparatoire à la voûte de la Porte dorée du château de Fontainebleau ; les études d'anges dues à Annibal Carrache ; ou encore *Le repos de la Sainte Famille*, dessin préparatoire au lavis d'encre de Chine et à la mine de plomb, par Laurent de La Hyre. Comment ne pas être ébloui devant la qualité du dessin préparatoire pour *L'apothéose des héros français morts pour la Patrie pendant la guerre de la Liberté, les ombres des héros morts pour la patrie conduites par la Victoire viennent habiter l'Élysée aérien où les ombres d'Ossian et de ses valeureux guerriers s'empressent de leur donner dans ce séjour d'immortalité et de gloire la fête de la Paix et de l'Amitié*, réalisé par Anne-Louis Girodet pour la grande toile destinée à décorer la salle à manger de la Malmaison.

Il faut tout d'abord évoquer les œuvres acquises par Benjamin Fillon sur ses fonds propres. Déjà, le catalogue de vente de sa succession laissait imaginer une remarquable collection. Ce qui n'a pas été vendu en mars 1882, et qui nous est donc parvenu, demeure d'un « intérêt non négligeable, voire d'un intérêt majeur » selon les mots des conservateurs du musée du Louvre à qui l'on a permis de « voir ». Certains dessins méritent une analyse encore plus poussée tant leur possible attribution laisse évoquer des artistes majeurs de l'Histoire de l'Art. D'autres ne souffrent pas de

Collectionneur averti, Benjamin Fillon n'en a pas moins été un mécène commandant des œuvres à certains artistes de son temps. La Commission départementale des objets mobiliers a ainsi pu juger de ses relations avec le sculpteur Hippolyte Maindron, auquel il passa commande de nombreux médaillons et bustes de personnages illustres à ses yeux, que ce soit ceux des généraux Louis-Lazare Hoche et François-Séverin Marceau, du mathématicien François Viète ou des membres de sa propre famille. Ces portraits familiaux se retrouvent aussi à travers des commandes passées au peintre yonnais, Ferdinand Birotheau.

Enfin, la dernière catégorie d'objets analysés concerne les cadeaux offerts à Benjamin Fillon, notamment une coupe en porcelaine de Sèvres munie des initiales « BF », et, entre autres inscriptions, de la devise de Fillon « Travail est honneur ». Cette coupe au riche décor d'incrustation qui adopte les formes des faïences du XVI<sup>e</sup> siècle, dites « Henri II », chères à Benjamin Fillon, lui a été offerte, le 4 août 1867, par son ami Armand Fleury des Marais. Un autre objet a retenu l'attention. Il s'agit d'une « fontaine » en faïence sortie des ateliers tourangeaux Avisseau et offerte par l'aquafor- tiste fontenaisien, Octave de

Rochebrune, à l'occasion du mariage de Benjamin Fillon, le 10 février 1863. Le présent de Rochebrune à son ami est en fait une réplique en faïence d'un symbole de la cité Renaissance de Fontenay-le-Comte, c'est-à-dire la fontaine figurée sur un des bas-reliefs de la fontaine des Quatre-Tias, datée de 1547, et reprise par Benjamin Fillon pour le frontispice de son ouvrage *Poitou et Vendée*.

J. B.



Dessin préparatoire pour *L'apothéose des héros français morts pour la Patrie...* par Anne-Louis Girodet, avant 1801



Fontaine offerte à Benjamin Fillon par Octave de Rochebrune, 1863

## Bibliographie

*Catalogue des objets d'art et de haute curiosité : la collection de feu Benjamin Fillon dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1882.*

*Bibliographie chronologique des ouvrages de Benjamin Fillon, 1838-1881*, Anatole de Montaiglon, éd. A. Charier-Fillon- Niort, Clouzot, 1895.

*Inventaire des autographes et des documents historiques composant la collection de M. Benjamin Fillon*. Dir. Maurice Delestre ; collab. Étienne Charavay, Paris, Étienne Charavay - Londres, A.-W. Thibaudeau, 1883.

ARTARIT Jean, « Benjamin Fillon, entre érudition et affabulation », dans *Recherches vendéennes*, n° 9, 2002, pp. 581-594.



# À LA REDÉCOUVERTE DU PATRIMOINE MOBILIER D'UNE COMMUNAUTÉ RELIGIEUSE

## Les dessins préparatoires aux vitraux de Claudius Lavergne à Saint-Laurent-sur-Sèvre

CLAUDIUS LAVERGNE  
1868-1870  
DESSIN SUR CALQUE  
DIMENSIONS : 0,30 X 0,40 M

Inscrit au titre des monuments historiques le 10 décembre 2007  
Propriété de la communauté des Filles de la Sagesse

À la faveur de la préparation d'une exposition sur la Vendée au XVII<sup>e</sup> siècle, la Conservation des antiquités et objets d'art de la Vendée a redécouvert le riche patrimoine mobilier de la Communauté des Filles de la Sagesse à Saint-Laurent-sur-Sèvre. Saint Louis-Marie Grignon de Montfort, plus connu sous le nom de Père de Montfort, demeure une figure intimement attachée à l'histoire et à la culture de la Vendée. C'est à Saint-Laurent-sur-Sèvre qu'il se rend en avril 1716 pour ce qui sera sa dernière mission. Dès lors, la ville devient le centre d'un pèlerinage, le lieu où sont nées et à partir duquel se sont développées trois communautés

religieuses qui se revendiquent de ce saint missionnaire : les Pères et Frères de la Compagnie de Marie (ou Missionnaires Montfortains) et les Filles de la Sagesse, qui composent la famille montfortaine à laquelle viennent se greffer, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les Frères de l'Instruction Chrétienne de Saint-Gabriel.

L'exposition de 2005, au sein de laquelle Louis-Marie Grignon de Montfort occupait une place de choix, a sans aucun doute déclenché la protection au titre des monuments historiques des objets qui avaient été étudiés à cette occasion. Ainsi, à la fin de l'année 2007, cinq tableaux conservés à Saint-Laurent-sur-Sèvre ont été protégés par arrêté préfectoral : un portrait du Père de Montfort en prière provenant de la clinique des Filles de la Sagesse de Rennes où elles sont aujourd'hui retirées ; un portrait de Marie-Louise Trichet ; une toile datée de 1855 montrant trois Filles de la Sagesse au chevet d'un jeune malade, œuvre provenant de la communauté des religieuses de Civray (Vienne) ; le portrait, daté du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un évêque de La Rochelle, protecteur de Louis-Marie Grignon de Montfort, Monseigneur Étienne de Champflour et, enfin, un dernier tableau de Claudius Lavergne,



Chapelle des Filles de la Sagesse

daté de 1887 et présenté dans la basilique Grignon de Montfort de Saint-Laurent-sur-Sèvre, en face du ciborium renfermant le tombeau du Père de Montfort et de Marie-Louise Trichet. Commandée par les communautés montfortaines, cette dernière œuvre fut offerte au pape Léon XIII à l'occasion de la béatification de Louis-Marie Grignon de Montfort en 1888. En la recevant,



le pape demanda que la toile revienne à Saint-Laurent pour être déposée dans la nouvelle basilique alors en reconstruction. Claudius Lavergne montre ici la prise d'habit de Marie-Louise Trichet par le Père de Montfort. Les vingt-deux dessins préparatoires de Claudius Lavergne, qui ont servi à exécuter les vitraux des deux transepts et de l'abside de la chapelle de la Sagesse de Saint-Laurent-sur-Sèvre, illustrent des scènes de la vie de Louis-Marie Grignon de Montfort.

Édifiée à partir du mois de mars 1860, chef-d'œuvre de grâce et de légèreté, la chapelle des Filles de la Sagesse est achevée en juillet 1867 avec l'élévation de la flèche surmontée, à près de cent mètres de haut, d'une croix en fer forgé. Il s'agit sans aucun doute du plus bel édifice néo-gothique de Vendée, construit sur des plans établis par les architectes nantais Henri Faucheur et Eugène Boismen. Le 1<sup>er</sup> juin 1888, la veille de la béatification de Louis-Marie Grignon de Montfort, Monseigneur Catteau consacra « cette magnifique chapelle que bien des diocèses envieraient pour leur cathédrale ». L'élévation du vaisseau intérieur impressionne tandis que la richesse du mobilier n'a pas d'égal dans le département. La chaire, tout comme l'ensemble du mobilier sculpté de la chapelle, est réalisée en pierre blanche de Chauvigny par l'atelier du sculpteur angevin Henri Chapeau. L'artiste crée ici une œuvre remarquable, au pro-

gramme iconographique richement nourri, dont le message ne se départit pas de la dédicace de la chapelle, la Sagesse Éternelle. La chaire est peuplée d'éléments symboliques, de personnages bibliques, telle une « Montagne Sainte ». Ici, entourés de guirlandes de roses et de lys, se côtoient les Docteurs de l'Église, les prophètes, les Apôtres, les papes.

La réalisation de l'ensemble des vitraux est confiée au maître-verrier Claudius Lavergne. Né à Lyon en 1815, élève de l'École des Beaux-Arts de 1831 à 1834, il intègre ensuite l'atelier d'Ingres à Paris. En contact avec le monde religieux du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier avec l'abbé Lacordaire, il installe son atelier de peinture sur verre en 1856-1857 à Paris, et sa notoriété s'étend rapidement. Entre 1868 et 1870, Claudius Lavergne, assisté de son épouse Julie, imagine et conçoit, pour le chœur et les deux transepts, un riche programme iconographique qui met en relation, en partie supérieure, la vie du Christ et, en partie inférieure, les grandes étapes de la vie de Louis-Marie Grignon de Montfort. Les sources utilisées par les Lavergne, outre les propres écrits du Père de Montfort, sont les grandes biographies du XVIII<sup>e</sup> siècle : le père Jean-Baptiste Blain, le père Joseph Grandet, Pierre-Joseph Picot de Clorivière, et la biographie du père Joseph Dalin (1839). Claudius Lavergne a réalisé vingt-deux dessins préparatoires



Dessin préparatoire et vue actuelle de la verrière *Le père de Montfort porte secours aux inondés de la Loire au début de l'année 1711*

sur calque, parfois rehaussés de blanc et collés sur une planche cartonnée, dont certains revers sont ornés de dessins de la main de l'artiste. Le tout est conservé dans une chemise en carton à l'en-tête des ateliers Lavergne. Le programme iconographique de Claudius Lavergne respecte à peu près l'ordre chronologique de la vie du saint : depuis son enfance dans la maison de ses parents à Iffendic au secours aux inondés de la Loire dans un des faubourgs de Nantes au début de l'année 1711, jusqu'au dernier souffle de Louis-Marie Grignon de Montfort, le 28 avril 1716 à Saint-Laurent-sur-Sèvre, dans la chambre d'une auberge, baptisée par la suite « le Saint Esprit ».

J. B.

### Bibliographie

BOUREAU Julien, LEVESQUE Richard (dir.), *De Richelieu à Grignon de Montfort, la Vendée au XVII<sup>e</sup> siècle*, cat. d'exposition, La Roche-sur-Yon, Logis de la Chabotterie, mai-octobre 2005, Somogy, 2005.  
GRIGNION DE MONTFORT Louis-Marie, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1966.  
LE CROM Louis, *Un apôtre marial, saint Louis-Marie Grignon de Montfort*, Tourcoing, Les traditions françaises, 1946.  
LAVERGNE Georges-Claudius, *Claudius Lavergne, peintre d'histoire et peintre verrier*, Paris, Bloud et Cie, 1910.



# LES BATEAUX-LAVOIRS DE LAVAL

## Un patrimoine fluvial rare

1904-1905  
COQUE EN BOIS  
LONGUEUR : 28 M  
LARGEUR : 5,2 M

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 2 décembre 1993  
Propriété de la commune

Le « Saint-Julien » et le « Saint-Yves » de Laval sont aujourd’hui les deux seuls bateaux-lavoirs classés au titre des monuments historiques en France. Alors que, dans la plupart des villes du pays, le déclin de ces équipements flottants commença dès les années 1960, avec l’avènement du confort domestique moderne, l’utilisation de ces deux bateaux-lavoirs lavallois perdura jusqu’en 1971. Cette longévité remarquable explique leur très bon état de conservation, en particulier celui du « Saint-Julien », qui n’a subi que peu de modifications, même après sa conversion en espace muséographique dans les années 1980. Ce sont principalement ces critères de rareté et d’intégrité patrimoniale qui ont été retenus lors du classement de ces deux unités par le Ministère de la culture.

Rescapés d’une campagne de destruction systématique qui vit disparaître ces bateaux un par un, le « Saint-Julien » et le « Saint-Yves » sont devenus des témoignages rares d’une activité qui se développa sous le Second Empire, dans un contexte de changement des habitudes vestimentaires - les vêtements en coton deviennent monnaie courante et nécessitent des lavages plus fréquents - et de restructuration du paysage riverain. En effet, la construction de quais au bord de la rivière, facilitant la circulation des navires et réduisant les risques d’inondations en éloignant les habitations de l’eau, provoqua aussi l’expropriation des nombreuses blanchisseries, situées à proximité immédiate du fleuve. Ces commerces se déplacèrent alors et se regroupèrent à bord de bateaux, dont la silhouette modifia sensiblement le visage de l’environnement fluvial urbain.

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le parc de bateaux-lavoirs, vieillissant, fut renouvelé au profit d’une nouvelle génération d’unités, de plus fort gabarit et à double niveau, dont font partie le « Saint-Julien » et le « Saint-Yves » de Laval. Ces deux bateaux, qui servaient à la fois de lieu de travail et d’habitation, sont composés d’une coque en bois, sur laquelle est posée une superstructure, divisée en deux étages. Le niveau inférieur, accessible par deux échelles de meunier, est réservé aux chaudières, insérées dans des cubes en briques, tandis que le niveau supérieur est destiné à faire bouillir le linge dans deux grandes cuves en cuivre. Cet étage servait également de séchoir. Aux extrémités du bateau, se trouvaient le logement et le bureau du capitaine, matérialisés à l’extérieur par des pavillons, en particulier sur le « Saint-Yves ».

Le « Saint-Julien » fut construit à l’initiative d’Alphonse Fouquet, buandier à Laval, qui obtint, le 20 avril 1904, par arrêté préfectoral, l’autorisation d’installer un bateau-lavoir le long du quai Paul Boudet. En 1933, il vendit son bateau-lavoir à Joseph Poirier, qui en poursuivit l’exploitation jusqu’à ce que son fils le cède au début des années 1970 à la Ville de Laval.

Florissante à Laval à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l’industrie lavandière compta jusqu’à une vingtaine d’unités, dont seuls subsistent ces deux exemplaires : alors que, du temps de leur fonctionnement, ces bateaux-lavoirs devaient affronter les hostilités des autorités en charge de la navigation, qui les trouvaient gênants, inesthétiques et non hygiéniques, ils sont aujourd’hui considérés comme un élément marquant et emblématique du paysage des bords de la Mayenne.

Ouvert à la visite en 1980 et converti en annexe du musée de la Ville, le « Saint-Julien » a été classé au titre des monuments historiques en 1993 avec le « Saint-Yves », bien que ce dernier ait perdu ses dispositions intérieures d’origine ainsi que ses ustensiles de lavage.

En 1994, les deux bateaux-lavoirs ont bénéficié d’une première campagne de restauration, qui a nécessité le changement intégral des coques en bois. À cette occasion, une structure en béton, un grill, fut créée pour faciliter, par alternance, l’entretien des deux cales. Suite au naufrage survenu en 2009, un nouveau projet de restauration, global et ambitieux, vit le jour dans le but d’assurer la pérennité patrimoniale de ces équipements flottants non naviguants, construits, à l’origine, dans des matériaux peu durables et particulièrement vulnérables.

J. G.

## Bibliographie

CRENN Bernard, « La longue vie des bateaux-lavoirs lavallois », in *La Mayenne : archéologie, histoire*, 1987, n° 10, pp. 153-167.

Voir, pour information, le site Internet : [www.bateauxdupatrimoine.culture.fr](http://www.bateauxdupatrimoine.culture.fr).



Le « Saint-Julien » au bord de la Mayenne



Le « Saint-Yves »



Vue intérieure de l’étage supérieur du « Saint-Julien » et de ses cuves en cuivre



Niveau inférieur du « Saint-Julien »



# LE « LECHALAS »

## Un bateau centenaire dans le port de Nantes

1912-1913  
CHANTIERS BLASSE  
ET FILS, NANTES  
COQUE EN ACIER RIVETÉ,  
ROOF EN BOIS DE TECK,  
ACAJOU ET ÉLÉMENTS  
EN CUIR, BRONZE, LAITON  
LONGUEUR : 16,78 M  
LARGEUR : 3,88 M  
TIRANT D'EAU : 1,53 M  
POIDS : 25 TONNES

Inscrit au titre des  
monuments historiques  
le 7 mai 1986  
Propriété de l'Association  
des Bateaux du Port de  
Nantes (ABPN)

Le « Lechalas » est une vedette à vapeur fluviale construite en 1912 par Médéric-Clément Lechalas, ingénieur des Ponts et Chaussées qui lui a donné son nom, et mise en service le 25 octobre 1913. Cet ingénieur étudia l'aménagement des estuaires soumis à la marée et posa, en 1869, les principes de l'aménagement des fleuves maritimes que l'on appliqua à la Loire.

Appartenant au Service de Navigation des Ponts et Chaussées (Service de la Navigation de la Loire 5<sup>e</sup> section), le « Lechalas » était, à l'époque des grands travaux sur la Loire, le moyen de transport idéal pour les ingénieurs qui se rendaient à Paimbœuf ou au canal de la Martinière.

Navire amiral du port de Nantes, surnommé le « Vapeur et Miror » ou bien encore « Le Haut de Forme » en raison de son utilisation par de nombreuses personnalités, le « Lechalas » a notamment accueilli à son bord trois présidents de la République d'après guerre (Vincent Auriol, René Coty et Charles De Gaulle). Conçu comme un bateau de promenade, ce bateau d'estuaire permettait aux ingénieurs, grâce à un salon panoramique, dit « salon présidentiel », de surveiller les divers travaux fluviaux. Ainsi, son aménagement a été soigneusement étudié pour offrir un cadre agréable : le salon est entièrement vitré et tous les éléments ont été conçus dans des matériaux précieux (cuivre, teck). On y trouve également des water-closets à l'anglaise.



Vue intérieure du salon dit « présidentiel »

Le « Lechalas » est une des figures célèbres et familières de la Loire jusqu'aux années 1960. Il reçoit une motorisation diesel dans les années 1950, mais sa machine à vapeur d'origine, heureusement conservée, est exposée dans le hall principal de la Maison des Hommes et des Techniques à Nantes. Rachetée en 1968 par un particulier qui voulait l'utiliser pour faire de la navigation de plaisance sur les canaux, la vedette quitte Nantes et la Loire pour partir sur la Vilaine à La Roche-Bernard. Mais la transformation du bateau est abandonnée par son propriétaire et le « Lechalas » reste sur la Vilaine jusqu'en 1983.

En 1982, les créateurs de l'association « Les amis du bateau le Lechalas » rachètent la vedette pour la restaurer. Ils constatent que, si le « Lechalas » a souffert de ces années d'immobilité, en particulier sa coque, sa structure est préservée et le fameux salon a assez bien résisté au temps.

cartes postales, plans) qui ont permis de guider les choix de restauration. Malgré les travaux conséquents menés dans les années 1990, le « Lechalas » nécessite un entretien régulier de ses boiseries et de sa coque. En 2010, grâce à l'action des bénévoles de l'ABPN,<sup>1</sup> une importante

la Chaize à Noirmoutier...). Ainsi, ce glorieux centenaire, témoin majeur du passé maritime local, continue à veiller sur le port de Nantes.

L. D.



Vue de la timonerie

Premier bateau fluvial classé monument historique le 7 mai 1986, le « Lechalas » appartient aujourd'hui à l'Association des Bateaux du Port de Nantes (ex « S.O.S. le Lechalas ») dont la vocation est orientée vers la constitution, la conservation et l'animation d'une collection de bateaux de port caractéristiques de la construction métallique nantaise. Sa restauration commence en 1990, financée par l'État (Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire) et les collectivités locales (Région, Département, Ville de Nantes). Les travaux sur le bateau (pont, cheminée...) se sont appuyés sur des documents anciens (photos,

campagne de travaux portant sur le pont, la timonerie et l'arrière du roof est réalisée, permettant au bateau de faire peau neuve. L'hélice a fait l'objet de travaux en 2013 et une restauration du salon est prévue en 2014.

Depuis 1992, le « Lechalas », mouillé sur les bords de l'Erdre à Nantes, face à la Préfecture, navigue à nouveau et participe à de nombreuses manifestations culturelles dans la région nantaise (Rendez-vous de l'Erdre, Rencontres du fleuve, Journées européennes du patrimoine...), mais aussi à des événements nautiques (Brest 2000, Semaine du Golfe du Morbihan, les Régates du Bois de

## Bibliographie et notes

MILLOT Gilles, « La résurrection du « Lechalas », vedette à vapeur des Ponts et Chaussées », *Le Chasse-Marée*, n° 84, 1994, pp. 32-39.

