

OBJETS DE DÉVOTION, OBJET DE RESTAURATION

Les couleurs retrouvées
des œuvres des églises
de Champagne-Ardenne



EDITÉ PAR

la Direction régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne /
Ministère de la Culture et de la Communication

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Christine Richet, directrice régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne

DIRECTION ÉDITORIALE

Isabelle Loutrel, Isabelle Wintrebert

RÉDACTION DES NOTICES

Brice Chobeau, Marianne Couvida,
Lila Ralison, Claire Sanzani

AUTEURS

Sarah Champion, Laurence Chicoineau,
Isabelle Loutrel, Cécile Scaillierez, Jonathan Truillet

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Photographies réalisées par Pascal Stritt (droits réservés)
à l'exception des œuvres de l'église Saint-Urbain de Troyes :
Pascal Thomas, Région Champagne-Ardenne (droits réservés)
Couverture : *Sainte-Marguerite. Eglise Saint-Laurent de Bouilly (Aube)* © P. Stritt (p.48-49)

PHOTOGRAPHIES DOCUMENTAIRES

M. Bennani, R. Caumont de Mesquita, B. Decrock , F. Griot, J. Marasi © Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Champagne-Ardenne ; Conseil régional Champagne-Ardenne ;
Conseil départemental de l'Aube, 2003 - Recensement du patrimoine mobilier des églises de l'Aube

MAQUETTE ET DÉVELOPPEMENT FORMATS NUMÉRIQUES

Rony Turlet

Nos plus vifs remerciements vont aux maires et aux curés des paroisses
ainsi qu'aux restaurateurs-conservateurs.

En application de la loi du 11 mars 1957 (art.41) et du code de la propriété intellectuelle
du 1^{er} juillet 1992, complétées par la loi du 3 janvier 1995, toute reproduction partielle
ou totale de la présente publication est strictement interdite sans autorisation expresse
de l'éditeur.

Pour tout renseignement : drac.champagne-ardenne@culture.gouv.fr

ISBN 978-2-11-139392-9
Dépôt légal : Octobre 2015

SOMMAIRE

7 Éditorial

Par Christine Richet, directrice régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne

8 La préservation des objets

mobiliers en Champagne-Ardenne

Par Jonathan Truillet, conservateur régional des monuments historiques de Champagne-Ardenne

10 Restaurer les objets

mobiliers de Champagne-Ardenne : une expérience partagée

Par Isabelle Loutrel, conservateur du patrimoine

12 Les restaurateurs face à la

statuaire polychrome

Par Sarah Champion, restaurateur-conservateur en sculpture

Charité de Saint-Martin. Eglise Saint-Martin de Rouilly-Sacey (Aube) © P. Stritt

17 La restauration des bois

polychromes en Champagne-Ardenne : bilan et pratiques

Par Laurence Chicoineau conservateur-restaurateur en sculpture

Saint-Michel terrassant le dragon.

Eglise de Saint-Parres de Saint-Parres-les-Vaudes (Aube).

Avant restauration © DRAC CA et après restauration © P. Stritt

24 La peinture du XVI^e siècle

en Champagne

Par Cécile Scailliérez, conservateur en chef au département des peintures du musée du Louvre

La Cène. Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Troyes (Aube) © P. Stritt

SOMMAIRE

31 Géolocalisation

32 Galerie des fiches

Ardennes

Puilly-et-Charbeaux

Église Saint-Sébastien

37 « Vie de Saint-Sébastien »
« Le Jugement Dernier »

Aube

Arrelles

Église Saint-Pierre-ès-Liens

40 « Sainte-Marguerite »

Bar-sur-Seine

Église Saint-Étienne

41 « Scènes de la vie de la Vierge »
43 « Scènes de la vie de Saint-Étienne »

Blaincourt

Église Saint-Loup

45 « Saint-Apôtre »

Bouilly

Église Saint-Laurent

46 « Sainte-Marguerite »

Bouranton

Église Saint-Pierre

48 « Saint-Eloi »

Bouy-Luxembourg

Église Saint-Martin

49 « Vierge à l'Enfant »
« Saint-Jean-Baptiste »
50 « Saint-Loup »

Dosches

Église Saint-Jean-Baptiste

51 « Vierge de Pitié »

Ervy-le-Châtel

Église Saint-Pierre-ès-Liens

53 « Saint-Roch »

Estissac

Église Saint-Liébault

55 « Dormition de la Vierge »

Feuges

Église Saint-Benoît

57 « Christ en croix »

Géraudot

Église Saint-Jean-Baptiste

58 « Retable du maître-autel »

Lassicourt

Église Saint-Pierre-ès-Liens

60 « Calvaire (Vierge, Saint-Jean et Christ) »

Laubressel

Église de l'Assomption

62 « Saint-Georges terrassant le dragon »

Longsols

Église Saint-Julien et Saint-Blaise

64 « Sainte-Barbe »

65 « Vierge à l'Enfant »

Luyères

Église Saint-Julien-de-Brioude

66 « Sainte-Marguerite »

Marcilly-le-Hayer

Église Saint-Leu de Sens

68 « Vierge à l'Enfant »

Mesnil-Lettrée

Église Saint-Pierre-ès-Liens

70 « Saint-Pierre en costume de Pape »

Montmorency-Beaufort

Église de l'Assomption

71 « Saint-Nicolas et les trois enfants »

Mussy-sur-Seine

Église Saint-Pierre-ès-Liens

73 « Christ aux liens »

Nogent-sur-Seine

Église Saint-Laurent

75 « Le Triomphe de la Vierge »

Polisy

Église paroissiale Saint-Félix

77 « Charité de Saint-Martin »

Praslin

Église Saint-Parres

79 « Saint-Jean-Baptiste »

SOMMAIRE

Précy-Notre-Dame

Église de l'Assomption

81 « Vierge à l'Enfant »

Premierfait

Église Saint-Laurent

83 « Sainte-Syre »

Riceys-Bas (les)

Église Saint-Pierre

85 « Retable La vie du Christ »

Romilly-sur-Seine

Église Saint-Pierre

87 Vierge à l'Enfant dite « Vierge aux raisins »

Rouilly-Sacey

Église Saint-Gengoulph

89 « Saint-Gengoulph »

Église Saint-Martin

91 « Charité de Saint-Martin »

Église paroissiale Saint-Martin

93 « Vierge à l'Enfant »

Rumilly-les-vaudes

Église Saint-Martin

94 « Sainte-Brigitte »

Saint-André-les-vergers

Église Saint-André

96 « Education de la Vierge »

98 « Saint-Loup »

99 « Sainte-Julie »

101 « Vierge aux raisins »

Saint-Parres-les-Vaudes

Église Saint-Parres

103 « Saint-Michel terrassant le dragon »

Saint-Phal

Église Saint-Phal

105 « Education de la Vierge »

107 « Vierge à l'Enfant »

Saint-Pouange

Eglise Saint-Pierre-et-Saint-Paul

109 « Saint-Pierre et Saint-Paul »

Église Saint-Pouange

111 « Saint-Pouange »

Thennelières

Église Saint-Léon II

113 « Gisant de Louise de Coligny »

Thieffrain

Église Saint-Mammès

115 « Saint-Mammès »

Troyes

Cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul

117 « Christ au roseau »

119 « Quatre docteurs de l'Eglise Latine et la Prédication de Saint-Etienne »

121 « Saint-Roch »

123 « La Cène »

Église Saint-Pantaléon

125 « La Foi et la Charité »

Église Saint-Jean-au-Marché

127 « Vierge de Pitié »

128 « Visitation »

Église Sainte-Madeleine

130 « Saint-Sébastien »

Église Saint-Nicolas

132 « Sainte-Agnès »

Église paroissiale Saint-Urbain

134 Vierge à l'Enfant dite « Vierge aux raisins »

Unieville

Église Saint-Symphorien

136 « Saint-Sébastien »

138 « Sainte-Savine ou Sainte-Syre »

Vallant-Saint-Georges

Église Saint-Julien l'hospitalier

140 « Christ apparaissant à la Vierge »

142 « Saint-Sébastien »

Vendeuvre-sur-Barse

Église Saint-Pierre

144 « Banc d'œuvre»

Villeloup

Église de la Nativité et de

l'Assomption de la Sainte-Vierge

146 « Sainte-Barbe »

Villeneuve-au-chêne (la)

Église Saint-Nicolas

148 « Éducation de la Vierge »

Marne

Bezannes

Église Saint-Martin

151 « La Cène »

Breuil-sur-Vesle

Église Notre-Dame

153 « Saint-Jean »

154 « Vierge à l'Enfant »

Bussy-Lettrée

Église Saint-Etienne

155 « Saint-Vincent et Saint-Jean-Baptiste »

Châlons-en-Champagne

Église Saint-Loup

157 « Saint-Antoine »

Courville

Église Saint-Julien

159 « La Crucifixion »

Écueil

Église Saint-Crépin et

Saint-Crépinien

160 « Christ de poutre de Gloire »

Reims

Église Saint-André

162 « Saint-André »

Saint-Gilles

Église Saint-Pierre

164 « Vierge et Saint-Jean »

Venteuil

Église Saint-Sébastien des Rives

de Marne

166 « Vierge de Pitié »

Haute-Marne

Arc-en-Barrois

Église Saint-Martin

168 « Sépulcre »

Gudmont-Villiers

Église Saint-Maurice

170 « Mise au tombeau »

Joinville

Église Saint-Laurent

172 « La Tempérance et
la Justice-Monument funéraire
du duc de Lorraine »

Langres

Cathédrale Saint-Mammès

174 « La mise en croix de Saint-André »

176 « Ecce Homo »

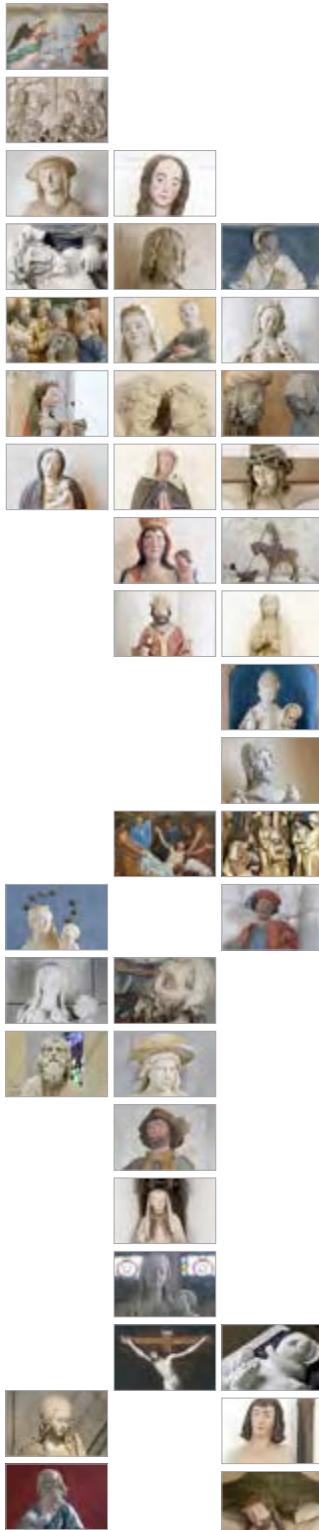
177 « La Visitation »

178 Lexique

185 Bibliographie indicative

ÉDITORIAL

Par Christine Richet, directrice régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne



Tous les jours, en région, les conservateurs des monuments historiques, les conservateurs des antiquités et objets d'art et les restaurateurs œuvrent à la sauvegarde du patrimoine mobilier et monumental.

Ce travail exigeant est essentiel pour préserver l'identité culturelle et patrimoniale des territoires mais reste largement invisible aux yeux du public.

Avec ce nouveau format de publication numérique, la Direction régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne souhaite mettre l'accent sur ce travail de fond afin de le remettre en perspective et si possible d'inspirer d'autres projets. Son format dématérialisé se veut une réponse aux enjeux de diffusion de l'information et des connaissances accumulées par les DRAC dont le cœur de métier n'est pas la publication d'ouvrages et qui ne peuvent s'appuyer sur un réseau ou des espaces de diffusion et de vente.

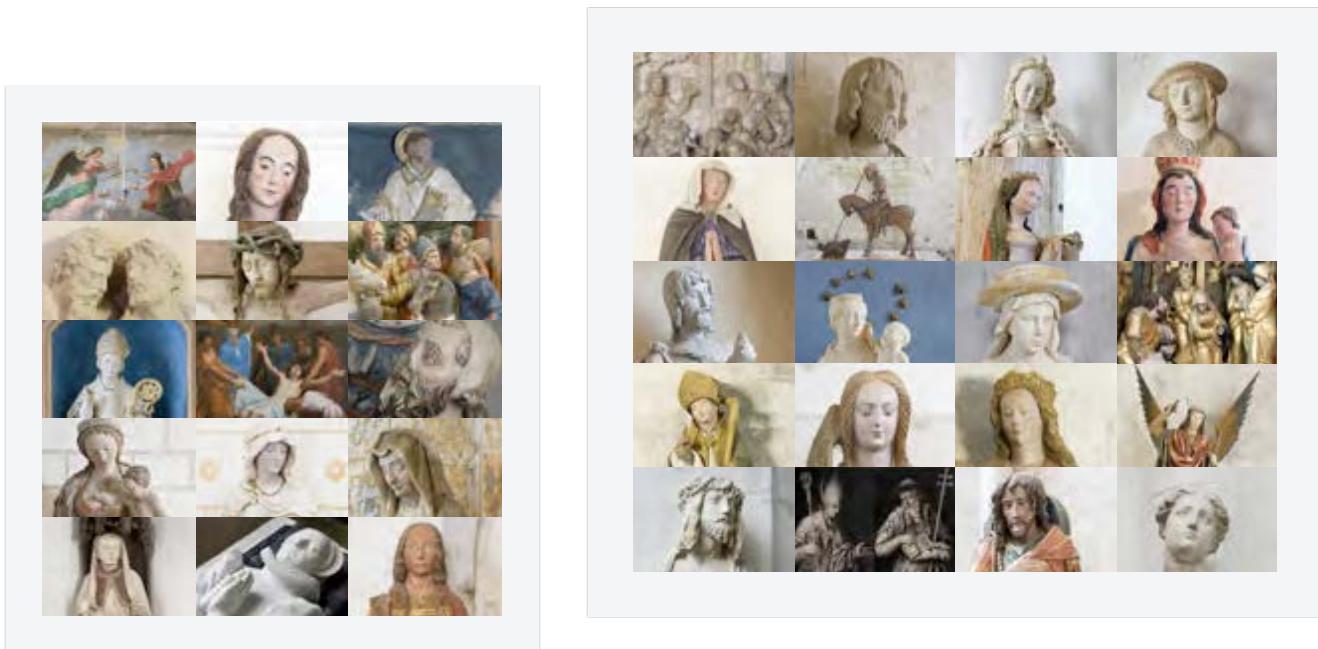
Cette nouvelle collection numérique sera évolutive, de manière à y rajouter régulièrement des informations relatives à l'avancement des projets de restauration.

Dans le cas précis de cet ouvrage consacré à la restauration des objets mobiliers du XVI^e siècle principalement dans la région, la Conservation régionale des monuments historiques mettra à jour les fiches qu'il contient et en créera d'autres au fur et à mesure des restaurations.

Cette publication intéressera ainsi non seulement le public initié qui y cherchera des informations à jour sur des sujets pointus mais aussi un public plus large et parmi eux les maires des communes qui sont propriétaires des objets mobiliers dont il est question ici et que nous souhaitons continuer à sensibiliser à la nécessité de sauvegarder ce patrimoine.

La préservation des objets mobiliers en Champagne-Ardenne

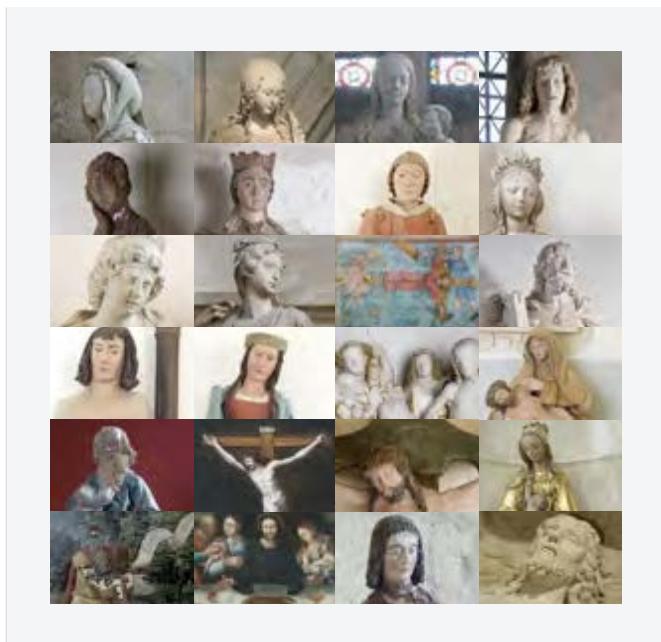
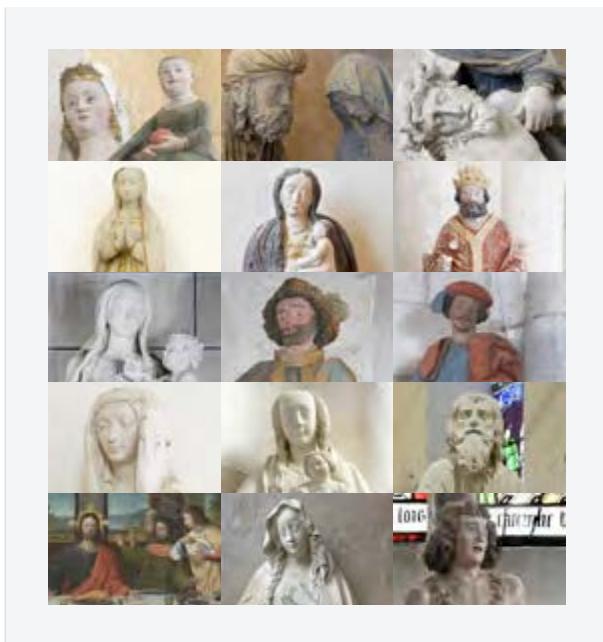
Par Jonathan Truillet, conservateur régional des monuments historiques de Champagne-Ardenne



Avec plus de 12 000 objets mobiliers inscrits ou classés au titre des monuments historiques, la Champagne-Ardenne conserve sur son territoire un formidable « musée à ciel ouvert » composé d'une multitude d'églises, qui sont autant d'écrins pour des objets de dévotion qui ont accédé depuis longtemps au statut d'œuvre d'art à part entière.

Le préalable indispensable à la valorisation de ce patrimoine reste bien sûr la mise en œuvre d'une politique cohérente et concertée de sauvegarde et de restauration de ce patrimoine qui représente bien souvent une charge très importante pour de petites communes. Le patrimoine mobilier de la région se caractérise en effet par sa grande fragilité, consécutive des conditions de conservation dans des édifices humides, mais aussi en raison de leur matériau constitutif comme le bois qui se dégrade rapidement. Il importe de mener régulièrement des campagnes d'entretien et de restauration de ces collections pour éviter qu'elles ne disparaissent.

Dans des églises fermées et sans aucune surveillance, le patrimoine mobilier de la région a bien souvent été soumis au vol, notamment dans ses départements septentrionaux. Des mesures de sécurisation simples et réversibles peuvent être mises en place facilement pour assurer une conservation sur place. Quand cette solution n'est pas envisageable, le rassemblement de collections d'objets religieux, protégés au titre des monuments historiques, dans des trésors de regroupement peut être une solution pertinente, à l'image du projet de création du trésor des Ardennes que la Direction régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne (DRAC) soutient très fortement.



Le présent ouvrage s'inscrit dans l'action volontariste de la DRAC pour préserver et valoriser ce patrimoine méconnu.

En montrant des restaurations exemplaires, nous espérons que cette publication contribuera à une certaine émulation régionale.

Celle-ci sera soutenue par la DRAC Champagne-Ardenne qui mène sans cesse un travail de sensibilisation et mobilise des moyens conséquents pour accompagner les propriétaires de ces collections dans leur projet de restauration. Depuis 2009, l'enveloppe réservée aux objets est ainsi restée stable à environ 300 000 euros, générant 500 000 euros de travaux sur des objets de la région.

Plusieurs projets sont encourageants pour l'avenir. Une convention avec le musée du Louvre permet de mettre l'accent sur la restauration des panneaux peints du XV^e et XVI^e siècles que l'on trouve en nombre dans l'Aube par exemple et qui n'ont pas jusqu'à présent bénéficié d'autant de soin que les sculptures. En lien avec la Cité du Vitrail du Conseil départemental de l'Aube et la Ville de Troyes, des états sanitaires précis et des travaux de restauration des magnifiques verrières auboises - véritables tableaux de verre dont les liens avec les productions des sculpteurs de la Renaissance sont indéniables -, seront entreprises dans les prochaines années.

Dans le cadre des restaurations d'églises-musées qui s'annoncent à Bar-sur-Seine, Bar-sur-Aube ou encore Ervy-le-Châtel, de véritables chantiers de collections pourront voir le jour.

Toutes ces actions sont le socle d'une politique de valorisation qui peut être ambitieuse car ces objets représentent un atout touristique indéniable pour la région. Certaines communes comme Chaource ou Nogent-sur-Seine dans l'Aube ou L'Epine dans la Marne ont su valoriser ces ressources. Pour mieux faire connaître ce patrimoine d'envergure, il est possible d'organiser des circuits thématiques attractifs autour de sujets iconographiques précis comme celui de la Mise au Tombeau qui est si bien représenté à Joinville, Gudmont-Villiers, Saint-Dizier ou encore Chauvigny. Le Parc naturel des Lacs de la Forêt d'Orient à quant à lui mis en place il y a quelques années un circuit de visite original autour de la thématique très riche de la statuaire du XVI^e siècle. Le succès de l'exposition « Le beau XVI^e siècle » en 2009, qui a attiré plus de 70 000 visiteurs dans l'église Saint-Jean-au-Marché à Troyes, témoigne de ce potentiel.

Restaurer les objets mobiliers de Champagne-Ardenne : une expérience partagée

Par Isabelle Loutrel, conservatrice du patrimoine

Au sein de la Direction régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne (DRAC), la Conservation régionale des monuments historiques de Champagne-Ardenne (CRMH) agit pour la mise en valeur des objets mobiliers qui parent les édifices des communes. Comme partout en France, la DRAC met à profit le budget national alloué aux objets mobiliers et l'expertise de ses agents, les conservateurs des monuments historiques. Ces deux outils, versement de subventions et expertise scientifique, sont les moteurs d'une procédure qui s'avère souvent complexe et longue .

L'octroi d'une subvention par l'Etat reste la première étape du plan de financement que requiert toute procédure de restauration d'objets mobiliers. La Région et le Département interviennent largement dans celui-ci, à partir du moment où l'Etat l'initie. L'expertise scientifique du conservateur des monuments historiques ou du conservateur des antiquités et objets d'art met à disposition du maître d'ouvrage, bien souvent la commune, des conseils. Notamment, l'expert scientifique peut aider à la définition des objectifs de la restauration selon l'état de l'œuvre et le lieu où elle est conservée.

Les articles qui suivent permettent de saisir l'évolution de la doctrine de la restauration au cours des dernières années, mais aussi de mieux comprendre la délicate intervention que constitue le dégagement de la polychromie sur les sculptures, qu'elles soient en matériau bois ou en matériau pierre. Le coût élevé de la restauration d'une ronde-bosse est en effet lié au temps de travail du restaurateur, lequel est proportionnel à la difficulté du dégagement. Le dégagement est une technique permettant de retrouver la polychromie d'origine après une étude stratigraphique approfondie de l'œuvre. S'il n'est pas jugé nécessaire, la restauration en restera au niveau de la conservation de l'existant (voir les articles suivants à ce sujet).

La Champagne-Ardenne du fait de son histoire regorge de groupes sculptés, de bas-reliefs, de ronde-bosse, d'œuvres peintes (panneaux peints, peintures murales, fresques) exécutés durant la période du XVI^e siècle principalement, moment

de l'histoire où la région se remet de la Guerre de Cent ans et des épidémies, moment d'essor économique aussi, avec la reprise des échanges commerciaux. Différents commanditaires (marchands, corporations, familles seigneuriales) ont alors ressenti le besoin de faire exécuter des représentations de la Vierge et de son Fils crucifié, métaphores de la douleur extrême et inéluctable qui touche les êtres dans leur essence, et des saints intercesseurs, martyrs, souvent locaux, portant l'expression d'une identité, professionnelle ou simplement géographique.

Ces représentations, vouées à la prière et à la dévotion, ont envahi les églises durant toute la période de la fin du XV^e siècle et du XVI^e siècle. La Révolution fut un moment de chaos pour ces œuvres qui, bien souvent, quittèrent l'église qui les abritait pour être rassemblées, parfois détruites ou maltraitées, puis, après les événements, réattribuées en fonction des opportunités ou du dynamisme de la paroisse. C'est un fait, aujourd'hui, que la plupart des œuvres que nous voyons dans les églises ne sont plus à leur emplacement d'origine. Il faut donc parfois composer avec plusieurs thèmes iconographiques identiques dans une même église ou bien avec des sculptures aux dimensions ne correspondant pas aux retables ou encore avec des œuvres conservées hors de l'église (mairies, parc de château...).

Face à cette profusion d'œuvres et depuis l'événement de l'exposition « Le beau XVI^e siècle - chefs-d'œuvre de la Sculpture en Champagne » organisée, en 2009 par le Conseil départemental de l'Aube, la DRAC Champagne-Ardenne, le Conseil régional de Champagne-Ardenne et la Ville de Troyes, on constate un regain d'intérêt pour la mise en valeur de la statuaire et des peintures ornant les églises de la région. Les demandes émanant directement des communes sont fréquentes et le souci des maires de sécuriser les statues est réel. La question est donc de pouvoir répondre au mieux aux demandes de restauration et de sécurisation des objets mobiliers, tout en leur assurant une protection là où ils se trouvent. La sensibilisation aux procédures administratives et scientifiques menée par l'Etat en direction des communes - maîtres d'ouvrage - doit aussi porter sur l'entretien du clos et du couvert du bâtiment qui abrite les œuvres. Il est en effet

peu pertinent de vouloir restaurer des objets mobiliers pour les remettre dans une église trop humide ou non sécurisée. Ce travail d'approche globale de la mise en valeur des œuvres relève de la Conservation régionale des monuments historiques, à même de définir les priorités tant techniques que financières. Mais elle ne peut se réaliser sans l'action, sur le terrain, des acteurs patrimoniaux.