1 - Voir, pour information, le site Internet de l'Association des Bateaux du Port de Nantes (ABPN).



# LE TIGRE DE GEORGES CLEMENCEAU

GEORGES GARDET  
1921

BRONZE

HAUTEUR : 0,65 M

LARGEUR : 0,76 M

PROFONDEUR : 0,42 M

Inscrit au titre des  
monuments historiques  
le 10 janvier 2011  
Propriété de la commune



Est-il nécessaire de dire le lien qui unit Georges Clemenceau à la Vendée ? Né à Mouilleron-en-Pareds en 1841, issu d'une famille implantée en Vendée depuis le XV<sup>e</sup> siècle, retiré de la vie politique en 1920, il s'installe dans sa « bicoque » de Saint-Vincent-sur-Jard, face à la mer. Il y séjourne chaque année, quelques semaines au printemps et trois mois en été. Certes, Clemenceau meurt à Paris, dans son

appartement de la rue Franklin, le 24 novembre 1929, mais c'est encore en Vendée qu'il souhaite se faire inhumer, au Colombier, à Mouchamps.

Bien entendu, certains monuments attachés à l'histoire de cet homme ont déjà fait l'objet de protections au titre des monuments historiques : le château familial de son enfance à La Réorthe, le monument commémoratif de la Grande Guerre, érigé par le sculpteur François Sicard et inauguré par Georges Clemenceau à Sainte-Hermine en 1920, sa tombe du Colombier ainsi que celle de son père, proche du logis familial à Mouchamps. L'État est propriétaire de la maison natale de Georges Clemenceau à Mouilleron-en-Pareds, en cours d'aménagement pour une présentation au public, et de sa maison de Belesbat à Saint-Vincent-sur-Jard, ouverte au public.

Pourtant, jusqu'en 2010, aucun objet mobilier de cet homme illustre n'avait été protégé au titre des monuments historiques. C'est donc à l'occasion de la préparation d'une exposition temporaire sur le thème du « Père la Victoire », organisée par la Conservation des antiquités et objets d'art de la Vendée pour être présentée conjointement à Saint-Vincent-sur-Jard et à Mouilleron-en-Pareds,

qu'il a été permis de redécouvrir certains éléments conservés dans la mairie de sa commune natale, notamment *Le Tigre terrassant l'Aigle*, une allégorie de Clemenceau écrasant l'impérialisme allemand.

Ce bronze est d'abord offert, en mars 1921, par la Ville de Paris à Georges Clemenceau qui en fait ensuite don à la commune de Mouilleron-en-Pareds, à l'occasion d'un déplacement en Vendée à l'automne suivant. Le 18 septembre 1921, Clemenceau écrit à son ami Claude Monet, depuis Saint-Vincent-sur-Jard : « Le 9 octobre, j'inaugure un monument aux morts dans mon village natal du bocage ; le 2 octobre, j'inaugure mon propre monument à Sainte-Hermine. Ce sera, je crois, une assez belle kermesse avec danses et feu d'artifice sur la coudrette comme dans l'ancien temps. On mangera dans son chapeau, on couchera dans les arbres, ou dans les fossés. Voyez si cela vous tente ». Quelques jours après la journée passée à Sainte-Hermine, Georges Clemenceau se rend à Mouilleron-en-Pareds, pour présider l'inauguration du monument aux morts fraîchement érigé sur la place du village. Dans son édition du 16 octobre 1921, le journal *La Démocratie vendéenne* rend compte du discours qu'il prononce alors : « Dans une émouvante

© J. Boureau

*Le Tigre terrassant l'aigle,*  
bronze de Gardet







Haut - La maison Clemenceau de Saint-Vincent-sur-Jard  
Gauche - La tombe de Clemenceau au Colombier, à Mouchamps  
© J. Boureau  
Bas - Clemenceau à Mouilleron-en-Pareds,  
photographie du début du XX<sup>e</sup> siècle  
© Commune de Mouilleron-en-Pareds



improvisation, M. Clemenceau évoqua les souvenirs de son enfance et témoigna de ses sentiments pour ses compatriotes dont il partageait le deuil. M. Clemenceau lit ensuite un vibrant appel à l’union de tous dans l’amour de la patrie. Toutes les classes de la société, dit-il, se sont trouvées dans cette guerre soudainement réunies. Nous avons tous souffert, mais nos espoirs se sont réalisés. Je veux que ma dernière pensée soit un témoignage d’amour pour cette vieille cité où le hasard des choses me fit naître, mais le plus bel hommage rendu aux morts au cours de cette manifestation, c’est vous, braves femmes, qui l’avez apporté avec vos larmes ». C’est donc à cette occasion que Georges Clemenceau offrit le bronze à la mairie de Mouilleron-en-Pareds. Dans une lettre datée du 31 mars 1921, adressée à Roger de Lattre de Tassigny, maire de Mouilleron-en-Pareds, il prévoit déjà ce cadeau : « La Ville de Paris vient de m’offrir un magnifique bronze - un tigre terrassant un aigle - en souvenir de la guerre gagnée. Je ne crois pouvoir mieux faire que l’offrir à la mairie de mon village natal. Vous lui trouverez facilement une belle place dans votre salle de séances et nos bons concitoyens se réjouiront, j’espère, de l’hommage rendu à l’un d’eux par notre Capitale pour sa participation à la grandeur de l’œuvre commune ».

Avant de devenir définitivement le « Père la Victoire », Georges Clemenceau est surnommé le « Tigre », « Tigre de la Victoire » ou « Tigre victorieux ». C’est le journaliste Émile Buré, collaborateur de Clemenceau à l’*Aurore*, puis son chef de cabinet à l’Intérieur, qui lui donne le surnom de « Tigre » en 1906. Bon nombre de caricaturistes se sont donc emparés de ce sobriquet pour croquer les pommettes marquées de Georges Clemenceau, ses moustaches tombantes, son énergie indomptable et sa volonté de fer sous les traits du grand félin. Sur cette représentation sculptée par Georges Gardet, il n’est plus seulement le Tigre, homme politique redouté, éternel tombeur de ministère : il est devenu « le Tigre de la Victoire » capable de faire vaciller l’Allemagne de l’empereur Guillaume II.

Georges Gardet (1863-1939) est considéré comme l’un des plus grands artistes de l’école française de sculpteurs animaliers. Fils de sculpteur, il entre à l’École des Beaux-Arts de Paris où il devient l’élève d’Aimé Millet et d’Emmanuel Frémiet. Les sujets animaliers deviennent alors ses thèmes de prédilection. Georges Gardet participe au Salon de Paris dès l’âge de vingt ans et remporte son premier succès en 1887 avec *Drame au désert* (Parc Montsouris, Paris). De nombreux clients fortunés lui commandent alors des « portraits » de leurs animaux familiers ou des sculptures destinées à décorer leur jardin ou leur demeure.

Georges Gardet conçoit ici une œuvre, assise sur une terrasse en marbre portant inscription, où se mêlent équilibre des forces et composition graphique. La position du fauve, qui n’est pas sans rappeler les formes puissantes des tigres du sculpteur Antoine-Louis Barye, met l’accent sur la force musculaire de l’animal. Georges Gardet va même jusqu’à transcrire, avec beaucoup de réalisme, les blessures de l’aigle défait. La férocité de la scène évoque, de manière allégorique, l’âpreté des combats sur le champ de bataille. Aucun modèle en plâtre n’est connu pour ce *Tigre* en bronze mais on sait que c’est la maison Siot-Decauville, l’une des principales fonderies du XIX<sup>e</sup> siècle, qui édita cette statuette selon la technique de la fonte à la cire perdue. Intérêts historique et esthétique se sont ici conjugués pour justifier une protection au titre des monuments historiques. Prochainement, les objets ayant appartenu à Georges Clemenceau et conservés dans sa maison de Saint-Vincent-sur-Jard feront l’objet d’une étude approfondie, dans la perspective d’une présentation en Commission départementale des objets mobiliers, en vue d’une protection au titre des monuments historiques.

J. B.



# BUSTE DE MARIANNE

PAUL BELMONDO  
(ALGER, 1898 - PARIS, 1982)  
VERS 1950  
PLÂTRE PEINT  
HAUTEUR : 0,70 M  
LARGEUR : 0,50 M  
PROFONDEUR : 0,30 M

Inscrit au titre des  
monuments historiques  
le 20 février 2012  
Propriété de la commune

La famille Belmondo passait régulièrement ses vacances à Piriac-sur-Mer après la Seconde Guerre mondiale. Le sculpteur, sensible au lieu et à l'accueil des habitants, offrit à la commune un exemplaire du buste de Marianne qu'il avait créé dans les années 1930. Celui-ci orne toujours la salle des mariages de la commune. Ce buste de Marianne dite d'« Alger » est créé par l'artiste en 1933, d'après le portrait de Mademoiselle Pardon, danseuse au théâtre du Châtelet à Paris.

Paul Belmondo est né à Alger en 1898 dans une famille modeste d'origine italienne. Passionné de dessin, il commence à sculpter dès l'âge de 13 ans et suit des études d'architecture à l'école des Beaux-Arts d'Alger, interrompues par la Première Guerre mondiale. Grâce à une bourse, il poursuit ses études à Paris où il devient l'ami du sculpteur Charles Despiau et il obtient le prix franco-américain Blumenthal en 1926. Il reçoit bientôt des commandes de l'État, notamment pour le palais de Chaillot et obtient le Grand prix artistique de l'Algérie en 1932, puis le Grand prix de la Ville de Paris en 1936. Il sera professeur à l'école nationale des Beaux-Arts de Paris en 1956 et membre de l'Institut en 1960. Son œuvre sculpté s'inscrit

dans un courant néo-classique, à la recherche de l'harmonie par des lignes simples et des formes lisses. Il a également réalisé des médailles et des illustrations de livres d'art. Deux de ses bronzes, *Jeannette et Apollon*, se trouvent dans le jardin des Tuileries.

Cette œuvre, conservée à Piriac-sur-Mer, est un type rare de buste de Marianne dont on trouve beaucoup de représentations répétitives et manufacturées dans les mairies de France. Des modèles de ce buste sont également visibles dans la maison de Jean Monnet à Bazoches-sur-Guyonne (Yvelines) et à la mairie de Gramond (Aveyron).

Ici, la représentation de l'allégorie de la République est très épurée. En réaction à l'expressionnisme d'Auguste Rodin, Paul Belmondo propose un modèle d'inspiration néo-classique avec drapé à l'antique. Cette œuvre se place directement dans la lignée de Charles Despiau, par cette volonté d'un retour à la plénitude des formes classiques et la recherche d'un idéal esthétique méditerranéen fondé sur l'inspiration antique. À l'origine, le projet consistait en un simple buste au sein nu et sans bonnet phrygien. Plusieurs variantes sont sculptées jusqu'en 1940, comme le montrent les modèles conservés au musée Belmondo, ouvert à Boulogne-Billancourt en 2010.



Buste de Marianne  
à Piriac-sur-Mer



Vue du dos de la sculpture  
de Piriac-sur-mer  
avec la signature de l'artiste

La Marianne de Paul Belmondo à Piriac-sur-Mer est significative par sa production limitée, son illustration du renouveau de la statuaire néo-classique au cours du deuxième quart du XX<sup>e</sup> siècle, la personnalité de l'artiste et enfin par les circonstances de sa présence dans cette commune. Tous ces éléments ont conduit à proposer la protection de cet objet, qui a été inscrit au titre des monuments historiques en février 2012.

L. D.

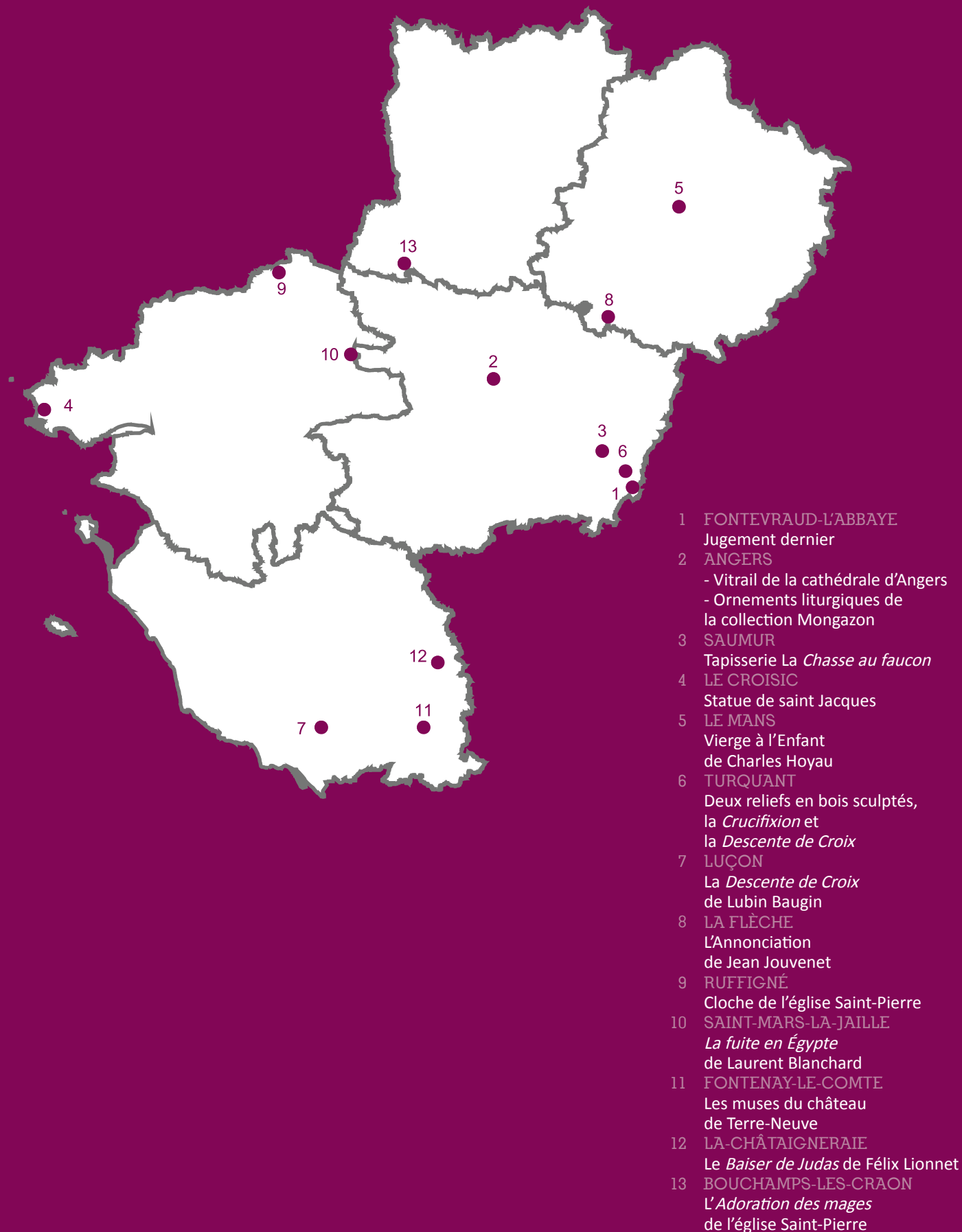
## Bibliographie

BRÉON Emmanuel (dir.),  
*Paul Belmondo :  
la sculpture sereine*,  
Éditions Somogy, 2001.



# RESTAURER LES OBJETS MONUMENTS HISTORIQUES

Julien BOUREAU,  
conservateur des antiquités et objets d'art de la Vendée  
Laurent DELPIRE,  
conservateur des antiquités et objets d'art de Loire-Atlantique  
Julie GUTTIEREZ,  
conservateur des monuments historiques  
Anna LEICHER,  
conservateur délégué des antiquités et objets d'art de Maine-et-Loire  
Clémentine MATHURIN,  
conservateur des monuments historiques  
Anetta PALONKA-COHIN,  
conservateur délégué des antiquités et objets d'art de la Sarthe  
Étienne VACQUET,  
conservateur délégué des antiquités et objets d'art de Maine-et-Loire



Détail des polychromies de la *Descente de croix* de Turquant, p 62



# LA POLITIQUE DE RESTAURATION DU PATRIMOINE MOBILIER EN PAYS DE LA LOIRE

Du classement des objets mobiliers présentant un « intérêt public », institué par la loi du 31 décembre 1913, découle une contrainte de conservation qui conduit le propriétaire à entretenir son patrimoine ou, le cas échéant, à le restaurer quand son état de conservation se détériore.

En 1977, la création des Directions régionales des affaires culturelles, administrations déconcentrées de l'État, dote le Ministère de la culture d'un outil essentiel pour promouvoir la connaissance, la protection et la valorisation du patrimoine, au plus près des spécificités régionales. Dans le domaine du patrimoine mobilier, cette action prend la forme d'une politique de restauration des objets inscrits ou classés : la Conservation régionale des monuments historiques, en collaboration avec les Conservations des antiquités et objets d'art des différents départements, élabore ainsi chaque année une programmation de travaux qui prend en compte les demandes des propriétaires, publics ou privés, mais aussi les urgences sanitaires signalées lors des récolements effectués sur le terrain. La participation de l'État se décline selon un double volet : un accompagnement scientifique et technique - définition de la nature des travaux, choix des entreprises qualifiées, suivi du chantier de restauration - et des aides financières,

sous la forme de subventions, plus ou moins conséquentes suivant le niveau de protection de l'objet.

À l'exception des objets relevant du patrimoine industriel, scientifique et technique, souvent propriétés d'associations patrimoniales, la plupart des objets protégés restaurés avec le concours des services de l'État appartiennent à des collectivités publiques. Ainsi, ce type de projet ne peut aboutir sans l'engagement total des élus, qui donnent l'impulsion décisive pour que la restauration, malgré les dépenses importantes qu'elle implique parfois, soit lancée. Par exemple à Bouchamps-les-Craon, village de Mayenne de 500 habitants, la restauration d'un tableau inscrit s'est révélée spectaculaire à la grande satisfaction des élus et de la population. En Pays de la Loire, la mise en place d'une programmation pluri-annuelle dans certaines communes, comme à Guérande ou Laval, permet de planifier la restauration d'un objet par an. Ces actions reflètent une politique locale volontaire en matière de conservation et de mise en valeur du patrimoine. D'autres partenaires, comme les Conseils généraux ou la Fondation du patrimoine, apportent bien souvent leur participation financière à ces restaurations, après validation du contenu technique par les conservateurs

des monuments historiques. Parallèlement, la Conservation régionale des monuments historiques assure la maîtrise d'ouvrage des travaux sur les objets appartenant à l'État et conservés dans les cinq cathédrales ainsi qu'à l'Abbaye royale de Fontevraud. Des campagnes de restauration globales ont été menées ces dernières années dans certains de ces monuments dans la perspective de l'ouverture de « trésors », présentations pérennes d'objets d'art largement ouvertes au public. La restauration des riches fonds de tapisserie conservés à Angers et au Mans ainsi que l'achèvement des restaurations des sculptures mancelles en terre cuite - dont celle de la Vierge à l'Enfant attribuée à Charles Hoyau est décrite dans cet ouvrage - constituent quelques-unes des priorités pour les années à venir.

La philosophie générale qui guide l'ensemble de ces projets de restauration, quel qu'en soit le maître d'ouvrage, suit les recommandations de la Charte de Venise de 1964, qui insiste sur la nécessité de respecter l'intégrité et l'authenticité de l'objet grâce à une restauration à la fois minimaliste et réversible. C'est ainsi que, sauf quand elles dénaturent profondément l'œuvre, les interventions postérieures à la date de création

de l'objet sont conservées comme autant de témoignages de son histoire matérielle. De même, les traitements appliqués doivent être chimiquement neutres, stables dans le temps, et, autant que possible, réversibles pour permettre leur éventuelle suppression sans altérer l'objet. Des essais et, dans les cas les plus complexes techniquement, une étude préalable sont souvent indispensables pour définir un protocole de restauration précis. S'agissant d'objets toujours employés - usage cultuel pour les objets d'art religieux, circulation ou navigation pour les véhicules ou bateaux -, la restauration pose souvent de délicats dilemmes : comment trouver un équilibre satisfaisant entre la volonté de préserver l'utilisation traditionnelle de l'objet, de le conserver dans toute sa matérialité et de le rendre accessible au public ?

Par exemple, la restauration d'un bateau, conformément à la déontologie des conservateurs et restaurateurs, est difficilement compatible avec les normes de sécurité actuelles, qui conduisent parfois à sacrifier des éléments d'origine pour sauvegarder l'utilisation de l'objet.