De nombreux acteurs patrimoniaux locaux sont indispensables dans le processus d'ensemble. Les premiers sont les conservateurs des antiquités et objets d'art qui sont les relais entre les maîtres d'ouvrage et la DRAC. C'est par leur présence sur le terrain, à travers le récolement des objets mobiliers, et leur connaissance des élus ou des associations, que la Conservation régionale peut définir ses priorités d'intervention.

Les autres acteurs patrimoniaux sont les restaurateurs, installés ou pas dans la région, qui ont une connaissance fine et pertinente des matériaux des œuvres et des conditions de conservation préventive. Leur apport dans la connaissance intime de l'œuvre est infiniment précieux. C'est pour cette raison que la conservation régionale exige, depuis plusieurs années maintenant, des rapports d'intervention de la part des restaurateurs leur permettant d'expliquer la procédure de conservation-restauration utilisée et de constituer par là des archives, indispensables pour l'avenir.

Le conservateur des monuments historiques travaille en accord avec le conservateur des antiquités et objets d'art et le conservateur-restaurateur, afin de mutualiser l'apport des connaissances de chacun et d'aboutir au point de vue le plus pointu et le plus pertinent sur l'œuvre à restaurer. Son avis final est le fruit d'une concertation entre spécialistes, à la lumière de la connaissance globale de la période de création, d'un point de vue de l'histoire de l'art, à propos du sujet traité. Il tient compte également de la démarche du maître d'ouvrage et de son entourage (maire, adjoint à la culture, conseil municipal, association, historien local...) laquelle s'inscrit le plus souvent dans une volonté remarquable de redonner vie à des objets oubliés ou peu mis en valeur. Le maire de la commune, en tant que maître d'ouvrage, est donc l'acteur principal de l'ensemble de la procédure.

Il reste à souligner l'action des associations du patrimoine ou des amis de l'église dont le soutien indéfectible dans le temps est une chance pour chacun des acteurs patrimoniaux. La régularité, la constance qui caractérisent les associations complètent au mieux les moyens d'action des élus et de la DRAC.

Enfin, le clergé est également partie prenante, particulièrement dans la réalisation de nouveaux vitraux, dans le

positionnement des œuvres peintes ou sculptées dans l'église ou encore dans la restauration de l'orfèvrerie, du fait que ces œuvres restent des objets cultuels ou de dévotion.

Parallèlement à ce travail de terrain, des bases de données recensant, et documentant les objets mobiliers des églises ont été constituées par département. Ces bases sont consultables sur Internet pour l'Aube et la Haute-Marne. Celle sur les Ardennes le sera prochainement. La base Marne devrait voir le jour ultérieurement. Elles sont le fruit d'une collaboration et d'un co-financement avec le Conseil régional et les Conseils généraux. La Région s'est engagée depuis peu à en gérer l'informatique documentaire, grâce à des conventions tripartites entre les partenaires Etat, Région et Départements.

Cette publication numérique se veut le point de départ d'une nouvelle forme de mise en valeur des réalisations de restauration entreprises dans la région en donnant la parole aux acteurs. Chaque œuvre sélectionnée a fait l'objet d'une notice rédigée et relue par l'équipe de la Conservation régionale en concertation avec le travail des restaurateurs. Elle a été couverte par une campagne photographique effectuée au début de l'année 2014 par un photographe professionnel.

La conservation régionale des monuments historiques de la DRAC Champagne-Ardenne souhaite que cette nouvelle formule numérique puisse permettre d'actualiser régulièrement les restaurations d'objets mobiliers entreprises dans chaque département. Ces restaurations sont expliquées sur le plan technique, avec la mention du coût de l'opération, dans le but de porter à la connaissance du grand public le contenu entier de l'opération et de donner l'envie aux maîtres d'ouvrage de poursuivre dans ce sens. L'accessibilité de ces œuvres est un objectif partagé par chacun des intervenants et passe, à la fois, par une meilleure sécurisation in situ et par une démarche de médiation à laquelle participe cette publication numérique.

Il convient enfin de remercier les étudiants stagiaires, Marianne Couvidat, Brice Chobeau, Lila Ralison et Claire Sanzani qui ont permis durant l'année 2012 de poser les bases de cette nouvelle publication en collectant et organisant l'ensemble des informations. Nous remercions également les auteurs des articles consultables en amont des notices d'œuvres. Deux d'entre eux sont consacrés aux problématiques de la restauration des sculptures (ceux de Laurence Chicoineau et de Sarah Champion, restaurateurs-conservateurs), un troisième concerne l'attribution et l'identification des peintures sur bois du XVI^e siècle dans la région (celui de Cécile Scailliez, conservatrice en chef au département des peintures du musée du Louvre).

Les restaurateurs face à la statuaire polychrome

Par Sarah Champion, restaurateur-conservateur

Que l'on soit dans le contexte d'une intervention de conservation, de restauration ou d'étude préalable, il se produit alors, pour le conservateur-restaurateur, l'occasion privilégiée d'une observation extrêmement rapprochée des œuvres, un moment de rencontre intime avec leur matérialité.

L'article 10 du code d'éthique de l'ECCO¹ engage le professionnel : « *Le traitement d'un bien culturel doit être documenté par un dossier comprenant écrits et images relatifs à l'examen diagnostique, à toute intervention de conservation et/ou de restauration et à toutes autres informations pertinentes(...). Une copie du rapport doit être remise au propriétaire ou au responsable du bien culturel et doit rester accessible.* »

L'examen diagnostique implique, en amont de toute intervention, de comprendre la fabrication de l'objet (la mise en œuvre du support, pierre ou bois, les assemblages, le traitement des surfaces, puis la mise en polychromie), ainsi que les transformations qu'il a subies (modifications, accidents, mutilations, réparations). Ces informations précieuses (pertinentes, donc), avec toutes les observations réalisées en cours d'étude puis de traitement, peuvent – et devraient² – être consignées dans le rapport. Ce sont autant d'éléments qui viennent s'accumuler pour enrichir l'histoire des techniques, et par-delà, l'histoire de l'art.

C'est sur la base des exemplaires de rapports conservés à la Direction régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne que se développe le présent article : les dossiers de soixante et une sculptures nous ont été soumis, sculptures en bois ou en pierre, du XV^e et du XVI^e siècles, constituant une source de documentation variée, autant que variable, par la richesse des textes, de la documentation photographique ou des synthèses. S'y ajoutent quelques autres œuvres champenoises polychromées, au fil des comparaisons.

Des objets à l'épreuve du temps

Les œuvres anciennes conservées dans des églises, comme ici celles des XV^e ou XVI^e siècles, ont immanquablement subi des transformations de leur apparence au fil du temps. Qu'il s'agisse de recouvrir une couche picturale dégradée, de « rafraîchir » la sculpture ou de la mettre au goût du jour, selon des critères dogmatiques généraux³ ou plus subjec-

tivement esthétiques⁴, les polychromies ont été reprises, parfois en superposition de couches, parfois, hélas, après un grattage des états antérieurs.

Au début de la deuxième moitié du XX^e siècle, les premières tentatives de retour à un état originel ont à leur tour provoqué des dégâts, avec des grattages grossiers (le Saint-Sébastien de Saint-Julien-l'Hospitalier par exemple), et des réinterprétations fantaisistes, à une époque où la restauration s'apparentait plus à une idée de rénovation, hors toute approche scientifique et déontologique. Des cas complexes à traiter résultent généralement de cette histoire passée. L'étude de la polychromie devient alors indispensable pour la compréhension de l'œuvre, et pour le choix à faire dans le cadre d'une restauration. L'outrage extrême pour une œuvre polychromée est la suppression radicale de toutes ses couleurs.

Au fil du temps, ces vicissitudes, ajoutées à la perte de qualité des rendus colorés⁵, ont fait disparaître l'intérêt qui pouvait être porté à la polychromie. L'histoire de l'art s'est par conséquent essentiellement focalisée sur l'étude de la forme, prisée comme critère de jugement principal, phénomène conforté par les premières publications illustrées de gravures, puis de photographies en noir et blanc.

1. ECCO : Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs-Restaurateurs.

2. Malheureusement, les contraintes matérielles ne permettent pas toujours au maître d'ouvrage, ni au conservateur-restaurateur, de favoriser des dossiers étoffés. La documentation nécessite une budgétisation rarement envisagée. Le conservateur-restaurateur s'en trouve contraint dans son implication et doit en rester à un survol plus ou moins généraliste. Il nous a cependant semblé remarquer une évolution de l'intérêt porté à l'étude après 2007, et alors que se profilait la riche exposition troyenne « Le beau XVI^e siècle, chefs-d'œuvre de la Sculpture en Champagne ».

3. Avec une aspiration à la sobriété dans l'art religieux durant les époques ultérieures, avec un retour au blanc et or par exemple.

4. Lorsque l'initiative est prise par un paroissien de repeindre une sculpture par exemple.

5. Du fait des repeints, des altérations accidentelles ou volontaires de la polychromie, mais aussi de la disparition manifeste des savoir-faire, les acteurs n'agissant plus sur contrat pour un prestigieux ou riche commanditaire.

Cependant, c'est bien recouvertes de polychromies que les sculptures étaient commandées, puis réalisées et livrées, et appréciées par les commanditaires, avec, pour cette époque de transition entre le bas Moyen Âge et le XVIII^e siècle, des traitements élégants et raffinés, tant du point de vue esthétique qu'en terme de virtuosité technique.

Plusieurs œuvres, aux motifs sculptés élaborés prévus pour être rehaussés de polychromie, attestent de cette complémentarité. On le remarque sans équivoque à maintes reprises (par exemple sur les vêtements du *Saint-Pierre en pape* de Mesnil-Lettre, en bordure de la robe de la *Vierge à l'Enfant* de l'église Saint-Urbain de Troyes, ou encore sur la mitre du *Saint-Nicolas de Montmorency-Beaufort*).

Ainsi, lorsqu'une sculpture est restaurée, et a bénéficié en amont d'une étude approfondie de sa polychromie, suivie d'une remise au jour de sa polychromie originale, même si celle-ci est lacunaire, cela se révèle une chance immense de pouvoir redécouvrir l'œuvre dans son intégrité originelle, avec des volumes rehaussés de couleurs aux textures pré-

cieuses, variées et de détails délicatement peints. C'est un plaisir pour l'œil de quiconque, mais pour les spécialistes, c'est une pièce qui s'ajoute à la connaissance des œuvres, permettant une vision d'ensemble, d'un point de vue esthétique, historique et technique. On peut citer le *Christ aux liens* de Mussy-sur-Seine, avec les détails très fins de ses larmes, ou, plus prosaïquement, de sa pilosité, qui le rendent encore plus incarné ; la *Vierge de Pitié* de Dosches illustre une manière de traiter le corps mort, avec ses rehauts bleutés, qui sont à rapprocher des rehauts sur le *Christ portant la Croix* de Chaource.

Cependant, pour de multiples raisons matérielles, vouloir retrouver le niveau original de polychromie ne peut être atteint ou envisagé systématiquement. Un dégagement de polychromie peut conduire à des choix mixtes, renvoyant à des états postérieurs à l'original, laissant parfois cohabiter plusieurs époques de polychromie⁶. C'est le cas de la *Charité de Saint-Martin* de Rouilly-Sacey.



Charité de Saint-Martin. Eglise Saint-Martin de Rouilly-Sacey (Aube) © P. Stritt

6. Les choix sont alors clairement expliqués dans le rapport d'intervention. Une garantie pour la compréhension de l'œuvre restaurée, au présent comme pour l'avenir.

Le cas de la *Sainte-Marguerite* d'Arrelles, pour laquelle a été commandé un dégagement, a permis la remise au jour du niveau strictement antérieur au badigeon gris uniforme qui la recouvrait.



Sainte-Marguerite d'Arrelles (Maître de Mailly?)
Eglise Saint-Pierre-ès-Liens de Arrelles (Aube) © P. Stritt

La sculpture a retrouvé un aspect polychromé dont les coloris reprenaient ceux plus anciens (les originaux ?), mais sans la qualité des textures d'un traitement du XVI^e siècle. Ce dégagement de polychromie, a priori spectaculaire, doit cependant rappeler que, en ce qui concerne les traits d'un visage, il n'est pas envisageable d'évoquer « l'expression du personnage » dans le cas d'une œuvre repeinte. En effet, les reprises perdent en finesse d'exécution, et à considérer l'épaisseur ou l'inclinaison d'un sourcil, la taille et l'emplacement, à quelques millimètres près, d'un iris et d'une pupille, tout comme les détails de la commissure peinte des lèvres, on s'aperçoit que la seule expression pouvant être considérée comme faisant partie de l'œuvre, dans son intégrité originelle, est celle voulue par le sculpteur et le polychromeur, celle révélée au commanditaire et aux fidèles, jusqu'à toute intervention ultérieure. Ensuite la sculpture

ne porte plus, en quelque sorte, que des masques - même si certains ne sont pas dénués d'intérêt esthétique.

Diverses approches pour divers objectifs : étude et consignation des observations

Une étude de polychromie est parfois commandée, plus ou moins approfondie, qui aboutit à une meilleure connaissance de la sculpture, et, dans de rares cas, à des observations plus scientifiques. Quels que soient les partis-pris d'intervention, même lors d'une opération de conservation courante ou lors d'un simple bichonnage, le conservateur-restaurateur se doit de rapporter ses observations sur les niveaux de polychromie conservés.

Le conservateur-restaurateur se pose des questions d'emblée : l'œuvre est-elle empâtée ? (c'est qu'elle a été repeinte à maintes reprises). Présente-t-elle des lacunes, et sur combien de niveaux, apparentes ou sous-jacentes ?

Ces observations se font à l'œil nu pour un premier diagnostic orientant les propositions de traitement.

Si la sculpture semble receler plusieurs niveaux de polychromie, de très petits sondages peuvent être effectués, sous lampe loupe ou lunettes-loupe (x2 à x4). Des propositions de dégagement sont alors faites. A ce moment, peut-être décidée une étude préalable de la polychromie, à un niveau de précision variable. Cette étude, dans les cas moins sensibles, peut être effectuée conjointement à la restauration. Elle s'effectue grâce à des échelles stratigraphiques réalisées dans des zones plus protégées comme les fonds des plis, et sur les zones d'avoisinage - des vêtements par exemple. Ces échelles peuvent être réalisées et étudiées sous lampe-loupe ou lunettes-loupe ou sous loupe binoculaire⁷, avec des grossissements de x10 à x40.

L'enjeu est de retrouver le nombre d'interventions, chacune comportant souvent plusieurs couches, et de saisir de quelle façon les résultats de chaque sondage concordent, chronologiquement, avec les autres.

Plusieurs conclusions peuvent être apportées :

- la qualité esthétique et matérielle des niveaux de polychromie, avec éventuellement la localisation des certains décors
- l'état de conservation de ces niveaux de polychromie, avec une approximation de quantité de conservation, formulée parfois en termes de pourcentage.

Elles sont rendues sous forme de tableaux stratigraphiques, de texte de synthèse et de schémas.

⁷. La loupe binoculaire sert aussi aux dégagements de polychromie les plus délicats, avec en général des grossissements entre x15 et x25.

Le choix des termes employés dans la désignation des couleurs, et parfois des techniques, observées, devrait être considéré comme primordial. On peut parler de la couleur, mais aussi du grain, de la texture, de la matité, de l'épaisseur de la couche picturale, parfois elle-même constituée de plusieurs niveaux... Cependant, dans les descriptions, c'est le coloris qui est le plus souvent évoqué. En l'absence d'analyses chimiques, la distinction n'est pas faite précisément. Par exemple pour un « bleu azurite », la différence est à faire entre un « bleu de couleur azurite » (on évoque alors le rendu) et un « bleu de type bleu d'azurite » (lorsqu'il s'agit d'évoquer le pigment employé). Le cas se rencontre aussi avec le rouge dit « de garance », ou avec des matières dites « laques », qui techniquement peuvent être distinguées entre glacis et laques.

Il est important de garder à l'esprit que chaque sondage est une destruction locale du matériau-polychromie. Le choix des emplacements de sondage, leur quantité, et leur étendue, est donc important. Il en est de même pour les prélevements qui peuvent être effectués pour approfondir l'étude.

Une étude efficace nécessite une quantité non négligeable d'échantillons, parfois plus d'une vingtaine sur une unique sculpture. Aussi la pertinence d'une telle intervention doit être souhaitée avec soin. En effet, une série de prélevements, si elle ne fait que confirmer l'étude stratigraphique, est certes valorisante, mais n'apporte pas d'éléments suffisants pour enrichir les connaissances relatives à la polychromie d'une époque, d'une région ou d'un atelier.

Pour cela, les études de laboratoire sont incontournables. Il ne s'agit pas seulement de déterminer les pigments employés, mais aussi, comme cela a été fait pour le *Saint-Antoine* de Châlons-en-Champagne⁸, les charges et les liants employés, avec éventuellement leurs proportions.

Un cas particulier et passionnant est celui des brocarts appliqués. Formellement tous différents, ils mériteraient de façon systématique un relevé précis, graphique et photographique, avec décompte des stries par centimètre, et analyse des composants pour en connaître la composition. La *Sainte-Julie* de Saint-André-des-Vergers en porte de remarquables. Les autres sculptures de l'église en révèlent également.



Sainte-Julie. Eglise Saint-André de Saint-André-les-Vergers (Aube) © P. Stritt

8. Respectivement, les analyses ont été réalisées par le Laboratoire d'analyse et de recherche pour la conservation et la restauration des œuvres d'art à Paris, et Jacques Verleecque sprl à Bruxelles, à l'initiative de la restauratrice.



Consécration de la cathédrale par le pape Eugène III. Panneau peint, cathédrale Saint-Etienne de Châlons-en-Champagne © Région Champagne-Ardenne, Jacques Philippon

Si les décors de brocarts appliqués appellent à la constitution d'une typologie, nous terminerons sur l'évocation de deux œuvres importantes, hors corpus initial, pour ouvrir sur une plus vaste et réelle proposition d'étude de la polychromie en Champagne-Ardenne, tous arts polychromés confondus : *L'arrestation de Saint-Crépin et Saint-Crépinien* de l'église Saint-Pantaléon de Troyes, dont la richesse des décors des plus variés, esthétiquement et technique, invite à la constitution d'un catalogue formel des décors des XV^e et XVI^e siècles pour la région et le tableau peint sur bois de la cathédrale de Châlons-en-Champagne, *La consécration de la cathédrale* par Eugène III en 1147, du XV^e siècle, dont les fonds or sont constitués de brocarts appliqués. Ces œuvres évoquent la transversalité des savoirs et des techniques durant ces époques dans des formes d'arts qui sont aujourd'hui compartimentées.

En conclusion, si l'examen de la polychromie par les conservateurs-restaurateurs permet en premier lieu de faire un choix d'intervention et de consigner leurs observations sur une sculpture donnée, on ne peut que souhaiter qu'à plus vaste échelle l'ensemble des études, de plus en plus fines, contribue à enrichir l'échange avec les spécialistes d'autres disciplines.

L'histoire des techniques est un domaine en construction dans l'histoire de l'art. Au-delà de l'affinement d'une chronologie des techniques de polychromie encore difficile à établir et à attester sur cette période, les historiens se penchent sur l'histoire du commerce des matériaux, des pigments et des métaux précieux, sur la diffusion des modèles ou des modes de fabrication des œuvres et des polychromies, sur les recettes pouvant attester la circulation de sculpteurs, de polychromeurs, sur la constitution ponctuelle ou pérenne des groupements en ateliers. Chacun y trouvera son compte dans la systématisation progressive des études complètes et précises.

La restauration des bois polychromes en Champagne-Ardenne : bilan et pratiques

Par Laurence Chicoineau, conservateur-restaurateur en sculpture

Les nombreuses œuvres en bois polychromes restaurées en région Champagne-Ardennes – dix-huit ont été sélectionnées pour cette étude – témoignent d'une grande variété stylistique et iconographique puisqu'il s'agit aussi bien de Christs, de Vierges à l'Enfant, de personnages de calvaire que de saints isolés, ainsi que d'un panel de datations allant du XIII^e au XVII^e siècles.

La priorité des traitements de restauration a été soit l'urgence d'un état de conservation très alarmant (les églises qui abritent ces œuvres offrant des conditions de conservation assez précaires et hostiles) soit la volonté des mairies de mettre en valeur des œuvres en dégageant les repeints.

Bilan des dégradations des bois polychromes

L'altération la plus dommageable rencontrée sur ces œuvres est l'infestation par les insectes xylophages qui touche toutes les œuvres, même celles en chêne, à l'exception de trois cas faiblement infestés : le retable

de *La vie du Christ* de Ricey-Bas dont seuls les éléments refaits en peuplier ont été ré-infestés par la suite, *Le Christ aux liens* en chêne de Mussy-sur-Seine et la *Vierge à l'Enfant* de Rouilly-Sacey.

On dénombre deux cas de dégradation par les insectes, particulièrement dramatiques, qui ont affecté la structure mécanique du bois au point d'entraîner des détachements et des chutes de volumes : il s'agit du *Saint-Sébastien* en noyer de la commune d'Unieville (perte de l'épaule et cassure de la colonne) et du *Christ de poutre de gloire* d'Ecueil, très endommagé au niveau des zones d'attache des bras et de la croix d'origine.

On note quatre cas plus classiques d'infestation du bois affectant plus particulièrement les volumes sculptés dont la forme devient illisible : ces cas concernent les statues en noyer de la *Vierge à l'enfant* et de *Saint-Jean* de Breuil-sur-Vesle et la *Vierge* et le *Saint-Jean* de la commune de Saint-Gilles. Les volumes sculptés de ces œuvres ont été fortement érodés par les insectes au niveau des visages et des drapés, les formes qui nous parviennent à l'heure actuelle étant difficilement compréhensibles.

Les autres statues sont infestées par les insectes à divers degrés, mais l'étendue de la dégradation est soit masquée par des couches importantes de repeints – c'est le cas des statues de Blaincourt, Luyères, Unienville (*Sainte-Savine*) et du calvaire de Las-sicourt –, soit stabilisée par des interventions de réparations anciennes, à savoir des bûchages de parties de bois vermoulues remplacées par des greffes de bois (*Saint-Georges* de Laubressel), des comblements locaux en plâtre (*Saint-Michel* de Saint-Parres-les-Vaudes et le *Christ en Croix* de Feuges) : toutes ces parties remaniées étant plus ou moins repeintes et elles-mêmes de nouveau altérées.

Une dégradation qui n'est pas uniquement liée à la fragilité du matériau organique

L'essence même du bois a bien sûr un rôle primordial dans la fragilité du matériau : parmi les œuvres étudiées, on dénombre six cas de statues exécutées dans du noyer, un cas dans du platane et onze cas dans du chêne. Il est évident de constater que les statues taillées dans du bois tendre tel que le noyer sont beaucoup plus vulnérables, plus sensibles aux insectes xylophages et donc beaucoup plus endommagées que les statues exécutées en chêne, bois plus résistant.

Mais le mode de taille a également un rôle important dans la conservation de la statue. Il s'agit en effet, lors de la conception de l'œuvre, d'éliminer au maximum les zones d'aubier¹, situées sur les revers des statues en particulier. L'aubier, facilement attaqué par les insectes, est sujet à la formation de fentes radiales. La taille de la sculpture consiste donc à centrer celle-ci dans le bois de cœur plus résistant.

Si la plupart des œuvres en noyer étudiées ont été exécutées avec beaucoup de soin, cela ne les a pas empêchées d'être toutes fortement dégradées, notamment sur les éléments saillants taillés dans du bois d'aubier résiduel tels que les bras, jambes et parfois le corps entier des enfants des Vierges à l'Enfant, les couronnes des Vierges, boucles de cheveux, les drapés et plis de volumes saillants, les noeuds des perizonium et les couronnes d'épines, les pieds et les bases des statues.



Saint-Michel.

Détails avant restauration. Eglise de Saint-Parres de Saint-Parres-les-Vaudes (Aube) © DRAC CA

Le facteur externe de conservation qui initie la cause majeure de cet état de dégradation est le milieu de conservation des églises, et en particulier l'humidité. Celle-ci joue un rôle primordial dans la dégradation du matériau, car le taux élevé d'humidité relative présent dans ces édifices peut avoisiner les 90 %, et varie au cours des saisons. Cette présence d'humidité favorise l'installation des insectes, ces derniers ayant besoin d'eau pour survivre. Cette humidité ambiante est souvent associée à un manque d'entretien du bâtiment entraînant un apport d'eau supplémentaire (toitures, vitraux, gouttières et écoulements d'eau défectueux) auquel s'ajoute un manque de ventilation.

On remarquera à ce sujet que les statues en bois sont surtout infestées par les insectes au niveau de leur base et de leur revers : les statues étant en général placées sur des socles en pierre et contre des murs humides, l'humidité est alors captée dans le bois par contact et par capillarité au niveau de ces interfaces, et les insectes viennent se loger dans ces zones de contact humides et amorcer ainsi l'infestation. À cela s'ajoute la présence d'autres éléments en bois tels que le retable et le mobilier d'église qui, s'ils sont infestés et non traités rapidement, vont contaminer les œuvres situées à proximité lors des périodes d'envol et de ponte des insectes.

1. Partie de l'arbre située sous l'écorce correspondant aux zones d'accroissement de l'arbre les plus récentes. Tendre, l'aubier est plus riche en protéines et attire de ce fait les insectes xylophages.

Des cas particuliers de conservation inadaptée à la fragilité du matériau sont également en cause, ainsi de simples négligences comme l'exposition aux intempéries des statues, situées trop proches de vitraux aux verres fracturés laissant pénétrer pluie, rayons ultraviolets et volatiles.

Face à cet état important de dégradation du bois, les conséquences au niveau des altérations sont multiples et s'enchaînent très rapidement, toute statue étant en soi un cas particulier. Le bois altéré et vermoulu perd de sa résistance mécanique, l'infestation active entraîne dans sa progression des pertes, cassures, chutes et érosion de volumes rendant les formes sculptées illisibles et confuses (pertes des croix originales des Christ, défaillances des chevilles d'assemblage et fragilisation de ces dernières, notamment sur les bras des Christ, instabilités des statues sur leur assise).

Ces œuvres ayant été recouvertes, au fil des époques, par de nombreuses couches de polychromie, on constate une fragilisation de leur état de conservation entraînée par la dégradation du support. Ces dégradations de la polychromie sont accentuées par l'humidité importante qui altère les couches d'apprêt et les préparations, entraîne la perte de liant et la perte d'adhérence des colles animales contenues dans ces préparations, et se traduit concrètement par des soulèvements, des écaillements évoluant vers des chutes et donc des lacunes des polychromies plus ou moins importantes.



Christ, détail, avant restauration. Eglise Saint-Benoît de Feuges (Aube) © DRAC CA

S'ajoutent à cela d'autres altérations, empoussièvement léger des surfaces polychromes évoluant vers un encrassement résiduel plus adhérent et plus dense, assombrissant et dénatrant les couleurs, dépôts de déjections acides d'oiseaux sur les polychromies, nidifications d'insectes et toiles d'araignées dans les zones de bois vulnérables.

Ces altérations du support et des polychromies sont pour de nombreuses statues survenues très tôt au début de leur mise en place, ce qui signifie donc que les conditions de conservation dans les églises ne se sont guère modifiées et que les années et les siècles ont accentué et entretenu ce processus de dégradation.

Parcours de ces bois polychromes au travers des siècles

On remarque que huit des dix-huit œuvres ont subi des réparations anciennes au niveau de leur structure, quelles que soient leur époque et l'essence de bois. Par ailleurs, toutes les œuvres ont reçu, en sus de leur polychromie d'origine, de nombreuses autres couches de polychromie, que l'on nomme repeints ou surpeints, ceci à toutes les époques.

L'œuvre la plus ancienne (en noyer) et la plus dégradée est le *Saint-Jean* de Breuil-sur-Vesle datant de la deuxième moitié du XIII^e siècle. C'est le seul vestige d'une poutre de gloire.

Très dégradé au niveau du volume, il a perdu la totalité de ses polychromies. Ce cas témoigne d'une réparation très ancienne de consolidation du bois par une toile de marouflage encollée sur la surface du bois vermoulu avec de la cire. Ce type de réparation se retrouve au niveau du premier repeint sur la *Vierge à l'Enfant* de Breuil-sur-Vesle qui date du XV^e siècle.

D'autres types de réparations du bois sont identifiés : bûchage de parties vermoulues et remplacement du volume par des greffes en bois de noyer ou de peuplier ou bien par des bouchages en cire ou en plâtre renforcés avec des clous, soit en mastic à base d'huile siccative assez proche du mastic de vitrier ; on trouve aussi un cas de consolidation du bois avec du goudron.

Ces réparations concernent la *Sainte-Marguerite* de Luyères, le *Saint-Georges* de Laubressel, le *Saint-Michel* de Saint-Parres-les-Vaudes, le *Christ en croix* de Feuges, le *Christ de poutre de gloire* de Ecueil et le retable *La vie du Christ* du Riceys-Bas, dont un nombre conséquent de scènes ont été refaites en peuplier.

On note donc, qu'à toutes les époques, il a été très difficile d'éradiquer efficacement une infestation par les insectes et de consolider du bois vermoulu autrement qu'en le remplaçant, dans le meilleur des cas. Ces remaniements concernent soit des éléments importants tels que des croix entières, des bras (Christs de Feuges et d'Ecueil), des scènes entières avec décors et personnages (retable du Riceys-Bas), des volumes étendus (*Saint-Georges* de Laubressel), ou de petite taille plus localisés (*Sainte-Marguerite* de Luyères et *Saint-Michel* de Saint-Parres-les-Vaudes).

Ces interventions témoignent du fait que l'on a toujours souhaité restituer des volumes manquants et altérés quelles que soient leur taille et leur envergure, car il s'agit d'œuvres religieuses à forte valeur représentative et symbolique.

Les nombreux repeints, appliqués parfois très tôt sur les polychromies originales fragilisées, ont été pratiqués régulièrement à toutes les époques. Ils ont eu ce rôle d'entretien de la surface peinte, camouflage des soulèvements et des lacunes, la couche de repeint faisant office de fixage des couches polychromes grâce à son liant, camouflage de zones brûlées par les cierges (*Christ en croix* de Feuges), de parties réparées en bois ou consolidées par des toiles, rôle de remise en teinte et de rafraîchissement des couleurs.

La plupart des repeints de ces statues d'art populaire sont maladroits, de facture grossière, sujets à des interprétations fausses comme les plaies des christs qui sont souvent inversées (Christs de Lassicourt et d'Ecueil). Surtout, d'une manière générale, ces interventions ne reflètent plus la qualité de la polychromie originale et son éclat mais témoignent du reflet d'un changement de goût et de mode pratiqué au cours des siècles dont les matériaux utilisés s'appauvrissegraduellement au cours des époques. Ceci étant probablement la conséquence d'un manque de connaissances et de préoccupations techniques et artistiques sur la qualité originale de l'œuvre.

Ainsi, l'histoire de ces remaniements s'observe d'une manière plus ou moins complexe, difficilement lisible et compréhensible pour nos regards actuels. Ils sont parfois si bien intégrés que l'on ne discerne plus à l'œil nu les parties d'origine et les parties refaites, l'éclat et la qualité des matériaux constituant la polychromie originale, les choix de couleurs des nouveaux repeints et leur motivation, les matériaux et les moyens pratiqués, l'évolution de ces réparations dans le temps et leur interférence sur la conservation actuelle de l'œuvre.

Ces sculptures polychromes attestent donc d'une évolution intrinsèque de leur histoire qu'il est fondamental d'identifier et de comprendre afin de poser un diagnostic clair de leur état de conservation. Ce constat permet d'établir un protocole de traitement adapté à chaque altération, sachant qu'il n'existe pas d'éléments d'archive sur l'histoire de ces remaniements.

Le traitement des bois polychromes aujourd'hui

L'origine du terme « restauration » est assez récente, elle est le fruit d'une maturité, d'une responsabilité face aux œuvres, d'une prise de conscience collective au sein d'organismes internationaux tels que l'ICOM (Conseil international des musées) et l'Unesco, et apparaît dans la Charte d'Athènes de 1931. Le terme est concrétisé en 1964 par un texte fondateur qui donne les bases actuelles de la restauration/conservation : la Charte internationale de Venise de César Brandi sur la conservation et la restauration des monuments et des sites. Cette charte insiste particulièrement sur le respect matériel de l'œuvre, témoin d'une histoire et donc sur son étude matérielle, sur son entretien régulier, basé sur des savoirs scientifiques et techniques contribuant à sa sauvegarde, sur un respect de la substance ancienne, respect qui s'arrête là où commence l'hypothèse dans le domaine de la reconstitution, et sur une documentation scientifique et technique du traitement.

Autrement dit, ce qui différencie une « réparation » d'une restauration est une déontologie précise, basée sur trois axes majeurs : la lisibilité de la restauration, sa réversibilité et sa stabilité dans le temps.

Les premières formations de professionnels de la restauration issues de cette déontologie se sont mises en place dans des écoles en Italie, puis en France, où la première formation voit le jour, en 1973, à l'Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, dans le cadre d'une maîtrise de sciences et techniques de restauration/conservation des biens culturels qui évoluera vers le grade de master de conservation/restauration des biens culturels, puis en 1977, la création de l'IFROA (Institut français de restauration des œuvres d'art), aujourd'hui INP (Institut national du patrimoine). Cette profession assez jeune dispose d'une fédération la représentant au niveau national et international (la FFCR ou fédération française des conservateurs-restaurateurs), dotée d'un grand dynamisme, en perpétuelle évolution au niveau des méthodes et protocoles de traitement, enrichis lors de journées d'études, groupes de travail, stages de formation permanente et de colloques, créant également de nouvelles formations universitaires, ainsi en 1993 un DESS, diplôme de conservation préventive au sein de l'Université Paris-I Panthéon-Sorbonne.

Les œuvres sculptées peuvent ainsi être encadrées par des professionnels de la restauration. Le processus de traitement commence avant tout par un constat précis de l'état de conservation de l'œuvre qui déterminera un protocole adapté de traitement. On insistera particulièrement à ce stade, au sein des monuments historiques, sur le rôle des responsables scientifiques patrimoniaux, les conservateurs des monuments historiques - pour l'ensemble de la région - et les conservateurs des antiquités et objets d'art œuvrant au niveau du département, qui assurent un suivi technique, un relais administratif et un rôle de conseil déterminant entre les propriétaires, maîtres d'ouvrage - (le plus souvent les communes) et les restaurateurs.

Plusieurs types de traitement peuvent être envisagés sur une sculpture, en fonction de son état de dégradation :

- la sauvegarde d'urgence ou traitement minimum de présentation,
- le traitement de conservation/restauration,
- la restauration fondamentale comprenant des dérestaurations structurelles ou bien, cas plus complexes et spectaculaires, des dérestaurations complètes, ce qui signifie un retour vers un état antérieur. Ainsi, le dégagement de polychromie en sculpture est une dérestauration. Les traitements sont systématiquement documentés par des rapports techniques.

Les traitements de conservation-restauration de base ont pour objectif de stopper les dégradations évolutives : ils comprennent la désinsectisation curative et préventive du bois (la curative se pratique actuellement par l'anoxie ou privation d'oxygène), la consolidation du bois (par injection de résines stables, la fixation des parties structurelles défaillantes (par des moyens réversibles), le refixage des couches polychromes (par des fixatifs stables et réversibles).

La conservation proprement dite évolue ensuite vers des traitements de restauration destinés à mettre en valeur les qualités propres de la sculpture. Le nettoyage des encrassemens de surfaces se pratique sur la polychromie et sur les dorures à la suite de tests de solubilité et d'innocuité des solvants sur les couches de polychromies et en fonction du niveau de nettoyage requis. Ce nettoyage doit préserver les patines, les traces d'usage, les repeints et tous les témoins de l'histoire technique de l'œuvre.

Mais ce nettoyage peut être parfois beaucoup plus complexe. L'étude de la polychromie sous loupe binoculaire est alors fondamentale à ce stade, car elle permet de diagnostiquer la cohérence et l'état de conservation des repeints, l'histoire des remaniements structurels couplés avec les interventions polychromes et la datation approximative des interventions. Le nettoyage peut alors s'orienter vers des dégagements partiels de vernis oxydé, de retouches disgracieuses de dorure à la bronzine oxydée et de repeints locaux incohérents, le tout devant être justifié.

Parfois, des restaurations au niveau du support interviennent à ce stade si d'anciennes réparations interfèrent au niveau de l'état de conservation du matériau (comme la présence de plâtre et de clous rouillés). Néanmoins, des anciennes réparations stables peuvent tout à fait rester en place.

L'étude de la polychromie permet également de proposer une orientation de traitement vers le dégagement plus complet de repeints et doit alors s'accompagner d'un protocole technique adapté.

Le traitement de la statue peut s'arrêter à ce stade mais bien souvent une harmonisation visuelle s'impose afin de rendre l'œuvre lisible au niveau de son volume et de la polychromie. Viennent alors les étapes de comblements structurels sur des parties manquantes, s'ils sont indispensables, et de retouches des lacunes de polychromie. Les compléments structurels doivent respecter l'histoire matérielle de l'œuvre, être clairement justifiés et ne doivent en aucun cas interpréter un volume si la forme n'est pas déjà sommairement définie : en

d'autres termes, toute création de volume doit être justifiée par un document d'archive de type photos. Le but de la retouche des lacunes sur la polychromie est d'harmoniser la lecture du volume en calmant visuellement les contrastes créés par ces lacunes et d'être lisible à vision rapprochée. Globalement, nous pouvons constater que dans le corpus des dix-huit œuvres étudiées, on dénombre deux cas de traitement minimal d'intervention pratiqué pour l'exposition « Le Beau XVI^e siècle » en 2009 à Troyes : les statues de *Saint-Michel* de Saint-Parres-les-Vaudes et du *Christ en croix* de Feuges.



Saint-Michel.

Détail avant restauration.
Eglise Saint-Parres de
Saint-Parres-les-Vaudes (Aube)
© DRAC CA



Saint-Michel terrassant le dragon. Eglise Saint-Parres de Saint-Parres-les-Vaudes (Aube) © P. Stritt

Huit cas concernent une conservation de base de type sauvetage incluant dans la plupart des cas des traitements de restauration complémentaires : il s'agit des statues de Breuil, Saint-Gilles, Ecueil, Unienville et Laubressel. Le *Saint-Sébastien* d'Unienville, notamment, dont l'épaule dextre a disparu, et dont le manque se révélait très perturbant, a été refaite à l'identique de l'épaule conservée.

Cinq cas ont été étudiés en vue d'un dégagement de repeint et de badigeon mais aucun dégagement n'a été concrétisé soit pour des raisons économiques soit pour des problèmes d'ordre technique et de mauvaise conservation des polychromies : il s'agit des statues du calvaire de Lassicourt, de Luyères et Blaincourt.

Quatre autres cas sont des traitements de conservation/restauration, complétés parfois par des dégagements partiels de repeints : Sainte-Savine, d'Unienville, Rouilly-Sachey, le retable de Ricey-Bas et Mussy-sur-Seine.

Le rôle du restaurateur est donc de conserver et de restaurer une œuvre en préservant son histoire matérielle. Ceci afin de transmettre une vision clarifiée de la sculpture qui non seulement est un témoin artistique et historique mais également un reflet d'une époque qu'il est important de rendre lisible pour le grand public. Par exemple, il est intéressant, au terme d'une restauration, d'expliquer ce qui est original et ce qui ne l'est pas, de localiser les remaniements et les repeints et, ainsi, d'apprendre à lire et à regarder une sculpture qui a été remaniée puis restaurée.

L'objectif est donc de comprendre les transformations de l'œuvre, ses modifications au cours des siècles, de les accepter comme telles et de faire admettre que certains volumes manquants et lacunes résiduelles resteront ainsi.

La restauration telle qu'elle se pratique actuellement pose un regard nouveau sur l'œuvre qui suppose une modification des mentalités ; ceci doit se faire en douceur auprès du clergé et des paroissiens, car l'œuvre garde une fonction cultuelle et religieuse.

Les restaurations sont le témoin et le reflet d'une époque, elles suivent l'évolution des produits et des méthodes de travail, les uns et les autres liés au progrès et à la recherche de nouveaux polymères dans l'industrie de la chimie orga-

nique. Ces produits sont adaptés et testés artificiellement dans des laboratoires internationaux de recherche appliquée à la restauration pour être ensuite communiqués dans des articles spécialisés, des colloques, puis expérimentés dans des mémoires d'étudiants avant d'être utilisés dans les ateliers des restaurateurs.

Les restaurations sont aussi le reflet de l'histoire de la déontologie, ainsi ces dégagements de polychromie très fréquents dans les années 1960, quand les traitements étaient souvent motivés par le souhait de voir de belles polychromies originales, qui ont parfois abouti à des résultats assez drastiques. Se pose alors le problème crucial de la pérennité de ces œuvres restaurées et du rôle fondamental de leur entretien régulier, de leur protection, de leur sécurisation et de leur conservation préventive face à leur milieu de conservation, toutes ces interventions d'entretien devant être pratiquées par des professionnels de la restauration.

La sensibilisation des communes, leur responsabilité, leur engagement, en liaison étroite avec les conservateurs des monuments historiques, les conservateurs des antiquités et objets d'art et les restaurateurs, sont des atouts efficaces pour lutter contre les méfaits du temps et donner aux générations futures le plaisir renouvelé de contempler ces œuvres fragiles au sein d'un musée gratuit à ciel ouvert que constituent nos églises rurales.

La peinture du XVI^e siècle en Champagne

Par Cécile Scailliérez, conservatrice au département des peintures du musée du Louvre

L'étude de la Renaissance française a régulièrement pris en compte l'ensemble du patrimoine architectural et sculpté disséminé sur le territoire. Elle a en revanche pendant très longtemps abordé la question de la peinture de façon trop étroite pour être juste : ne considérant que l'art de cour et l'emprise de son flagrant italianisme, négligeant la part pourtant considérable de la commande ecclésiastique et privée, souvent plus traditionnelle. Elle ne tenait en outre aucun compte du fait, pourtant bien noté par l'érudition locale, qu'au XVI^e siècle, tout comme au précédent, le champ de la peinture ne se limite pas à la peinture de chevalet et à la peinture murale, mais englobe aussi le vitrail et l'enluminure, la tapisserie et même la broderie, dont les « pourtraicts », c'est-à-dire les modèles dessinés, sont le plus souvent le fait des « peintres », voire certains aspects de la sculpture, qui de plus était presque systématiquement rehaussée de polychromie.

La Champagne au carrefour du courant septentrional et du rayonnement « oriental »

Cette conception ancienne de la peinture française du XVI^e siècle n'a, fort heureusement, plus cours depuis plusieurs décennies. On sait bien désormais, même si leur étude ne fait que débuter, que la présence d'artistes d'origine septentrionale a contrebalancé, même dans le milieu royal, le courant italianisant.

A côté de l'effervescence de l'Ile-de-France, dominée par Fontainebleau et Paris, d'autres foyers se sont développés avec vigueur, en particulier sur l'axe Nord-Sud qui reliait les Pays-Bas à l'Italie, de la Picardie à la Provence en passant, justement, par la Champagne et la Bourgogne, où les peintres du Nord, tels que Grégoire Guérard et Bartholomeus Pons, pour ne citer que ceux dont la personnalité commence à se reconstruire, ont joué un rôle particulièrement éminent, pressenti par Michel Laclotte dans la mémorable exposition du *Seizième siècle européen* (Paris, Petit Palais, 1965).

On mesure désormais mieux, d'autre part, à quel point la culture de la cour a essaimé dans tout le royaume, où les seigneurs et leurs familles possédaient des demeures et des chapelles et jouissaient de charges ecclésiastiques, favorisant ainsi les échanges stylistiques. Les Dinteville, les Guise, dont le mécénat n'est encore que très partiellement étudié,

en sont en Champagne de très illustres exemples.

La Champagne, et spécialement la région troyenne, s'est ainsi trouvée, pour des raisons autant géographiques qu'historiques, au carrefour du courant septentrional et du rayonnement « oriental » du chantier décoratif de Fontainebleau, et c'est en grande partie ce qui lui a valu un tel épanouissement au cours du XVI^e siècle.

Le domaine de la sculpture, redécouvert en premier, n'a pas été seul concerné, et la peinture, entendue au sens large que nous venons d'évoquer, offre le même intérêt et un égal degré de qualité.

Le travail, malheureusement resté inédit, mené en 1983 par Monique Barbier¹ sur les tableaux du XVI^e siècle troyen conservés dans les musées et églises de Troyes, apportait déjà un regard très nouveau sur la cohérence de ce foyer, et il est temps de le reprendre, de le poursuivre et de l'étendre. On sait bien enfin, désormais, que le vitrail de la Renaissance, longtemps considéré comme décadent par les médiéalistes, fut, au contraire au XVI^e siècle une forme spécifiquement française de peinture monumentale, parfois porteuse de grandes innovations et en tout état de cause en parfaite harmonie avec la peinture de chevalet.

Comme la Normandie et la Picardie, la Champagne joue là aussi un rôle tout-à-fait éminent. Le corpus des vitraux en a été publié en 1992² et certains verriers, tel que Jean Soudain, ou certains chantiers, tels que les églises de Troyes, ont été récemment étudiés plus en profondeur³. Ce travail permet d'en poursuivre à l'avenir l'étude stylistique en rapport avec les autres aspects de la peinture troyenne contemporaine, comme cela a été entamé lors de deux colloques tenus à Genève en 2010 et 2011, au cours desquels Frédéric Elsig et nous-même avons avancé quelques propositions d'attribution de vitraux et de panneaux à Nicolas Cordonnier,

1. Monique Barbier, *La peinture à Troyes au XVI^e siècle. Inventaire des œuvres conservées au musée de Vauluisant, dans les églises de Troyes et de ses environs*, Maîtrise sous la direction de Jacques Thuillier et Antoine Schnapper, Paris IV-Sorbonne, 1983

2. *Corpus Vitrearum, Recensement, IV, Les vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, 1992

3. Nicole Hany, « Un peintre-verrier troyen de la Renaissance : Jean Soudain », *Revue de l'Art*, n°63, 1984 - Danielle Minois, *Le vitrail à Troyes : les chantiers et les hommes (1480-1560)*, Paris, 2005

Bartholomeus Pons et Jean Pothier.

Toute cette reconstruction de l'art champenois s'appuie, bien entendu, sur les premiers recensements, effectués dès 1834 par Arnaud et repris par Fichot de 1881 à 1900, ainsi que sur le dépouillement et la publication des archives, entrepris très tôt (Jacquot en 1869, Rondot en 1887, Babeau en 1903)⁴ et sans cesse enrichis⁵.

Elles apportent des repères tant sur les artistes que sur leurs commanditaires, et au même titre que les études techniques menées sur les œuvres elles-mêmes, entre autres à l'occasion de leur restauration, fournissent parfois les arguments objectifs indispensables pour étayer des hypothèses, voire établir la correspondance entre artistes connus et œuvres conservées.

Les monuments historiques et leur mobilier, les églises en particulier, offrent un champ d'investigation particulièrement précieux dans la mesure où parfois, et en tout cas plus que les musées, ils ont préservé, certes bien souvent dégradés, mutilés, démembrés et dispersés, masqués ou abusivement « restaurés », les divers éléments d'une création cohérente, où plusieurs techniques dialoguent ou s'enchaînent. L'autel, la chapelle ou la succession de chapelles sont parfois encore debout pour témoigner de ce contexte si important de la création qui permet d'en comprendre les pièces détachées : ce qu'André Chastel rappelait à propos de l'art français du XVI^e siècle, qu'il encourageait déjà en 1965 à reconSIDérer en songeant bien que « l'unité véritable, c'est l'édifice »⁶. Si l'on y associe les plus philologiques des rapprochements stylistiques, il n'est pas déraisonnable d'être plus optimiste que Danielle Minois lorsqu'elle écrivait, récemment encore, que « si l'origine champenoise de nombreuses œuvres conservées à Troyes et dans ses environs est assurée (...), aucune attribution ne peut être faite. L'anonymat reste complet et la datation est souvent incertaine »⁷.

C'est sans doute dans le domaine de la peinture murale que l'enquête a été la plus négligée et reste la plus délicate à mener, car l'état de conservation de ces peintures réalisées sur de fins enduits posés sur la pierre, si dépendant des maladies de l'architecture, est souvent très chaotique et perturbé par la réapparition de l'appareillage. Le recensement systématique des peintures murales n'a pas été mené pour le XVI^e siècle, et des découvertes sont toujours possibles sous des badigeons tardifs qui les ont protégées.

La Crucifixion de la Chapelle du Calvaire église Saint-Nicolas de Troyes

Certaines ont été si « entretenues » au cours du XIX^e siècle qu'il est sans doute difficile de s'en faire une idée juste : il en va ainsi de la *Crucifixion* de la Chapelle du Calvaire à la tribune de l'église Saint-Nicolas de Troyes.

Restaurée en 1834, apparemment non sans désinvolture, par un peintre parisien du nom de Raynauld, et complétée, dans les années qui suivirent, par deux compositions peintes sur les parois latérales par Emile Piot, elle a beaucoup souffert d'interventions de restauration réalisées dans une technique à l'huile préjudiciable à la santé du mur.

Son ancienne attribution à Nicolas Cordonnier, souvent répétée, et la datation de 1552 qui l'a accompagnée, reposent sur un malencontreux amalgame avec un retable réalisé à cette date à la demande de Michel Oudin et comportant une vue de Jérusalem qui aurait en effet pu trouver place au fond de la *Crucifixion*. Aucune attribution ne semble pouvoir être avancée à ce jour pour cette composition ambitieuse et manifestement savante, mais on peut noter que le larron de droite dérive peut-être du même carton que celui qui est placé à gauche dans un *Calvaire* en relativement meilleur état peint sur le mur d'une chapelle de l'église de Sainte-Savine, dont l'étude mériterait d'être entreprise sans tarder. A Saint-Nicolas de Troyes, dans la petite chapelle adjacente à celle du Calvaire, n'existe plus que l'ombre d'une *Dernière Cène* peinte sur le mur à une date sans doute avoisinante, mais dont les lacunes sont trop importantes pour que la composition soit même lisible. Plus authentique, elle n'en est pas moins pratiquement perdue, d'autant plus qu'un bas-relief, provenant manifestement d'un retable sculpté dont se trouvent peut-être d'autres éléments au Musée de Vauluisant, a été inconsidérément scellé dans le mur à l'emplacement des personnages principaux, interdisant à tout jamais des comparaisons avec les scènes voisines.

L'Ecce Homo de la cathédrale de Langres

C'est certainement un tout autre univers pictural que celui du peintre de *l'Ecce Homo*, restauré en 2010.

4. Natalis Rondot, « Les peintres de Troyes dans la première moitié du XVI^e siècle », Revue de l'Art français, III, 1887, p. 147-171

5. On attend avec impatience la publication des travaux de Maxence Hermant sur les Arts à Châlon entre 1470 et 1575, objet d'une thèse de l'Ecole des Chartes en 2005 et d'une thèse de doctorat soutenue en 2013

6. André Chastel, Introduction du catalogue de l'exposition *Le Seizième siècle européen*, Paris, Petit Palais, 1965-66, p. 16

7. Danielle Minois, 2005, p. 46



La Cène. Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Troyes (Aube) © P. Stritt

Peinte sur un enduit rapporté à une date indéterminée dans une ancienne baie ménagée par l'architecture entre les chapelles Sainte-Catherine et Saint-Amâtre, cette composition originale laisse une part très importante au paysage au-devant duquel apparaît, monumentale, la figure de Pilate debout sur un socle de pierre et identifiable aux mots inscrits sur le phylactère qui flotte à ses côtés. Pilate s'adresse à quelques Pharisiens enturbannés, curieusement représentés massés en buste à ses pieds, sans rapport avec l'espace principal et le regard orienté à l'opposé de son geste, qui, par le biais d'un autre phylactère, l'enjoignent de faire crucifier Jésus. Celui-ci n'est pas figuré, mais devait vraisemblablement l'être au fond de la chapelle, sur la gauche de la peinture, soit en vitrail, soit en ronde-bosse, auquel cas on pourrait imaginer, même si l'iconographie du Christ de douleur n'est pas exactement celle attendue, que c'était peut-être là l'emplacement initial du *Christ de pitié* curieusement juché aujourd'hui dans la baie centrale du triforium.