En effet, contrairement à l'objet de musée, l'objet monument historique reste utilisé et se trouve conservé dans des espaces non spécifiquement dévolus à la conservation et à la présentation des œuvres d'art. C'est pourquoi, lors de la mise en place d'un projet de restauration sur un objet monument historique, il est nécessaire de mener une réflexion plus globale : à quelle fréquence l'objet est-il utilisé ? Dans quel état sanitaire est l'édifice qui l'abrite ? Son emplacement d'origine lui offre-t-il de bonnes conditions de conser-

vation ? Faut-il restaurer l'enveloppe du bâtiment avant d'engager celle des décors et du mobilier intérieur ? Autant de questions posées par les services de l'État au moment de conseiller les propriétaires de monuments historiques. Dans les pages qui suivent, une sélection de quelques projets menés dans la région sur différents types d'objets - peintures, sculptures, ornements textiles, tapisseries, cloches, etc - vous sont présentés pour illustrer non seulement les choix de restauration effectués par les conservateurs des œuvres, mais aussi le profond engagement des restaurateurs qui, par leur connaissance intime de l'objet, parviennent à lui insuffler une nouvelle vie.

J. G.

Repose du tableau de Bouchamps-les-Craon en présence de la restauratrice et du maire







L'ADORATION DES MAGES  
DE BOUCHAMPS-LES-CRAON  
Avant et après restauration





# LA RENAISSANCE DU JUGEMENT DERNIER

SECONDE MOITIÉ  
DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE  
TUFFEAU BLANC  
POLYCHROMÉ  
HAUTEUR : 1,30 M  
LARGEUR : 0,60 M  
PROFONDEUR : 0,65 M

Propriété de l'État

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ EN 2010-2011  
Étude préalable :  
Valérie Mehdipour  
Restauration :  
Valérie Mehdipour,  
Valérie Baudon et  
Nathalie Mèmeteau  
Conception et réalisation  
du socle :  
LP3 Conservation,  
Philippe Langot

Coût total de la restauration :  
16 236 €, financé à 100%  
par l'État  
Coût du socle :  
9 568 €, financé à 100% par  
le Centre Culturel de l'Ouest

Lors des fouilles archéologiques menées en 1984 entre le chevet de l'église abbatiale de Fontevraud et la chapelle Saint-Benoît, ont été mis au jour, dans une fosse, des fragments lapidaires provenant d'une représentation du Jugement Dernier.

Sculptés en très haut relief dans du tuffeau blanc, ces éléments, qui conservent quelques traces de polychromie, ont été assemblés en 1989 pour composer un groupe sculpté. Dominés par la figure de l'archange saint Michel, tenant un pan de draperie, six élus foulent des créatures monstrueuses, représentées dans la partie inférieure. Cette scène constitue certainement une faible partie d'un ensemble architectural beaucoup plus monumental. Fait pour être vu de face - comme l'atteste le caractère peu dégrossi des sculptures à l'arrière - ce groupe provient probablement d'un portail ou d'une clôture séparant le chœur des religieuses de l'espace réservé aux laïcs.

Un épisode, rapporté dans une source ancienne, *Magna Vita Sancti Hugonis*, relate la venue à Fontevraud de Jean sans Terre, futur roi d'Angleterre, le 11 avril 1199, peu de temps après la mort de son frère, Richard Cœur de Lion. Accompagné de Hugues, évêque de Lincoln, le prince était

venu se recueillir sur les tombes de son frère et de son père, Henri II de Plantagenêt. Ce récit mentionne la présence d'un groupe sculpté représentant le Jugement Dernier devant lequel le prélat aurait signalé la présence de rois parmi les réprouvés, et dénoncé la conduite passée de Jean sans Terre, l'encourageant à suivre le modèle des monarques conduits au Paradis, représentés sur la paroi opposée. Le futur roi se serait alors engagé à suivre l'exemple des élus. Bien que le thème iconographique du Jugement Dernier se développe surtout, en sculpture monumentale, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, ces vestiges dateraient donc de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

L'analyse stylistique permet de corroborer cette hypothèse, car les fragments mis au jour, d'une grande qualité d'exécution, sont très proches du linteau du portail du Jugement Dernier de la cathédrale de Laon en Picardie. Ici, la composition se distingue par une recherche de mouvement et de profondeur, perceptible dans la disposition des personnages, échelonnés suivant une oblique bien marquée, pour créer une impression de perspective.

Juste après leur découverte, les fragments sculptés ont fait l'objet d'une campagne de restauration menée par l'entreprise Groux, qui a consisté en une consolidation du support, un dégagement et refixage des vestiges de polychromie, des ragrèges et retouches

colorées avant le collage et le montage des quatre principaux fragments, maintenus par des tiges métalliques, sur un socle en métal.

En 2010, une nouvelle campagne de restauration fut confiée à Valérie Mehdipour dans le cadre d'un projet global de mise en valeur du groupe sculpté. Jusqu'alors présenté dans une chapelle du cloître Saint-Benoît non accessible au public, le groupe devait être déplacé dans le chauffoir du Grand Moûtier, destiné à devenir la salle du « Trésor » de Fontevraud.

Le socle métallique créé par Groux présentant d'évidents signes d'oxydation en raison d'un climat humide, le Jugement Dernier fut déposé et installé sur un nouveau support en inox, totalement réversible et conforme aux normes de conservation en vigueur.

Parallèlement, une nouvelle étude stratigraphique permit de découvrir que le tuffeau blanc sculpté en taille directe était couvert de trois repeints posés sur un niveau plus ancien, probablement d'origine. Enfin, l'œuvre fut placée sous une vitrine et mise en valeur par un éclairage directionnel, soulignant le raffinement des couleurs, la pureté des volumes et le dynamisme de la composition.

Ainsi, le Jugement Dernier constitue le point d'orgue de la présentation permanente inaugurée en 2012 à l'Abbaye royale de Fontevraud. Il est aujourd'hui accompagné de fragments inédits, qui n'ont pu être rattachés à la scène centrale, mais qui possèdent une beauté plastique intrinsèque. Très expressifs, ces fragments de bustes, visages et monstres infernaux, suscitent l'émotion du spectateur par leur intemporalité et les traces d'outils, qui matérialisent la présence de l'artiste du XII<sup>e</sup> siècle.

J. G.

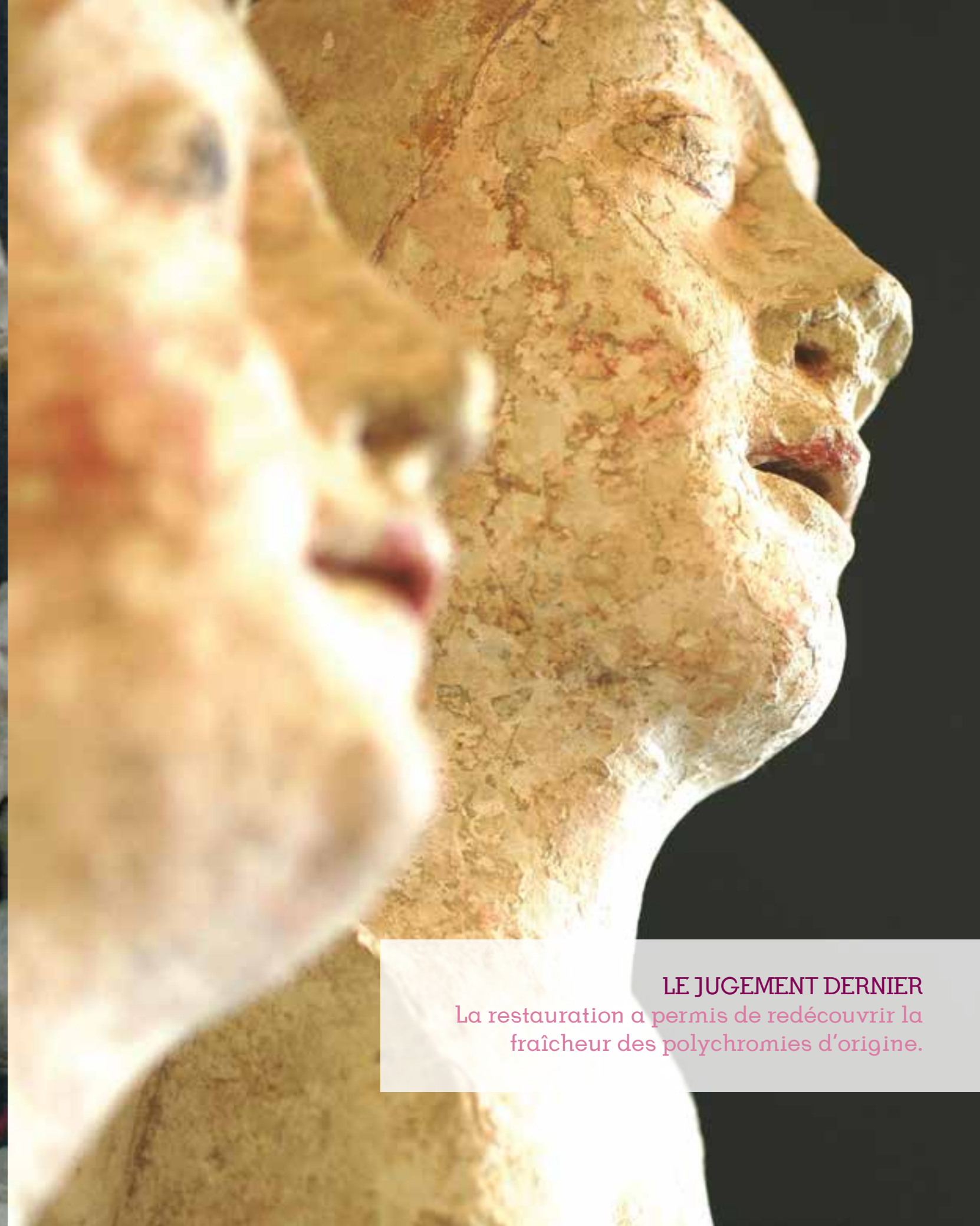
## Bibliographie

PRESSOUYRE Léon, PRIGENT Daniel, « Le Jugement Dernier de Fontevraud », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, volume 133, numéro 3, 1989, pp. 804-809.

PRESSOUYRE Léon, PRIGENT Daniel, « Un Jugement Dernier sculpté à Fontevraud », revue *303*, hors série, numéro 67, 4<sup>e</sup> trimestre 2000, pp. 146-151.







## LE JUGEMENT DERNIER

La restauration a permis de redécouvrir la fraîcheur des polychromies d'origine.



# DE L'ACQUISITION À LA RESTAURATION

## le retour d'un vitrail à la cathédrale d'Angers

DATÉ DU SECOND  
QUART DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
VERRES SOUFFLÉS ET  
TEINTS DANS LA MASSE ;  
PEINTURE AU TRAIT,  
REHAUTS DE LAVIS ;  
PLOMB

Propriété de l'État

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ EN 2011-2012  
Restauration :  
Virginie Lelièpvre

Coût de l'opération :  
5107 € (étude préalable) ;  
4868 € (restauration)  
financés à 100 % par l'État

À la fin de l'année 2009, une demande de certificat d'exportation attire l'attention de la sous-direction des monuments historiques du Ministère de la culture. Elle porte en effet sur un très beau vitrail du XIII<sup>e</sup> siècle qui est rapidement identifié par Michel Heroldt, grand spécialiste du vitrail français, comme provenant, selon toute vraisemblance, de la cathédrale d'Angers. Les incertitudes sur la période à laquelle ce fragment a été détaché de la verrière dont il faisait partie ne permettent pas à l'État de le revendiquer comme un bien lui appartenant mais, devant la très grande qualité de la pièce et sa probable provenance initiale, le Ministère de la culture s'en porte acquéreur pour un retour à la cathédrale d'Angers. Ce fragment vient donc compléter les très nombreux vitraux datant du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle qui constituent une des principales richesses de cet édifice.

Placé dans un cadre en bois à une date indéterminée et vraisemblablement réutilisé dans la baie d'un édifice religieux, le vitrail se compose d'une figure de saint qui, hors de son contexte d'origine, n'a pas pu être identifié. Drapé dans un vêtement rouge, constitué de verres « fouettés » selon une technique très employée au XIII<sup>e</sup> siècle, ce personnage a un visage

très expressif dont les traits ont été soulignés par l'emploi de peinture au trait et par des rehauts au lavis. Placé sur un fond bleu, il est entouré d'éléments ornementaux (mosaïque circulaire à motifs feuillagés) qui sont, pour la plupart, des pièces de remploi provenant d'autres panneaux.

L'examen précis de la pièce et son étude stylistique ont permis de la dater des années 1230-1235. Le vitrail proviendrait du chœur de la cathédrale, où plusieurs verrières de cette époque sont encore en place. Ses dimensions, le style du personnage, ainsi que la composition des verres rapprochent ce vitrail d'autres panneaux de la cathédrale. Si cette provenance est vraisemblable, il n'est cependant pas possible d'en apporter la preuve irréfutable, les informations manquant sur l'état d'origine de la vitrerie avant les nombreuses restaurations effectuées dans la cathédrale au XIX<sup>e</sup> siècle.

Au moment de son acquisition, le vitrail était dans un état de conservation préoccupant. La pièce avait en effet subi de nombreux nettoyages agressifs et abusifs qui avaient provoqué des rayures sur les verres et fragilisé les peintures.

les deux faces du vitrail, une vitrine sur mesure sera créée, articulée et éclairée par une lumière froide pour une bonne conservation de l'œuvre. Ce vitrail retrouvera ainsi en 2014 la cathédrale d'Angers, écrin d'origine qu'il avait quitté depuis, peut-être, plusieurs siècles.

C. M.

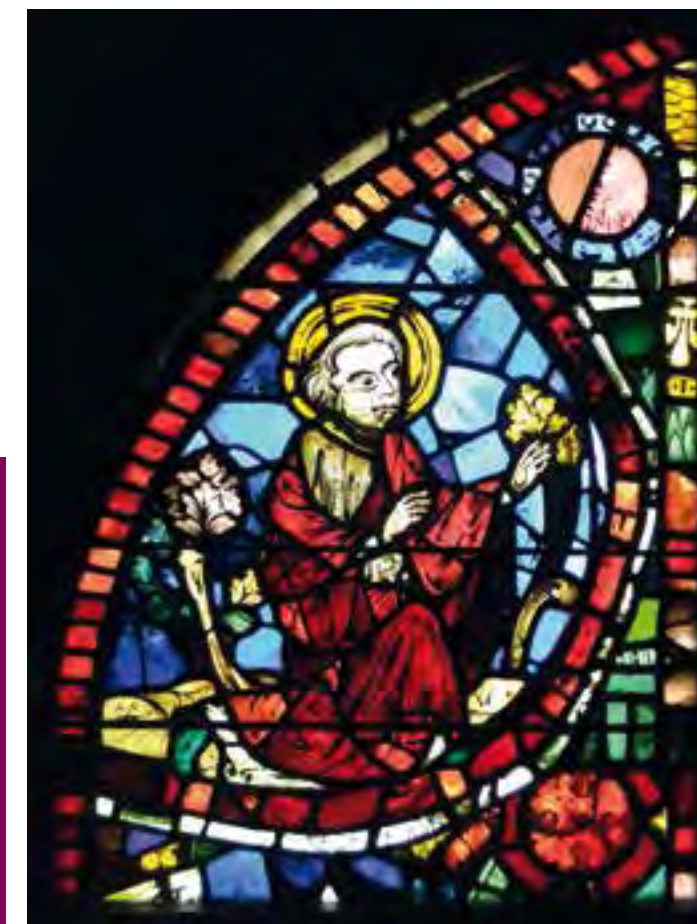
Des verres brisés, un masticage devenu très dur et adhérent, néfastes à la bonne conservation du vitrail, ont rendu nécessaire une restauration complète.

La nécessité d'une intervention sur ce panneau ne posait pas question mais jusqu'où la restauration devait-elle aller ? De nombreux remaniements ont eu lieu au cours du temps mais le manque de documentation sur son état d'origine a conduit à la décision de mener une restauration minimale, curative et ayant pour principal objectif d'améliorer la lisibilité du panneau.

Une fois le cadre déposé, un nettoyage très délicat des peintures a été mené et ont été supprimés les mastics, les plombs superflus ainsi que le filet de verre moderne qui servait de bordure. Une quinzaine de pièces de verre ont été desserties afin de permettre la dépose des verres modernes posés lors de précédentes restaurations, qui ont été remplacés par de la résine transparente et retouchés à la peinture afin de lui donner la coloration des verres alentour.

Grâce à ces opérations, la partie centrale originale du vitrail, datant du XIII<sup>e</sup> siècle, a pu être mise en valeur. La repose du panneau dans une baie du chœur de la cathédrale d'Angers étant exclue, il a été décidé de l'exposer dans le trésor qu'abrite une des chapelles latérales. Afin de permettre au public d'admirer

Vue du vitrail en lumière transmise



Vue du vitrail en lumière réfléchie



Retouche au trait du visage du saint





# LA CHASSE AU FAUCON

DEUXIÈME QUART  
DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
LAINE ET SOIE

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 14 avril 1904  
Propriété de la commune

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ EN 2003  
PUIS EN 2008-2009  
Restauration par l'entreprise  
Chevalier puis Sylvie Forestier

Coût total de l'opération :  
12 800 €  
Subvention de l'État :  
3 840 €

Les églises de Saumur possèdent un ensemble exceptionnel de tapisseries, datant du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Héritage des bouleversements de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une des pièces, fragmentaire, échut à l'église Notre-Dame de Nantilly, malgré son sujet éminemment civil et courtois : une chasse au faucon. Au XX<sup>e</sup> siècle, il a été décidé qu'elle serait présentée dans le château-musée de la ville.

La chasse, noble occupation s'il en est, devient dans les arts une allégorie des rapports amoureux. Lors d'une chevauchée gracieuse, un gentilhomme offre à une dame le chaperon d'un rapace, l'un des instruments de soumission de l'oiseau, qui, lorsqu'il est libre, part à la chasse, comme le montre, dans la partie supérieure, le vol éperdu de deux oiseaux. La littérature courtoise du XV<sup>e</sup> siècle est riche de ces thèmes. L'horreur du vide, la densité des personnages, la richesse de leurs atours, mais aussi la qualité du tissage, font de cette tapisserie l'une des plus somptueuses de l'art médiéval.

Malgré des restaurations anciennes, la tapisserie était devenue d'une grande fragilité : de nombreux fils de chaîne étaient dénudés, des reprises créaient des tensions, des fils de restauration avaient viré de couleur. Enfin, des lacunes avaient été comblées avec des morceaux de diverses tapisseries anciennes, dont l'exemple le plus marquant était l'angle supérieur droit aux motifs d'hermine, rapporté à contre-fil, sans rapport ni de tissage ni de couleurs avec l'ensemble. À l'examen, ce fragment s'est révélé être une tapisserie datant probablement de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ayant pu servir de tapis de table : il devait donc être consi-

déré pour son intérêt intrinsèque et dissocié de *La chasse au faucon*. L'état de l'œuvre était globalement bon et le travail a consisté à imaginer un montage permettant d'en montrer les deux faces : en effet, comme pour la *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers, il n'y a pas d'envers et les couleurs d'une des faces sont demeurées beaucoup plus intenses.

Après un dédoublage et l'enlèvement des principales pièces de comblement, la tapisserie a été cousue sur une gaze pour pouvoir être nettoyée sur une table à tamis à l'aide de pulvérisation d'eau par balayage. Après réflexion, il a été décidé d'enlever la plupart des restaurations anciennes devenues visuellement trop gênantes. Cela a permis de remettre la tapisserie dans le plan et selon l'horizontalité des fils de chaîne. Tous les fils dénudés ont été fixés par des points espacés sur une toile de consolidation en lin, teinte dans la couleur convenant au dessin de façon à ce qu'elle passe inaperçue. Pour les zones de fortes lacunes, notamment dans la partie supérieure, le principe de la sérigraphie a été employé : le dessin disparu (coiffe, frondaisons) a été attentivement restitué grâce à des pochoirs sur une toile de type reps de coton, dont l'aspect légèrement côtelé se rapprochait de celui de la tapisserie. Quelques fragments originels, mais détachés, y ont été fixés, de façon à conserver la totalité de l'œuvre originale.

Ainsi, à une distance d'environ un mètre, la restauration n'est pas décelable. Elle présente l'avantage d'être complètement réversible, les toiles de restauration ayant été appliquées au revers de la tapisserie. Enfin, un galon périphérique a été posé et l'œuvre doublée pour une meilleure présentation et conservation.

Cette restauration a été l'occasion de découvrir que, sur le revers, un potomage (peinture) originel avait enluminé les joues des femmes, alors qu'il était interdit par les corporations dès l'époque médiévale. La conclusion s'imposait : depuis le XX<sup>e</sup> siècle au moins, ce n'est pas la face de la tapisserie que nous contemplons mais son revers, traité avec le même soin, à l'exception de la « tricherie » de la peinture.