En tout état de cause, l'invention iconographique de ce décor est originale, du double fait de l'autonomie du personnage de Jésus et du contexte bucolique inattendu dans lequel la scène est représentée.

Stylistiquement, la peinture ne manque pas de modernité si l'on en juge par le rythme souple de la draperie du personnage principal et par la luxuriance des arbres qui l'entourent, mais conserve une forme d'archaïsme dans la disposition abrupte des figures étroitement juxtaposées selon un principe en vogue dans la culture nordique aux alentours de 1500. Une datation dans le second tiers du XVI^e siècle, vers 1535-1550, peut être prudemment avancée, en attendant la découverte d'un élément nouveau.

Ces deux exemples, très différents et tous deux fort énigmatiques encore, illustrent bien l'intérêt qu'aura l'enquête systématique à mener sur la peinture monumentale du XVI^e siècle dans les églises de la région. Il est d'ores et déjà facile de citer d'autres cas qui méritent une attention particulière, outre la *Crucifixion* de Sainte-Savine déjà évoquée.

Ainsi, par exemple, la *Généalogie des familles de Monstier et de Mussy* peinte en 1548 dans la chapelle Saint-Georges de l'église de Chaource, qu'il faudrait se donner les moyens d'étudier plus en profondeur et en relation avec les panneaux en grisaille, fragmentaires, du registre inférieur de la

verrière de la même chapelle.

La verrière de l'*Assomption* et le retable de *La Cène* de la cathédrale de Troyes

La Cathédrale de Troyes offre, avec la chapelle des Fonts baptismaux, autrefois chapelle Dreux de la Marche, un bel exemple de commande ecclésiastique du premier tiers du XVI^e siècle.

C'est là que Guillaume Parvi, que François I^r avait nommé évêque de Troyes en 1518 et qui le resta jusqu'en 1527, fit peindre dès 1520-22, par Edme Gentil, les armoiries sur les clefs de voûte, puis réaliser en 1524-25 une **verrière de l'*Assomption*** dont il partagea les frais avec le chapitre de la cathédrale, ce qu'attestent les armoiries peintes dans les soufflets des lancettes.

La verrière fut peinte par le verrier Jean Soudain, vraisemblablement sur le carton d'un autre artiste, que Frédéric Elsig a récemment proposé d'identifier avec Nicolas Cordonnier, sur la base d'analogies avec le *Triptyque de la Légende de la Santa Casa de Lorette*, conservé au Musée de Vauluisant, et qui pourrait provenir de la chapelle Notre-Dame de Lorette de l'église Saint-Nicolas où Cordonnier est documenté entre 1526 et 1530.

Qui, en revanche, peignit le **retable figurant la Cène**, qui elle aussi porte les armes de Guillaume Parvi, ainsi que celles du chapitre de la cathédrale (et un troisième blason encore non identifié) ? Le panneau, constitué de huit planches de chêne assemblées verticalement, est inspiré de la fresque de Léonard de Vinci à Santa Maria delle Grazie de Milan, une œuvre qui avait fasciné le roi Louis XII, lors d'une de ses campagnes en Italie, en 1499 ou en 1502, et que plusieurs seigneurs français, en contact avec le duché de Milan, (Antoine Turpin, Gabriel Gouffier, Jean Burdelot) firent copier au tout début du siècle alors même que François d'Angoulême, futur François I^r, la faisait reproduire en tapisserie (Rome, Vatican).

Guillaume Parvi, qui avait été préalablement confesseur du roi Louis XII et du jeune François I^r et chargé de la Bibliothèque royale de Blois, souscrivit donc à cette mode un peu plus tard, à une date imprécise de son épiscopat troyen, vraisemblablement autour de 1525. Comme la tapisserie aux armes de François d'Angoulême, il ne s'agit pas d'une copie stricte mais d'une transposition personnelle. Sur un

ton à la flamande, le peintre a raffiné le cadre architectural en y inscrivant des détails décoratifs d'esprit domestique, tels que le buffet et l'horloge placés ici sur la droite. Il a fait chanter les couleurs variées des tuniques des apôtres, et, tout en respectant l'esprit de l'enchaînement rhétorique de leurs gestes, a pris de vraies libertés avec leurs physionomies et déshumanisé le Christ dynamique et sentimental de l'œuvre de Léonard pour lui restituer le caractère iconique des *Salvator Mundi* nimbés de la tradition septentrionale. La référence à Léonard est sans aucun doute le fait de la culture de Guillaume Parvi, mais si ce dernier en a passé la commande à un peintre troyen, ce qui paraît l'hypothèse la plus vraisemblable, lequel d'entre eux pouvait-il avoir cette culture à Troyes vers 1525 ?

Il est d'autant plus difficile d'en avoir une idée claire que l'œuvre, comme d'ailleurs son très beau cadre sculpté à l'italienne, dont les reliefs fantasques étaient initialement dorés, a souffert de nombreux soulèvements et retouches qui en ont émoussé le style, déjà très déterminé par celui du modèle copié. On peut supposer que c'est à un peintre déjà bien en vue que Parvi s'adressa pour cette prestigieuse commande. Serait-ce Nicolas Cordonnier, ce qui serait logique s'il est bien l'auteur du projet de la verrière de l'*Assomption* ? Nous n'en retrouvons cependant pas les caractères si particuliers visibles dans le triptyque de la Santa Casa, pas plus que ceux de Grégoire Guérard, dont les liens avec Troyes durent persister au-delà de son installation en Bourgogne méridionale, dans les années 1520, mais dont les trois autres versions connues du sujet eucharistique témoignent toutes d'un tempérament pictural plus plastique et plus inspiré⁸. On peut juste noter que sa *Présentation au temple*, datée de 1521 (Musée de Dijon), offre de menues analogies avec la *Cène* dans le détail décoratif des guirlandes suspendues à l'architecture des pilastres ornés de candélabres, et que c'est dans son entourage que se situe un autre tableau, inspiré de Léonard cette fois, de la *Vierge aux rochers* des collections royales, peint en Bourgogne dans le premier tiers du XVI^e siècle, le *Triptyque de la Vierge* avec un ange de l'église de Saint-Pantaléon près d'Autun, daté de 1520. Mais cela ne constitue en rien des arguments décisifs.

Louis Pothier, l'aîné d'une dynastie de peintres troyens dont nous commençons à cerner ce que fut l'œuvre d'un de ses fils, Jean Pothier, actif à partir des années 40, pourrait être un candidat. C'est lui qui, en 1536-37, fut chargé des décors

⁸. Il peignit en 1515 le Triptyque de l'Eucharistie, aujourd'hui au Musée Rolin d'Autun, dont le panneau central figure la Cène. En 1523, il peignit une Cène sur les volets extérieurs du retable de Nicolas Chichon, aujourd'hui à l'église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse. On ne connaît en revanche pas la date exacte d'une autre version de ce sujet, de localisation inconnue, récemment remise en lumière par Frédéric Elsig qui la situe vers 1520 (F. Elsig, « II. La Seine, la Saône et le Rhône », dans *Peindre en France à la Renaissance, I, Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I^r*, Milan 2011, p. 91)

funéraires réalisés à la cathédrale à l'occasion du décès de Parvi, devenu en 1528 évêque de Senlis. C'est peut-être lui, ou un autre de ses fils, Nicolas, qui fut chargé en 1542 de doter la *Cène* de volets. Les 4 panneaux verticaux conservés dans une chapelle voisine de la cathédrale, figurant respectivement sur deux panneaux d'inégale largeur et initialement articulés *l'Entrée du Christ à Jérusalem* et le *Lavement des pieds*, ce dernier daté de 1542, ont des dimensions et une iconographie qui permettent d'adhérer à cette hypothèse ancienne du chanoine Nioré⁹. Leur style, moins subtil, au métier sec, aux articulations raides, se reconnaît ailleurs, dans le *Triptyque des sacrements* de l'église Saint-Nicolas de Troyes et dans le volet de l'église de Brienne-le-château montrant le *Mariage de la Vierge et la Confirmation*. Or il est proche de celui des deux panneaux très hauts et étroits, figurant chacun deux *Evangélistes* superposés, eux aussi conservés dans la cathédrale, qui pourraient correspondre au marché que Nicolas Pothier passa avec son frère Jean en 1551-52 pour la peinture des futs de l'orgue de l'église Saint-Etienne¹⁰. Le format de ces deux panneaux, dont un porte en outre la date de 1553, autorise du moins l'hypothèse. Bien moins habile et moins souple, moins profondément informé surtout du courant de l'art de Fontainebleau que le style de Jean Pothier tel que nous avons proposé de l'esquisser autour des panneaux de l'histoire de Saint-Loup, conservés eux aussi dans la cathédrale de Troyes¹¹, le style de ce peintre n'en présente pas moins quelques détails qui permettent d'y reconnaître un air de famille. Si les présumés volets de la Cène étaient effectivement de Nicolas Pothier, on pourrait, à titre d'hypothèse, envisager que la Cène elle-même soit l'œuvre de son père Louis Pothier, dont n'a été identifiée à ce jour aucune œuvre attestée par les documents alors qu'il fit partie des peintres les plus renommés de la ville de Troyes.

Le panneau de La Prédication de Saint-Etienne et des Evangélistes

Un autre panneau de la cathédrale de Troyes, restauré en 2007, témoigne de l'évolution de la peinture troyenne à partir du milieu du siècle. Il s'agit d'un panneau oblong, constitué de six planches de chêne assemblées horizontalement, anciennement



L'entrée du Christ à Jérusalem.

Panneau peint.
Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul
de Troyes (Aube)
© Région Champagne-Ardenne
Jacques Philippon



Lavement des pieds.

Panneau peint.
Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul
de Troyes (Aube)
© Région Champagne-Ardenne
Jacques Philippon

9. Notes manuscrites, bibliothèque de Troyes ; hypothèse retenue comme vraisemblable par Joseph Roserot de Melin, *Bibliographie commentée des sources d'une histoire de la cathédrale de Troyes*, 2, Troyes, 1970, p. 179-180

10. Natalis Rondot, « Les peintres de Troyes du nom de Louis Pothier », *Revue de l'Art français*, 1886, p. 11 et p. 17

11. Cécile Scailliérez, « Un peintre troyen de style bellifontain : le Maître de Saint-Bernard de Menthon », *Peindre en France à la Renaissance, II. Fontainebleau et son rayonnement*, sous la direction de Frédéric Elsig, Milan, 2012, p. 81-93



Triptyque des sacrements. Église Saint-Nicolas de Troyes (Aube)
© Région Champagne-Ardenne - Jacques Philippot

dédoublé, figurant à l'avers la *Prédication de Saint-Etienne*, tandis que son revers présente en grisaille les quatre figures en pied des *Evangélistes*, ce qui induit qu'il constituait le volet d'un retable, sans doute d'un de ces triptyques en largeur très caractéristiques de la peinture champenoise du XVI^e siècle. Il paraît très vraisemblable, du fait de son iconographie, que ce retable ornait l'ancienne collégiale Saint-Etienne de Troyes, détruite entre 1806 et 1812. Le style très agité et instable des figures, les mouvements tourmentés des draperies, qui sont alternativement plaquées sur les parties les plus saillantes des anatomies et affectées de replis profonds souvent aléatoires, les aberrations perspectives des éléments d'architecture, la palette très chantante de ce panneau s'inscrivent clairement dans le sillage des peintures de Jean Pothier réalisées vers 1540-55.

Les *Evangélistes* ont d'ailleurs à juste titre été rapprochés d'un vitrail daté de 1542 de Bar-sur-Seine, représentant les *Pères de l'Eglise et les Evangélistes*¹², qui dût être réalisé sur les cartons de Jean Pothier, peut-être par son frère François,

apparemment spécialisé comme peintre-verrier.

Le peintre de la *Prédication de Saint-Etienne* appartient cependant à la génération suivante, qui put être parallèlement influencée par la circulation des estampes haarlémoises de Coornhert, d'après les inventions sophistiquées et manierées de Martin van Heemskerck. Le vitrail du *Miracle de l'Hostie*, réalisé en 1563 à l'église Saint-Nicolas de Troyes, appartient à ce même moment de l'art troyen, fortement

impressionné par la circulation des estampes nordiques.

La *Prédication de Saint-Etienne* et les *Evangélistes* de la cathédrale adoptent des types physionomiques grimaçants dont on trouve d'autres exemples dans un *Triptyque de la Passion* du musée de Vauluisant, provenant de la Chapelle Saint-Gilles portant la date de 1569, qui pourrait être l'œuvre du même peintre, peut-être un des membres les plus tardifs - et les moins doués - de la dynastie des Pothier. Mais ce sont là de véritables inventions, qui se détachent par leur originalité d'une production parfois simplement tributaire des estampes à la mode, comme c'est le cas des panneaux de l'*Histoire de Sainte-Anne* (Troyes, cathédrale), inspirés de gravures de Hans Collaert, d'après Crispijn van den Broeck, ou plus tard encore, et bien en dehors du contexte troyen, avec la Suite de cinq scènes de l'*Histoire de Suzanne*, conservée à la cathédrale de Langres et récemment restaurée, strictement dérivée de gravures de Crispin de Passe l'Ancien, réalisées vers 1600 d'après des inventions de Martin de Vos.

La peinture du XVI^e siècle en Champagne n'a pas été exclusivement champenoise

Manifestement peint pour une église de Nogent-sur-Seine, à la limite occidentale de la Champagne, le *Triomphe de la Vierge*, qui y est toujours conservé, appartient à un univers stylistique qui semble plus proche de l'art de la cour. Il est par ailleurs peint



La Prédication de Saint-Etienne.
Cathédrale de Troyes (Aube) © Région Champagne-Ardenne - Jacques Philippot

^{12.} *Corpus Vitrearum, Recensement, IV, Les vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, 1992, p. 49, Bar-sur-Seine, baie 1; Monique Barbier, op. cit., 1983. Mgr André Marsat, « Les peintures sur bois de la collection Fliche à la cathédrale de Troyes », *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, 1991, p. 9

sur une grande toile qui indique sans doute une date relativement tardive et des habitudes picturales différentes. Le thème en est assez rare, mais se trouve dans le vitrail normand (à Rouen vers 1522-24, puis à Conches en 1553), traité sous une forme nettement plus allégorique, proclamant l'avènement du Bien après le péché originel.

Dans le tableau de Nogent, en revanche, nous voyons, sur quatre registres qui s'enchaînent en s'amenuisant, une foule de mortels s'agenouiller devant le passage d'un char portant la Vierge tenant l'Enfant, précédé par un empereur Constantin portant la croix. Cette représentation qui n'est pas sans parenté avec l'empereur Héraclius entrant fièrement dans Jérusalem avec la Vraie Croix reconquise sur les Perses tel qu'il apparaît dans la verrière de l'Histoire de la Croix peinte en 1542 à Bar-sur-Seine¹³. Aucune des figures, hors l'empereur, ne porte d'attribut spécifique, et bien que leurs mises soient parfaitement intemporelles, il semble que nous assistions à l'une de ces processions votives qui scandaient la vie de ce siècle tant perturbé par les dissensions religieuses. Cette œuvre ambitieuse (H.2, 95; L. 2,45) était certainement destinée à une chapelle dédiée à la Vierge, peut-être l'une des deux chapelles votives dites de la Belle Dame que possédait Nogent et qui furent détruites à la fin du XVIII^e siècle. Une autre hypothèse serait que le *Triomphe de la Vierge* provienne tout simplement de l'église Saint-Laurent où il est conservé et soit en relation avec la chapelle des pêcheurs et poissonniers, dont la Vierge est patronne. Leur corporation avait fait réaliser en 1572, en pleine guerre de religion, une verrière allégorique dépeignant, sous la forme d'un combat naval, les luttes de l'Eglise contre les assauts des Réformés. Ce vitrail, décrit au XIX^e siècle comme l'œuvre d'un artiste italien influencé par l'art de Fontainebleau, est aujourd'hui détruit et l'on ne peut plus en juger, mais c'est aussi à un artiste de cette orbite que fait songer le *Triomphe de la Vierge*. La palette claire, acidulée, le caractère cendré des carnations, ne sont pas sans rappeler celle d'un Nicolo dell'Abate en France ou surtout de ses frères émiliens, actifs à Bologne, à Parme ou à Ferrare, dans la seconde moitié du siècle. Sa facture habile et empâtée, qui façonne les visages en quelques accents d'ombre ou de lumière, le luminisme subtil des visages du premier plan, comme le contre-jour des deux arbres de l'arrière-plan témoignent d'une inspiration et d'un savoir-faire assez remarquables et plutôt italiens.

Mais on connaît encore bien mal les peintres italiens actifs après la mort de Primaticcio en 1570 et celle de Nicolo en 1571, dans le milieu de la cour, et en particulier à Fontainebleau, situé sur la Seine à peine en aval de Nogent. Le plus important fut sans doute Ruggiero de Ruggieri. Il semble avoir été plus nettement inféodé à Primaticcio que le peintre du *Triomphe de la Vierge*, qu'il faut donc se résoudre à garder pour l'instant

dans l'anonymat. La question épineuse de son attribution reste liée à celle de sa datation : sommes-nous sous Henri III ou plus tard, sous Henri IV, comme on l'a parfois suggéré en lisant le tableau comme une allusion à la conversion du roi, sachant que Nogent prit vigoureusement parti pour la Ligue?¹⁴ Il nous apparaît du moins comme la version italienne d'un programme iconographique voisin de celui du *Triomphe de la Foi catholique sur l'Hérésie*, conçu par Antoine Caron dans un grand projet dessiné de retable conservé au Kupferstichkabinett de Dresde¹⁵ et bien caractéristique des préoccupations françaises du dernier tiers du XVI^e siècle.

Ces quelques exemples de peinture conservés en Champagne montrent qu'il est aujourd'hui indispensable de mener l'étude des techniques de mise en œuvre parallèlement à celle du style : l'examen précis des supports, de leur nature, de leurs dimensions et de leurs assemblages, l'étude radiographique et la recherche du dessin sous-jacent lorsqu'il en existe - c'est le cas dans la *Prédication de Saint-Etienne* -, l'attention portée aux encadrements lorsqu'ils sont anciens aussi, sont autant de démarches dont l'étude de la peinture champenoise doit s'accompagner tant il est certain qu'elles aideraient à mieux la connaître et à mieux la conserver.

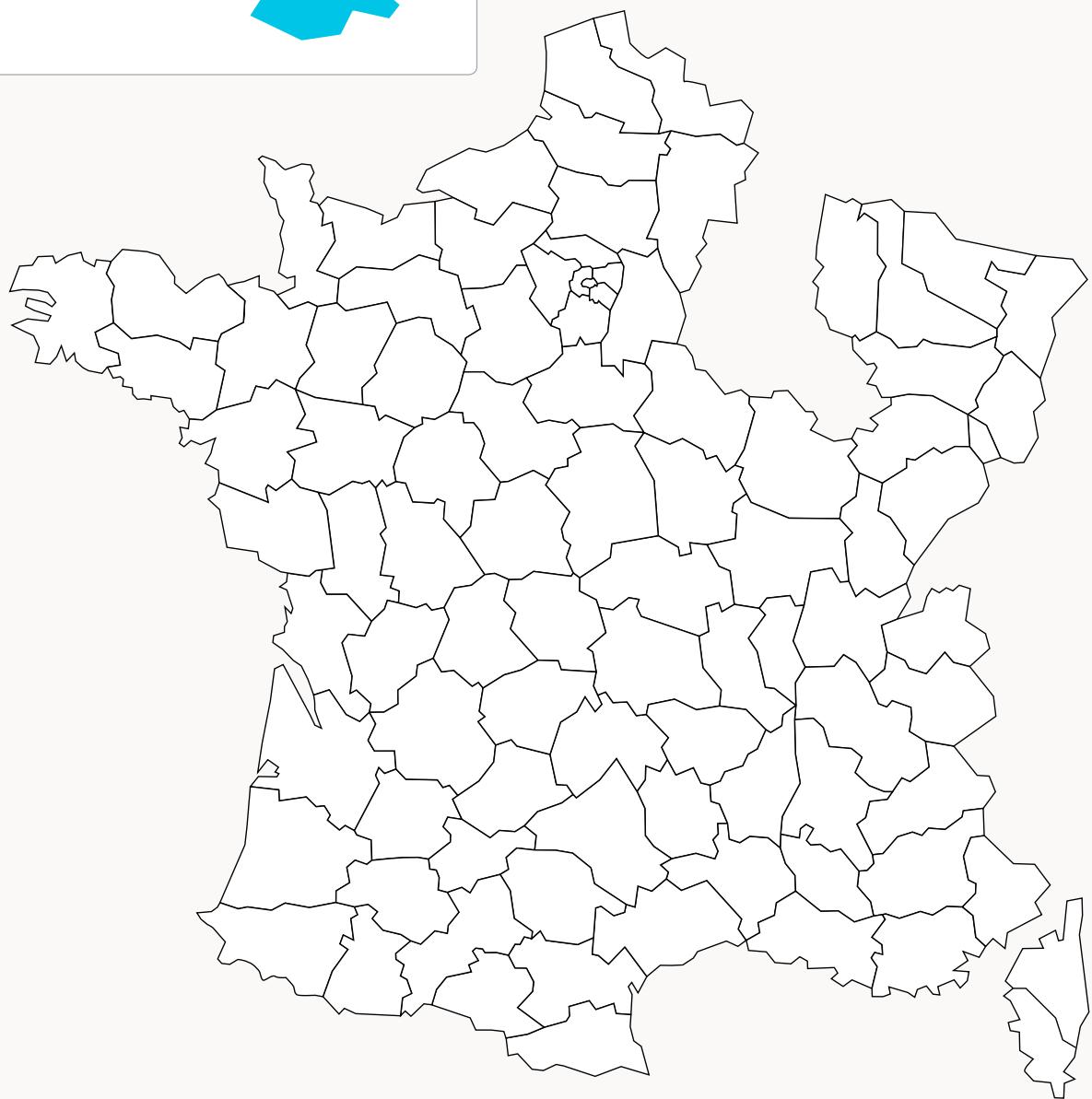
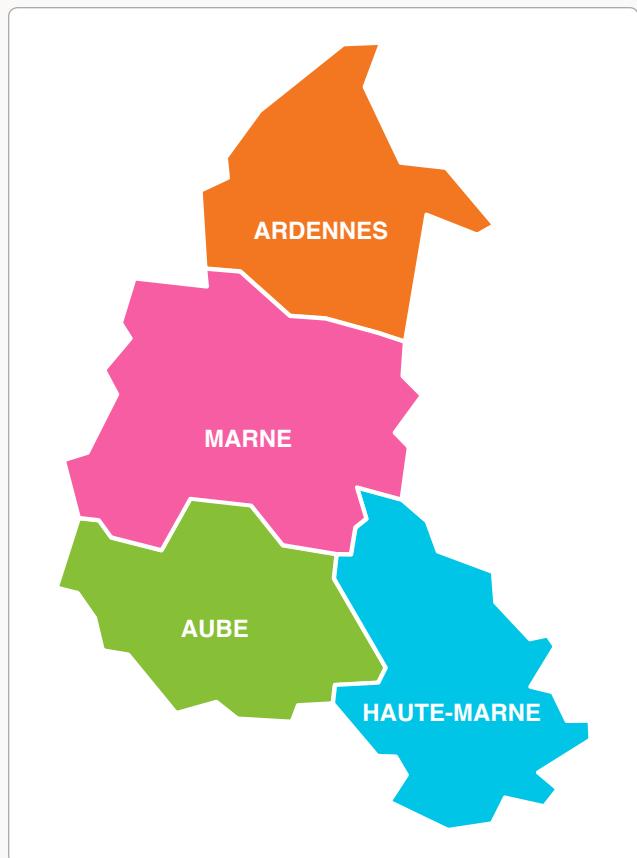
C'est là un des buts que nous souhaitons poursuivre avec la collaboration de la Direction régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne et du Centre de Recherche des Musées de France, dans le cadre du Recensement de la Peinture française du XVI^e siècle piloté par le Département des Peintures du Musée du Louvre¹⁶. Ils montrent aussi qu'au-delà de certains traits régionaux s'affirment des courants beaucoup plus amples, qui exigent de dépasser les frontières pour suivre les styles. En l'occurrence, pour ce qui est de la peinture du moins, il est particulièrement vain de distinguer la Champagne de la Bourgogne, inextricablement liées par le cheminement des artistes et nous formons le vœu que la Direction régionale des affaires culturelles de Bourgogne s'associera sans tarder à cette enquête.

¹³. *Corpus Vitrearum, Recensement, IV, Les vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, 1992, p. 51, Bar-sur-Seine, baie 9

¹⁴. Sylvie Béguin, dans le catalogue de l'exposition *Le seizième siècle européen*, Paris, Petit Palais, 1965-66, n° 341, p. 279

¹⁵. Reproduit dans Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, Paris, 1986, fig. 202 p. 210

¹⁶. Ce projet, soutenu par la société japonaise Kinoshita, et dont la base de données en cours d'élaboration est hébergée par l'INHA, est mené grâce à la sagacité de Clara Marsal qui en assure la documentation et que nous tenons à remercier pour son aide et sa persévérance



ARDENNES



Puilly-et-Charbeaux

AUBE



Arrelles



Bar-sur-Seine



Bar-sur-Seine



Blaincourt



Bouilly



Bouranton



Bouy-Luxembourg



Dosches



Ervy-le-Châtel



Estissac



Feuges



Géraudot



Lassicourt



Laubressel



Longsols



Longsols



Luyères



Marcilly-le-Hayer



Mesnil-Lettrée



Montmorency-Beaufort



Nogent-sur-Seine



Polisy



Praslin



Précy-Notre-Dame



Premierfait



Riceys-Bas (les)



Romilly-sur-Seine



Rouilly-Sacey



Rouilly-Sacey



Rouilly-Sacey



Rumilly-les-vaudes



Saint-André-les-vergers



Saint-André-les-vergers



Saint-André-les-vergers



Saint-André-les-vergers



Saint-Parres-les-Vaudes



Saint-Phal



Saint-Phal



Saint-Pouange



Saint-Pouange



Thennelières



Thieffrain



TROYES



Troyes



Troyes



Troyes



Troyes



Troyes



Troyes



Troyes



Troyes



Troyes



Unienville



Unienville



Vallant-Saint-Georges



Vallant-Saint-Georges



Vendevre-sur-Barse



Villeloup



Villeneuve-au-Chêne (la)

MARNE

Bezannes



Breuil-sur-Vesle



Breuil-sur-Vesle



Bussy-Lettrée



Châlons-en-Champagne



Courville



Écueil



Reims



Saint-Gilles



Venteuil

HAUTE-MARNE

Arc-en-barrois



Gudmont-Villiers



Joinville



Langres



Langres

ARDENNES

08



Revers de la façade, le jugement dernier. Eglise Saint-Sébastien de Puilly-et-Charbeaux (Ardennes) © P. Stritt



Le Jugement Dernier



Revers de la façade, le Jugement Dernier. Eglise Saint-Sébastien de Puilly-et-Charbeaux (Ardennes) © P. Stritt

Vie de Saint-Sébastien



Arc doubleau, vie de Saint-Sébastien. Eglise Saint-Sébastien de Puilly-et-Charbeaux (Ardennes) © P. Stritt

► Peinture

Milieu XIX^e siècle Huile sur toile marouflée

Décor classé au titre des monuments historiques (5 décembre 1908)

Ensemble de peintures murales restaurées en 2007-2008 par Cécile Bringuier, Géraldine Fray, Christian Vibert et Béatrice Villemain.
Budget : 35 820 €

L'église de Puilly-et-Charbeaux abrite un ensemble de décors peints muraux datant du XIX^e siècle. Au niveau du chevet, deux anges encadrent la baie du cul de four. Sur les voûtains du chœur sont représentés les quatre Evangélistes, Marc, Matthieu, Jean et Luc, au sein de médaillons végétaux. On peut remarquer une inscription sous le « E » de Matthieu : « Michel R. », il pourrait s'agir de la signature de l'artiste.

Les deux autres décors occupent des surfaces plus importantes. L'un se déploie sur l'arc délimitant l'espace du chœur et celui de la nef, et figure des épisodes de la vie de **Saint-Sébastien**, de part et d'autre d'un Christ en Croix. À gauche, Sébastien est vêtu en militaire romain. La légende raconte en effet que Sébastien, soldat enrôlé dans l'armée impériale vers 283, fut promu commandant de la garde pré-torienne par l'empereur Dioclétien. Ayant manifesté sa foi en

la religion chrétienne sans crainte de la punition impériale, il fut rapidement arrêté et condamné à mort.

On le voit représenté en martyr sur la partie droite de l'arc, selon la tradition iconographique la plus répandue, c'est-à-dire attaché à un poteau et transpercé de flèches.

L'autre composition prend place sur le revers de façade.

La scène illustre **Le Jugement Dernier**.

Placé au centre de l'arc, trônant dans les cieux, le Christ-Juge domine la scène. Celle-ci est organisée de manière rigoureusement symétrique, de part et d'autre d'un axe central délimitant deux parties : le bien et le mal, le Christ désignant de la main droite les élus promis à la Résurrection. Au-dessous de lui, deux figures féminines procèdent à la pesée des âmes. L'une, sous les traits d'une séduisante créature mi-femme/mi-bête, tente d'inverser le mouvement en faveur des damnés. Malgré

tout la balance penche en faveur de l'autre groupe qu'un ange rassemble au son de sa trompette, tandis que les damnés sont précipités vers l'enfer.

Les anges encadrant la baie du cul de four et les évangélistes des voûtains sont peints à l'huile sur toile marouflée. Un décor de rinceaux bleus peint sur des bandes de papier posées grossièrement complètent les quatre médaillons représentant Marc Matthieu Luc et Jean.

Les lés de papier sur lesquels les deux grands décors ont été exécutés ont été marouflés avant d'être peints *in situ*. En observant la scène de la Crucifixion de près, on discerne sans peine les bordures des lés, ponctuées de petits trous. Ces marques ont été laissées par les pointes ayant servi à maintenir en place le papier pendant le séchage, afin d'éviter qu'il ne se rétracte.

La campagne décorative originelle avait subi trois interventions avant celle de 2008. Les deux premières – une après chaque Guerre mondiale – étaient très présentes sur les compositions de l'arc et du revers de la façade sous forme de repeints, s'étant fortement dégradés au fil du temps. Un sondage du décor a été réalisé au cours des années 1980. Cette intervention n'a pas permis de dégager correctement la stratigraphie du décor, tout en créant des lacunes importantes et irréversibles.

Avant la campagne de restauration, la toile des anges était soulevée et rétractée en plusieurs endroits, emportant avec elle le badigeon de chaux sous-jacent. L'ensemble était très encrassé et présentait des zones blanchies par l'humidité.

Les repeints des restaurations antérieures s'étaient assombris. Au niveau du groupe des quatre évangélistes des voûtains l'encrassement était également prononcé, et le support avait perdu par endroits son adhérence. Les restaurateurs avaient également relevé des soulèvements de peinture, vraisemblablement causés par des infiltrations et des poussées de sels. Enfin la surface était parcourue de plis apparus après le marouflage.

La peinture de l'arc aux épisodes de la vie de **Saint-Sébastien** était très encrassée et empoussiérée, le papier soulevé et déformé en plusieurs endroits, et lacunaire sur de nombreuses zones. Là encore les repeints étaient dégradés. L'oxydation du vernis avait donné une teinte jaunâtre à l'ensemble. De profondes fissures affectaient le support.

Le **Jugement Dernier** était également très encrassé et empoussiéré, son papier soulevé sur des surfaces de 1 à 2m². A cause de l'humidité de l'atmosphère et du support, de nombreuses zones avaient blanchi. A cela s'ajoutaient d'importantes lacunes, le jaunissement du vernis, et la présence envahissante de repeints très dégradés.

Les zones soulevées du décor aux anges ont été refixées, puis l'ensemble a été décrassé à l'eau déminéralisée. Les lacunes ont été retouchées, après les étapes de préparation d'usage. Pour les évangélistes aucune réintégration picturale n'a été effectuée. Pour le reste, le processus d'intervention est identique à celui des anges à la différence, toutefois, que certaines déformations de la toile, particulièrement rigides, ont dû être assouplies par projection de vapeur d'eau. Les zones décollées des scènes de la vie de **Saint-Sébastien** ont été mises sous pression après l'injection d'un mélange destiné à assouplir le papier. Puis l'ensemble du décor a été nettoyé. Une fois cette étape achevée, la composition a été soumise à des tests de solvants, puis le vernis et les repeints ont été enlevés avec de l'acétone. Les lacunes ont ensuite été retouchées. Dans le cas du Jugement Dernier, les dégâts liés aux infiltrations ont nécessité la pose d'un enduit de ragréage. Pour la suite du processus de restauration, les mêmes interventions ont été réalisées que sur l'arc du saint Sébastien.

Au cours de la restauration du Jugement Dernier, les restaurateurs ont retrouvé des rayons du soleil faisant pendant au croissant de lune représenté à la gauche du Christ. Ils les ont dégagés puis retouchés.

Les clichés pris pendant le déroulement de l'intervention montrent à quel point les couleurs s'étaient éteintes sous le coup de l'oxydation du vernis et de l'accumulation de la saleté. Ce décor se classe comme un cas à part en raison des techniques employées pour sa réalisation : d'ordinaire, les décors peints muraux sont réalisés sur des murs que l'on enduit spécialement à cette occasion. C'est sans aucun doute la nécessité de composer avec un budget réduit qui a conduit les commanditaires à préférer la toile marouflée à la peinture sur enduit, puis le papier à la toile, cette dernière étant plus onéreuse. Les lés de papier sont de dimensions standard, identiques à celles du papier d'usage courant. Il s'agit vraisemblablement d'un matériau bon marché dont la pose précédait celle du papier peint proprement dit. Habituellement, ce papier faisait office de couche préparatoire, en permettant d'obtenir rapidement une surface lisse et homogène. Le détournement de cette technique a permis à l'église Saint-Laurent d'être parée à moindres frais d'un décor au style historicisant. On peut supposer que le choix de « faire à la manière de » a été guidé par le souci d'harmoniser les peintures au décor sculpté existant, datant du XVII^e-XVIII^e siècles.

Après nettoyage, les peintures ont retrouvé la vivacité de leurs coloris. Les retouches effectuées sur les lacunes ont permis d'homogénéiser les surfaces.

AUBE

10



Saint-Michel terrassant le dragon.
Eglise Saint-Parres de Saint-Parres-les-Vaudes (Aube) © P. Stritt



Eglise Saint-Pierre-ès-Liens



Sainte-Marguerite

► Sculpture

Milieu du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 93 cm ; L. 63 cm ; P. 28 cm

Classé au titre des monuments historiques
(16 octobre 1995)

Restauré en 2005 par Sarah Champion
Dégagement de la polychromie
Budget : 7 233 €

Sainte-Marguerite d'Arrelles (Maître de Mailly?)

Eglise Saint-Pierre-ès-Liens de Arrelles (Aube) © P. Stritt

Sainte-Marguerite d'Arrelles pourrait être une œuvre du maître de Mailly.

Alors que Marguerite gardait les brebis de sa nourrice, le gouverneur romain Olibrius l'aperçoit. Ébloui par sa beauté, il veut faire de Marguerite soit son épouse, soit sa concubine selon son origine : famille noble ou non. Marguerite d'Antioche, fille de Théodore, le patriarche des Gentils, lui rétorque qu'elle est de famille noble et de religion chrétienne. Le gouverneur lui demandant de renoncer à ses croyances, elle lui tient tête ; ce qui lui vaut de se faire torturer, puis jeter en prison. Captive, elle demande à Dieu de lui montrer le visage de celui qu'elle doit combattre : un dragon apparaît dans son cachot. Il s'ensuit un combat duquel Marguerite sort victorieuse. Malgré tout, la sainte mourra décapitée.

La sainte en prière écrase le dragon figuré à ses pieds. La taille du visage relève d'une grande finesse d'exécution. Le front est haut, les yeux en amande ; ses lèvres esquissent un sourire. Sa longue chevelure lui tombe jusqu'au bassin en formant d'épaisses mèches ondulées. Ses vêtements sont représentatifs de la mode féminine du début du XVI^e siècle : elle est couverte d'un manteau qu'elle tient serré sous son bras gauche formant un lourd drapé. Sous ce manteau nous pouvons apercevoir une robe à décolleté carré dont les larges manches se font plus serrées au niveau des manchettes des avant-bras. Un soulier à bout dépassé de l'aile du dragon, à senestre.

À ses pieds, le dragon s'affaisse sous son poids. Son faciès anguleux et ses arcades très saillantes, contrastent avec le doux visage de Marguerite. Les ailes flanquées le long du corps et la tête basse indiquent une soumission de la bête à la sainte.

L'extrémité des doigts de Sainte-Marguerite, ainsi que la mâchoire inférieure du dragon, avaient disparu. Par ailleurs, un repeint gris recouvrant entièrement la sculpture laissant apparaître, à certains endroits, des traces de polychromie ancienne. Cette couche grise diminuait sensiblement le degré de complexité de l'habillement et la lisibilité de l'œuvre. Lorsque cela était possible, on a opté pour un dégagement au scalpel alors qu'un traitement chimique a été appliqué pour les zones les plus délicates. Un fixage définitif et complémentaire des zones de fragilité du repeint a ensuite été effectué. Enfin, une retouche d'harmonisation peu interventionniste a été exécutée, en particulier sur les yeux, laissant intactes les traces de polychromie originale.

L'analyse préalable des couches picturales a permis d'améliorer la connaissance de la polychromie originale. L'intervention révèle quant à elle le travail de l'artiste longtemps occulté par ce repeint gris, et pourtant remarquable, tant dans la sensation du mouvement que dans la finesse d'exécution des cheveux dont les mèches s'enroulent subtilement.



Adoration des Mages ; Sainte Parenté.
Eglise Saint-Étienne de Bar-sur-Seine (Aube) © P. Stritt

Scènes de la vie de la Vierge

► Sculpture

XVI^e siècle

Albâtre, rehauts d'or
L'Assomption : H. 55 cm ; L. 55 cm
Mort de la Vierge : H. 60 cm ; L. 120 cm
Adoration des Mages : H. 50 cm ; L. 100 cm
Sainte Parenté : H. 15 cm ; L. 25 cm

Classé au titre des monuments historiques
(14 mai 1975)

Restauré en 2005 par Nathalie Prucha
Budget : 18 140€

Exposée dans une chapelle dédiée à la Vierge, cette série de bas-reliefs en albâtre sculpté représente l'Assomption de la Vierge, la Mort de la Vierge, l'Adoration des mages et la Sainte Parenté.

Sur le relief de l'Assomption, la Vierge s'inscrit dans une composition circulaire peuplée d'angelots en nuée qui la portent au Ciel. Le bas-relief de la Mort



La mort de la Vierge ou Dormition. Eglise Saint-Étienne de Bar-sur-Seine (Aube) © P. Stritt

de la Vierge représente Marie au centre, allongée sur un lit à baldaquin, entourée des apôtres. À la différence de l'Assomption, la mort de la Vierge ou Dormition postule la mort réelle de la Vierge Marie, avant sa résurrection au Ciel ; cette représentation est particulièrement prisée dans le culte orthodoxe.

L'Adoration des mages figure Marie et l'Enfant Jésus sur ses genoux. Les trois Rois mages occupent la droite de la composition. L'exiguïté de la surface sculptée a certainement poussé l'artiste à représenter ces figures sur des plans différents et dans des attitudes variées. La Sainte Parenté représente la descendance de sainte Anne, la mère de la Vierge. Marie est placée à ses côtés, l'Enfant faisant le lien entre la mère et la fille. En partie inférieure, les deux sœurs de la Vierge sont représentées assises, accompagnées de leur progéniture. A droite, Marie-Cléophas et ses quatre fils : Jacques le Mineur, Joseph le Juste, Simon et Jude. A gauche, Marie-Salomé accompagnée de Jacques le Majeur et Jean l'Evangéliste.

Ces reliefs sont en général attribués soit au Primitif, soit à Jacques Juliot.

Les œuvres ont été dépoussiérées et des joints neufs réalisés dans les parties sculptées et non sculptées, en remplacement des anciens. Les clous et tiges de laitons, inclus dans la sculpture, ont été enlevés. Certains éléments désolidarisés ont été déposés, nettoyés et reposés. La dorure manquante

a été reprise à l'or à la coquille. Un nettoyage a ensuite été réalisé et certaines autres parties ont été ragréées. Enfin, une patine a été appliquée.

Les bas-reliefs ont retrouvé une surface plus homogène et plus solide, ravivée par les reprises de dorure.



L'Assomption.
Eglise Saint-Étienne de Bar-sur-Seine (Aube) © P. Stritt



Eglise Saint-Étienne



1



2



3



4

Scènes de la vie de Saint-Étienne
Eglise Saint-Étienne de Bar-sur-Seine (Aube) © P. Stritt

Scènes de la vie de Saint-Étienne

► Sculpture

XVI^e siècleAlbâtre
H. 50 cm ; L. 100 cmClassé au titre des monuments historiques
(14 juin 1897)

Saint Étienne, fort de sa connaissance des Saintes Écritures parvient à triompher dans un débat à la synagogue des Affranchis (*Actes des Apôtres*, 6 : 9-10). Accusé d'avoir blasphémé contre Moïse et contre Dieu, on l'emmène devant le Sanhédrin (assemblée législative du peuple juif) où, après avoir tenu un discours rhétorique difficilement contestable, il s'en prend violemment à l'assemblée qui se jette sur lui, le tire hors des murs de Jérusalem et le lapide.

Ces quatre bas-reliefs en albâtre représentent des scènes de la vie de Saint-Étienne. Ils sont attribués au sculpteur Dominique Florentin. De gauche à droite nous avons : 1. Saint-Étienne devant les orateurs juifs, 2. Arrestation de Saint-Étienne, 3. Prédication de Saint-Étienne, 4. Lapidation de Saint-Étienne.



À l'origine, ces bas-reliefs ornaient le jubé de Saint-Étienne de Troyes détruit en 1791. La fabrique de l'église de Bar-sur-Seine les rachète en 1806. Ils furent posés sur le mur sud de l'église sans souci de respect de la chronologie.

L'œuvre présentait un aspect encrassé. Le support était abîmé. Certains éléments présentaient des fissurations et des manques. Les moulures lacunaires du pourtour étaient en mauvais état. La polychromie présentait des soulèvements ponctuels et des taches blanches dues à un léger chanci. Les quatre bas-reliefs ont bénéficié d'un dépoussiérage général. Un traitement curatif anti-mousse et anti-algue a été appliqué par pulvérisation. Les

éléments dégradés et les anciens ragréages ont ensuite été purgés. Les joints et rejoignements ont été éliminés et remplacés. Les éléments désolidarisés ont été enlevés et remis en place. La corniche a été armée par endroits avec des goujons en fibre de verre. Le nettoyage des parties non peintes a été réalisé et un soin particulier a été apporté aux parties polychromes. Les parties manquantes ont été ragréées et une patine a été appliquée.

Les œuvres bénéficient d'une meilleure cohésion visuelle grâce à la réalisation de nouveaux joints et aux ragréages des manques. La dégradation de la corniche a été stoppée. Enfin, la polychromie a retrouvé son éclat d'origine.



Eglise Saint-Loup

**Saint-Apôtre.**

Eglise Saint-Loup de Blaincourt (Aube) © P. Stritt

La sculpture représente un personnage masculin, en pied, qui porte une épaisse barbe laissant apparaître une bouche étroite. Ses cheveux ondulés encadrent son visage. Il est vêtu d'un manteau au drapé anguleux et d'une robe ceinturée sous la poitrine. Ses pieds sont nus. L'homme porte un livre dans sa main droite et tenait, semble-t-il une crosse dans l'autre. Il s'agit vraisemblablement d'un Saint-Apôtre. La statue est posée sur une console beaucoup plus petite que sa base.

Le bois présentait un bon aspect de conservation, mises à part quelques piqûres d'insectes visibles à l'arrière et sur les côtés. Trois fentes étaient observables sur la face et une autre au revers. En revanche, les polychromies et les surpeints étaient beaucoup plus altérés par les conditions de conservation. La surface était recouverte de poussières et de dépôts organiques comme des excréments d'oiseaux qui ont provoqué des coulures brunes et des taches. Globalement, les couches de polychromie étaient très lacunaires et présentaient des soulèvements. D'autre part, la statue était fixée à l'arrière par un filin de métal, ce qui rendait l'installation périlleuse et augmentait le danger de déséquilibre encouru par l'œuvre.

La première étape a été l'étude stratigraphique de la polychromie, afin de déterminer la nécessité ou non d'effectuer un dégagement. Ensuite, les surfaces polychromes ont été refixées et nettoyées, en particulier sur les coulures dues aux excréments d'oiseaux. Un traitement préventif et curatif contre les insectes a également été apporté au bois. Des retouches d'harmonisation visuelle ont été appliquées sur les lacunes de polychromie. Enfin, la surface a été protégée

Saint-Apôtre

► Sculpture

XVI^e siècle

Chêne polychromé

H. 135 cm ; L. 40 cm ; P. 30 cm

Classé au titre des monuments historiques
(9 octobre 1961)Restauré en 2005 par Laurence Chicoineau
Etude stratigraphique, refixage et nettoyage de la polychromie, traitement du bois contre les insectes
Budget : 3 314 €

contre les poussières, les agents extérieurs et l'humidité par une couche de cire.

L'étude stratigraphique révèle l'existence de trois interventions colorées, chacune posée sur une préparation blanche. Ces trois niveaux sont recouverts par deux couches de badigeon blanc. On observe sur la polychromie originale un rose orangé sur les carnations, des cheveux bruns, une robe et un livre bleu azurite ainsi qu'un manteau rouge avec des revers verts. Le premier surpeint présente un rose blanc cassé sur les carnations, des cheveux bruns-roux, une robe et un livre bleu gris, un manteau rouge carmin aux revers verts. Ce niveau présente des similitudes de couleurs et de textures avec la polychromie originale, ce qui permettrait de rapprocher ces deux interventions dans un laps de temps assez court. Le second surpeint, quant à lui, est observable sur trois zones uniquement. Les carnations sont roses, le revers du manteau ocre violacé et le livre brun. Enfin, deux badigeons, l'un blanc grisâtre épais et dur, l'autre blanc plus fin et poreux, ont été appliqués pour masquer l'état lacunaire des couches polychromées sous-jacentes et harmoniser la surface des volumes.

Il est techniquement envisageable de dégager le premier surpeint. Mais l'état très altéré de cette couche et de la polychromie originale remettent en cause cette éventualité. Ce dégagement risquerait de rendre un résultat visuel décevant au niveau des couleurs.

Aucun indice n'a été révélé concernant l'identité de cet apôtre.



Eglise Saint-Laurent



Des hypothèses sont émises quant à l'attribution de cette statue, selon Jacques Baudoin, elle serait issue de l'atelier troyen de la famille Juillet et selon Nicole Hany-Longuespé, elle serait l'œuvre de l'atelier dit de Saint-Léger.

Sainte-Marguerite est représentée juchée sur le dos du dragon. Elle est en oraison, les mains jointes sur la poitrine. Sa tête baissée indique le dragon qui expire à ses pieds. Son visage est rond et délicat, légèrement joufflu. Elle a les yeux saillants, en amande, le nez court et droit, une bouche étroite et pincée qui esquisse un sourire à peine perceptible. Ses cheveux sont richement ornés d'une double enfilade de perles qui fait le tour de sa tête et s'enroule au sommet de son front pour former un petit chignon. Sa chevelure est retenue en arrière par une résille qui laisse échapper quelques mèches ondulantes, rondes et épaisse qui tombent en cascade le long de ses bras jusqu'à ses coudes. Ses sourcils, fins et courbés, sont finement exécutés. Ici, Sainte-Marguerite affiche les traits physiques

Sainte-Marguerite

► Sculpture

1^{er} quart du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 116 cm ; L. 45 cm ; P. 29 cm

Classé au titre des monuments historiques
(27 décembre 1913)

Restauré en 2009 par Sarah Champion
Nettoyage, traitement des parties restituées et
traitement de la polychromie
Budget : 10 480€

Sainte-Marguerite

Eglise Saint-Laurent de Bouilly (Aube) © P. Stritt

caractéristiques des statues champenoises du XVI^e siècle.

Ses vêtements, quant à eux, sont représentatifs de l'habillement bourgeois féminin du XVI^e siècle : elle est parée d'un grand mantel attaché sur sa poitrine par une cordelette à pompons. Ce mantel est rabattu sous son coude, dans un mouvement allant de la droite vers la gauche, formant de lourds drapés qui lui couvrent les jambes.

Sous son manteau, Sainte-Marguerite revêt une longue robe constituée d'un profond décolleté carré, ourlé d'un galon brodé. Au bas de celle-ci, on peut voir qu'elle est chaussée de souliers marrons à bouts ronds. Elle porte également une chemise blanche agrémentée d'une gorgerette et de manches animées par un jeu de rubans qui les enflent à intervalle régulier. Une imposante patenôtre, flanquée d'une médaille, s'enroule autour des poignets et tombe en serpentant sur le ventre. De part et d'autre de la patenôtre ondulent les deux extrémités d'une ceinture verte probablement nouée sous la poitrine. Il faut signaler ici que la profusion de perles n'est pas anodine. D'une part, elles sont représentatives de l'habillement des femmes bourgeois du XVI^e siècle et d'autre part, Marguerite, qui vient du latin « margarita », signifie « perle ». La perle est également le symbole de la virginité dans la religion chrétienne.

Le monstrueux dragon est représenté sous les pieds

de Marguerite. Ses larges pattes griffues et ses ailes dentelées sont repliées. Sa queue massive ondule en remontant jusqu'au bassin de la sainte. Ses yeux sont gros et globuleux, sa peau est écaillée. Haletant, il tourne la tête en arrière pour regarder en direction de Marguerite, sa langue pend au-dehors de sa gueule féroce, animée de dents pointues. Il paraît maîtrisé, terrassé, agonisant.

La structure paraissait être en bon état malgré quelques manques, notamment celui d'une petite croix et des éclats sur les oreilles. Cependant, après le nettoyage, l'œuvre présentait des traces de reprises en particulier la réparation du bout du nez et la réfection des cassures sur le bord du manteau. De plus, la tête de la sainte avait été cassée au niveau du coup et remontée. Par ailleurs, l'œuvre avait récemment été sécurisée et fixée au bâti par la pose de tiges en inox scellées directement entre le dos de la sainte et le mur ainsi que sous la base. La surface de la sculpture était globalement encrassée malgré la patine ocre qui donnait un aspect chaud et plaisant au calcaire. Les vestiges de polychromie, tous niveaux confondus, ne présentaient ni soulèvements, ni pulvérulence.

Dans un premier temps, l'œuvre a été dépoussiérée au pinceau et à l'aspirateur. Le nettoyage et l'allégement du repeint ont permis de voir combien la pierre avait été bien préparée, sans doute par un bouche-pores huileux. Les parties restituées ont ensuite été traitées. Il faut mentionner ici le soin qui avait été apporté à ces restitutions malgré leur caractère difficilement réversible. D'autre part, pour ce qui est de la polychromie, les repeints ont été supprimés de manière mécanique ou chimique en fonction des endroits. Enfin, aucune retouche colorée n'a été apportée mais une couche protectrice a été appliquée et un système d'anneaux et de cadenas a été posé au revers pour assurer la mise en sécurité de l'œuvre *in situ*.

L'étude des couches picturales permet d'émettre quelques observations. Tout d'abord, l'aspect actuel de la sculpture est très différent de ce qu'était l'œuvre à l'origine. Les couleurs, la dorure, les matières mates ou brillantes avaient un rendu intense, très éloigné de la douceur du ton actuel. La dernière intervention a consisté en la pose d'une patine ocrée qui cache les réparations effectuées

sur la sculpture. Par ailleurs, quelques vestiges de repeints restent visibles et permettent de se faire une idée des états successifs de l'œuvre. Le premier repeint a repris les teintes de la polychromie originale dans des matériaux moins précieux. Le second devait être un badigeon blanc ou gris qui recouvrait toute la sculpture. Pour ce qui est de la polychromie originale, les restes visibles révèlent que la robe était rouge et verte, le manteau doré et bleu, le dragon vert, les carnations rosées et les cheveux ocres. Les laques et glacis y étaient utilisés. Sur le buste et sur le dragon, par exemple, on a retrouvé des traces d'une laque verte sur feuille métallique qui donnait un rendu transparent et coloré pouvant rappeler l'email.