E. V.



Avant et après restauration





# LA POLYCHROMIE RETROUVÉE

## de la statue de saint Jacques de Compostelle

AUTEUR INCONNU  
FIN DU XVI<sup>e</sup> - DÉBUT  
DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE  
BOIS SCULPTÉ,  
PEINT ET DORÉ  
HAUTEUR : 1,12 M  
LARGEUR : 0,34 M  
PROFONDEUR : 0,27 M

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 4 février 1954  
Propriété de la commune

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ DE 2007 À 2011  
Étude préalable et restauration :  
Atelier régional de restauration  
de Kerguéhennec

Coût total de l'opération : 10 350 €  
Subvention de l'État : 5 175 €

Bien que l'église Notre-Dame-de-Pitié du Croisic ait subi de nombreuses dégradations pendant la Révolution, elle abrite encore de nombreux objets anciens, souvent protégés au titre des monuments historiques. Parmi les statues anciennes conservées, il faut signaler une intéressante statue de saint Jacques de Compostelle. Au-delà de son intérêt artistique, elle rappelle la place occupée autrefois par le port du Croisic dans le pèlerinage maritime des catholiques du Nord de l'Europe se rendant en Espagne par la mer.

Le saint est représenté de façon traditionnelle, avec une barbe fournie, un large manteau sur une robe, un livre ouvert dans une main et, dans l'autre, un bourdon ou bâton de pèlerin, une besace marquée d'une coquille Saint-Jacques et un large chapeau portant ce même insigne.

Aucune source ne permet aujourd'hui de connaître précisément l'origine de cette statue. Les auteurs du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle signalent que la sculpture se situait à cette époque dans la sacristie de l'église. Elle a été placée dans le collatéral Nord dans les années 1930. Très vite, sa qualité artistique et son ancienneté suscitent l'intérêt et conduisent à sa protection au titre des monuments historiques en 1954. Alors que cette statue avait été classée comme une œuvre du XVII<sup>e</sup> siècle,



l'exposition, organisée à Redon en 2004 et consacrée à *Saint Jacques en Bretagne*, permit de la replacer dans le corpus conservé dans l'Ouest et, au regard de la façon dont le saint est représenté (robe et manteau, besace accrochée au bourdon), de la dater, selon Humbert Jacomet, d'une période antérieure à 1550.

Une étude préalable à la restauration a été engagée en 2007 afin de déterminer l'évolution de la polychromie de cette œuvre, visiblement repeinte au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans un gris homogène sur toute la surface. Cette étude, menée par l'Atelier de restauration de Kerguéhennec, a permis d'observer sept niveaux de polychromie

successifs, dont le deuxième était particulièrement bien conservé. En accord avec la paroisse et la commune, les conservateurs ont décidé de procéder au dégagement des cinq niveaux de polychromie ultérieurs pour retrouver ce second niveau. Le résultat s'est révélé spectaculaire en raison du très bon état de conservation de cette polychromie et du nouveau visage coloré qu'a retrouvé cette statue de saint Jacques le Majeur. Sur le plan structurel, quelques compléments de sculpture ont été effectués, comme la restitution de la partie basse manquante du bourdon du pèlerin ou les coquilles dorées du chapeau et de la besace. Cette restauration a permis de révéler une des plus belles représentations de saint Jacques de Compostelle conservées dans la région.

L. D.

### Bibliographie

ROUDIER Jean, *Saint Jacques en Bretagne*, cat. d'exposition, Redon. Éditions Label LN, 2005.

Vue du saint Jacques avant et après restauration



# LA VIERGE À L'ENFANT DE HOYAU

CHARLES HOYAU  
(ATTRIBUÉE À)  
1633-1635  
TERRE CUITE ;  
POLYCHROMIE, DORURE  
HAUTEUR : 1,26 M  
LARGEUR : 0,48 M  
PROFONDEUR : 0,50 M

Propriété de l'État

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ EN 2000 ET 2012  
Restauration : Christian Sallé,  
2000 ; Brigitte Estève, 2012

Coût total de l'opération :  
13 577 € financés à 100 %  
par l'État

Placée au sommet du portail d'une des chapelles rayonnantes de la cathédrale du Mans, d'autant plus invisible qu'elle était entièrement recouverte d'une épaisse couche de poussière, cette *Vierge à l'Enfant* était peu connue il y a encore une dizaine d'années. Elle s'est révélée être une œuvre de grande qualité et son attribution à Charles Hoyau, un des plus grands terracottistes manceaux de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, est communément admise.

La statue évoque la fameuse *Sainte Cécile* de Charles Hoyau, également conservée à la cathédrale Saint-Julien. Alors que la majorité des œuvres de ce sculpteur sont signées, l'absence de signature sur la *Vierge à l'Enfant* ne met pourtant aucunement en doute cette attribution. La physionomie de la Vierge, son visage large, aux joues rondes et ses yeux légèrement exophtalmiques sous des sourcils fins et cintrés, ses cheveux finement tressés - bien qu'ici partiellement cachés sous une coiffe - et le somptueux drapé, tantôt bouillonnant, tantôt dessinant de fines volutes, rappellent sensiblement la sainte musicienne.

Faisant partie d'un ensemble important de statues de Charles Hoyau conservées à la cathédrale du Mans, la *Vierge à l'Enfant* devait orner un retable, peut-être le même que la *Sainte Cécile*, dont elle a pu occuper la niche

supérieure, ce que semblent en tout cas suggérer les regards légèrement baissés, et dirigés vers la droite, des personnages. Les armoiries bûchées du socle laissent penser à une commande privée, peut-être du chanoine Le Rouge qui a posé ses armes sur la *Sainte Cécile* et la *Vierge de douleur* de Charles Hoyau. En effet, la plaque de fondation de l'autel du chanoine Le Rouge, autorisée par le chapitre en 1633, mais datée de 1635, et conservée dans la cathédrale du Mans, fait explicitement référence à une dédicace en l'honneur de la Vierge.

En vue d'une exposition consacrée à la statuaire mancelle des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, organisée en 2002 au musée du Louvre, puis, en 2003, à l'Abbaye de l'Epau, près du Mans, la *Vierge à l'Enfant* a été restaurée pour la première fois en 2001 par Christian Sallé, restaurateur de sculptures à Tours. Visant avant tout à une meilleure présentation de l'œuvre lors de son exposition, cette première intervention consistait surtout à nettoyer et dépolir la statue, mais comprenait aussi quelques réparations, comme le refixage de la tête cassée et de l'orteil gauche de l'Enfant, ainsi que des retouches colorées sur les carnations et les joints des collages. En revanche, ont été conservés sur la statue des surpeints mats et blanchâtres appliqués sur l'ensemble des vêtements des personnages, qui masquaient les vestiges de polychromie ancienne.

La polychromie d'origine, préservée au niveau des carnations, s'est révélée lacunaire sur le reste du groupe sculpté où elle subsiste uniquement dans les creux sous la forme d'îlots. L'étude stratigraphique a montré que cette polychromie est agrémentée d'un décor de *sgraffiti* : la robe et le corselet de la Vierge sont dorés, avec une bordure, en bas de la robe, décorée de traits noirs formant un quadrillage. À l'extérieur, la capeline est blanche et munie d'une bordure dorée cernée de deux traits noirs parallèles. À l'intérieur, elle est décorée de *sgraffiti*, de traits parallèles bleu clair sur une dorure à la feuille sur bol orangé. Le manteau blanc est orné d'une bordure dorée cernée de deux traits parallèles bleus, sa doublure est rouge, à la bordure dorée. Enfin, la coiffe présente à l'extérieur et à l'intérieur le décor uni de traits parallèles gris sur feuille d'étain ou d'argent. Sa bordure et son galon sont dorés à la feuille. Un fin bandeau rouge, partiellement caché sous la coiffe, enserre les cheveux de la Vierge. Le linge de l'Enfant est blanc, à la bordure dorée, sa doublure présente un décor de traits parallèles sombres.

Dix ans après la première restauration, suite à la découverte sur l'ensemble de la statue de traces d'attaques biologiques mais aussi dans la perspective d'une nouvelle mise en valeur, le dégagement des vestiges de polychromie et de dorure a été confié à Brigitte Estève, restauratrice de sculptures à Beaulieu-lès-Loches (Indre-et-Loire). Ce dégagement complet a permis d'effectuer de nouvelles observations du support, révélant notamment la nature du matériau,

une terre claire avec de nombreuses inclusions rouges. La terre cuite présentait une coloration générale évoluant entre le rose clair et l'ocre jaune selon les espaces, avec localement des « coups de feux » noirs, liés à la cuisson. Ont également été mis au jour plusieurs collages d'origine, réalisés après cuisson et avant l'application de la polychromie. La teinte brune et l'aspect des collages indiquent un adhésif à base de cire-résine colophane, selon les techniques traditionnelles des terres cuites mancelles. Certains volumes, peut-être endommagés au cours de la cuisson, ont été repris au plâtre. Ce dégagement a également révélé que les couches de polychromie d'origine étaient appliquées sur une préparation blanche, à l'exception des carnations des personnages, d'une épaisseur très fine, directement posées sur la terre cuite.

Cette opération de dégagement a redonné à cette œuvre une meilleure homogénéité visuelle qui met en valeur la finesse du travail de modelage, auparavant fortement empâtée par des badigeons de chaux. Des retouches colorées anciennes, inesthétiques et trop foncées, ont été éliminées sur les carnations du visage de l'Enfant. La restauration s'est achevée, sur les zones de terre cuite nue de la robe de la Vierge, par l'application d'un jus léger ocre jaune ainsi que par des retouches colorées à l'aquarelle, qui facilitent la lecture générale de l'œuvre.

A. P.-C.

## Bibliographie

BRESC-BAUTIER Geneviève,  
LE BŒUF François (dir.),  
*Belles et inconnues : sculptures en terre cuite des Ateliers du Maine, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, cat. d'exposition, musée du Louvre, février-mai 2002, Paris, 2002.

Détail du décor  
de la robe  
de la Vierge



La Vierge à l'Enfant  
de Charles Hoyau





# RELIEFS MONUMENTAUX DE TURQUANT

1637 ET 1670  
BOIS SCULPTÉ,  
PEINT, DORÉ

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 6 décembre 1930  
Propriété de la commune

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ DE 2009 À 2013  
Étude préalable :  
Valérie Medhipour  
Restauration : Marc Boutfol  
(dépose, nettoyage, traitement  
et renforcement du support) ;  
Christine Grenouilleau  
(polychromie) ;  
Anaïs Ménard (dorure)

Coût total de l'opération :  
39 390 €  
Subvention de l'État : 20 559 €

Les deux panneaux en bois sculpté, conservés dans l'église paroissiale de Turquant, sont chacun constitués de trois planches de bois et d'un encadrement, présent sur trois de leurs côtés. Ils représentent, en haut relief peint et doré, une *Crucifixion* et une *Descente de Croix*. Ces œuvres, historiquement liées à l'Abbaye royale de Fontevraud, furent exécutées entre 1637 et 1670, du temps de l'abbesse Jeanne-Baptiste de Bourbon, sans que l'on connaisse leur destination précise. La monumentalité de ces sculptures en fait pourtant l'un des plus importants témoignages de la décoration d'un édifice religieux dans la région.

Au sommet des deux panneaux, la présence d'une encoche indique que les reliefs étaient probablement surmontés, en guise de couronnement, d'une croix aujourd'hui disparue. La *Crucifixion* met en scène le Christ en croix se dégageant sur un fond de ciel et de nuages peuplés d'angelots. Au loin, se distinguent les bâtiments évoquant Jérusalem. Au pied de la croix enlacée par sainte Madeleine, se tient, à gauche, l'abbesse de Fontevraud, tenant sa crosse et un cœur enflammé. À droite de la croix, un moine de Fontevraud tient

un bâton sacerdotal et un cœur enflammé. Les deux personnages sont agenouillés mais, tandis que l'abbesse est présentée par la Vierge, le moine est présenté par saint Jean. Dans la partie inférieure du relief, au centre, un blason couronné a été bûché. Le panneau de la *Descente de Croix*, divisé lui aussi en deux registres, présente le corps du Christ détaché et descendu par quatre hommes juchés sur deux échelles appuyées contre la croix. Au centre, surgissent les murs de Jérusalem, tandis que Marie-Madeleine et l'une des trois femmes qui l'accompagnent retiennent le linceul.

Ces sculptures présentaient de nombreuses altérations, tant au niveau de la structure que de la surface polychromée et dorée, dues au vieillissement du bois et à des attaques d'insectes xylophages. Des transformations volontaires ont aussi entraîné la disparition de certains éléments, comme la croix sommitale, le blason et les ailes des anges. La première étape de la restauration a consisté à renforcer le support en appliquant un traitement fongicide et insecticide, à remplacer six traverses latérales et à consolider les zones les plus gravement endommagées au Paraloid (résine). Les polychromies et dorures anciennes avaient été recouvertes à plusieurs reprises. Le dernier repeint, épais et disgracieux, s'écaillait fortement. Après un

Panneau peint  
de la *Crucifixion*



Panneau peint  
de la *Descente de Croix*



© C. Grenouilleau

Détail des polychromies originales  
de la *Descente de croix*



premier nettoyage de cette polychromie, une étude approfondie de la stratigraphie, grâce à des fenêtres de dégagement, a permis de confirmer la présence de la couche picturale d'origine et d'en apprécier la qualité. Les polychromies ont été mises au jour au scalpel et avec des solvants avant l'étape finale de réintégration picturale des lacunes.

Afin de prendre en compte les exigences en matière de conservation préventive, les collages effectués, notamment la remise en place des ailes des angelots, ont été réalisés à la colle de peau de lapin, méthode traditionnelle et appropriée à la conservation d'une œuvre dans un lieu qui peut s'avérer humide. Une fois restaurés, les reliefs ont regagné la place qu'ils occupaient depuis le XIX<sup>e</sup> siècle dans le chœur de l'église, scellés de part et d'autre de la baie axiale.

A. L.



# LA REDÉCOUVERTE D'UN CHEF-D'ŒUVRE

La *Descente de Croix* de Lubin Baugin

DATÉ DES ANNÉES 1650  
HUILE SUR TOILE

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 29 décembre 1983  
Propriété de l'État

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ DE 2002 À 2005  
Restauration : Patrick Buti

Coût de l'opération : 59 792 €  
financés à 100 % par l'État

Le premier document mentionnant la présence de la *Descente de croix* peinte par Lubin Baugin à la cathédrale de Luçon (Vendée) remonte à l'année 1837, date à laquelle la restauration de cette grande toile est décidée par le conseil de fabrique. D'auteur alors non identifié, sa grande qualité n'est pourtant pas remise en cause, le registre parlant alors d'une œuvre « d'un très grand maître [méritant] d'être conservée ». Aucun document ne permet pourtant de déterminer les conditions de sa commande. A-t-elle été réalisée pour la cathédrale de Luçon ? Il n'est pas possible de l'affirmer, même si, écrit Jacques Thuillier, grand spécialiste du peintre, « l'hypothèse d'une commande dans les années 1650, pour le maître-autel, remplacée aujourd'hui par l'immense baldachin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou pour l'un des autels secondaires, n'est aucunement à exclure ».

Longtemps, les historiens de l'art ont hésité à rapprocher les nombreuses œuvres religieuses signées « Lubin Baugin » avec les quatre superbes natures mortes signées d'un simple « Baugin ». C'est pourtant bien le même peintre qui a peint le *Dessert de gaufrettes*, conservé aujourd'hui au musée du Louvre, et les grandes compositions religieuses que sont la toile de Luçon ou le *Christ mort pleuré par deux anges*, chef-d'œuvre de la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle (musée des Beaux-Arts d'Orléans). Une profonde évolution a eu lieu dans l'œuvre de Lubin Baugin entre le début de sa carrière, la peinture qu'il produit à partir de son retour d'Italie, et les grandes commandes de la fin de sa carrière. En font partie la toile aujourd'hui conservée à Luçon mais aussi les nombreuses œuvres réalisées pour la cathédrale Notre-Dame de Paris, aujourd'hui pour une grande part disparues ou non localisées.







Détail d'une sainte femme  
après restauration

Le très beau tableau que l'on peut admirer aujourd'hui, où frappent l'émotion des visages et la blancheur du linceul prêt à recueillir le corps du Christ descendu de la croix, était, jusqu'aux années 2000, entièrement dissimulé sous les repeints qui venaient recouvrir la couche picturale originale. Ils étaient le résultat de plusieurs interventions, dont la plus lourde fut, selon toute vraisemblance, celle de Joachim Sotta, peintre-restaurateur auquel l'œuvre fut confiée en 1837.

Une grande restauration est donc lancée en 2004 par la Conservation régionale des monuments historiques des Pays de la Loire, encouragée par l'exposition-rétrospective « Lubin Baugin, un grand maître de la peinture française », organisée en 2002 par le musée des Beaux-Arts d'Orléans et le musée des Augustins de Toulouse.

L'étude préalable, durant laquelle des radiographies avaient été réalisées, et l'allègement des vernis, première étape de la restauration, ayant confirmé la présence de très nombreux repeints, la délicate question d'une dé-restauration s'est posée. Dans ces cas complexes, seule une décision collégiale, une collaboration entre les professionnels de la conservation du patrimoine (conservateurs, restaurateurs) et les spécialistes de l'artiste permet d'aboutir à une décision mûre et réfléchie.

En collaboration avec Jacques Thuillier, professeur honoraire au Collège de France, des fenêtres sont effectuées dans les repeints confirmant la présence, au-dessous, de la couche originale et la possibilité d'une dé-restauration sans risque. Après suppression des repeints, quelques retouches illusionnistes - finalement peu nombreuses - ont été réalisées.

Achevée en décembre 2004, cette restauration exemplaire a permis de retrouver la beauté originelle de cette *Descente de Croix*, la délicatesse de la touche de Lubin Baugin et de confirmer l'importance de cette œuvre dans le corpus de l'artiste.

C. M.



Détail de la Vierge

## Bibliographie

THUILLIER Jacques (dir.), *Lubin Baugin*, cat. d'exposition, Orléans, musée des Beaux-Arts, Toulouse, musée des Augustins, février-septembre 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002



# DU CADRE À LA TOILE

## La restauration de l'*Annonciation* de Jean Jouvenet

JEAN JOUVENET  
1687  
HUILE SUR TOILE

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 5 août 1919  
Propriété de l'État

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ EN 2011  
Restauration :  
Patrick Buti (tableau)  
et Emmanuelle Bouard (cadre)

Coût de l'opération : 20 968 €  
financés à 100 % par l'État  
(Ministère de la défense)

Avant de devenir Prytanée national militaire et école de formation de la Défense, le complexe de La Flèche était, à l'origine, un collège jésuite. Fondé en 1603 par Henri IV, le collège, construit selon les plans d'Etienne Martellange et Louis Métezeau, devient rapidement, avec ses cinq cours, l'un des établissements les plus importants de l'ordre en France.

La chapelle du collège, remarquable morceau d'architecture, abrite un monumental retable architecturé en marbre, commandé en 1633. La statuaire en terre cuite de la main des Delabarre, sculpteurs manceaux, représentant, entre autres, les saints jésuites Ignace de Loyola, fondateur de l'ordre, et François-Xavier, fameux missionnaire, accompagnés de saint Louis et Charlemagne, entourait le tableau de la contre-table où était peint le saint patron de la chapelle, saint Louis. Disparue à la Révolution française, cette toile est aujourd'hui remplacée par une *Annonciation* réalisée par Jean Jouvenet, un des plus fameux peintres du second XVII<sup>e</sup> siècle, à qui l'on doit, entre autres, une partie du décor de la chapelle du château de Versailles ou du dôme de l'église des Invalides à Paris.

Installée tardivement, en 1816, dans la chapelle Saint-Louis du Prytanée militaire, cette *Annonciation* a été réalisée pour la maison de Saint-Cyr, autre fondation royale créée, en 1684, à l'initiative de Madame de Maintenon.

Elle fait partie d'une commande par Louis XIV d'un ensemble de tableaux pour la chapelle de Saint-Cyr à quatre fameux peintres d'Histoire de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : Bon Boullogne, Antoine Coypel, Louis de Boullogne et Jean Jouvenet. Jean Jouvenet (1644-1717) prouve, avec la toile aujourd'hui conservée à La Flèche, la virtuosité de ses grandes compositions religieuses. Le tableau se divise en deux registres, inférieur et supérieur, symbolisant les deux mondes, terrestre et céleste, l'Archange Gabriel, le bras droit levé, faisant la liaison entre l'humain et le divin. La composition de l'*Annonciation* du Prytanée militaire est à rapprocher d'un tableau sur le même thème, peint deux ans plus tôt et aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen : même composition en deux registres, même position de l'ange de l'Annonciation, seule l'attitude de la Vierge change.







Détail de la partie supérieure du tableau en cours de nettoyage



Détail du pied de l'archange Gabriel après restauration



Détail de la main de l'archange Gabriel après restauration

La restauration de cette grande toile - plus de trois mètres de hauteur - est lancée en 2011. Afin de préparer l'intervention des restaurateurs, des radiographies, photographies infrarouges et sous ultraviolets sont réalisées, autorisant une découverte intime et profonde de la peinture. La restauration est en effet un moment privilégié, pour les conservateurs et les restaurateurs, permettant d'améliorer la connaissance de la matérialité des œuvres. Les rayons X donnent ainsi un état précis de l'état du support, la toile, tandis que la photographie infrarouge permet de déceler l'éventuel dessin sous-jacent réalisé par l'artiste pour préparer l'application de la couche picturale. Grâce aux examens scientifiques réalisés sur l'*Annonciation*, il est possible d'affirmer que Jean Jouvenet n'avait pas réalisé de dessin préparatoire précis préparant la mise en place finale de sa composition.

Après un nettoyage général, l'allègement du vernis ancien a permis de retrouver les couleurs originales du tableau. Certains repeints réalisés lors de restaurations antérieures ont été supprimés mais c'est au revers que l'intervention principale a eu lieu. La toile était en effet très détendue menaçant l'intégrité de la couche picturale. Elle a donc été retendue grâce à l'installation, sur le châssis, d'un système de ressorts qui assurent une parfaite liberté de mouvement à l'œuvre et permettent à la toile de se tendre ou de se détendre sous l'effet des variations du taux d'humidité de son lieu de conservation.

Afin de mener une opération complète, une restauration du cadre a également été lancée. Après un ponçage du vernis et l'application du bol, couche de préparation, une dorure à la détrempe a été posée. Les feuilles d'or ont, dans une dernière étape, été brunies, c'est-à-dire frottées avec une pierre d'agate pour les rendre brillantes.

Cette grande composition, qui, classée dès 1919, fait partie des premières protections au titre des monuments historiques après la promulgation de la loi de 1913, a été restaurée grâce à l'action conjointe du Ministère de la défense, propriétaire du Prytanée militaire, et de la Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire. Un projet exemplaire de collaboration interministérielle.

C. M.

## Bibliographie

SCHNAPPER Antoine, *Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris*, nouvelle édition, complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris, Arthena, 2010.



# LES ORNEMENTS LITURGIQUES

du Lycée Mongazon

TISSU LYONNAIS  
DATÉ DE 1735-1750  
SOIE, FILS MÉTALLIQUES,  
LAMPAS BRODÉ

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 24 juin 1975  
Propriété de l'Association  
du Colombier

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ DE 2009 À 2012  
Restauration :  
Sylvie Forestier

Coût total de l'opération :  
39 076 €  
Subvention de l'État :  
19 538 €

Détail du chaperon avec l'Adoration  
des mages, après restauration



© B. Rousseau - Conseil général de Maine-et-Loire



Vue de la chape après restauration

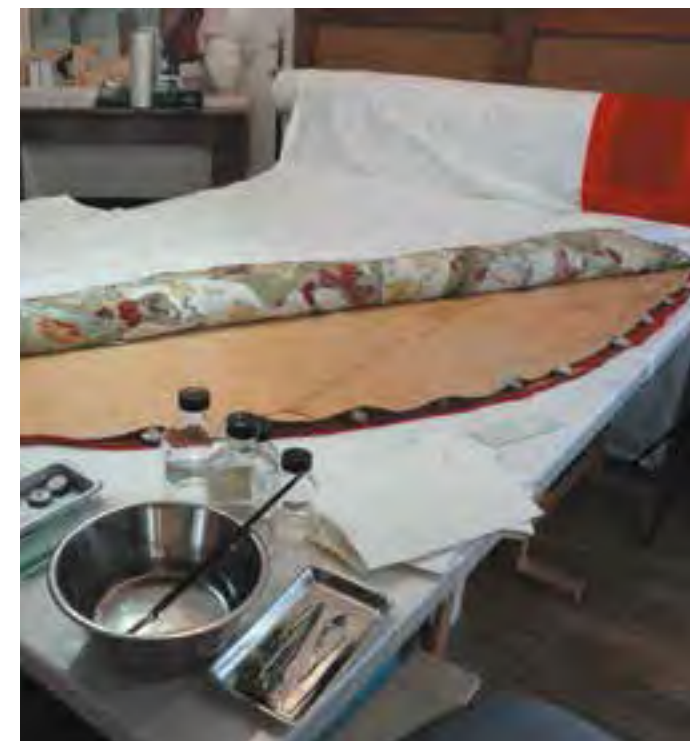
Mongazon pour son institution de Beaupréau, installée à Angers en 1831. Conservée pendant près d'un siècle dans la sacristie de la chapelle du lycée, la chape trouvait place dans une armoire (suspendue à un cintre), tandis que les autres vêtements étaient pliés dans des tiroirs garnis de papier journal.

Une restauration de l'ensemble des textiles avait été réalisée en 1886 par les ateliers Grossé de Bruges. Depuis cette date, aucun entretien spécifique n'avait été effectué malgré une utilisation régulière pour les offices des fêtes.

La commande d'un chapier en 2008 par l'association propriétaire, pour y placer en priorité cet ensemble, a constitué le préalable à la restauration à proprement parler qui s'est déroulée en plusieurs tranches, financées pour moitié par l'État. En effet, les grandes pièces (chape, chasuble, dalmatiques, tunique) souffraient de nombreuses déformations et usures, de fils soulevés et de manques. Les principales opérations de restauration ont consisté en un dépoussiérage minutieux, une remise à plat des étoffes, une consolidation des zones les plus fragiles par un doublage de l'intérieur et une fixation des fils soulevés.

Les ornements ne sont plus utilisés depuis des années, ni présentés de façon permanente en raison de leur extrême fragilité. Le chapier en érable, réalisé dans un matériau neutre sur les conseils de la Conservation des antiquités et objets d'art, garantit une conservation optimale des textiles. Les tiroirs, évidés, garnis de croisillons et de sangles de lin, reçoivent désormais la chape dans un lieu au climat surveillé.

A. L.



Détail du revers pendant la restauration  
© S. Forestier





# LA CLOCHE DE RUFFIGNÉ

et Marie remplaça Perrine Michel...

F. R. GUILLAUME,  
FONDEUR  
1771  
BRONZE

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 22 octobre 1909  
Propriété de la commune

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ EN 2010  
Restauration :  
Entreprise Bodet

Coût total de l'opération :  
10 420 €  
Subvention de l'État : 5 210 €

En 1791, une cloche provenant de l'ancien monastère de Saint-Martin-de-Teillay, commune du département voisin d'Ille-et-Vilaine, est placée dans le clocher de l'église de Ruffigné, datée du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Ce couvent de Cordeliers, fondé par les barons de Châteaubriant, se trouvait au milieu de la forêt de Teillay, dans la paroisse de Ruffigné, diocèse de Nantes.

Les saisies révolutionnaires offrent une occasion à la municipalité de Ruffigné : le monastère de Saint-Martin-de-Teillay était désaffecté ; les ornements et objets du culte allaient être dispersés. C'était le moment opportun pour récupérer la cloche du couvent. Le 22 mai 1791, la municipalité adresse au district une demande visant à obtenir l'échange de la cloche principale de l'église de Saint-Martin-de-Teillay contre la grosse cloche de l'église du bourg. Le district donne l'autorisation en y mettant quelques conditions : « La municipalité donnera en contre-échange la grosse cloche paroissiale. Une expertise sera établie aux frais de la municipalité. Les deux cloches seront estimées en raison de leur pesanteur et de la quantité de matière qui les compose [...] et au cas où la cloche de Saint-Martin serait d'une valeur supérieure, le prix de l'excédent sera payé à la caisse du district ».

Autorisation accordée, on déposa la cloche et on la transporta jusqu'au bourg paroissial. C'est un sieur Fauchaux qui effectua le charroi dont le coût (6 livres et 10 sols) fut réglé par le District. On descendit l'ancienne cloche Perrine Michel et on remonta la nouvelle venue. Elle est toujours dans le clocher, plus de deux cents ans plus tard.

Cette cloche a été fondue en 1771 par F. R. Guillaume dont quelques cloches sont recensées en Mayenne et dans les Côtes d'Armor. Sur le cerveau, partie sommitale de la cloche, se distingue l'inscription dédicatoire en trois lignes : « *Bénite par le très révérend père Jean Bienvenue Mainguet, gardien de Saint Martin de Teillay / nommée par messire Louis Auguste René Delavau, élève-maître ordinaire en la chambre des comptes de / Bretagne, seigneur de la Roche-Giffard et par Dame Marie Françoise Claret, son épouse* ». Au-dessous de cette inscription, figure le nom de l'église Saint-Martin-de-Teillay ainsi qu'un cartouche encadré de fleurs contenant l'inscription « *F.R. GUILLAUME ME FORMAVIT ANNO 1771* ». Autour de la gueule, court une bordure de fleurs de lys tandis que se trouvent, sur la robe, une croix latine sur piédestal aux bras fleurdelysés, un buste de la Vierge et une Vierge à l'enfant. On peut supposer que la cloche fut baptisée Marie. En 1883, une cloche de taille plus importante vint rejoindre celle-ci dans le clocher de l'église de Ruffigné.



La cloche avant et après restauration



La restauration, engagée en 2010 par l'entreprise Bodet, portait sur la recharge par soudure des points de frappe, très usés, et le remplacement de la bélière sur plaque. Le beffroi de l'église a par ailleurs été repris ainsi que l'ensemble de la sonnerie, qui est donc aujourd'hui à nouveau en état de fonctionner.

L. D.

## Notes

1 - Sources documentaires de l'Association Saint Patern de protection du patrimoine du pays de Châteaubriant.



# LA SAINTE FAMILLE PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTÉ

LAURENT BLANCHARD  
VERS 1819  
HUILE SUR TOILE,  
CADRE EN BOIS  
ET STUC DORÉS

Inscrit au titre des  
monuments historiques  
le 15 novembre 2001  
Propriété de la commune

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ EN 2011  
Restauration :  
Catherine Ruel (tableau) ;  
Anaïs Ménard (cadre)

Coût total de l'opération :  
8 150 €  
Subvention de l'État : 2 445 €

L'église Saint-Médard a été construite entre 1834 et 1840 dans un style néo-médiéval sur les plans de l'architecte du département, Saint-Félix Seheult. L'église actuelle, dont le clocher-porche date de 1869, a remplacé une ancienne église, reconstruite au XVI<sup>e</sup> siècle, avec enfeu et chapelle réservée au châtelain, détruite en 1838.

Cette église conserve plusieurs objets d'art anciens, en particulier différents tableaux, aujourd'hui remisés, dont *La Sainte Famille pendant la Fuite en Égypte*, inscrit au titre des monuments historiques avec son cadre en novembre 2001. Le mauvais état de conservation de cette œuvre imposait une restauration. Ni la date précise, ni l'auteur, ni les conditions d'arrivée dans l'église Saint-Médard de cette toile d'époque néo-classique (début XIX<sup>e</sup> siècle) n'étaient alors connus.

À l'iconographie du *Repos pendant la fuite en Égypte*, est associé le thème de la *Sainte Famille avec Saint Jean-Baptiste enfant*. Le groupe est placé dans un paysage où l'Égypte est évoquée par la présence d'une pyramide en arrière-plan. Les deux enfants, à la coiffure caractéristique du début du XIX<sup>e</sup> siècle, jouent devant la Vierge, elle aussi coiffée et voilée selon la mode de l'époque. Saint Joseph, accoudé, regarde la scène et semble sommeiller. Le cadre est orné d'un décor de palmettes et de frises caractéristiques de la période néo-classique.

La restauration de la toile a révélé une œuvre de grande qualité, inspirée des grands Maîtres italiens et a également permis de retrouver, au revers, le tampon de la galerie de la duchesse de Berry, belle-fille de Charles X.

Des recherches récentes, menées en lien avec le musée du Louvre et François Macé de Lépinay<sup>1</sup>, ont permis d'attribuer cette toile à l'artiste Laurent Blanchard (Valence, vers 1762 - Paris, vers 1818), peintre peu connu qui a surtout travaillé comme portraitiste. Cette toile a été exposée au Salon après sa mort, en 1819, où la duchesse

de Berry l'a achetée. Elle a figuré ensuite à la vente des tableaux de la duchesse de Berry du 19 avril 1865 (tableaux provenant du palais Vendramini à Venise). L'acheteur fut alors le marquis de la Ferronnays, dont le grand-père fut ministre des Affaires Étrangères de Charles X. Par ailleurs propriétaire du château de Saint-Mars-la-Jaille et maire de la commune au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est donc probablement le marquis de la Ferronnays qui dut offrir cette œuvre à l'église paroissiale.

Lors de la restauration du cadre d'origine, le nom du peintre a été redécouvert, confirmant ainsi l'attribution des experts. Le tableau a ensuite repris place dans l'église où il peut désormais être admiré par le public. Au regard de ces récentes découvertes et de sa valeur historique et artistique, le classement de ce tableau de provenance royale est envisagé.

L. D.

## Notes

1 - Documentation personnelle de M. François Macé de Lépinay, conservateur général honoraire du patrimoine.



Vue de *La Sainte Famille pendant la fuite en Égypte* avant et après restauration



Détail du cadre après restauration avec le nom du peintre



# LES MUSES DU CHÂTEAU DE TERRE-NEUVE

## Restauration et duplication

TERRE CUITE  
ET VESTIGES DE  
POLYCHROMIE  
PREMIÈRE MOITIÉ  
DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 14 novembre 1994  
Propriété privée

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ DE 2005 À 2011  
Étude préalable : Christian Sallé  
Restauration et réalisation des  
copies en pierre : Edmond Fain

Coût total de l'opération :  
131 706 €  
Subvention de l'État : 65 653 €

Depuis les années 1860, les façades Renaissance du château de Terre-Neuve, à Fontenay-le-Comte, sont scandées par des statues monumentales néo-classiques représentant les neuf Muses, acquises par l'érudit Octave de Rochebrune. Elles jouent un rôle premier dans l'organisation générale de ces façades.

Édifié par Nicolas Rapin à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le château de Terre-Neuve fut profondément remanié au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par son propriétaire, l'aquafortiste Octave de Rochebrune, qui dessina et sculpta lui-même de nombreux éléments architecturaux et décoratifs. Inscriptions et armoiries portées sur les façades en témoignent. Il transforma sa demeure en un véritable musée des monuments de la région, rachetant des décors de châteaux de la Renaissance (Chambord, Coulonges...).

En 1865, Octave de Rochebrune régularisa les façades perpendiculaires de son château en dressant de larges contreforts destinés à accueillir neuf muses en terre

cuite, datant du début du XIX<sup>e</sup> siècle, sans doute de production française : Melpomène (Tragédie), Uranie (Astronomie), Polymnie (Poésie), Thalie (Comédie), Erato (Poésie lyrique), Euterpe (Musique), Clio (Histoire), Calliope (Éloquence), et Terpsichore (Danse), cette dernière étant accrochée au pignon Est de l'aile Nord. Au-dessus de chacune des muses, Rochebrune plaça un médaillon gravé à leur nom.

Chaque statue se présente en deux éléments assemblés par un joint horizontal à hauteur de la taille. À une date indéterminée, sans doute dans les années 1950, les statues ont été remplies de ciment jusqu'à la tête, et goujonnées avec des tiges métalliques noyées dans un mélange de gravier et de ciment. Des agrafes métalliques renforçaient les assemblages. L'étude de conservation préventive, commandée en 2004 au restaurateur Christian Sallé, a montré de graves désordres et altérations. Une intervention urgente était donc absolument nécessaire compte tenu du poids des œuvres et de leur situation au-dessus des visiteurs. La restauration de la première d'entre elles, Calliope, a confirmé que ces œuvres fragiles en terre cuite ne pouvaient plus être présentées

à l'extérieur. En comparant les statues avec des photographies de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des manques sont apparus. Quelques algues et lichens, des poussières volatiles recouvraient les statues tandis que des éléments saillants étaient disloqués et menaçaient de tomber. La terre cuite se désagrégeait par plaques ou en feuillets. Quelques fissures et des craquelures de la matière ont aussi pu être décelées. Des traces de polychromie, peu adhérentes, subsistaient de manière éparse. Il s'imposait donc de réaliser des copies, parallèlement à la restauration des sculptures originales.

Entre 2005 et 2011, les neuf muses ont donc été restaurées, après avoir été évidées, pour être ensuite présentées au public dans la pièce utilisée par Octave de Rochebrune comme atelier de gravure. Les copies, dont on a pu compléter les éléments disparus, principalement les mains et quelques attributs, ont été réalisées en taille directe en pierre de Lavoux, ou en pierre de Tervoux pour deux d'entre elles. Les blocs de pierre ont été sculptés suivant la méthode de la « mise au point », consistant à prendre des points de référence sur l'original pour ensuite les reporter sur le bloc de pierre. Chaque copie de muse a nécessité deux mois de travail avant que, dans une ultime étape, une patine soit appliquée pour donner le même aspect que la terre cuite. Les copies ont ensuite été placées sur les façades. La restauration des statues originales et la copie des neuf muses ont été co-financées par le propriétaire du château, la Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire et le Conseil général de la Vendée.

J. B.

## Bibliographie

BOUREAU Julien,  
LEVESQUE Richard,  
« Ensemble de 222 plaques  
de cuivre pour impression  
à l'eau-forte du château de  
Terre-Neuve », in  *Icônes et idoles.  
Regards sur l'objet Monument  
historique*, Arles, Actes Sud, 2008,  
pp. 272-273.



Copie de la muse Calliope sur la façade du château





Vue du château de Terre-Neuve avec les copies des *Muses*



Présentation des originaux restaurés de Calliope, Thalie et Melpomène dans le château



La statue restaurée de Terpsichore et sa copie, atelier Edmond Fain, 2011



# LE BAISER DE JUDAS PAR FÉLIX LIONNET

## La redécouverte d'un artiste, la restauration d'une œuvre

FÉLIX LIONNET  
1854  
HUILE SUR TOILE

Inscrit au titre des  
monuments historiques  
le 10 janvier 2011  
Propriété de la commune

PROJET DE RESTAURATION  
MENÉ EN 2012  
Restauration :  
Sébastien Rallet (tableau)  
et Christophe Dumas (cadre)

Coût total de l'opération : 4 344 €  
Subvention de l'État : 1 303 €

Longtemps oublié, parfois méconnu, l'œuvre de l'artiste vendéen Félix Lionnet se dévoile peu à peu au public, à la faveur du travail d'une association d'amis et de récentes protections au titre des monuments historiques. C'est grâce à l'audace et à la ténacité des actuels propriétaires de la maison édifée par Félix Lionnet dans le bourg de La Châtaigneraie, que l'œuvre de cet artiste est aujourd'hui reconnu et que cette demeure a été redécouverte. C'est ainsi que les services patrimoniaux de l'État y

ont porté un regard neuf et que l'édifice, construit en 1874 sous le contrôle de l'architecte réputé Edmond Guillaume et sous la conduite de l'architecte fontenaisien Arsène Charrier, sur des plans et dessins de Félix Lionnet, a été inscrit au titre des monuments historiques en 2007. La demeure aux intérieurs constellés de décors peints inspirés par les voyages de l'artiste a fait l'objet de deux phases de travaux, l'une pour les couvertures et l'autre pour les deux façades Ouest et Sud.

Parallèlement, le regard vigilant de l'ancien maire de la commune a permis la redécouverte de deux toiles de ce peintre qui avaient été remises dans le grenier de la mairie.

Né à La Châtaigneraie en 1832, Félix Lionnet quitte la Vendée en 1844 et entre au lycée à Nantes, où il rencontre le paysagiste originaire de Bouin, Emmanuel Lansyer. Entre 1849 et 1852, Félix Lionnet suit les cours du peintre de genre et paysagiste Charles Fortin. Il rejoint Paris où il devient l'élève de Jean-Baptiste Corot, de 1852 à 1856. C'est en 1854 qu'il expose pour la première fois à Nantes. Dès 1857, il part faire son « Tour » en Italie. Il y séjourne plusieurs années et sillonne la péninsule de Naples à Rome et Florence. Il y rencontre Léon Bonnat, voyage avec Élie Delaunay. En septembre 1858, il visite Venise avec Gustave Moreau.

Ils y retrouvent Élie Delaunay et Claude-Ferdinand Gaillard. Au contact de l'Italie, il amplifie son travail sur la lumière. Rencontre-t-il les « Macchiaioli<sup>1</sup> » à Florence ? Toujours est-il qu'il adopte un style voisin par l'emploi de petits panneaux au format horizontal,



par l'usage de la couleur aux contrastes vifs et frais pour le traitement de ces paysages emplis de lumière.