Le travail de restauration a pris en compte la réputation de beauté de cette statue afin de ne pas la transformer trop violemment en mettant à vif les cassures et lacunes formelles. Certaines restitutions ont été laissées en place et ont simplement été aménagées en léger retrait. Un pli refait du manteau a été supprimé, car il prolongeait mal le pli d'origine. De même, pour la partie cassée du col, le bouchage a été retiré et laissé en l'état, jugeant que cela ne nuisait pas à la lisibilité de l'ensemble de l'œuvre.

En ce qui concerne la restauration des couches picturales, lorsque l'élimination du repeint mettait en péril la bonne conservation de la polychromie originale, par ailleurs peu distincte, il a été décidé de conserver les deux niveaux (pour certaines parties rouges de la robe). D'autre part, le vert pâle situé sur le dragon n'a pas été retiré, puisque qu'il ne gênait pas la lisibilité de l'œuvre.

Une observation poussée de la statue a permis de mettre en évidence des asymétries visibles dans le traitement des ornements : l'attache du manteau, la passementerie en bordure du corset et celle des manches. Ce genre de maladresse rapproche l'œuvre du Saint-Nicolas de Montmorency-Beaufort. Ce constat amène à penser qu'il s'agit d'œuvres réalisées en atelier et issues du travail de plusieurs mains, avec des apprentis ou ouvriers dévolus à la réalisation des détails ornementaux.



Eglise Saint-Pierre



Saint-Eloi est représenté en maréchal-ferrant, corps de métier dont il est le saint patron. Il porte un tablier de protection et tient dans sa main droite un marteau. L'objet qu'il tient dans sa main gauche est difficile à identifier. Il est coiffé d'un chapeau à calotte souple et aux bords relevés duquel sa chevelure ondulée dépasse. Son visage imberbe dégage un aspect juvénile. Ses lèvres fines esquissent un léger sourire, de côté. Sur le billot ont été sculptés un fer à cheval, au centre, une tenaille, à droite et à gauche un boutoir.

La sculpture était globalement encrassée. L'œuvre avait un aspect hétérogène, en raison des interventions successives dont elle avait fait l'objet au cours des siècles. La cire couvrant la surface avait mal vieilli, des résidus de silicone subsistaient dans les creux et un film couvrait la pierre en de nombreux endroits. La surface, en particulier les bras en plâtre, présentait des griffures. Les tiges métalliques sous la base et dans l'enclume étaient corrodées.

A l'issue du dépoussiérage et du nettoyage, le contraste était fort entre la pierre et le plâtre, entre les parties nues et

Saint-Eloi

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 76 cm ; L. 28 cm ; P. 25 cmClassé au titre des monuments historiques
(27 décembre 1913)Restauré en 2009 par Sarah Champion
Nettoyage, retouches et finitions
Budget : 7 187€**Sainte-Eloi.** Eglise Saint-Pierre de Bouranton (Aube) © P. Stritt

les parties colorées. Une retouche peu interventionniste a donc été réalisée afin de réintégrer les restitutions et harmoniser l'ensemble. L'œuvre a ensuite été recouverte d'une cire de protection permettant d'éviter l'encrassement. Les parties métalliques ont été traitées pour échapper à la corrosion et le marteau tenu dans la main droite a été recollé.

Il ne reste apparemment aucune trace de la polychromie originale. Le décor subsistant à certains endroits aurait été exécuté à l'époque des premières reconstitutions d'éléments en plâtre. Il est composé de bordures complexes et de motifs évoquant peut-être des fleurs d'œillets. La pierre conserve les traces d'une coloration bordeaux tirant sur le violet. On remarque des traces rouges sur les collants et les bordures de la coiffe sous la robe et du bleu sous la tunique du saint. La face postérieure du billot est recouverte d'une couche brun clair. L'enclume a conservé en partie sa couleur noire. Cette œuvre a été restaurée à plusieurs reprises : environ un tiers de la sculpture est en plâtre ou dans d'autres matériaux plus modernes que celui d'origine. La sculpture a dû être victime d'une chute ou d'un acte de vandalisme.

Les parties brisées ont été conservées, rassemblées et réparées, puis l'on a reconstitué en plâtre les plus abîmées. Le décor de fleurs et la bordure de la tunique doivent dater de cette époque. Par la suite, certaines restitutions ont été reprises : le produit utilisé alors a été mal préparé et a provoqué de nombreuses fissurations. Plus tard, ces bouchages ont été repris. Il semblerait que le marteau date de cette même époque.

L'intervention a rendu son intégrité à la statue, facilitant ainsi sa lecture et écarté le risque de corrosion.



Eglise Saint-Martin

**Vierge à l'Enfant.**

Eglise Saint-Martin de Bouy-Luxembourg (Aube) © P. Stritt

**Saint-Jean-Baptiste.**

Eglise Saint-Martin de Bouy-Luxembourg (Aube) © P. Stritt

Vierge à l'Enfant

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 190 cm ; L. 55 cm ; P. 42 cm**Saint-Jean-Baptiste**
XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 64cm ; L. 24 cm ; P. 18 cm**Saint-Loup**
XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 64 cm ; L. 20 cm ; P. 11 cmClassé au titre des monuments historiques
(12 février 1960)Restaurées entre 2008 et 2010 par Nathalie Prucha
et Xavier Llerena
Budget : 8 025 €

La **Vierge à l'Enfant**. La Vierge représentée en pied tient l'enfant sur son bras gauche. Par-dessus sa robe jaune, ceinturée à la taille, elle porte un manteau bleu bordé d'un liséré doré, rabattu du côté gauche. Elle est coiffée d'une couronne et sa chevelure brune est retenue en arrière. Ses yeux sont grands ouverts et sa bouche est entre-ouverte. L'enfant Jésus, assis sur le bras de la Vierge, adopte les mêmes expressions. Ses cheveux sont courts et bouclés. Il est vêtu d'une longue tunique et porte, dans sa main gauche, ce qui pourrait être une pomme. Son bras droit est brisé.

Saint-Jean-Baptiste. Cette statue de Saint-Jean-Baptiste est lacunaire, il manque toute la partie basse à partir des genoux ainsi que la tête de l'agneau. Le saint est représenté barbu avec

de longs cheveux bruns ondulés et porte un grand manteau rabattu vers la gauche. Saint-Jean-Baptiste regarde droit devant lui en désignant de sa main droite l'agneau qu'il supporte sur son bras gauche.

Saint-Loup. Saint-Loup écrase la Chair Salée (monstre de Troyes). Coiffé de sa mitre d'évêque, il regarde droit devant lui. Il porte une chape rouge à liseré jaune rabattue à gauche. Sous celle-ci nous pouvons entrevoir une aube bleue, au bas, surmontée d'une chasuble jaune. Saint-Loup est connu pour avoir convaincu Attila d'épargner Troyes en 451.

L'état de conservation de ces trois sculptures était globalement mauvais. Elles présentaient en surface un aspect encrassé, pulvérulent avec des pertes de polychromie importantes, des soulèvements ainsi que de nombreuses lacunes. Des manques étaient également à signaler. Le bras droit de la Vierge était manquant. Celui de l'Enfant reposait en équilibre sur un goujon métallique et la tête de la Vierge semblait instable. La tête de l'agneau était manquante et celle du saint avait été recollée maladroitement, tandis que son bras senestre a disparu.

Pour chaque statue, on a procédé au dépoussiérage de l'œuvre. La couche d'apprêt a été refixée, la polychromie décrassée avant d'être dégagée. Les lacunes constituées par les pertes de la couche d'apprêt ont été mastiquées et remises en forme par de légers ponçages. Enfin, des retouches partielles ont été appliquées rendant une meilleure cohésion visuelle à ces ensembles polychromés.

Dans chacun de ces cas, l'étude stratigraphique révèle que la polychromie visible n'est pas l'originale qui est recouverte par un ou plusieurs surpeints. Ces études ont surtout permis de démontrer la nécessité de dégager ces couches, puisque la polychromie originale était conservée à presque 70%.

Ainsi, après restauration de la Vierge à l'Enfant, la polychromie originale présente des touches dorées avec un décor en glaçure rouge et verte sur le col et la ceinture et des teintes rouges pour son manteau, vertes pour sa robe. Ses souliers et sa couronne sont brun-noir. Le manteau de l'Enfant est vert, son col doré avec un décor en glaçure rouge et verte, ses cheveux et ceux de la Vierge sont dorés



Saint Loup.

Eglise Saint-Martin de Bouy-Luxembourg (Aube) © P. Stritt

et la sphère rouge foncé. De même, l'intervention réalisée sur le saint Jean-Baptiste laisse apparaître la polychromie originale. Le manteau est rouge à l'extérieur et vert à l'intérieur avec un liseré or. La robe présente des teintes ocreées. La barbe est brune et le mouton gris. Enfin, dans le cas de Saint-Loup, la polychromie originale est également apparente après l'exécution de l'opération de dégagement. On observe désormais un manteau rouge à l'extérieur et vert à l'intérieur avec un liseré doré. La robe est vert foncé et bordée d'or. La mitre, ainsi que la chemise longue, sont grises avec des décors dorés et l'épée noire. Le dragon présente des teintes vertes.

La restauration a mis en évidence le fait que la polychromie apparente n'était pas l'originale. D'un point de vue général, cette intervention a rendu les œuvres plus proches de leur état initial.

**Vierge de Pitié.**

Eglise Saint-Jean-Baptiste de Dosches (Aube) © P. Stritt

Vierge de Pitié

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 57 cm ; L. 71 cm ; P. 28 cmClassé au titre des monuments historiques
(27 décembre 1913)Restauré en 2004 par Florence Godinot
Etude stratigraphique, dégagement des surpeints
et nettoyage
Budget : 8 022€

Ce groupe sculpté représente une Vierge de Pitié. Jésus-Christ, descendu de la Croix est recueilli dans les bras de sa mère. Les deux personnages sont figurés sur un monticule rocheux où sont également représentés des clous, des fleurs (peut-être la fleur de lys de Marie) et un épis de blé sous le pied droit du Christ. Ce dernier affiche les stigmates de la Crucifixion aux mains et aux pieds, ainsi

qu'une entaille au flanc infligée par un centurion qui, armé d'une lance, voulut attester de sa mort. Il est vêtu d'un perizonium et porte la couronne d'épines. On dénote une musculature affirmée au niveau de ses bras et de ses jambes.

Marie soutient Jésus en le prenant sous son épaulé gauche. Elle porte un manteau drapé sur ses épaules, animé d'une multitude de plis fins. La tête inclinée vers la droite, elle regarde tristement vers le Christ. L'œuvre est constituée d'un seul bloc de pierre et l'on ne remarque aucun assemblage.

La pierre était en bon état de conservation et aucune zone de pulvérulence n'était observable. Cependant, on remarquait des manques plus ou moins importants (l'attribut complet situé au pied du manteau de la Vierge, un épis de blé dans le décor ou un morceau de la barbe) et des épaufrures (les arêtes fines du voile de la Vierge et les bordures de la base). La polychromie était de très belle qualité et bien conservée. Cependant, les repeints étaient lacunaires et sales, ce qui altérait la bonne appréciation visuelle de l'œuvre.

Lors des précédentes interventions, la barbe du Christ avait été restituée en plâtre, les angles arrière retaillés et deux goujons en laiton avaient été insérés au dos de la sculpture. En surface, plusieurs repeints avaient été exécutés dont un totalement coloré appliqué sur la couche originale, et deux autres badigeons blanc et gris. Toutes ces couches étaient en partie altérées, lacunaires et salies, donnant un aspect inesthétique et hétérogène à l'œuvre.

La sculpture a bénéficié d'un dépoussiérage et du refixage de la polychromie. Les repeints ont ensuite été éliminés au scalpel, mettant à jour la polychromie originale. Cette opération a été très longue et a nécessité une phase de finition importante. Les couches picturales et la pierre nue ont été nettoyées. D'autre part, un seul bouchage a été effectué au niveau du voile de la Vierge sur sa joue gauche. Des retouches ont également été réalisées pour atténuer les lacunes qui laissaient apparaître la pierre blanche. Enfin, un socle a été créé pour remettre en place la statue. Il est fiché dans le mur et la statue y est fixée, ce qui assure la mise en sécurité de l'œuvre.

Les volumes de la face avant sont parfaitement finis et leur conception indique que le groupe était des-

tiné à être vu en contre-plongée. Le dos comporte des traces d'outils qui témoignent des différentes phases d'avancement de la sculpture : dégrossissage avec des pointes, sculpture avec la gradine et finitions avec des ripes. On notera également la représentation particulière de la végétation et la présence de larmes en bas-relief sur le visage du Christ. Cette caractéristique rapproche cette œuvre de la statue de la Vierge d'Ecueil où l'on observe la même particularité. Il s'agit d'une réalisation de très grande qualité, révélatrice de l'œuvre d'un artiste expérimenté.

La polychromie a été observée en atelier sous loupe grossissante et binoculaire. L'œuvre comporte de beaux restes originaux masqués, avant cette restauration, par plusieurs repeints. Les couleurs originales sont appliquées sur les parties visibles par les fidèles : le côté gauche du visage du Christ et la partie supérieure de ses jambes ne sont pas peints, révélant une certaine volonté d'économie dans la réalisation. La Vierge possède un manteau couleur pierre dont l'intérieur est rouge. Sa robe est bleu-azurite comme l'extérieur du voile. Son intérieur est rouge et les carnations rosées. Le perizonium du Christ est doré, ses carnations bleutées accentuant l'effet morbide de la scène. Des gouttelettes et des coulures de sang sont également observables. On remarque également le même procédé sur le Christ aux liens de Mussy-sur-Seine. Les cheveux et sa barbe du Christ sont bruns, la couronne n'a plus de polychromie et les clous posés au sol sont noirs. Le décor de la base présente une herbe verte, un épis de blé doré, des pétales vraisemblablement argentés et un enrochement de couleur ocre.

La restauration a redonné une cohésion visuelle à l'ensemble et la sculpture se trouve ainsi valorisée. On soulignera les carnations remarquables du Christ ainsi que l'aboutissement et la grande douceur des volumes.



Eglise Saint-Pierre-ès-Liens

**Saint-Roch**

► Sculpture

1^{er} quart du XVI^e siècle

Calcaire polychrome

H. 135 cm ; L. 77 cm ; P. 22 cm

Classé au titre des Monuments

Historiques

(18 février 1908)

Restauré en 2008

par Solène Chatain

Déposé, traitement du support

et de la surface

Budget : 7 739 €

Saint-Roch.

Eglise Saint-Pierre-ès-Liens de Ervy-le-Châtel

© Ministère de la Culture ; Conseil régional Champagne-Ardenne ; Conseil général Aube, 2003 - Recensement du patrimoine

mobilier des églises de l'Aube.

Photo B. Decrock

Saint Roch est, entre autres, le patron des pèlerins et le protecteur des animaux. Il s'occupait des malades atteints de la peste noire dans certaines villes de France et d'Italie, au XIV^e siècle. Il contracta lui-même la maladie et se retira dans la forêt pour ne contaminer personne. C'est un chien qui vint le nourrir, lui apportant chaque jour un pain volé à son maître. Plus tard, il revint finalement à la civilisation, défiguré par la peste bubonique. Pris pour un espion lors de la guerre civile milanaise, il fut jeté en prison et mourut en 1378, en présence d'un ange venu pour le réconforter.

Saint-Roch est en habit de pèlerin, accompagné de son chien et d'un ange. Les éléments sont simplement posés. Le saint est représenté en pied, la jambe droite fléchie, et tient un bâton de pèlerin dans sa main gauche. Il a les cheveux torsadés, une barbe bifide et porte un chapeau à bords rabattus flanqué de deux clefs entrecroisées. Le saint est vêtu d'une tunique blanche qu'il relève légèrement le long de sa cuisse droite pour laisser voir la figuration d'un bubon. Cette tunique est surmontée d'un manteau vert ceinturé à la taille et d'une pèlerine sur les épaules. Il porte une besace en bandoulière et un fourreau est attaché à sa ceinture. Ses chausses, figurées en détail, se ferment au moyen d'une boucle. L'Ange est placé de profil, à droite de Saint-Roch et porte une aube blanche recouverte d'une dalmatique rouge. Ses cheveux tombent sur ses épaules. On peut voir des encoches présentes dans son dos et servant à fixer des ailes qui ont aujourd'hui disparu. Le chien, également de profil, est assis sur ses pattes arrières et serre un morceau de pain dans sa gueule en levant la tête vers Saint-Roch.

Le support de l'œuvre présente des manques et des éclats, en particulier sur les ailes de l'ange (dont ne subsistent que les encoches de fixation), l'index dextre et l'extrémité du bâton de Saint-Roch. Des épaufrures sont également observables sur les bordures des vêtements du saint.

Par ailleurs, la surface souffre d'un fort empousièrement et encrassement. La polychromie présente de nombreuses lacunes et des soulèvements. L'aube de l'ange et le pelage du chien présentent des coulures dues à l'application d'une peinture trop liquide. Enfin, des traces de brûlures sous le genou dextre et sur la main senestre de Saint-Roch sont observables et sans doute liées à la proximité de bougies déposées au pied de la statue.

Une dépose de l'œuvre a tout d'abord été réalisée, avec l'aide de la société LP3 Conservation. En ce qui concerne le support, les épaufrures qui gênaient la lisibilité de l'œuvre ont été comblées. Une semelle en résine a été réalisée afin d'assurer une bonne stabilité aux trois éléments. Enfin, pour des raisons de sécurité, l'ensemble a été rassemblé par un système traversant le socle du chien et de l'ange venant se visser dans le socle du saint. Ce système permet de désolidariser les éléments, si nécessaire, pour faciliter leur transport et leur stockage.

La seconde étape de la restauration a concerné le traitement de la surface. Un dépoussiérage et un refixage de la couche picturale ont d'abord été effectués. Les poussières incrustées ont été gommées et un nettoyage d'ensemble a été réalisé. Les coulures et les résidus présents sur les carnations de Saint-Roch ont été éliminés au même titre que le repeint gris sur les dorures du manteau et la couche ocre sur les côtés du socle du saint. D'autre part, les lacunes de la couche picturale ont été comblées et une retouche colorée a permis d'harmoniser l'ensemble. Le socle de Saint-Roch a bénéficié de l'application d'une patine puisqu'il n'était pas polychrome. Enfin, une fine couche de cire protège la surface de l'œuvre.

Sur le plan technique, la pierre est sculptée en taille directe. Le sculpteur commence par dégrossir le bloc et en dégage les plans principaux et intermédiaires. Le rendu du modelé est ensuite réalisé à l'aide de ciseaux et gradines. Des traces d'outils sont encore visibles, en particulier celles de râpes ayant servi aux finitions.

L'étude stratigraphique révèle l'existence de trois interventions colorées observées sur chaque personnage. La polychromie originale est la plus riche et soignée et ses tonalités sont plus chaudes. Sur le Saint-Roch, chaque partie des vêtements dispose de sa propre couleur et les bordures du manteau sont soulignées par un liseré doré. Les carnations et les yeux sont soulignés dans leur partie inférieure par un liseré vert foncé. Un soin particulier est apporté aux cheveux, sourcils, barbe et au pelage du chien qui sont peints par de petites touches de pinceau. La polychromie de l'ange est la plus riche avec une dorure à la feuille et une argenture, renforçant ainsi le caractère sacré de ce personnage.

Le premier repeint reprend quasiment la polychromie originale en modifiant les couleurs sur certaines parties des vêtements. Ainsi, le manteau de Saint-Roch arbore un vert-brun et les carnations sont plus claires et froides. Les yeux et les sourcils sont dessinés de façon très sommaire par des touches de noir. La bouche, quant à elle, n'a pas été repeinte. L'ange présente une polychromie simplifiée par rapport à la précédente : la feuille d'argent disparaît pour être remplacée par une peinture blanche. Le pelage du chien est repeint avec une peinture blanche rehaussée d'une couleur plus rosée et le pain devient gris. En règle générale, cette polychromie est appliquée grossièrement et de façon débordante.

Le second repeint correspond à la polychromie actuelle. Il respecte les mêmes couleurs pour les vêtements que le premier repeint mais l'appauvrit davantage : les boucles des chausses disparaissent, la main de l'ange est confondue avec le manteau et la plupart des bordures des vêtements de l'ange et de Saint-Roch ne se différencient plus du reste du vêtement. Les carnations sont très foncées et ne subsistent qu'à l'état de traces sur l'œuvre.

Les interventions menées au niveau de la polychromie ont fait réapparaître certains détails notables mettant en valeur la finesse d'exécution de l'œuvre qui avaient été occultée par les repeints, à l'instar des boucles des chausses de Saint-Roch et des bordures de vêtements. On a également remis au jour la figuration du bubon sur sa cuisse, élément important dans l'interprétation de la statue.



Eglise Saint-Liébault

**Dormition de la Vierge.**

Eglise Saint-Liébault d'Estissac (Aube) © P. Stritt

Dormition de la Vierge

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 58 cm ; L. 88 cm ; P. 25 cm

Classé au titre des monuments historiques
(18 février 1908)

Restauré en 2009 par Clara Stagni
Consolidation de la couche picturale et restitutions
Budget : 6 057€

Ce haut-relief de la Dormition de la Vierge regroupe quatre apôtres autour de Marie reposant sur son lit de mort. La Vierge, voilée, est allongée au premier plan, les jambes couvertes d'un drapé. À gauche, deux personnages sont à son chevet. Au plus près de la Vierge, Jean, tenant la palme du martyre, est accoudé au-dessus d'elle. À côté de Jean, Pierre serre la main gauche de la Vierge d'une main et pose l'autre sur son flanc. Enfin, à droite, deux apôtres, vêtus de larges drapés, sont en train de converser, l'un murmure quelque chose à l'oreille de l'autre.

Le contraste entre l'aspect figé de la Vierge au premier plan et la suggestion des mouvements des personnages au second plan est saisissant.

L'œuvre était dans un mauvais état de conservation. Certains manques pouvaient être observés (l'attribut de la Vierge ou le nez de Saint-Jean) ainsi que quelques éclats et épaufrures (sur la tête de l'apôtre Pierre ou sur le bord supérieur du relief). La sculpture présentait des altérations évolutives

importantes dues à la dégradation des matériaux utilisés lors des précédentes restaurations. En effet, lors de ces interventions, certains éléments avaient été restitués, en particulier le coin supérieur droit, la main dextre de la Vierge, les doigts de la main senestre de saint Pierre ainsi que la main dextre à l'extrême du relief. Mais par la suite, la restitution avait été brisée en cinq fragments et les zones de cassure rebouchées de façon débordante. L'œuvre avait également subi un dégagement agressif qui n'avait épargné que quelques îlots de polychromie. La surface du calcaire gardait des traces de ce dégagement puisqu'on remarquait des traces de griffures et d'usures dues au frottement. L'œuvre était empoussiérée et très encrassée et les traces de polychromie qui subsistaient étaient en mauvais état de conservation.

Le traitement apporté à la surface est d'abord passé par un dépoussiérage de l'œuvre. Les couches picturales ont été consolidées et les écailles de polychromie soulevées ont été refixées. Après cette opération, l'état extrêmement pulvérulent de



Dormition de la Vierge, détail. Deux apôtres.
Eglise Saint-Liébault d'Estissac (Aube) © P. Stritt

L'ensemble des couches colorées a conduit à réaliser un nettoyage complet. Les plâtres de restitution et de bouchage ont ensuite été éliminés et comblés avec un matériau plus adapté. La restitution de la main dextre de l'apôtre situé à l'extrême du relief a simplement été supprimée. L'angle supérieur droit a été refait et son armature modifiée. Enfin, des retouches d'intégration ont permis d'harmoniser les couleurs sur l'ensemble de l'œuvre.

Après l'étude technique de l'œuvre, il a été envisagé de dé-restaurer les restitutions existantes et de refaire certaines parties manquantes. En effet, le maintien du plâtre de restitution en grande quantité et des armatures en bois au contact de la pierre aurait été dommageable à long terme pour la conservation de l'œuvre en particulier dans l'environnement non contrôlé que constitue une église.

L'étude à l'œil nu de la polychromie montre qu'il existe une mise en couleur originale et un repeint ponctuel présent sur quelques carnations. La polychromie originale est constituée d'une gamme colorée simple. Le bleu, le rouge et l'or prédominent largement et sont employés en alternance sur les vêtements des personnages, contribuant à créer un effet d'harmonie dans la composition. Des traces de bleu se retrouvent sur le manteau de la Vierge, sur celui de Saint-Pierre et sur le fond du relief. La couverture de la Vierge, le manteau de Saint-Jean et la tunique de Saint-Pierre étaient rouges. La couleur se retrouve sur la palme de martyre, les cheveux de Saint-Jean et le manteau de l'apôtre.

situé à l'extrême. Les carnations ont entièrement disparu à l'exception de quelques îlots sur le visage de Saint-Pierre.

Enfin, les traces d'outils résultant du travail du sculpteur sont encore bien conservées. On trouve en particulier des traces de gradines sur le manteau de Saint-Jean. Les parties latérales présentent en surface des traces de sciages, qui, sur la tranche droite, traversent les autres traces d'outils visibles, ce qui permet de penser que le relief a été scié à cet endroit.

La restauration de cette œuvre lui a permis de bénéficier d'un traitement préventif : le danger que représentaient les armatures en bois, destinées à fixer d'anciennes reconstitutions en plâtre, a été écarté. Les retouches d'intégration facilitent désormais l'appréhension du relief.



Dormition de la Vierge, détail.
Saint-Jean et Saint-Pierre.
Eglise Saint-Liébault d'Estissac (Aube) © P. Stritt

**Christ en croix.**

Eglise Saint-Benoît de Feuges (Aube) © P. Stritt

Ce Christ en croix est attribué au Maître de Chaource. Le personnage du Christ révèle un très beau travail de taille en relief sur la couronne, les épines, les cheveux et la barbe aux fins sillons. Les blessures et les lignes des veines sont sculptées en relief et mettent au jour le talent du sculpteur. Le Christ paraît très amaigri, on peut voir figurés ses côtes, ses clavicules très marquées, ainsi que ses genoux et ses coudes anguleux. Sa barbe et ses cheveux ondulés, finement exécutés, encadrent son visage qui adopte une expression grave, la tête penchée vers le bas. Enfin, il est vêtu d'un perizonium rouge et vert qui offre un beau jeu d'ombres et de lumière.