La formation parisienne de Félix Lionnet auprès de Jean-Baptiste Corot s'accompagne de visites des musées et de la fréquentation d'expositions. Sans doute, l'artiste est-il influencé par ses visites au Salon et y admire-t-il les nouveautés de la peinture de paysage. Il regarde, il apprend et

il copie. Deux des toiles de Félix Lionnet, aujourd'hui propriété de la commune de La Châtaigneraie et protégées au titre des monuments historiques, datent de cette période de formation parisienne. Il reproduit une œuvre du XVII<sup>e</sup> siècle réalisée par Guido Reni, un *Christ remettant les clefs à saint Pierre*, conservée au musée du Louvre. Le peintre entreprend d'abord une esquisse de cette toile (collection privée) qui fait partie des rares sujets à caractère religieux de l'artiste. Cette œuvre d'apprentissage de Félix Lionnet, comme le prouve sa signature, est complétée par une autre toile au thème religieux dont il avait sans

doute fait don à la commune de La Châtaigneraie, dont il fut un temps le maire.

La récente restauration - cofinancée par la mairie, la Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire et le Conseil général de la Vendée - de cette autre œuvre de Félix Lionnet, jusqu'alors abandonnée aux rigueurs du grenier de la mairie, a permis de préciser le sujet de la toile *Le Baiser de Judas*, copie de la grande composition que Ernest Hébert présenta au Salon en 1853 et qui lui valut la Légion d'honneur.

Vernis chanci et encrassé, couche picturale soulevée, lacunaire et déchirée en partie, l'œuvre a donc

été rentoilée après refixage général et nettoyage de surface. Incrustation, masticage et ragréages ont ensuite permis de réaliser les quelques retouches nécessaires. La restauration du châssis d'origine a révélé de précieuses informations, notamment la date de réalisation de la toile, le 1<sup>er</sup> décembre 1854. Félix Lionnet va jusqu'à dessiner des portraits sur un des montants arrière du châssis. Pour cette toile, il n'adopte pas le même format qu'Ernest Hébert. Il opte pour un format plus petit, identique à celui de la toile copiée de Guido Reni. Comme Ernest Hébert, que Félix Lionnet rencontre d'ailleurs à Rome en 1857, il sait retranscrire les effets de clair-obscur. Si la lumière de la lanterne éclaire quelques visages, dont celui de Judas, elle est surtout là pour montrer l'instant dramatique et Félix Lionnet focalise son attention sur l'attitude du Christ, calme et rayonnant. L'artiste fait ici son apprentissage de la maîtrise des intensités lumineuses, dont il inondera ses œuvres italiennes et vendéennes.

J. B.

## Bibliographie et notes

Association des Amis de Félix Lionnet, bulletin d'information.  
*Un peintre grand voyageur au XIX<sup>e</sup> siècle, Félix Lionnet*, La Châtaigneraie, éditions du CHEL, 2004, 64 p.

1 - Mouvement pictural qui s'est développé en Italie, à Florence, dans les années 1850, rompant avec les courants dominants et renouvelant la culture picturale nationale.

Le *Baiser de Judas* avant et après restauration





# METTRE EN VALEUR LES OBJETS PROTÉGÉS

Julien BOUREAU,  
conservateur des antiquités et objets d’art de la Vendée  
Laurent DELPIRE,  
conservateur des antiquités et objets d’art de Loire-Atlantique  
Julie GUTTIEREZ,  
conservateur des monuments historiques  
Anna LEICHER,  
conservateur délégué des antiquités et objets d’art de Maine-et-Loire  
Clémentine MATHURIN,  
conservateur des monuments historiques  
Étienne VACQUET,  
conservateur délégué des antiquités et objets d’art de Maine-et-Loire



Saint Barthélémy, tenture des Apôtres et des Docteurs de l’Église,  
cathédrale du Mans, p 86



# DE LA CONSERVATION PRÉVENTIVE À LA SÉCURISATION : QUELQUES PROJETS DE MISE EN VALEUR



La réserve de tapisseries  
du trésor de la cathédrale  
du Mans

résoudre sont nombreuses car la plupart des édifices accueillant des objets inscrits ou classés au titre des monuments historiques ne sont pas, par nature, des lieux d'exposition. Humidité, variations importantes de température, ouverture aux visiteurs sans surveillance humaine : voilà autant de problématiques épineuses à intégrer lorsque l'on traite de ces œuvres.

La prise en compte de la conservation préventive, « toute action directe ou indirecte ayant pour but d'augmenter l'espérance de vie d'un élément ou ensemble d'éléments du patrimoine »<sup>1</sup>, est indispensable à tout projet de mise en exposition ou d'utilisation d'un objet monument historique. Il convient d'évaluer les risques que pourrait courir l'objet selon le lieu où il doit être exposé et les matériaux qui le constituent - bois, textile, ivoire..., d'effectuer un contrôle préalable de l'environnement dans lequel il prendra place car il n'est bien sûr pas possible de climatiser les églises, écrans d'un grand nombre d'œuvres.

L'objet monument historique, à la différence de l'objet muséal, prend tout son sens lorsqu'il est conservé et utilisé dans l'édifice pour lequel il a été projeté, réalisé, acquis. La conservation *in situ* de ces richesses artistiques, qui avait pu être remise en cause, certains objets précieux ayant parfois été déplacés dans des musées, ne fait aujourd'hui plus débat. Elle engendre cependant un certain

nombre de difficultés auxquelles se confrontent quotidiennement Conservateurs des monuments historiques et Conservateurs des antiquités et objets d'art. Comment exposer des objets d'orfèvrerie précieux dans des conditions de conservation optimales ? Comment leur assurer sûreté (lutte contre le vol) et sécurité (prévention des incendies, inondations...) ? Les difficultés à

Les objets conservés depuis toujours dans de tels édifices se sont acclimatés à ces conditions de conservation mais des dispositifs particuliers sont conçus pour les objets les plus fragiles, les plus précieux. Après un premier aménagement conçu en 1983, le trésor de la cathédrale de Nantes a ainsi été totalement repensé en 2006, car le climat très humide de la crypte romane où il était présenté avait eu des conséquences néfastes sur les œuvres<sup>2</sup>. Un système de traitement de l'air a été installé pour contrôler les variations de l'hygrométrie et une nouvelle muséographie a été mise en place, organisée autour de vitrines dans lesquelles les objets ont été répartis par matériau afin de respecter les conditions de conservation qui leur sont propres<sup>3</sup>. Ce nouveau mobilier donne par ailleurs au clergé un accès aisé aux objets qui sont, pour certains, encore affectés au culte.

Si les vitrines permettent une bonne conservation des œuvres, elles constituent également une protection contre le vol. Assurer la sûreté des objets exposés dans les églises et les cathédrales - et parfois encore utilisés régulièrement - est une préoccupation constante pour les membres du clergé, les communes et les conservateurs. La présence humaine, la fréquentation de ces édifices constituent la protection la plus efficace que viennent renforcer des accrochages ou socles sécurisés des œuvres.

Les objets non exposés posent également un certain nombre de difficultés. Comment, en effet, aménager des réserves permettant une bonne conservation des objets dans des édifices culturels ou des châteaux en main privée ? Un aménagement exemplaire a été réalisé au Mans pour mettre à l'abri le trésor de la cathédrale Saint-Julien, l'un des plus riches de France. À la suite du vol de la *Tenture de Saint-Julien*, en 2000, la Direction régionale des affaires culturelles a pris la décision d'aménager une réserve sécurisée pour accueillir les quelque trente pièces de tapisserie et les textiles précieux - dont la fameuse chasuble dite de Louis XV - appartenant au trésor. Les œuvres sont désormais conservées dans des conditions optimales : la réserve est protégée contre les intrusions, le climat est contrôlé, les pièces de tapisserie conditionnées sur des rouleaux conçus par des restaurateurs spécialisés, les textiles liturgiques placés dans des boîtes parfaitement adaptées. C'est dans cette réserve que sont venues prendre place deux pièces de la tenture des *Apôtres et des Docteurs de l'Église* datant de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Volées en 1907, elles ont été retrouvées en 2009 dans une salle des ventes belge grâce à la vigilance des services du Ministère de la culture.

Ces vols de pièces de tapisserie, d'une valeur patrimoniale inestimable, démontrent la vulnérabilité des œuvres exposées dans les édifices culturels, dont la vocation première n'est pas d'être des lieux d'exposition, et la nécessité absolue de prendre en compte la sûreté - tout autant que la conservation matérielle des œuvres - dans les projets de mise en valeur des objets protégés au titre des monuments historiques. Si ces œuvres sont souvent prêtées dans des

expositions prestigieuses - parfois même jusqu'aux États-Unis - manifestations qui permettent à un public varié de les admirer et de les connaître, c'est dans leur valorisation *in situ* qu'elles prennent tout leur sens. Conservateurs des monuments historiques et Conservateurs des antiquités et objets d'art y œuvrent tous les jours, avec passion, sur le terrain.

C.M.

Détail de la *Tenture  
des Apôtres et  
Docteurs de l'Église*  
avec saint André  
© J. Guttierrez



## Notes

- 1 - Centre de recherche et de restauration des musées de France, *Vade mecum de la conservation préventive*, 2006, p.6.
- 2 - GUTTIEREZ Julie, « Le Trésor de la cathédrale de Nantes », *Monumental*, 2011-1.
- 3 - Les textiles ont par exemple besoin d'un taux d'humidité régulé et précis : insuffisant, la fibre pourrait se dessécher mais trop élevé, des moisissures pourraient se développer.



## TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE NANTES

La crypte abrite l'orfèvrerie  
et les textiles du trésor dans un climat contrôlé





# DÉPÔT LAPIDAIRE DE L'ANCIENNE ÉGLISE

## Étude et conservation

AUTEURS INCONNUS  
DATÉS DU XV<sup>e</sup> AU  
XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
PIERRE SCULPTÉE  
EN PARTIE PEINTE  
(majoritairement  
du tuffeau)

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 22 octobre 1909  
Propriété de la commune

OPÉRATION D'ÉTUDE ET DE  
CONSERVATION PRÉVENTIVE  
MENÉE EN 2000  
Étude et restauration :  
Pierre Floc'h

Coût de l'opération: 21 732 €  
Subvention de l'État : 10 866 €

La commune de Saint-Julien-de-Vouvantes tient son nom d'un miracle qui serait survenu en sa chapelle au XV<sup>e</sup> siècle. Étape sur la route des galères de Brest à Toulon, le bourg servait régulièrement de relais pour les prisonniers. On raconte que l'un d'entre eux, ayant prié avec une grande ferveur saint Julien de lui accorder le pardon, aurait vu ses chaînes tomber, et ce à trois reprises. La nouvelle remonta jusqu'à Tours, où l'évêque, lui-même grand fidèle de la mémoire du saint, aurait alors proposé au village, à l'époque sans nom, de rendre hommage au martyr en adoptant le sien. Les terres appartenant au seigneur de Vouvantes, on compléta le nom de la ville avec son patronyme.

Le développement du pèlerinage de saint Julien de Brioude et le soutien du duc de Bretagne Jean V aboutirent à la construction d'une vaste église pour accueillir les pèlerins. Cet édifice, agrandi au cours des siècles, se révéla en très mauvais état à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui conduisit à le détruire et à le remplacer, à partir de 1886, par l'église actuelle, œuvre de l'architecte François Bougouin, qui édifia la plus vaste église du département de Loire-Atlantique après la cathédrale de Nantes. On décida de conserver, malgré tout, de nombreuses sculptures de l'ancienne église, témoignages de son histoire et de son importance.

Les sculptures et autres vestiges, sauvés de la démolition par le marquis de Balby de Vernon, érudit local, furent placés dans la vaste crypte de la nouvelle église, de façon à constituer une sorte de petit musée lapidaire. On y trouve, parmi de nombreux éléments d'architecture et de retables, les chapiteaux du retable du maître-autel sculptés en 1670 et de l'autel de la Vierge en 1700, des clés de voûte et des armoiries en relief comme celles de Michel Guibé, recteur bénéficiaire de saint Julien et évêque de Léon en 1477, les armes de Bretagne, de Jean de Montfort-Laval et celles du fief de Vioreau ou encore les armes de François de Vigné, seigneur de la Briays datant de 1694. On signalera également de nombreuses statues comme celles de saint René, de saint Benoît et de l'Éducation de la Vierge. Le tout représente près d'une centaine d'éléments. Cette accumulation de fragments sculptés resta ainsi en place pendant des décennies dans des conditions de conservation très peu favorables comme le montrent les clichés anciens.

En 2000, en accord avec la commune, une opération d'étude et de conservation préventive de l'ensemble du dépôt lapidaire de l'ancienne église fut lancée dans le but d'aménager, dans une pièce attenante à la crypte, une réserve destinée à recevoir les pièces inventoriées et nettoyées. L'intervention a été confiée au restaurateur de sculptures, Pierre Floc'h, qui a procédé à la consolidation des pierres fragilisées et à la fixation des vestiges de polychromie. Ces travaux ont démontré la richesse et la diversité des éléments conservés. Les fragments sont désormais sauvés, dans l'attente de la réalisation d'une présentation pérenne des plus belles pièces, qui pourrait prochainement voir le jour dans la crypte.



Chapiteau de l'ancienne église avec ses vestiges de polychromie

Présentation initiale des éléments lapidaires



## Bibliographie

Marquis de Balby de Vernon, *Saint-Julien-de-Vouvantes, son ancienne église, son pèlerinage*, Châteaubriant, Imprimerie Henri Bourgeois, 1894.

Dépôt lapidaire après intervention du restaurateur



# LA VIERGE DE BÉHUARD

## Une redécouverte inespérée

VERS 1475  
ARGENT PARTIELLEMENT  
DORÉ ET PERLES

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 6 juin 1902  
Propriété de la commune

Très tôt, l'île de Béhuard, au milieu de la Loire, a possédé un sanctuaire élevé sur un rocher insubmersible qui attirait de nombreuses personnes. Rapidement, c'est à la Vierge que l'on demanda protection.

En 1443, alors que Louis XI, roi de France, traversait la Charente, il se trouva en grand péril et invoqua alors Notre-Dame de Béhuard. Arrivé sauf sur la rive, il n'oublia pas celle qui l'avait protégé. Au soir de sa vie, il fit reconstruire une chapelle qu'il voulait élever au rang de collégiale et l'honora de plusieurs dons importants. À côté d'un calice en argent, il offrit une statuette, de même métal, de la Vierge à l'Enfant, avec des reliques à sa base. Au cours du temps, les dons se multiplièrent mais lorsqu'arrivèrent des révolutionnaires mal intentionnés, ils ne purent mettre la main sur les objets précieux. En effet, à chacune de leur venue, un pêcheur, qui travaillait sur la Loire, dissimulait, dans le fond de sa barque, le trésor. Les pèlerinages reprirent aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, enrichissant encore les lieux d'ornements uniques et de couronnes d'or et d'argent.

En 1975, une grande partie du trésor, dont le calice et la statuette, fut volée une semaine avant qu'un nouveau système d'alarme ne fut activé, choquant profondément tous les Angevins. Le 8 septembre 2003, jour de Notre-Dame l'Angevine, la statuette fut retrouvée par la Conservation des antiquités et objets d'art dans une salle des ventes, déposée par une propriétaire de bonne foi. Malheureusement, la statuette de la Vierge avait perdu sa base avec les reliquaires et la figure de l'Enfant Jésus. L'enquête qui s'ensuivit permit de retrouver également le calice de Louis XI ainsi qu'un encensoir. En décembre, les objets furent restitués en grand arroi à la préfecture d'Angers en présence de l'évêque. Quatre jours plus tard, le 25 décembre, la propriétaire retrouva par hasard la statuette de l'Enfant Jésus. Elle l'envoya aussitôt à l'Office central de répression du trafic des biens culturels. Une légère restauration permit de restituer à l'œuvre son intégrité. On découvrit également, dans la sacristie de l'église, le dais reliquaire en bronze argenté de 1935 par Mellério dit « Meller, » conçu spécialement pour recevoir cette œuvre ainsi qu'un fragment du voile de la Vierge de Chartres.

Vue ancienne  
de la Vierge à l'Enfant  
avant le vol de 1975

Depuis ce vol, par mesure de sécurité, à la demande du maire et du recteur du sanctuaire, ces objets ne sont plus conservés sur l'île. En revanche, tous les 15 août, lors du pèlerinage marial, la statuette est présentée à la vénération des fidèles et le calice utilisé pour les messes. La vitrine qui la protège et le gardiennage discret n'empêchent pas les amateurs d'admirer la qualité des œuvres d'art et les pèlerins de déposer une veilleuse.

Ainsi, les conservateurs participent au maintien de l'affectation au culte d'un grand nombre d'œuvres d'art, tout en veillant à leur sécurisation, ce qui conduit parfois à des dépôts provisoires dans le trésor de la cathédrale d'Angers. De même, les nombreuses tapisseries angevines, conçues pour être des parures lors des fêtes religieuses, sont présentées dans la cathédrale et dans les églises de Saumur, en fonction des temps liturgiques, et tout spécialement pendant la période estivale. Présentation et conservation sont alors intimement liées. De cette façon, ces œuvres religieuses conservent tout leur sens par la préservation de leur usage traditionnel, dans le respect de leur fragilité.

E. V.





# RESTAURATION ET PRÉSENTATION

## de quarante sculptures dans la collégiale Saint-Martin d'Angers

PROJET DE RESTAURATION  
ET DE MISE EN VALEUR  
DES SCULPTURES MENÉ  
DE 2001 À 2006

Restauration : Atelier Groux ;  
Bruno Capredon ; Christian Sallé

Coût de l'opération : 106 050 €  
Subvention de l'État : 47 492 €

Propriété de l'Association des Amis de l'École des Hautes Études Saint-Aubin, un ensemble de quarante sculptures, rondes-bosses et bas-reliefs datés du XIV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, sculptés dans divers matériaux (terre cuite, bois et pierre), a fait l'objet d'une nouvelle présentation au sein de la collégiale Saint-Martin d'Angers, monument classé au titre des monuments historiques le 15 février 2000 et acquis par le Conseil général de Maine-et-Loire en 1986.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Monseigneur Henri Pasquier, amateur d'art éclairé, réunit dans ses salons cette série de sculptures retirées des églises et oratoires du département. Il porta une attention particulière aux terres cuites des écoles angevine et mancelle du XVII<sup>e</sup> siècle, rassemblant ainsi une des plus belles collections sur ce thème dont l'objectif de pérennité a été au cœur de cette opération de restauration/présentation.

L'origine d'une grande partie de ces œuvres, destinées initialement à des niches de retables du XVII<sup>e</sup> siècle, explique l'iconographie tridentine, l'exaltation de nombreux saints ainsi que le nombre important de représentations de la Vierge à l'Enfant.

La restauration de l'ensemble de ces œuvres, rendue indispensable par le manque total d'entretien et les mauvaises conditions de conservation pendant de longues années, a été programmée en fonction de l'avancement des travaux de leur nouveau lieu de conservation. En effet, la collégiale Saint-Martin fut d'abord le lieu de fouilles archéologiques avant de se transformer en un chantier de restauration du chœur et du transept, puis de restitution de la nef. À l'achèvement des travaux, prévu en 2006, devait correspondre la mise en place des sculptures.

L'étude des sculptures a mis en avant une grande qualité d'exécution des matériaux principaux et la présence de belles polychromies d'origine sur un grand nombre d'entre elles. Elles ont toutes bénéficié de soins spécifiques - nettoyage, refixage des polychromies existantes, parfois suppression des éléments ferreux internes - et aussi de quelques restitutions indispensables à la lecture des œuvres. La restauration la plus spectaculaire concerna une statue de *Sainte Anne et la Vierge*, en pierre, dont la polychromie, cachée sous un épais badigeon grisâtre, réapparut dans toute sa splendeur.

Les œuvres se trouvent désormais à l'abri des intempéries, dans l'église collégiale, pourvue d'un chauffage au sol qui assure une température et une hygrométrie stables. Les œuvres monumentales prennent place sur de hauts socles, soit, comme dans le transept, à la hauteur où elles pouvaient se trouver à l'origine dans leurs

© C. Mathurin



Vue d'un bas-côté  
de la collégiale Saint-Martin

Trois statues exposées dans la collégiale

retables, soit plus haut, comme dans la nef, mais toujours à portée de vue. Les œuvres les plus fragiles et les plus petites sont présentées sous des cloches de plexiglas ou dans les grandes niches du chœur pourvues de vitrines. Aujourd'hui, la collégiale Saint-Martin s'ouvre à de nombreuses manifestations (concerts, expositions, visites théâtralisées), toujours compatibles avec la présence des œuvres.