La croix, quant à elle, n'est pas contemporaine du Christ.

Avant l'intervention, le Christ en croix présentait des trous d'insectes probablement dus à une infestation ancienne.

Christ en croix

► Sculpture**1^{er} quart du XVI^e siècle**

Bois polychrome

Christ : H. 182 cm ; L. 174 cm ; P. 45 cm

Croix (récente) : H. 252 cm ; L. 179 cm ; P. 4 cm

Classé au titre des monuments historiques
(20 décembre 1911)

Restauré en 2008 par Laurence Chicoineau

Nettoyage et traitement du bois, sur place

Budget : 7 797 €

Des bouchages avaient été pratiqués lors d'une précédente intervention. D'autre part, certains éléments étaient manquants : noeud du perizonium, mèches de cheveux, et bordure de la couronne. La polychromie était très encrassée et présentait des parties lacunaires et écaillées localement. Des taches noires étaient observables en surface, probablement dues à des brûlures de cierge.

Dans un premier temps, la statue a été légèrement dépoussiérée, et nettoyée, plus particulièrement sur les taches de brûlures. Les soulèvements de la couche polychrome ont ensuite été refixés. La partie la plus importante de la restauration a été le travail effectué sur le bois : désinsectisation préventive et consolidation sur les zones vermoulues. Les ferrures ont également été traitées afin d'éliminer l'oxydation. De légères retouches et harmonisations colorées ont été apportées, notamment sur les taches de carbone. Enfin, la surface du bois a été protégée par une cire microcristaline.

Aucune étude stratigraphique n'a été réalisée lors la restauration. Toutefois, il est possible d'émettre quelques remarques. L'ensemble polychrome est très chaotique : il a été dégagé et repeint lors d'une ancienne intervention puisque la couche picturale est usée et très fine. La polychromie actuelle se manifeste par une couche beige sur les carnations, une autre rouge et verte sur le perizonium. On note également la présence d'une couche noire située en dessous de la polychromie actuelle, probablement due à un incendie.

L'intervention a permis à la statue de recouvrer son intégrité. Le nettoyage a sublimé la qualité du relief.

**Retable du maître-autel.**

Eglise Saint-Jean-Baptiste de Géraudot (Aube) © P. Stritt

**Retable
du maître-autel**

► Sculpture

XVI^e siècle (daté 1545)Pierre calcaire polychrome
H. 400 cm ; L. 300 cmClassé au titre des monuments historiques
(30 novembre 1908)Restauration en 2011-2013 par l'atelier Nathalie
Pruha- Xavier Llerena comprenant le retable
sculpté, la tour eucharistique, la clôture en pierre.
Nettoyage, décrassage, refixage et consolidation.
Budget : 40 000 €

Ce retable daté 1545 en haut du panneau de la Crucifixion offre une composition tripartite – portement de croix, calvaire, résurrection –, très architecturée. Une multitude de

personnages en haut-relief occupent l'espace autour des scènes principales, en reprenant des motifs et des compositions communes dans la production de retables de la période gothique. Mais l'architecture est ici directement inspirée de la période antique avec colonnes et entablement, témoignant du goût du XVI^e siècle.

Dans sa description de 1888, Charles Fichot le montre tel qu'il avait été conçu à l'origine, surmonté de la tour eucharistique en son milieu et orné des statues monumentales de la Vierge et de Saint-Pierre de part et d'autre de la Crucifixion. Une restauration de la fin des années 1950 le dissoia de ses éléments. La tour eucharistique fut installée sur un socle formant lutrin tandis que les deux sculptures furent installées chacune sur un socle à l'entrée du chœur. La clôture de pierre, fermant la sacristie située dans l'extrémité du chœur, fut restaurée et retouchée dans des tons vert-jaune comme le support de la tour eucharistique. Cet éclatement des parties sculptées couronnant le retable fut un parti pris fort qui marqua le lieu durablement. Parallèlement, des panneaux peints représentant la vie de Saint-Pierre et Saint-Paul furent sortis de la sacristie où ils jouaient le rôle de lambris, pour être restaurés par le même atelier et ensuite fixés sur le retable sculpté. Aucun document ancien ne permet d'affirmer que les deux retables, sculpté et peint, étaient faits pour aller ensemble. Les panneaux peints ayant souffert de l'humidité des murs étaient dans un état de péril qui obligea à une transposition sur bois de chêne de ce qui subsistait.

La restauration des années 2011-2013 s'engagea dans le respect de la restauration de la fin des années 1950 du fait de l'extrême complexité de l'état général. En effet, l'ensemble des sculptures avaient subi auparavant des repeints puis avaient été recouvert d'un badigeon gris. La restauration des années 50 le dégagea de façon incomplète laissant un aspect chaotique et peu en accord avec les préceptes des monuments historiques consistant à ne pas laisser visibles de manière concomittante des états d'époques différentes. L'intervention récente a donc consisté à nettoyer et décrasser la surface de façon à lui redonner un éclat. Quelques dégagements permirent de récupérer des parties difficilement lisibles ou peu cohérentes, ou encore d'ôter des résidus de badigeon. Des consolidations

de fragments ont redonné une lecture complète des scènes. La consolidation des couches peintes et le refixage des soulèvements ont stoppé les dégradations structurelles qui avaient été observées depuis une dizaine d'années.

La clôture en pierre et la tour eucharistique furent également nettoyées et retouchées dans le respect de la restauration précédente. Les statues furent nettoyées et décrassées.

Afin de ne pas porter atteinte à l'intégrité des différents éléments du retable conservés jusqu'à aujourd'hui, il a été décidé, entre la conservation des monuments historiques et le maître d'ouvrage, que l'aménagement choisi dans les années 50 serait conservé. Le poids de la tour, des statues mais aussi du retable peint ne sera plus un problème pour le retable sculpté en terme de conservation préventive, la partie supérieure du retable, au-dessus de l'entablement, ayant en effet été altérée par l'installation du retable peint.



Eglise Saint-Pierre-ès-Liens



Calvaire (Vierge, Saint Jean et le Christ).

Eglise Saint-Pierre-ès-Liens de Lassicourt (Aube) © P. Stritt

Calvaire (Vierge, Saint-Jean et Christ)

► Sculpture

XVI^e siècle

Chêne polychrome

Vierge : H. 91 cm ; L. 31 cm ; P. 21 cm

Saint-Jean : H. 95 cm ; L. 31 cm ; P. 20 cm

Christ : H. 162 cm ; L. 124 cm ; P. 23 cm

Classé au titre des monuments historiques
(9 octobre 1961)

Restauré en 2005 par Laurence

Chicoineau

Etude de la polychromie et

traitement du bois

Budget : 3800 €

Cet ensemble de sculptures à pour thème le calvaire du Christ. Saint-Jean et la Vierge sont sculptés dans un seul bloc de bois et sont placés sans fixation sur de petits socles en pierre dans la nef. Le Christ en croix présente des parties assemblées et se trouve en hauteur au-dessus de la porte d'entrée.

La Vierge est figurée debout, en oraison, et regarde droit devant elle. Jean est représenté imberbe. Il est pieds nus et porte une chasuble présentant des plis assez anguleux au-devant. Les mains jointes, il serre un livre contre sa poitrine en inclinant légèrement la tête vers le haut.

Le Christ, crucifié, porte la couronne d'épines ainsi qu'un perizonium au drapé rigide. Sa tête, inclinée vers le bas, ses yeux dans le vide et sa bouche ouverte font tendre son expression vers celle de la douleur.

L'ensemble de ces sculptures présentait, en surface, un encrassement et des soulèvements. Elles avaient subi d'anciennes interventions peintes au niveau de la polychromie.

Le bois du Saint-Jean présentait un bon état de conservation du point de vue structurel. Cependant,

sa tête était à repositionner, puisqu'elle avait été sciée puis réassemblée maladroitement avec un épais mastic décollé. On remarquait également de faibles attaques d'insectes au revers et sur le livre ainsi que des entailles volontaires sur le pourtour de la base et un ancien trou de fixation au-dessous de l'œuvre.

Le bois de la Vierge était également dans un bon état de conservation. Toutefois, elle présentait des attaques d'insectes plus prononcées que pour Saint-Jean, en particulier sur les bordures du drapé, les manches, les mains et le voile. Afin de consolider ces parties vermoulues, une toile de marouflage avait été appliquée sur la polychromie originale. Des traces d'entailles au revers et sous la base révélaient les anciens moyens de fixation.

Le Christ présentait lui aussi des attaques d'insectes sur la couronne et derrière la chevelure. La stabilité de la statue sur la croix ainsi que les assemblages des bras étaient corrects. Quelques éclats étaient à signaler sur la couronne.

Ces trois sculptures a d'abord bénéficié d'un refixage et d'un nettoyage des surfaces polychromes. Une étude stratigraphique et topographique a ensuite été effectuée. Des fenêtres ont permis de visualiser



Calvaire. La Vierge, détail.
Eglise Saint-Pierre-ès-Liens de Lassicourt (Aube)
© P. Stritt



Calvaire. Le Christ, détail.
Eglise Saint-Pierre-ès-Liens de Lassicourt (Aube)
© P. Stritt



Calvaire. Saint-Jean, détail.
Eglise Saint-Pierre-ès-Liens de Lassicourt (Aube)
© P. Stritt

l'état de conservation du surpeint à mettre à jour. Enfin, le bois a subi un traitement curatif et préventif contre les insectes.

L'étude stratigraphique et topographique a permis de déterminer les différentes couches picturales présentes sur ces œuvres. Ainsi, Saint-Jean et la Vierge présentent chacun une polychromie originale recouverte par deux surpeints alors que le Christ en possède trois au-dessus de la couche originale. Les polychromies originales de la Vierge et Saint-Jean sont extrêmement lacunaires et ne persistent qu'à l'état de traces. On y décèle les mêmes couleurs : les cheveux et une partie des vêtements de ces deux personnages présentent d'importants vestiges de dorures. Le livre de Saint-Jean, les pieds de la Vierge et leurs bases sont noirs, le revers des manches, vert émeraude. Les premiers repeints correspondent à des couches assez fines mais résistantes. Ils sont beaucoup plus sobres que les polychromies d'origines au niveau des couleurs (rouge, bleu, vert et rose). Les seconds surpeints concernent la couche visible actuellement. Il s'agit d'interventions du XIX^e siècle, épaisses et grossières. En ce qui concerne le Christ, les couches sont un peu différentes. La polychromie originale est dans un mauvais état de conservation avec des soulève-

ments et des cloques dues à la qualité de la couche de préparation. Les carnations sont gris pâle, les blessures rouge carmin. La dorure du perizonium est très lacunaire. La couronne est de couleur vert clair, la croix rouge, la chevelure et la barbe sont dorées. Le premier surpeint possède une texture beaucoup plus médiocre du fait de la dureté et de la qualité des matériaux utilisés. Le second surpeint est assez récent et recouvre les irrégularités qui n'avaient pas été touchées au cours du premier repeint, comme les carnations. Enfin, la troisième intervention colorée est très récente et de qualité médiocre. D'autre part, on a pu découvrir que la coloration très grossière sur le côté gauche a été inversée au troisième et second surpeint alors que la blessure du niveau d'origine, située à droite, est sculptée en relief dans le bois.

Les dégradations entraînées par la présence d'insectes xylophages ont été stoppées. Saint-Jean a pu retrouver son modelé initial avec le remplacement de sa tête. L'étude de la polychromie a permis de constater, à travers le dernier surpeint, une divergence iconographique : la plaie occasionnée par la lance était à l'origine sculptée à droite, elle a ensuite été peinte à gauche. Les surfaces polychromées sont maintenant protégées.



Eglise de l'Assomption



Saint-Georges terrassant le dragon

► Sculpture

Fin du XV^e siècle

Bois polychrome (chêne et noyer)
H. 124cm ; l. 138cm ; P. 50cm

Classé au titre des monuments historiques (17 octobre 1908)

Restauré en 2003 par Laurence Chicoineau
Etude stratigraphique de la polychromie, traitement contre les insectes et consolidation
du support, dépoussiérage, refixage et réintégration de la couche picturale
Budget : 5 947 €

Saint-Georges terrassant le dragon.

Eglise de l'Assomption de Laubressel (Aube) © P. Stritt

Selon la légende, Georges est un officier de l'armée romaine. Lors d'une expédition, il arrive aux portes d'une ville où sévit un dragon. La bête terrorise la population, dévore tous les animaux de la contrée et exige quotidiennement un tribut de deux jeunes gens, tirés au sort. Georges arrive le jour où la fille du roi doit être amenée au monstre. Il engage le combat contre lui et le terrasse avec l'aide du Christ. À travers cette lutte est symbolisée la victoire de la Foi sur le Mal.

Ici Saint-Georges, hiératique, brandit calmement sa lance en direction d'un petit dragon. Le saint est figuré en chevalier. Coiffé d'un casque de type « salade », un modèle utilisé aux XV^e et XVI^e siècles, il arbore la panoplie complète du chevalier en armure avec : cuirasse (poitrine), gorgerin (gorge), spallières (épaules), cubitières (coudes), gantelets (mains), cuissots (cuisses), genouillères (genoux), grèves (tibias) et solerets (pieds). Son épée est accrochée sur son flanc gauche. Il tient sa lance de la main droite et serre la bride de son cheval de l'autre. Sa monture est sellée, harnachée et paraît petite par rapport à son cavalier.

Le dragon, quant à lui, est de proportion très modeste. La créature se replie sur ses pattes et lève la tête vers le saint. Ses volumes s'inscrivent dans une certaine rondeur. Une crête bosselée court de l'extrémité de son museau jusqu'à la base de sa queue, courte et entortillée. Il paraît apeuré, soumis et inoffensif.

Infesté à deux reprises par des insectes xylophages dont les attaques avaient fragilisé plusieurs zones, le Saint-Georges présentait de nombreuses parties refaites : lors d'une première intervention, la crinière, l'extrémité de la selle avant, le sabot postérieur gauche, la lance, l'épée, la main droite et les pieds de Georges ont été reconstituées en noyer. A une époque plus récente, le dragon a été retouché au plâtre. Ces reconstitutions s'accompagnaient à chaque fois d'un repeint. Lors d'une restauration attestée de 1973, la sculpture a été consolidée et des retouches picturales ont été exécutées sur les parties restaurées, puis l'œuvre a été traitée contre les insectes. La polychromie était fort empoussiérée et encrassée, lacunaire en plusieurs endroits. Le vernis épais qui la recouvrait avait jauni.

Un traitement curatif et préventif a été appliqué au support. Les gros bouchages au plâtre et les traces de colle néoprène utilisée en 1973 ont été dégagés, les clous de fixation rouillés des parties reconstituées ont été enlevés. A l'aide d'un mélange appliqué au pinceau ou injecté à la seringue les parties vermolues du bois ont été consolidées. Le cuir du harnais et de l'épée a été traité avec un lait de nettoyage et assoupli avec de l'huile de pied de bœuf.

Le bras droit de Saint-Georges, autrefois déboité, a été fixé au moyen d'une colle animale, puis les

volumes altérés ont été retouchés avec une pâte réversible. De petits bouchages ponctuels ont été réalisés, notamment sur la croupe du cheval, alors ponctuée de fentes et de petites cavités propices à une nouvelle infestation. Après le dépoussiérage et le désencrassement de la surface, le vernis et les repeints de 1973 ont été dégagés. La polychromie a été retouchée de manière à ce que parties restaurées et parties d'origine se fondent harmonieusement, puis un mélange de protection a été appliqué sur la couche picturale et la feuille d'argent. Enfin un ébéniste-restaurateur a sculpté un nouveau socle de présentation, et le dragon a été rapproché du cheval.

Bien que le décapage de 1973 ait un peu mêlé les différentes couches recouvrant le support, l'examen stratigraphique a permis de mettre en lumière l'évolution de la polychromie qui, à l'exception du badi-geon gris bleuté, ôté en 1973, est restée conforme au parti originel. Cette intervention a permis d'une part de rendre à l'œuvre un état de conservation sain et stable, et d'autre part de documenter les choix esthétiques et les techniques mises en œuvre pour orner cette sculpture, autrefois revêtue de tons vifs et contrastés.



Eglise Saint-Julien et Saint-Blaise



Sainte-Barbe

► Sculpture

1^{er} quart du XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 53 cm; L. 19 cm ; P. 12 cmClassé au titre des monuments historiques
(1^{er} décembre 1960)Restauration en 2007 par Clara Stagni
Budget : 9 561€ (avec deux autres œuvres)**Sainte-Barbe.**

Eglise Saint-Julien et Saint-Blaise de Longsols (Aube) © P. Stritt

Sainte-Barbe est représentée accompagnée de sa tour. Elle tient la palme du martyre dans sa main dextre et un livre ouvert dans sa main senestre. Barbe est coiffée d'une couronne qui fait ressortir un front assez haut, occupant presque la moitié du visage. La partie inférieure de sa figure est assez étroite. Elle est vêtue d'une robe à décolleté carré ourlé d'un galon et ceinturée à la taille. Son manteau présente un drapé anguleux au-devant.

La tour, fondu dans un massif rocheux au bas, est flanquée d'éléments d'architecture médiévale avec, notamment, une ouverture quadrilobée au sommet et un fronton gothique au-dessus de la porte. Les pierres qui composent cette tour ne sont pas réalisées en relief mais figurées par des lignes orthogonales peintes sur tout le pourtour.

L'œuvre est taillée en ronde-bosse et présente plusieurs niveaux de polychromie.

Le système de fixation était en bon état de conservation mais ne permettait pas une dépose simple et sécurisée de la sculpture. La pierre constitutive du support était saine et l'on n'observait aucun désordre structurel. Cependant, quelques manques à l'extrémité de la chaussure dextre et des épaufures sur la tour pouvaient être observés. La polychromie était, elle aussi, bien conservée dans l'ensemble malgré quelques soulèvements et lacunes par endroit. Un vernis épais avait été appliqué grossièrement sur l'ensemble de la polychromie, intervention que l'on retrouvait également sur la Vierge à l'Enfant.

Tout d'abord la surface a été dépoussiérée par aspiration. Une fois la couche picturale refixée, la restauratrice a procédé au décrassage des polychromies. Ensuite, le vernis épais qui recouvrait l'ensemble de la sculpture a été allégé. Les lacunes de polychromie ont été remises à niveau au moyen d'un enduit et la surface des mastics a été isolée grâce à une couche de résine. D'autre part, les lacunes mastiquées ont été retouchées en fonction des teintes environnantes. Les lacunes de polychromie laissant apparaître la couche picturale sous-jacente, mais ne perturbant pas la lisibilité, n'ont pas été refermées. Enfin, le joint au plâtre a été éliminé et remplacé par un joint plus adapté.

Les interventions effectuées sur cette sculpture ont amélioré la conservation et la présentation de l'œuvre par le traitement de la couche picturale. L'élimination partielle du vernis a permis de retrouver les tons de la polychromie sous-jacente.



Eglise Saint-Julien et Saint-Blaise



La Vierge est représentée debout, la jambe senestre en avant. Elle porte l'Enfant sur son bras senestre. Marie baisse légèrement les yeux et sourit. Elle porte une couronne à fleurs de lys et sa chevelure encadre son visage. Le drapé de son manteau semble assez léger et s'enroule autour de sa main droite. Au-dessous, nous pouvons apercevoir une ample robe à l'encolure circulaire. L'enfant Jésus incline également la tête vers le bas ; son visage ressemble à celui d'un adulte. Il est figuré nu, mais en

Vierge à l'Enfant

► Sculpture

Fin XVI^e - début XVII^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 126 cm ; L. 46 cm ; P. 38 cmClassé au titre des monuments historiques
(1^{er} décembre 1960)Restauré en 2007 par Clara Stagni
Budget : 9 561€ (avec deux autres œuvres)***Vierge à l'Enfant.***

Eglise Saint-Julien et Saint-Blaise de Longsols (Aube) © P. Stritt

partie couvert du drapé de la sainte qui remonte dans son dos. Ses quatre membres ont été brisés.

La sculpture est taillée en ronde-bosse et présente plusieurs couches de polychromie.

L'œuvre était scellée au mur par deux barres en métal fixées au revers, mais la stabilité de l'œuvre était menacée. La pierre constitutive du support était saine. Cependant, des manques étaient observables (bras et jambes de l'Enfant.) On remarquait également que la main dextre de la Vierge était une restitution en bois de bonne qualité. D'autre part, la polychromie était relativement altérée : l'ensemble de la couche picturale était soulevé et de profondes lacunes étaient observables. Le vernis épais, appliqué grossièrement en surface, était très fortement jauni et encrassé, ce qui altérait la lisibilité des tons.

La sculpture a d'abord été dépoussiérée. Les assemblages défectueux ont ensuite été repris, comme, par exemple, la main dextre qui a été démontée. Après le refixage de la couche picturale, la surface a été nettoyée. Les lacunes de polychromie ont été remises à niveau et les masticages ont été isolés. Des retouches d'harmonisation ont été apportées à la sculpture. Pour finir, une cire de protection a été appliquée en surface.

La restauration a permis de rétablir une bonne lisibilité de l'œuvre par le remontage des éléments instables. Le traitement de la couche picturale a amélioré la conservation et la présentation de l'œuvre.



Eglise Saint-Julien-de-Brioude

**Sainte-Marguerite**

► Sculpture

XVI^e siècle

Noyer polychrome

H. 97 cm ; L. 45 cm ; P. 27 cm

Classé au titre des monuments
historiques
(7 septembre 1957)Restauré en 2001 par Laurence
ChicoineauEtude stratigraphique, traitement
de la polychromie et du support bois
Budget : 4 195 €**Sainte-Marguerite.**Eglise Saint-Julien-de-Brioude de Luyères (Aube)
© P. Stritt

Saïnte-Marguerite se tient debout, derrière un dragon, priant, les mains jointes sur la poitrine. Elle a les yeux en amandes, le front haut et une chevelure ondulée qui retombe sur ses épaules et revêt un manteau au drapé rigide, porté sur une robe ornée d'un chapelet, accroché à la ceinture.
Au bas, le dragon est couché sur ses pattes, presque diabolisé, il tire la langue.

Ses yeux sont exorbités et le sommet de son crâne est animé d'une touffe de poils flamboyante.

L'ensemble de l'œuvre est exécuté dans une même bille de bois dont le cœur est visible sous la base, légèrement décentré par rapport à l'axe de la sculpture. Des traces d'outils sont observables à l'œil nu sur les cheveux de la sainte et sur le pelage du dragon.

Certaines parties comme le revers, le dessus de la tête, le pourtour de la base ou la queue du dragon souffraient d'attaques d'insectes et la résistance du bois, vermoulu, était affaiblie. Des fentes étaient également présentes sur le support, en particulier sur l'axe central de la sculpture. Un support qui a connu de nombreuses interventions. Ainsi, la gueule du dragon grossièrement restaurée était solidement fixée sur le bois d'origine, et une partie de la queue était refaite en plâtre. D'autre part, l'empoussièvement et l'encrassement étaient intenses, accentués par la couleur blanche du dernier repeint. Globalement, les couches picturales présentaient des craquelures, des écaillages et des lacunes.

La première phase de la restauration a concerné la polychromie. Une opération de refixage de polychromie a été menée avant le dépoussiérage et un nettoyage a ensuite été pratiqué en surface. Afin d'harmoniser la lecture des volumes sculptés, une réintégration des lacunes de polychromie a été effectuée. La surface a été protégée contre les poussières par l'application d'une cire. Un dégagement de la couche monochrome n'étant pas envisageable, car il laisserait apparaître un état lacunaire et une confusion des niveaux polychromes, le traitement s'est orienté vers une phase de conservation pour maintenir la sculpture en état. La seconde étape s'est concentrée sur le support bois qui a d'abord subi un traitement curatif et préventif de désinfection. Il a ensuite été consolidé sur les zones vermoulues. Enfin, le restaurateur a créé un socle en chêne permettant ainsi la mise en sécurité de l'œuvre par un cadenas.

L'étude stratigraphique et topographique a permis de constater la présence d'une polychromie originale recouverte par trois surpeints. Chacune de ces couches a été passée sur une préparation blanche. La polychromie originale est très fine. Les carnations sont roses, la chevelure, la ceinture

et le chapelet sont dorés à la mixtion. La robe est bleu azurite, le manteau rouge avec des bordures dorées. Le dragon présente des ailes roses avec des touffes de pelage bleu azurite. Son corps et sa queue sont verts. L'observation du premier surpeint révèle que la majeure partie des zones repeintes sont vertes, oranges et dorées. Cette seconde intervention, par sa qualité, sa texture fine et soignée paraît assez proche de l'originale. Le second surpeint est beaucoup plus grossier et on observe des couleurs plus claires et des tons pastels. Enfin, le troisième surpeint se manifeste par la présence d'un blanc uniforme rehaussé de touches dorées. Cette couche correspond à un renouveau du goût néo-classique conforme à l'époque où elle a été effectuée.

Le comblement de la fissure au niveau de la tête a rendu son visage à Marguerite et la perception des volumes est désormais facilitée par l'harmonisation de la polychromie qui a été réalisée.



Vierge à l'Enfant

► Sculpture

XVI^e siècle

Plâtre sur ossature bois

H. 121 cm ; L. 40 cm ; P. 30 cm

Classé au titre des monuments
historiques
(5 décembre 1908)

Restauré en 2006 par Clara Stagni
Mise en sécurité et traitement de la
couche picturale
Budget : 3 668 €

Vierge à l'Enfant.

Eglise Saint-Leu de Sens de Marcilly-le-Hailler (Aube)
© P. Stritt

Cette Vierge à l'Enfant a été réalisée au moyen d'un plâtre chargé de poudre minérale fine. L'observation des traces d'outils en surface permet de supposer que la technique d'élaboration était mixte : l'œuvre aurait été à la fois moulée et modelée. Il est intéressant de noter la rareté de ce procédé dans les réalisations contemporaines à celle-ci.

Marie est représentée de face. Sa longue chevelure ondulée descend sur ses épaules. Elle incline légèrement la tête vers sa gauche et son regard se porte vers le bas. Un long manteau, fermé par deux cordelettes nouées, repose sur ses épaules. Au-dessous, elle porte un surcot, dont les manches sont resserrées aux poignets par des manchettes, et qui surmonte une robe blanche. L'enfant est représenté nu, de profil et tient un bouquet de fleurs dans ses mains.