A. L.



© A. Leicher



Vue de la nef de la collégiale Saint-Martin



© C. Mathurin

Détails de statues en terre cuite exposées dans la collégiale



© A. Leicher



# LA TENTURE DE L'APOCALYPSE

## Conservation et présentation d'une œuvre hors normes

1373-1382  
LAINE  
LONGUEUR D'ORIGINE :  
140 MÈTRES  
LONGUEUR ACTUELLE :  
104 MÈTRES

Classé au titre des  
monuments historiques  
par arrêté du 6 juin 1902  
Trésor de la cathédrale  
d'Angers

Le château d'Angers abrite la plus grande tenture médiévale qui nous soit parvenue : la *Tenture de l'Apocalypse*. Commandée par Louis I<sup>er</sup> d'Anjou, fils de Jean II le Bon, frère de Philippe le Hardi et Jean de Berry, fameux mécènes, elle est tissée entre 1373 et 1382 dans un atelier parisien par le lissier Robert Poisson. Le peintre, Jean de Bruges, a illustré, tout au long des six pièces, l'*Apocalypse de Jean*, livre des révélations dont l'iconographie se développe dès le V<sup>e</sup> siècle et connaît un renouveau important aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Dans les différentes scènes de la tenture d'Angers, réparties sur deux registres, se succèdent ainsi épisodes de triomphe et visions catastrophiques.

Tissée en fils de laine, la tenture est dite « sans envers », mettant en œuvre une technique exceptionnelle qui permet d'admirer les motifs aussi bien sur l'endroit que l'envers, les fils étant rentrés c'est-à-dire cachés à l'intérieur même du tissage. L'ampleur du programme qui se développe sur plus de cent mètres linéaires - près de cent quarante à l'origine - et la complexité de la technique employée posent de nombreuses questions sur la fonction originelle de cet ensemble de tapisseries. Aucun document n'a encore permis de définir précisément quelle en était la destination mais il ne fait pas de doute qu'elle était une pièce d'apparat, sans doute destinée à être sortie et exposée pour les grandes occasions (entrées de ville, fêtes...). On sait par exemple qu'elle a servi de décor au mariage de Louis II et Yolande d'Aragon à Arles en 1400.

La tenture reste dans la famille d'Anjou jusqu'au roi René, qui la lègue à la cathédrale d'Angers en 1480. Elle y est alors exposée plusieurs fois l'an jusqu'à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, époque où la recherche de clarté dans les églises - le goût va alors aux vitres blanches laissant passer la lumière -

et son aspect « gothique », démodé, conduisent à son remisage. Les chanoines essaient alors de la vendre mais sans succès. Après avoir été utilisée, notamment, comme protection pour les pots d'orangers, elle est redécouverte dans les années 1850 par le chanoine Joubert qui la fait restaurer. Elle est montrée à l'Exposition Universelle de 1867 puis à nouveau exposée dans la cathédrale et dans le palais épiscopal. Tout en conservant son usage cultuel, la tenture est alors reconnue, grâce à ces expositions, comme un chef-d'œuvre. Classée au titre des monuments historiques en 1902, la question de son mode d'exposition se pose alors et conduit à la décision, en 1948, de construire une galerie propre à l'accueillir, dans l'enceinte du château d'Angers, que l'armée a quitté et qui vient d'être ouvert à la visite.

Sous la conduite de Bernard Vitry, Architecte en chef des monuments historiques, est donc édifiée une grande galerie semi-enterrée, qui permet d'exposer les quelque cent mètres de tapisserie qui nous sont parvenus. Inauguré en 1954, cet édifice permet certes une exposition de l'ensemble de la tenture de manière permanente, mais les fenêtres qui en éclairent l'intérieur et donnent directement sur la tenture endommagent considérablement ses couleurs, très sensibles.



© Archives départementales de Maine-et-Loire



© Centre des Monuments nationaux

Vue des tapisseries  
exposées dans la nef  
de la cathédrale d'Angers,  
photographie du début  
du XX<sup>e</sup> siècle

Détail d'une scène  
de la tenture avec  
les Larmes de saint Jean

Ces médiocres conditions de conservation conduisent au lancement d'une grande campagne de travaux dans les années 1990 sous la conduite de Gabor Mester de Parajd, Architecte en chef des monuments historiques. Les fenêtres sont bouchées et l'éclairage artificiel limité à quarante lux pour préserver au maximum les couleurs des tapisseries. Parallèlement, une grande campagne de restauration est lancée, sur plusieurs années. C'est à cette occasion que les deux registres sont désolidarisés pour limiter les tensions portées sur les pièces.

L'actuelle galerie permet une bonne conservation de la tenture mais un nouveau chantier prenant en compte la conservation préventive de l'œuvre s'ouvre désormais. Une prise de conscience des risques que pourrait courir la tenture a lieu dès le début des années 2000 mais c'est l'incendie, en 2009, des parties hautes du Logis royal du château, tout proche, qui rend nécessaire et urgente la conception d'un système permettant sa protection et son décrochage d'urgence en cas de

sinistre. La longueur de la *Tenture de l'Apocalypse* et la morphologie de la galerie, comportant un angle et des parties convexes, n'ont pas permis d'adapter et d'installer un système préexistant. Il est nécessaire d'inventer une technique unique, conçue sur mesure pour cet ensemble exceptionnel, aux dimensions hors normes.

Un partenariat a donc été noué entre le Centre des monuments nationaux, duquel dépend le château d'Angers, la Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire, et l'École nationale supérieure des arts et métiers d'Angers, autour de deux projets : la conception d'une protection *in situ* de la tenture en cas d'incendie et la mise en place d'un système de décrochage permettant une descente de la tenture pour son entretien et une manipulation, en cas de besoin, par les pompiers et les équipes de conservation, les deux systèmes devant fonctionner en cohérence. Les élèves ingénieurs ont proposé, comme concept de protection contre l'incendie, de concevoir des bâches ignifugées descen-

dant automatiquement en cas de sinistre mais il reste à aborder une seconde phase, très complexe, d'adaptation concrète du système à la galerie de l'Apocalypse.

Ce défi est à la hauteur des dimensions exceptionnelles de la *Tenture de l'Apocalypse*, de son importance dans l'histoire des arts et de son caractère d'œuvre unique au monde.

C.M.

## Bibliographie

MUEL Francis (dir.), *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Cahiers de l'Inventaire, n°4, 1986.





## LA TENTURE DE L'APOCALYPSE

Vue de l'aménagement actuel de la galerie  
de l'Apocalypse au château d'Angers



# LE RELIQUAIRE DU LAIT DE LA VIERGE

## d'Évron à Chicago

ATTRIBUÉ À L'ARCHITECTE  
SIMON HAYENEUVE  
ANGERS, VERS 1516  
ARGENT DORÉ, REPOUSSÉ,  
CISELÉ, FONDU ;  
DÉCOR RAPPORTÉ  
EN ÉMAIL, CRISTAL,  
OR ET VERRE  
DIMENSIONS :  
0,25 X 0,125 M

Classé au titre des  
monuments historiques  
le 29 février 1904  
Propriété de la commune

Avec la statue de Notre Dame du XIII<sup>e</sup> siècle, en bois de chêne entièrement recouvert de lames d'argent, et la Vierge à l'Enfant du XV<sup>e</sup> siècle, en argent massif, le reliquaire du Saint Lait constitue l'un des bijoux du trésor de la basilique Notre-Dame-de-l'Épine à Évron.

Le reliquaire adopte la forme d'un édifice architectural couvert d'une coupole à lanternon, soutenue par quatre piliers de section carrée surmontés d'un entablement à balustrade. L'ensemble s'appuie sur un piédestal carré reposant sur quatre lions. Au centre, sous la

coupole, la sainte relique est précieusement conservée dans une pyramide en verre et argent. Sur trois des frontons, sont appliquées des armoiries, sur un fond émaillé, tandis que le quatrième est orné d'un cabochon de verre bleu, serti dans une monture en or, un élément contrastant avec le reste du reliquaire, ce qui laisse supposer qu'il s'agit d'une ornementation rapportée à une date ultérieure, peut-être au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans la partie inférieure des pilastres représentés en bas-relief sur les piliers, sont ménagées deux niches richement ouvragées recevant de minuscules effigies, une Vierge à l'Enfant et saint François.

Fabriqué par un orfèvre angevin non identifié, le reliquaire porte, sous sa base, un poinçon figurant une clef sous une fleur de lys, accompagnée d'un oiseau, ce qui a valu à cet orfèvre le nom de « maître à l'oiseau ». Il aurait été réalisé, vers 1516, à partir des dessins de l'architecte Simon Hayeneuve, auteur de la chapelle de l'évêché du Mans, avec laquelle le reliquaire du Saint Lait présente certaines similitudes architecturales. Le commanditaire en est François de Châteaubriant, deuxième abbé d'Évron - dont les armoiries sont répétées à quatre reprises sur le reliquaire -, qui rapporta de Rome, en 1515, une nouvelle relique de la Vierge pour remplacer la précédente, détruite quelques années auparavant.

Très influencé par l'architecture italienne de cette époque, le reliquaire n'en reste pas moins un objet d'orfèvrerie qui, bien que de dimensions réduites, surprend par l'impression de foisonnement décoratif et de monumentalité qui se dégage de cet édicule miniature. Dans la mesure où ce reliquaire constitue un des témoignages précoces de l'adoption par un architecte du Maine du vocabulaire architectural de la Renaissance italienne, le reliquaire du Saint Lait a été présenté à la prestigieuse exposition « France 1500 : entre Moyen Âge et Renaissance », organisée en 2010 aux Galeries nationales du Grand Palais, puis a été sélectionné en 2011 pour figurer parmi les soixante-dix œuvres retenues pour la version américaine de l'événement « Kings, Queens and Courtiers : Art in Early Renaissance France » à l'Art Institute de Chicago.

Conservé à Évron, dans un trésor à l'abri des regards, le reliquaire a très rarement été présenté au grand public : il fut exposé à l'Exposition Universelle de Paris en 1900 avec d'autres bijoux de la basilique et, en 1965, il figure parmi les pièces vues à l'exposition « Trésors des églises de France ». En 2011, il a donc effectué un long périple, sous haute surveillance, ce qui a permis de le faire découvrir à un public nombreux et, pour la première fois, de le présenter Outre-Atlantique comme un objet représentatif de l'émergence de la Renaissance en France au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Sur le plan de la conservation, l'objet a voyagé dans une caisse isotherme, qui permettait de réduire au maximum l'impact des variations thermiques et hygrométriques entre les deux continents, l'argent étant particulière-

ment sensible aux apports en eau. À son arrivée à l'Art Institute de Chicago, le reliquaire a fait l'objet d'une intervention de restauration, destinée à améliorer l'aspect esthétique de l'objet, dont la surface ternie et obstruée par de nombreux dépôts, ne pouvait satisfaire ni le regard de l'équipe scientifique, ni celui du visiteur. Un nettoyage approfondi a donc été effectué par une restauratrice du musée, ce qui a permis de redonner tout son lustre au reliquaire avant de le placer dans une vitrine, équipée de manière à limiter l'humidité ambiante, et sous un éclairage mettant en valeur le jeu de la lumière sur le métal et ses reliefs sculptés.

Ainsi, les visiteurs américains ont pu apprécier la préciosité et la virtuosité de cet objet d'art à sa juste valeur, avant un retour dans son trésor de Mayenne, jusqu'à son prochain voyage...

J. G.

## Bibliographie

TABURET-DELAHAYE Elisabeth (dir.), *France 1500 : l'Art en France entre Moyen Âge et Renaissance*, cat. d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, octobre 2010-janvier 2011, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.

WOLFF Martha (dir.), *Kings, queens and courtiers. Art in early Renaissance France*, cat. d'exposition, février-mai 2011, Chicago, the Art Institute, Yale university press, 2011.

*Trésors des églises de France*, cat. d'exposition, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1965.



Vue ancienne du reliquaire du Saint Lait, photographie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

Le reliquaire en cours de restauration au Chicago Art Institute





# TRÉSORS D'ÉGLISES EN VENDÉE

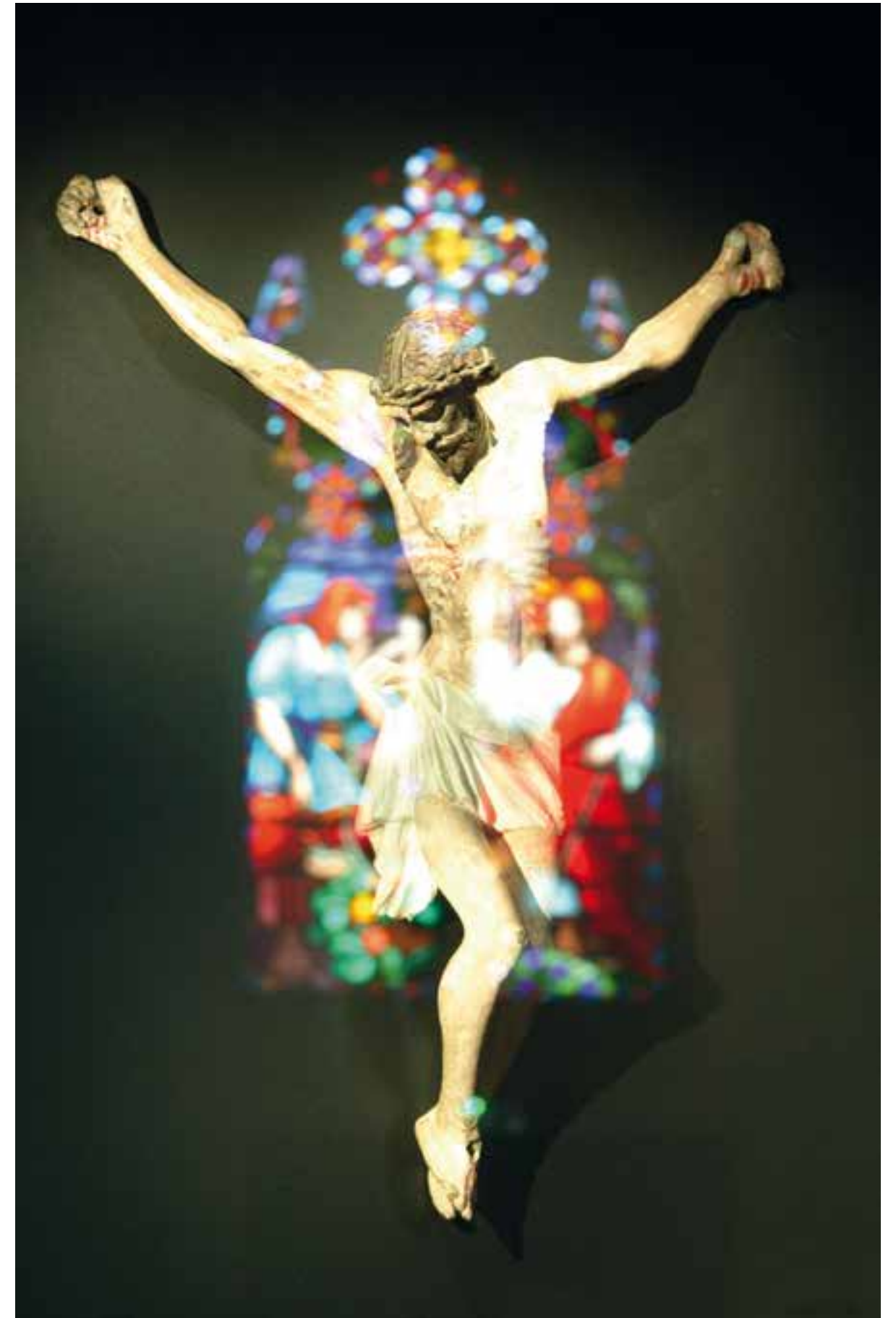
De la mise en sécurité à la mise en valeur *in situ*

Préserver le patrimoine mobilier *in situ*, telle est l'une des missions dévolues aux conservateurs des monuments historiques et aux Conservateurs des antiquités et objets d'art. Un des moyens d'y parvenir a consisté à mettre en place des trésors d'église, selon l'acception qu'en donne Marie-Anne Sire, inspecteur général des monuments historiques, à savoir un ensemble d'objets servant pour le culte ou l'ornement du culte, qu'ils soient vases sacrés, ornements liturgiques ou reliquaires, et qui deviennent, grâce à leur conservation *in situ*, des témoins de l'histoire du monument, de son usage et de l'évolution de son fonctionnement. La préservation et la surveillance de ce patrimoine fragile, qui doit faire face à la diminution du nombre de prêtres et au regroupement des paroisses, ont donc incité le département de la Vendée à élaborer un dispositif d'aide intitulé « Restauration et mise en valeur du patrimoine mobilier, décoratif et funéraire », un programme exemplaire.

Tout en respectant les exigences culturelles légalles de l'affectataire, ces coffres-forts vitrés conjuguent sécurité maximale, contraintes d'intégration dans un monument, maintien du patrimoine *in situ* mais aussi désir légitime de mise en valeur du patrimoine mobilier des communes propriétaires. Sous des impulsions diverses, douze trésors, à l'esthétique épurée, ont déjà été installés et de nombreux autres projets de mise en sécurité des objets sont envisagés pour les années à venir dans le département. Les principes constructifs de ces vitrines haute-sécurité suivent une méthodologie précise, une des étapes importantes étant l'audit-sécurité effectué par le Conseiller sûreté des patrimoines du ministère de la Culture. Les recommandations qu'il établit pour chaque édifice sont suivies et, à chaque fois, amplifiées : gestion des clefs, analyse et sécurisation des ouvrants, conception de la vitrine forte avec système anti-intrusion, détecteur de choc, etc.

Le partenariat financier des communes, souvent de taille modeste mais fortement impliquées dans la préservation de leur patrimoine, du Conseil général de la Vendée et, depuis 2011, de la Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire, a donc permis à ces trésors d'églises de voir le jour.

Un Christ en Croix du trésor de l'église d'Aizenay







Désormais, le public peut admirer, entre autres objets, la boîte aux saintes huiles en étain de 1643 par Métaillière dans le trésor de l'église de Sérigné, une émouvante statue en bois polychrome de saint Sébastien, œuvre rare du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, due aux ciseaux d'un sculpteur de Saint-Laurent-sur-Sèvre, ou le précieux calice en argent doré du XVI<sup>e</sup> siècle dans le trésor de l'église Saint-Pierre de Mortagne-sur-Sèvre. Sont également présentés un remarquable reliquaire en bois doré du XVII<sup>e</sup> siècle dans l'église de Saint-Vincent-Sterlanges, une ampoule aux saintes huiles en argent du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, réalisée par le maître-orfèvre sablais Etienne Payneau dans l'église de La Chapelle-Palluau, la

magnifique croix de procession du début du XVII<sup>e</sup> siècle constellée de fleurs de lys dans l'église d'Aizenay, les cloches de 1730 et 1763 dans l'église de Saint-Révérend, une Vierge en bois polychromé du XV<sup>e</sup> siècle dans l'église Saint-Louis de La Roche-sur-Yon, la croix reliquaie de Bertrand Parraud réalisée en 1833 dans la chapelle de la Tullévière à Saint-Étienne-du-Bois ou l'ampoule aux saintes huiles de 1783 dans l'église de La Bruffière...

Bientôt, ces réalisations seront intégrées dans un « Circuit des trésors de Vendée » consultable sur le site Internet du Conseil général et publié dans un guide de visite.

J. B.



## Bibliographie

SIRE Marie-Anne (dir.), *Trésors d'églises et de cathédrales en France : comment gérer, aménager et ouvrir au public un trésor d'objets religieux*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'architecture et du patrimoine, 2003.



Page de gauche :  
Haut - Le trésor de l'église de Mortagne-sur-Sèvre réalisé en 2008  
Bas - Le trésor de l'église de Sérigné réalisé en 2012  
Ci-contre :  
Détails de la vitrine du trésor de l'église d'Aizenay réalisé en 2005





# DU CONTENU AU CONTENANT

## La restauration de l’église Saint-Martin et de son mobilier

Église inscrite au titre  
des monuments historiques  
le 12 février 1927

Ensemble de cinq retables  
classés au titre des  
monuments historiques  
le 30 décembre 1982  
Propriété de la commune

PROJET DE RESTAURATION  
DES RETABLES MENÉ DE 2005  
À 2013  
Étude préalable : Michel Prieur  
Restauration :  
Bruno Capredon (sculptures)  
et Patrick Buti (tableaux)

Coût total de l’opération :  
86 200 €  
Subvention de l’État : 25 860 €

Si la commune du Bernard est connue du monde érudit pour ses dolmens et ses menhirs, elle peut désormais compter sur l’intérêt suscité par son église Saint-Martin, inscrite au titre des monuments historiques en 1927. C’est ici un projet total de restauration, qui a été engagé il y a dix ans avec le soutien de l’État et des collectivités

territoriales. Tout a été restauré et mis en valeur entre 2004 et 2013, depuis l’architecture extérieure et intérieure jusqu’aux objets mobiliers, du chemin de croix peint sur cuivre du XIX<sup>e</sup> siècle, non protégé, aux retables du XVII<sup>e</sup> siècle classés monuments historiques. Qui plus est, un « trésor de paroisse » a été installé dans une ancienne porte redécouverte au moment de la restauration, pour présenter au public, en toute sécurité, les éléments d’orfèvrerie religieuse les plus remarquables de l’église.

Bel édifice roman de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, à nef unique voûtée en berceau brisé, et au transept couvert d’une puissante coupole sur pendentifs sous le clocher, l’église Saint-Martin présente encore un mobilier intérieur des plus remarquables, notamment avec sa chaire à prêcher, d’époque Louis XV, composée de panneaux de chêne finement sculptés. C’est à l’occasion des travaux de restauration de l’église que la cloche, fondue par Louis Jacob en 1773, a pu être redécouverte puis inscrite au titre des monuments historiques en 2010. La *Vierge à l’Enfant* du XV<sup>e</sup> siècle provenant de l’oratoire du Breuil a trouvé sa place dans l’embrasure d’une baie du chœur dont les peintures murales médiévales ont été mises au jour lors de la restauration de l’édifice. Une copie de cette statue a d’ailleurs été réalisée et placée dans son oratoire originel. Au mois de mars 1568, l’église Saint-Martin est incendiée par

les protestants, en même temps que celles de Longeville, de Jard et de Saint-Hilaire-de-Talmont. Les travaux de remise en état ne s’achèvent qu’en 1624. L’église a d’ailleurs conservé un ensemble de retables baroques issus de cette période de mise en œuvre du décor intérieur dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. À la suite d’une étude préalable menée en 2005, les cinq retables classés de l’église du Bernard ont été restaurés entre 2008 et 2013, l’essentiel du traitement portant sur la couche picturale.

Le retable du maître-autel des années 1630-1640 garnit le fond du chœur et masque la baie gothique. Il porte, au centre, une toile du XVII<sup>e</sup> siècle représentant la mort de saint Martin, moine bénédictin et évêque de Tours. Les niches latérales reçoivent deux statues en plâtre du XIX<sup>e</sup> siècle : saint Hilaire et saint Augustin.

Les deux retables nichés dans les deux transepts, dont l’un abrite une statue de 1873 de la *Vierge à l’Enfant* due au sculpteur luçonnais Renaud, et l’autre une statue en plâtre de sainte Thérèse de l’Enfant-Jésus, sont à n’en pas douter les plus remarquables de cet ensemble. Le retable de la Vierge exprime à merveille la théâtralité imaginée par les ciseaux du sculpteur du XVII<sup>e</sup> siècle : deux angelots gracieux ouvrent un rideau rouge aux franges dorées pour dévoiler

le sujet central. À droite, le retable offre deux belles cornes d’abondance nouées au centre, qui laissent tomber des boutons de fleur dorés, auxquelles répondent deux corbeilles à fruits et à fleurs surmontées de pots à feux. Les deux derniers retables, placés dans la nef, sont garnis de deux médiocres tableaux du XIX<sup>e</sup> siècle, l’un représentant saint Yves, dont la paroisse possédait une relique célèbre dès 1445, et l’autre le roi saint Louis. Outre les éléments décoratifs de ces retables, tels la frise d’oves ou les chérubins, c’est le retable de saint Yves qui retient l’attention. L’entablement porte en effet une inscription avec une date, sans doute celle de l’achèvement des retables, et le nom du sculpteur : « 1641 MATHIEU GENAY M. Ft ».

Le projet de restauration, considéré comme exemplaire, a permis aux retables de l’église du Bernard d’intégrer la sélection des dix retables vendéens les plus repré-

sentatifs du département dans le cadre du projet de mise en valeur de la chapelle de Rocheservière, au Nord du département, où est présenté un centre d’interprétation sur l’art des retables en Vendée.

J. B.

Détail d’un *putto* du retable latéral Nord après restauration



Vue du retable latéral Nord avant et après restauration

Vue du retable du maître-autel après restauration



# GLOSSAIRE

**Bélière** : pièce qui soutient le battant à l'intérieur de la cloche.

**Bol** : préparation posée sur la surface en bois permettant une bonne adhérence de la feuille d'or.

**Chanci** : altération physico-chimique du vernis recouvrant la couche picturale, qui se traduit par une opacification ou un blanchiment. Le chanci est, la plupart du temps, provoqué par des conditions de conservation trop humides.

**Chape** : manteau de cérémonie, sans manche, porté par le prêtre et dont la couleur peut varier selon le calendrier liturgique.

**Châssis** : armature formée de quatre montants assemblés à angle droit. Placé derrière la toile et ajusté, il permet de régler la tension de la toile grâce à des clefs de tension.

**Chasuble** : vêtement sacerdotal à deux pans, sans manche, que le prêtre porte pour célébrer la messe.

**Contretable ou contre-retable** : partie de mur sur laquelle on place un tableau et contre lequel le tabernacle et les gradins sont adossés.

**Dalmatique** : vêtement en forme de croix, avec des manches, porté par le diacre, dont la couleur se décline en fonction du temps liturgique.

**Étude stratigraphique** : examen qui permet d'identifier et d'étudier les différentes strates - ou couches - qui sont venues, au cours du temps, recouvrir une œuvre d'art. Cette technique, empruntée à l'archéologie, permet, par exemple, de déterminer si un tableau ou une peinture murale a été repeint et donne des éléments sur l'évolution de cette œuvre dans l'histoire, une des principales difficultés de l'exercice étant de faire correspondre une strate avec une période donnée.

**Fil de chaîne** : fils qui forment la longueur du tissu à fabriquer, la largeur étant constituée de fils de trame. L'ensemble des fils de chaîne forme la chaîne.

**Hygrométrie** : mesure du degré d'humidité de l'atmosphère.

**Lampas** : étoffe de soie dont les motifs sont tissés en relief.

**Lycène** : papillon diurne.

**Manipule** : bande d'étoffe portée au bras gauche par le prêtre pendant la messe.

**Orfroi** : broderie en or des vêtements liturgiques.

**Passé empiétant** : broderie de soie dont les points s'interpénètrent.

**Phylactère** : dans une œuvre médiévale, synonyme de banderole.

**Ragréage** : pose d'un enduit sur un mortier afin d'en régulariser la surface ou d'en restituer un élément manquant.

**Robe** : partie centrale de la cloche sur laquelle vient frapper le battant.

**Roof** : superstructure, pouvant être munie d'un capot à glissières, qui forme le dessus de la cabine d'un bateau.

**Sgraffito** : terme italien désignant une technique de décoration obtenue par grattage de la surface de mortier permettant de révéler les couches inférieures, de couleurs différentes.

**Timonerie** : abri qui protège l'appareil à gouverner et l'homme de barre sur les bateaux de petit tonnage. Sur les grands navires, on parle de passerelle.







# BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

## OUVRAGES GÉNÉRAUX

Corpus Vitrearum, *Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, Paris, Éditions du CNRS, 1981.

ARMINJON Catherine, ERLANDE-BRANDENBOURG Alain (dir.), *Orfèvrerie nantaise, dictionnaire des poinçons de l'orfèvrerie française*, Paris, Cahiers de l'Inventaire, 1989.

CAILLETEAU Jacques (dir.), *Nantes, la cathédrale*, Nantes, Images du patrimoine, 1991.

JACOB Monique, BARDELOT Philippe (dir.), *Les orfèvres d'Anjou et du bas Maine*, Paris, MONUM - Éditions du patrimoine, Cahiers du patrimoine, 1998.

*Regards sur le patrimoine religieux : de la sauvegarde à la présentation*, Actes du colloque organisé par l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art à Bourg-en-Bresse, Arles, Actes Sud, 2000.

LE BŒUF François (dir.), *Terre et ciel - La sculpture en terre cuite du Maine (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, MONUM - Éditions du patrimoine, Cahiers du patrimoine, 2003.

*Regards sur les églises de France : lieux de culte, lieux de culture*, Actes du colloque organisé par l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art à Alençon, Arles, Actes Sud, 2006.

PALOUZIÉ Hélène (dir.), *Idôles-idols : Regards sur l'objet monument historique*, Arles, Actes Sud, 2008.

## CATALOGUES D'EXPOSITION

LE GOFF Jacques (dir.), *Vingt siècles en cathédrales*, Reims, Palais du Tau, juin-décembre 2001, Paris, MONUM - Éditions du patrimoine, 2001.

BRESC-BAUTIER, Geneviève, LE BŒUF François (dir.), *Belles et inconnues : sculptures en terre cuite des Ateliers du Maine, XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Musée du Louvre, février-mai 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

BOUREAU Julien et LEVESQUE Richard (dir.), *De Richelieu à Grignon de Montfort, la Vendée au XVII<sup>e</sup> siècle*, Logis de la Chabotterie, mai-octobre 2005, La Roche-sur-Yon, Somogy, 2005.

TABURET-DELAHAYE Elisabeth (dir.), *France 1500 : l'Art en France entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, octobre 2010-janvier 2011, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.

MASSIN LE GOFF Guy (dir.), *Dies Solemnis, le grand sacre d'Angers*, Angers, Collégiale Saint-Martin, septembre 2011-janvier 2012, Angers, 2011.

## CONSERVATION-RESTAURATION, SÛRETÉ ET MISE EN VALEUR

*Préserver les objets de son patrimoine : précis de conservation préventive*, Liège, Éditions Mardaga, 2001.

SIRE Marie-Anne (dir.), *Trésors d'églises et de cathédrales en France : comment gérer, aménager et ouvrir au public un trésor d'objets religieux*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'architecture et du patrimoine, 2003.

GUILLEMARD Denis (dir.), *Le maintien des biens culturels in situ, un défi pour la conservation préventive*, VIII<sup>e</sup> journée-débat, Université Paris I, 2004.

RAGER Geneviève, *La conservation des objets mobiliers dans les églises : outil d'auto-évaluation* [en ligne], Paris, Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'architecture et du patrimoine, 2004.

KAGAN Judith, PARCHAS Marie-Dominique (dir.), « Patrimoines et conservation préventive, pratiques comparées et nouveaux enjeux », Paris, *In situ*, n°19, 2012.

## PÉRIODIQUES

« L'abbaye royale de Fontevraud », 303, hors série, n° 67, 4e trimestre, 2000.

« Les cathédrales de l'Ouest de la France », 303, hors série, n° 70, 2001.

SIRE Marie-Anne, « Les trésors de sanctuaires en France », *Chroniques d'Art Sacré*, n°71, automne 2002.

« L'objet monument historique : protection, conservation, restauration et présentation », *Monumental*, 2011-1.





# LOI SUR LES MONUMENTS HISTORIQUES

PROMULGUÉE

LE 31 DÉCEMBRE 1913.



Le Sénat et la Chambre des députés ont adopté,  
Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur  
suit :

## CHAPITRE II.

### *Des objets mobiliers.*

Art. 14. Les objets mobiliers, soit meubles proprement dits, soit immeubles par destination, dont la conservation présente, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt public peuvent être classés par les soins du Ministre des Beaux-Arts.

Les effets du classement subsistent à l'égard des immeubles par destination classés qui redeviennent des meubles proprement dits.



Art. 15. Le classement des objets mobiliers est prononcé par un arrêté du Ministre des Beaux-Arts lorsque l'objet appartient à l'État, à un département, à une commune ou à un établissement public. Il est notifié aux intéressés.

Le classement devient définitif si le ministre de qui relève l'objet ou la personne publique propriétaire n'ont pas réclamé dans le délai de six mois à dater de la notification qui leur en a été faite. En cas de réclamation, il sera statué par décret du Conseil d'État. Toutefois, à compter du jour de la notification, tous les effets de classement s'appliquent provisoirement et de plein droit à l'objet mobilier visé.

Art. 16. Les objets mobiliers appartenant à toute personne autre que celles énumérées à l'article précédent peuvent être classés, avec le consentement du propriétaire, par arrêté du Ministre des Beaux-Arts.

A défaut du consentement du propriétaire, le classement ne peut être prononcé que par une loi spéciale.

Art. 17. Il sera dressé, par les soins du Ministre des Beaux-Arts, une liste générale des objets mobiliers classés, rangés par département. Un exemplaire de cette liste, tenu à jour, sera déposé au Ministère des Beaux-Arts et à la préfecture de chaque département. Il pourra être communiqué sous les conditions déterminées par un règlement d'administration publique.

Art. 18. Tous les objets mobiliers classés sont imprescriptibles. Les objets classés appartenant à l'État sont inaliénables.

Les objets classés appartenant à un département, à une commune, à un établissement public ou d'utilité publique ne peuvent être aliénés qu'avec l'autorisation du Ministre des Beaux-Arts et dans les formes prévues par les lois et règlements. La propriété ne peut en être transférée qu'à l'État, à une personne publique ou à un établissement d'utilité publique.

Art. 19. Les effets du classement suivent l'objet, en quelques mains qu'il passe.

Tout particulier qui aliène un objet classé est tenu de faire connaître à l'acquéreur l'existence du classement.

Toute aliénation doit, dans les quinze jours de la date de son

accomplissement, être notifiée au Ministère des Beaux-Arts par celui qui l'a consentie.

Art. 20. L'acquisition faite en violation de l'article 18, deuxième et troisième alinéas, est nulle. Les actions en nullité ou en revendication peuvent être exercées à toute époque tant par le Ministre des Beaux-Arts que par le propriétaire originaire. Elles s'exercent sans préjudice des demandes en dommages-intérêts qui peuvent être dirigées soit contre les parties contractantes solidairement responsables, soit contre l'officier public qui a prêté son concours à l'aliénation. Lorsque l'aliénation illicite a été consentie par une personne publique ou un établissement d'utilité publique, cette action en dommages-intérêts est exercée par le Ministre des Beaux-Arts au nom et au profit de l'État.

L'acquéreur ou sous-acquéreur de bonne foi, entre les mains duquel l'objet est revendiqué, a droit au remboursement de son prix d'acquisition; si la revendication est exercée par le Ministre des Beaux-Arts, celui-ci aura recours contre le vendeur originaire pour le montant intégral de l'indemnité qu'il aura dû payer à l'acquéreur ou sous-acquéreur.

Les dispositions du présent article sont applicables aux objets perdus ou volés.

Art. 21. L'exportation hors de France des objets classés est interdite.

Art. 22. Les objets classés ne peuvent être modifiés, réparés ou restaurés sans l'autorisation du Ministre des Beaux-Arts, ni hors la surveillance de son administration.

Art. 23. Il est procédé, par l'administration des Beaux-Arts, au moins tous les cinq ans, au recensement des objets mobiliers classés.

En outre, les propriétaires ou détenteurs de ces objets sont tenus, lorsqu'ils en sont requis, de les représenter aux agents accrédités par le Ministre des Beaux-Arts.

Art. 24. Le déclassement d'un objet mobilier classé peut être prononcé par le Ministre des Beaux-Arts soit d'office, soit à la demande du propriétaire. Il est notifié aux intéressés.



## CHAPITRE III.

*De la garde et de la conservation des monuments historiques.*

Art. 25. Les différents services de l'État, les départements, les communes, les établissements publics ou d'utilité publique sont tenus d'assurer la garde et la conservation des objets mobiliers classés dont ils sont propriétaires, affectataires ou dépositaires, et de prendre à cet effet les mesures nécessaires.

Les dépenses nécessitées par ces mesures sont, à l'exception des frais de construction ou de reconstruction des locaux, obligatoires pour le département ou la commune.

À défaut par un département ou une commune de prendre les mesures reconnues nécessaires par le Ministre des Beaux-Arts, il peut y être pourvu d'office, après une mise en demeure restée sans effet, par décision du même Ministre.

En raison des charges par eux supportées pour l'exécution de ces mesures, les départements et les communes pourront être autorisés à établir un droit de visite dont le montant sera fixé par le préfet après approbation du Ministre des Beaux-Arts.

Art. 26. Lorsque l'administration des Beaux-Arts estime que la conservation ou la sécurité d'un objet classé, appartenant à un département, à une commune ou à un établissement public, est mise en péril, et lorsque la collectivité propriétaire, affectataire ou dépositaire ne veut ou ne peut pas prendre immédiatement les mesures jugées nécessaires par l'administration pour remédier à cet état de choses, le Ministre des Beaux-Arts peut ordonner d'urgence, par arrêté motivé, aux frais de son administration, les mesures conservatoires utiles, et de même, en cas de nécessité dûment démontrée, le transfert provisoire de l'objet dans un trésor de cathédrale, s'il est affecté au culte, et, s'il ne l'est pas, dans un musée ou autre lieu public national, départemental ou communal, offrant les garanties de sécurité voulues et, autant que possible, situé dans le voisinage de l'emplacement primitif.

Dans un délai de trois mois à compter de ce transfert provisoire, les conditions nécessaires pour la garde et la conservation de l'objet dans son emplacement primitif devront être déterminées par une

commission réunie sur la convocation du préfet et composée: 1° du préfet, président de droit; 2° d'un délégué du Ministère des Beaux-Arts; 3° de l'archiviste départemental; 4° de l'architecte des monuments historiques du département; 5° d'un président ou secrétaire de société régionale, historique, archéologique ou artistique, désigné à cet effet pour une durée de trois ans par arrêté du Ministre des Beaux-Arts; 6° du maire de la commune; 7° du conseiller général du canton.

La collectivité propriétaire, affectataire ou dépositaire pourra, à toute époque, obtenir la réintégration de l'objet dans son emplacement primitif, si elle justifie que les conditions exigées y sont désormais réalisées.

Art. 27. Les gardiens d'immeubles ou d'objets classés appartenant à des départements, à des communes ou à des établissements publics doivent être agréés et commissionnés par le préfet.

Le préfet est tenu de faire connaître son agrément et son refus d'agréer dans le délai d'un mois. Faute par la personne publique intéressée de présenter un gardien à l'agrément du préfet, celui-ci en pourra désigner un d'office.

Le montant du traitement des gardiens doit être approuvé par le préfet.

Les gardiens ne peuvent être révoqués que par le préfet. Ils doivent être assermentés.



OUVRAGE PUBLIÉ PAR :  
La Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire  
Conservation régionale des monuments historiques  
1, rue Stanislas Baudry - 44035 Nantes cedex 01  
Tél. 02 40 14 23 00

à l’occasion du centenaire de la loi de 1913.

DIRECTEUR DE PUBLICATION : Louis Bergès, Directeur régional des affaires culturelles  
RÉDACTEUR EN CHEF : Julie Guttierrez, Conservateur des monuments historiques  
avec la collaboration de Clémentine Mathurin, Conservateur des monuments historiques.

AUTEURS :  
Louis Bergès, directeur régional des affaires culturelles (L. B.)  
Julien Boureau, Conservateur des antiquités et objets d’art de la Vendée (J. B.)  
Laurent Delpire, Conservateur des antiquités et objets d’art de Loire-Atlantique (L. D.)  
Julie Guttierrez, Conservateur des monuments historiques (J. G.)  
Anna Leicher, Conservateur délégué des antiquités et objets d’art de Maine-et-Loire (A. L.)  
Clémentine Mathurin, Conservateur des monuments historiques (C. M.)  
Anetta Palonka-Cohin, Conservateur délégué des antiquités et objets d’art de la Sarthe (A. P-C.)  
Etienne Vacquet, Conservateur délégué des antiquités et objets d’art de Maine-et-Loire (E. V.)

COORDINATION ADMINISTRATIVE :  
Patricia Le Page, Conservation régionale des monuments historiques

CARTOGRAPHIE :  
Christophe Batardy, Service information, documentation, observation culturelle  
Sources : DRAC Pays de la Loire, 2013.

CONCEPTION GRAPHIQUE ET RÉALISATION  
Nelly Roda - <http://www.nelili.com>

PHOTOGRAVURE ET IMPRESSION  
Imprimerie Pollina, Luçon

REMERCIEMENTS :

Nos plus vifs remerciements vont aux Conservateurs des antiquités et objets d’art des Pays de la Loire pour leur contribution à cet ouvrage et leur action quotidienne au service du patrimoine mobilier de notre région.

Un grand merci au Service de l’information, de la documentation et de l’observation culturelle de la Direction régionale des affaires culturelles, et tout particulièrement à Françoise Fillon.

Nous tenons également à remercier nos collègues de la Conservation régionale des monuments historiques pour leur soutien et leurs relectures attentives, et en particulier Noëlle Combe, Élisabeth Dervaux et Chantal Lemarié.

Enfin, que tous les propriétaires et toutes les entreprises qui ont œuvré à la conservation et à la restauration des objets mobiliers décrits dans cet ouvrage soient remerciés pour leur action passionnée au service de notre patrimoine régional.

COMMUNICATION - DIFFUSION :  
DRAC des Pays de la Loire - Service communication :  
Guillaume de la Chapelle  
[communication.paysdelaloire@culture.gouv.fr](mailto:communication.paysdelaloire@culture.gouv.fr)

Version numérique sur le site de la DRAC :  
<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Pays-de-la-Loire>

Couverture : Visages provenant du Jugement Dernier - Fontevraud-l’Abbaye (49)

Ouvrage imprimé dans le cadre du développement durable :  
imprimé sur papier composé de fibres naturelles renouvelables, recyclables,  
fabriquées à partir de bois issus de forêts gérées durablement  
avec des encres à base d’huile végétale.

Ouvrage publié par la DRAC Pays de la Loire



Collection  
« Parlez-moi patrimoines ... », n. 1  
ISSN : en cours  
Dépôt légal : Décembre 2013