Le matériau du support plâtre était sain. L'armature en bois avait subi une attaque d'insectes xylophages. Elle se trouvait localement vermoulu et pulvérulente. Les principales faiblesses concernaient la stabilité de l'objet : la base avait été sciée localement et la semelle de plâtre de la base était cassée. Son aspect de surface était également altéré par des épaufures. Les polychromies étaient dans un état satisfaisant malgré quelques soulèvements par endroits. On remarquait également que le manteau présentait de nombreuses lacunes ainsi qu'un réseau de micro-fissures sur le dernier repeint.

La statue a d'abord été dé poussiérée. La couche picturale a été refixée et nettoyée. Les lacunes de polychromie ont ensuite été remises à niveau, essentiellement sur le manteau, par l'application d'un mastic qui a été isolé. Des retouches ont été apportées sur ces parties afin de les réintégrer visuellement. Les lacunes laissant apparaître la couche picturale sous-jacente ne perturbant pas la lisibilité n'ont pas été refermées. Enfin une cire de protection a été appliquée sur l'ensemble de la surface.

La terrasse a été reprise en r agrémentant les parties lacunaires. La partie pulvérulente de l'armature en bois a été partiellement purgée. D'autre part, la sculpture a été mise en sécurité. En effet, un goujon plein s'adaptant dans une fourrure a été scellé dans le socle pour bloquer l'œuvre tout en permettant sa dépose si cela est nécessaire.

L'étude stratigraphique a révélé l'existence de trois interventions colorées. La polychromie originale est très lacunaire et repose sur une couche de bouche-pores très fine. Certaines parties sont partiellement dorées comme l'attribut végétal de l'Enfant, par exemple. Le manteau de la Vierge était bleu, les carnations rosées, ses cheveux et ceux de l'Enfant noirs. La seconde couche est une nouvelle

polychromie complète recouvrant l'ensemble de la sculpture. Elle a été réalisée avec soin sur une préparation appliquée sur la polychromie originale. La robe comportait un décor de motifs losangés réalisés à la feuille d'or et au pinceau. Le manteau de la Vierge était rouge et les bordures dorées. Le premier surpeint est une intervention locale qui concerne le manteau et le surcot de la Vierge repeints en bleu et rouge. Enfin, le second surpeint s'étend à l'ensemble de la sculpture. Il a été appliqué directement sur la polychromie sous-jacente, sans couche de préparation. Les carrés de feuilles d'or vernies reprennent le motif de losange présent sur la robe de la polychromie précédente. L'exécution grossière de ce surpeint permet de penser qu'il s'agit d'une intervention relativement récente.

Cette restauration a rétabli la stabilité de la sculpture par l'élimination partielle de la semelle de plâtre existante et par la mise en place de plots de soutien ponctuels. Le traitement de la couche picturale a permis d'améliorer la conservation et la présentation de l'œuvre.



Église Saint-Pierre-ès-Liens



Saint-Pierre en costume de Pape

► Sculpture

1^{ère} moitié du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome et repeinte
H. 130 cm ; L. 57 cm ; P. 44 cm

Classé au titre des monuments historiques
(18 février 1908)

Restauré en 2009 par Florence Godinot
Traitement de la couche picturale, soclage et mise
en sécurité
Budget : 10 388 €

Saint-Pierre en costume de Pape.

Église Saint-Pierre-ès-Liens de Mesnil-Lettre (Aube)
© P. Stritt

Le matériau présentait des lacunes, en particulier la clef (main dextre) et la partie haute de la tiare. Quelques épaufrures étaient également visibles sur la bordure de la terrasse. La surface, quant à elle, souffrait d'un fort empoussièvement et encrassement, en particulier dus aux fientes. Les repeints avaient tendance à s'écailler et la polychromie montrait des traces noires par endroits (brûlures de cierges). Par ailleurs, la statue était posée sur un pilastre étroit faisant ainsi surplomber une partie de la terrasse.

La restauration s'est déroulée *in situ* après la dépose de l'œuvre. Dans un premier temps, la surface a été dépoussiérée, la polychromie refixée et nettoyée. Quelques retouches ont été apportées sur les repeints et sur la pierre. Ensuite, une couche de protection a été appliquée sur l'ensemble de la sculpture. Pour améliorer la présentation de l'œuvre, un nouveau socle a été réalisé et positionné devant le pilier nord, à l'entrée du chœur.

L'étude de la polychromie montre l'existence d'une polychromie originale recouverte par de nombreux repeints. L'étude stratigraphique a permis de se rendre compte de la qualité du travail accompli par le sculpteur : le visage a des traits bien spécifiques et la polychromie apparente durcit un peu le regard et l'expression. Lors de la dépose, un signe « K » de grande taille a été repéré au-dessous de l'œuvre, la marque du tailleur.

Le saint est représenté barbu, tenant un livre sur ses genoux. Il arbore toute la paramentique pa-pale : la tiare (tête), le manipule (bras gauche), le pallium (cou). Sa chasuble est ornée d'un brocart au centre et sur toute la longueur. On peut voir une étole dépasser de l'aube en partie inférieure. On remarque une pièce de tissu carrée et brodée, posée au bas de sa robe. Saint-Pierre est assis dans un siège curule, rappelant que le pape est le chef de l'Église catholique romaine.



Eglise de l'Assomption

**Saint-Nicolas et les trois enfants**

► Sculpture

1^{ère} moitié du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome

H. 130 cm ; L. 56 cm ; P. 31 cm

Classé au titre des monuments historiques
(10 février 1960)Restauré en 2009 par Sarah Champion
Dégagement de la polychromie
Budget : 12 983€***Saint-Nicolas et les trois enfants.***
Eglise de l'Assomption de Montmorency-Beaufort
(Aube) © P. Stritt

La sculpture représente Saint-Nicolas pourvu de ses attributs d'évêque. À l'origine, il était accompagné de trois enfants, mais seulement deux ont été conservés. Cette scène fait référence à un épisode de la vie du saint. Saint Nicolas demanda l'hospitalité chez un boucher qui avait tué, découpé puis mis au saloir trois petits enfants. Le saint insista pour manger de ce plat mais le boucher s'enfuit et il ressuscita les trois enfants.

Saint-Nicolas porte la mitre, une chasuble sous laquelle nous pouvons voir une soutane, ainsi qu'une paire de gants épiscopaux, dont les coutures sont exécutées de manière très réaliste, on pourrait croire qu'il s'agit de cuir. Il tient la crosse de sa main gauche et accomplit le signe de bénédiction de sa main.

Un des deux enfants agrippe la manipule de Saint-Nicolas, l'autre croise les mains sur sa poitrine. Leur chevelure est épaisse et bouclée. On peut voir que leur musculature est surdéveloppée.

L'état de l'œuvre était marqué par un encrassement généralisé. La sculpture avait subi un lessivage ayant endommagé la surface de la pierre et la polychromie. Saint-Nicolas et les enfants présentaient des manques qui avaient été repris à certains endroits : sur le bras senestre de Saint-Nicolas et celui du second enfant.

La statue a d'abord été dépoussiérée, nettoyée et les traces de polychromie originale ont été refixées. Les restes du dernier repeint ont ensuite été éliminés : le rouge au dos de la sculpture et le mauve sur la face. Les parties restituées ont été traitées. Par ailleurs, le premier enfant a été déplacé et la tête du second repositionnée. Enfin, quelques retouches d'intégration et quelques bouchages (percements au bout des doigts du saint) ont été apportés à la sculpture.

En ce qui concerne la structure, il était convenu au départ de conserver les parties restituées, excepté les doigts de la main dextre de saint Nicolas. Mais au cours de l'intervention, il a semblé plus cohérent d'éliminer la main du saint refaite en bois ainsi que le bras senestre de l'enfant du milieu.

L'étude de la polychromie a été difficile en particulier à cause des lessivages subis lors des restaurations précédentes. Il ne subsiste que quelques indices des différents niveaux de polychromie sur quelques secteurs seulement. Ainsi, la polychromie originale comportait des touches dorées (boucles des cheveux), de bleu (vers de la chasuble) et de violet (gants). Les couleurs des carnations visibles aujourd'hui semblaient être les couleurs originales. La partie inférieure du vêtement de Saint-Nicolas révèle également la présence de reliefs, apparemment des brocarts appliqués. D'autre part, le rouge au revers du manteau est la marque du premier

repeint alors que le second correspond à une couleur mauve de texture mate et poudreuse. Grâce au traitement apporté à la polychromie, la mitre, les franges et l'étoffe ont été dégagées du badigeon blanc qui les recouvrait, de même que les carnations des enfants et le gant dextre, révélant ainsi une œuvre plus lisible.

Lors du traitement du premier enfant, il est apparu que celui-ci n'était pas à sa place mais correspondait plutôt au troisième emplacement. A l'avant, les trous ont alors été comblés et il a été cherché le meilleur positionnement du buste de l'enfant à l'arrière. Par ailleurs, il a été décidé de remplacer la tête du second enfant différemment puisque celle-ci était fixée de manière inadéquate : elle est désormais tournée vers le spectateur. Le manque, a senestre, de la mitre a également été restitué.

L'étude technique de l'œuvre révèle une composition ornée de têtes de lion, de rubans et de cabochons. On remarque également la présence de brocarts appliqués, comme c'est le cas sur le Saint-Mammès de Thieffrain ou la Sainte-Anne de Saint-Phal. A droite, le traitement est moins régulier, plus étalé et un peu plus mou qu'à gauche. Les perles sont traitées de façon moins régulière tant dans leur taille que dans leur alignement. On retrouve également ce genre de déséquilibre dans la Sainte-Marguerite de Bouilly. Son visage est sculpté avec beaucoup de finesse et son expression reflète la qualité du travail de l'artiste.

La polychromie avait beaucoup souffert lors de précédentes restaurations, son dégagement a permis une meilleure appréhension du relief ; les rares indices de polychromie originale ont pu être fixés et ainsi sauvegardés. Le groupe sculpté a retrouvé son organisation initiale avec les remplacements effectués au niveau des enfants. Etant donné la qualité d'exécution de la statue, il a paru plus cohérent d'éliminer les éléments reconstitués.



Eglise Saint-Pierre-ès-Liens

**Christ aux liens**

► Sculpture

1^{ère} quart du XVI^e siècle

Chêne polychrome

H. 140 cm ; L. 67 cm ; P. 51 cm

Classé au titre des monuments
historiques
(23 décembre 1978)

Restauré en 2009 par Sabine
Cherki et Julie André-Madjklessi
Etude de la polychromie,
dégagement et restitution de
certaines parties
Budget : 5 740 €

Christ aux liens.

Eglise Saint-Pierre-ès-Liens de Mussy-sur-Seine
© Ministère de la Culture ; Conseil régional
Champagne-Ardenne ; Conseil général Aube,
2003 - Recensement du patrimoine mobilier des
églises de l'Aube. Photo R. Caumont de Mesquita

La figure du Christ aux liens était un sujet très répandu au XVI^e siècle en Champagne. Cette œuvre est précisément datée de 1509 par l'inscription présente à l'arrière : " ANNO * XV * C * IX * MOI * [...]" .

Ici le Christ est représenté assis sur un rocher recouvert d'une tunique ornée d'un orfroi sur le bord et au bas des manches. A ses pieds sont figurés un crâne et un fémur. Il tourne la tête vers la gauche et regarde légèrement vers le haut. Il affiche une certaine expression de fatigue et de douleur : il a la bouche ouverte, les yeux mi-clos et gonflés. Il est très amaigri, ses côtes sont apparentes et son visage est émacié. Sur sa tête, la couronne d'épines s'enfonce dans son crâne et le blesse au point de faire ruisseler du sang le long de ses cheveux, jusque dans son dos et sur son torse. Ses mains sont liées, croisées et le relief avec la corde nouée à ses poignets est particulièrement bien réussi. Son perizonium, finement exécuté, est lui aussi orné d'un liseré peint.

Cette sculpture a été taillée dans une bille de bois pleine à l'aide d'un étau, ce qui permettait au sculpteur de maintenir le matériau et de le tourner au fur et à mesure de l'avancement de son ouvrage. Les restes de la polychromie originale et les blessures en relief mettent en valeur la précision apportée à l'expression de souffrance du Christ. Cette caractéristique de figuration des blessures se retrouve également sur la *Vierge de Pitié* de Dosches.

La sculpture est en bon état malgré un empousièrement et de nombreuses fentes radiales dans le bois. Sur le plan structurel, on remarque l'absence d'une partie de la corde, de deux doigts de la main gauche et des épines de la couronne. Au revers, des anneaux, des clous et une tige de type fer à béton permettaient la fixation de la statue.

Au cours des interventions antérieures, deux doigts avaient été refaits. Ils étaient recouverts uniquement des deux derniers badigeons. La surface avait été grattée en grande partie, pour laisser à nu la polychromie, sans que l'opération ait été trop destructrice.

La tige de fixation a été enlevée, le trou rebouché et un enduit a été appliqué par dessus. D'autre part, les deux doigts de la main gauche ont été recollés. En surface, la polychromie a été dépoussiérée et nettoyée. Quelques retouches ont permis d'homogénéiser les interventions : des lacunes faisant apparaître le bois sur les carnations ont été traitées. L'analyse de la polychromie à la loupe binoculaire montre l'existence de trois interventions colorées.

La première correspond très certainement à la polychromie originale. Elle est en bon état et adhère bien au bois. Les couleurs utilisées montrent un travail soigné et précis. Le perizonium est orné d'une bordure de ronds noirs et le manteau bleu bordé d'un orfroi doré. Les carnations révèlent un travail très fin puisqu'on peut y voir les larmes, les gouttes de sang, les veines bleutées sur les bras et la pilosité sur la poitrine. En ce qui concerne les seconde et troisième interventions, elles jouent principalement sur une alternance de blanc et de beige apparentée à deux badigeons récents monochromes.



Le Triomphe de la Vierge

► Peinture

Fin XVI^e siècle
début XVII^e siècle

Huile sur toile
L.310 cm ; l. 260 cm

Classé au titre des monuments historiques
(15 mars 1956)

Restauré en 2011 par Martine Lemoit
Budget : 12 677 €

Le Triomphe de la Vierge.
Eglise Saint-Laurent de Nogent sur Seine (Aube)
© P. Stritt

La Vierge, tenant dans ses bras Jésus, est portée en triomphe sur un char richement orné. Un empereur romain tenant une croix mène le cortège. La foule assiste, recueillie, à l'évènement.

Le thème revisité du triomphe antique est cher aux artistes de la Renaissance, mais son utilisation dans le cadre d'une glorification de la Vierge mérite d'être signalée, car elle sort du cadre de l'iconographie mariale traditionnelle. Cette œuvre reflète de manière indirecte

la façon dont les intellectuels et les artistes de la Renaissance se sont réappropriés l'esthétique de l'Antiquité gréco-romaine, païenne, et l'ont mariée aux thématiques chrétiennes. A travers Marie, c'est l'Église catholique, dont elle est le symbole, qui est portée en triomphe. Le personnage à la couronne de lauriers doit être Constantin I^{er} (306-337 ap J.-C). Ce dernier a en effet joué un rôle clé dans l'histoire du christianisme. En 313, par l'édit de Milan, il accorda la tolérance religieuse. Le culte chrétien devint par là licite. Cette époque coïncidait aussi avec les débuts d'une période de désordres publics causés par le morcellement du christianisme en doctrines diverses. Soucieux de préserver l'unité politique au sein de l'Empire, Constantin réunit le concile de Nicée en 325, jetant les bases d'une doctrine à vocation universelle, la doctrine catholique d'où le choix de le représenter en meneur du cortège.

Cette manière de célébrer la doctrine catholique sous la forme d'un triomphe est peut-être moins anecdotique qu'il n'y paraît : le XVI^e siècle est en effet aussi celui du développement du protestantisme, que l'Église catholique refuse de reconnaître et dont elle compte bien endiguer l'essor. Donner d'elle-même une image puissante, propre à impressionner et séduire, était à la fois une manière d'affirmer sa foi en sa légitimité, mais aussi une première manière de prendre le contre-pied des cultes réformés, prônant le dépouillement et l'iconoclasme. A l'époque de la production du tableau, l'Église catholique romaine avait d'ailleurs déjà entamé depuis un certain temps son propre mouvement de réforme (concile de Trente, 1545-1563), pour faire face à l'essor des doctrines rivales. Il ne s'agit pas ici de présenter cette œuvre comme une manifestation précoce de l'art post-tridentin, mais de la replacer dans un contexte pouvant peut-être éclairer un choix iconographique peu commun. Le caractère un peu archaïsant de la composition, au sein de laquelle se juxtaposent sans transition des registres compacts, contraste avec la beauté et la richesse des couleurs employées, mais aussi avec la variété des attitudes dépeintes.

Lorsqu'il a été confié à la restauratrice, ce tableau avait moins un problème de conservation que de restauration. Le rentoilage et les repeints grossiers souvent posés sans masticage préalable, réalisés lors de la restauration antérieure, avaient

enlevé de sa lisibilité et de sa beauté à l'œuvre. Le vernis passé à la même époque avait mal vieilli : jauni sous l'effet de l'oxydation, il perturbait également la lecture de la scène.

Le tableau présentait aussi un certain nombre d'altérations du support et de la couche picturale, imputable aux aléas des conditions de conservation de l'œuvre : saleté, déformation et fragilité du châssis auquel plusieurs clefs manquaient, pour le support : réseau de fines craquelures, usure de la matière au niveau des ombres, décoloration importante des pourpres, laques de garance, des bleus et des verts, pour la couche picturale.

Avant le transport de l'œuvre, des papiers de protection (facing) ont été posés *in situ* sur les parties fragiles de la couche picturale qui menaçaient de tomber pendant le transport, et le revers du tableau a été dépoussiéré par brossage sous aspiration. En atelier, les quelques petits soulèvements constatés sur le support ont été refixés, le tableau a été démonté puis remonté sur un nouveau châssis en aluminium. Les bandes de toiles ajoutées lors du rentoilage pour agrandir le tableau ont été supprimées. Le maintien des deux toiles – originale et de rentoilage – est assuré par un papier teinté collé sur le pourtour, également chargé d'éviter que des poussières oxydantes s'accumulent à cet endroit. Le vernis a été allégé et les repeints ont été supprimés, ou allégés lorsque leur suppression risquait d'endommager le rentoilage. Les mastics anciens ont été conservés lorsqu'ils étaient réutilisables. La retouche, illusionniste, a été exécutée avec des peintures au vernis pour restauration. Elle associe pointillisme et glacis imitant l'aspect de la matière originale.

La composition a retrouvé ses dimensions premières. Les couleurs, quoique altérées, sont désormais plus proches de leur aspect original : on perçoit mieux la tonalité acide des couleurs, la blancheur et l'irréalité de la lumière qui baigne la scène. Cette palette témoigne de la diffusion de l'esthétique maniériste venue d'Italie, et qui s'est développée en France sous l'influence des commandes royales de François I^{er} pour le château de Fontainebleau.



Eglise paroissiale Saint-Félix



Saint-Martin partageant son manteau.
Eglise paroissiale Saint-Félix de Polisy (Aube) © P. Stritt



Saint-Martin partageant son manteau

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
Fragments retrouvés sous
le dallage de la nef de l'église
H.95, L.110, P.65

Inscrit au titre des Monuments
Historiques
(20 mars 2003)

Etude et propositions de remontage
réalisées en 2007,
par Florence Godinot
Budget : 9 300 €

Un ensemble de fragments a été retrouvé enfoui sous le dallage de l'église, au cours de travaux réalisés il y a de nombreuses années. L'examen de ces fragments indique qu'il s'agit en partie de la scène sculptée de Saint-Martin partageant son manteau. Le saint est à cheval et porte une épée sur son flanc gauche. Le cheval tourne la tête vers le mendiant qui se tient debout, à côté de lui, coiffé d'une cale

et vêtu de ce qui semble être une braie, son torse est nu. Il se couvre du manteau de Saint-Martin en se tournant légèrement pour attraper l'un des pans de sa main droite.

Des morceaux sans rapport provenant d'autres œuvres ont également été retrouvés à cet endroit. Ces morceaux ayant été enfermés dans une caisse, dès leur sortie de terre, les conditions de conservation ont donc été optimales. L'observation de la polychromie indique que l'ensemble de la sculpture était peint. La couche d'origine paraît très lacunaire et ce sont surtout les repeints qui sont visibles. Tout est recouvert d'une épaisse couche de terre due à l'enfouissement. Seules certaines traces semblent être originales, comme le bleu azurite ou certaines dorures. Au-dessus du bleu, on trouve parfois un vert et des débordements rouge vif. De même, les couleurs rouge et noire recouvrent par endroits les dorures. Ces couches s'apparentent à des repeints, tout comme le rosé du cheval. On trouve, de chaque côté des flancs du cheval, un décor de fleurs rouges, la selle comporte des liserés noirs qui pourraient être d'origine, mais le gris central semble être un repeint.

La sculpture semble avoir été réalisée dans un bloc de pierre de grande taille. La technique de la ronde-bosse a vraisemblablement été utilisée. L'observation du cheval confirme qu'il était en position debout sur ses pattes, sans partie cachée sensée répartir la masse totale supportée par les jambes. C'est une particularité technique originale par rapport à la plupart des autres Saint-Martin en pierre. D'autre part, la netteté des cassures des fragments et le bon état du calcaire, semblent indiquer que la sculpture a été volontairement cassée (soit par vandalisme, soit pour l'en protéger.)

Au cours de cette étude, la restauratrice a procédé au tri des fragments retrouvés. Les fragments ont simplement été dépoussiérés et triés en atelier, excepté le bloc principal du cheval. Puis des collages à blanc ont été effectués, permettant ainsi de remonter les principaux blocs et d'avoir une idée précise des manques et des positionnements. Le mendiant a pu être restitué quasiment dans son intégralité et laisse apparaître un très beau travail sculpté sur les volumes du manteau de Saint-Martin. Sur place, chacun des grands blocs reconstitués en atelier est assemblé au cheval : les correspondances

se sont faites facilement pour la tête du cheval et le mendiant. Cependant, le coude, ou le genou du saint, ainsi que d'autres petits fragments, n'ont pas pu être connectés. Des manques ont donc été attestés, en particulier la tête, les jambes et le fourreau de l'épée du saint. Les parties basses des quatre jambes du cheval, des morceaux d'oreille et des brides sont également absents.

Après la fixation de la polychromie et le nettoyage des surfaces, des retouches ont été effectuées afin d'atténuer certains contrastes. La solution de remontage choisie a été de remettre les parties subsistantes en place sans restitution. Il s'agissait alors de trouver un mode de fixation pour en faire une sculpture regardable, dans les meilleures conditions de sécurité. Il fut décidé, en concertation avec le conservateur des monuments historiques, de faire maintenir la sculpture par une tige unique en inox (diamètre de 50 mm) en perçant le cheval en dessous du ventre. La tige fut protégée par un ruban de Téflon avant son insertion. Le mendiant est soutenu sous son bassin par un goujon en inox le reliant au cheval. L'ensemble fut installé sur un large socle en calcaire clair. Le choix du lieu de présentation se fit par rapport au baptistère en place et à la fragilité de l'œuvre : il fallait pouvoir continuer de tourner autour du baptistère et éviter que les personnes ne soient tentées de toucher la partie opposée de la sculpture, la plus fragilisée.

En plus de ses dimensions importantes, l'œuvre est d'une belle facture formelle, aux grandes qualités esthétiques. L'ensemble présente une bonne cohésion, malgré des manques dommageables et irremplaçables comme la tête de Saint-Martin et toute la partie basse.



Eglise Saint-Parres

**Saint-Jean-Baptiste**

► Sculpture

Milieu du XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 160 ; L. 49 ; P. 33Classé au titre des Monuments
Historiques
(18 février 1908)Restauré en 2008
par Florence Godinot
Mise sur cales,
bichonnage et étude stratigraphique
Budget : 3 955 €**Saint-Jean-Baptiste.**

Eglise Saint-Parres de Praslin (Aube) © P. Stritt

Saint Jean-Baptiste est le prophète qui annonça la venue du Christ et le désigna comme l'*Agnus Dei* (Agneau de Dieu) : *Evangile selon Jean*, I. 29, « Le lendemain il vit Jésus venant à lui, et il dit : Voici l'Agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde. » Saint-Jean-Baptiste est exécuté grandeur nature. La sculpture est posée sur une console en pierre entourée d'un cache en bois à 2.20 mètres au-dessus du sol. Jean-

Baptiste se tient debout, vêtu d'une tunique en peau de bête ceinturée à la taille et surmontée d'un drapé noué à l'épaule et sur sa hanche droite. Ce drapé est flanqué de croix grecques sculptées en relief. Il tient dans ses bras un agneau vers lequel il regarde. Son visage est finement exécuté. Il a la bouche légèrement ouverte et l'on peut voir sa dentition figurée à l'intérieur. Les arcades et les sourcils sont bien définis. On dénote un certain creusement des joues qui fait ressortir ses pommettes et donne du volume au visage.

Il y a une certaine volonté de réalisme dans les pelages qui sont figurés en détail et les drapés sont souples.

Des manques étaient à signaler, sur la terrasse, l'oreille de l'agneau et les cheveux de Saint-Jean-Baptiste, ainsi que quelques épaufrures. Cependant, les pattes de l'agneau étaient intactes ce qui est assez rare. La surface était fortement empoussiérée et encrassée. Les couches picturales étaient cassantes, épaisses et écaillées. Lors des précédentes restaurations, les côtés de la terrasse avaient été retaillés et sa partie gauche restituée à l'aide de plâtre.

Dans un premier temps, la structure a été mise sur cales. Les restitutions de mauvaise qualité ont été éliminées comme celles du bord gauche de la terrasse. Ensuite, la surface a été dépoussiérée, nettoyée et les couches picturales re-fixées. Des retouches ponctuelles sur le dernier repeint apparent ont permis de rendre homogène la sculpture. Enfin, un film très fin, appliqué en surface, assure la protection de l'œuvre.

Sur le plan technique, des traits gravés à la pointe sont visibles sur la tête de l'agneau. Ces marques non originelles pourraient être le témoignage d'une technique de moulage à la terre. La sculpture a été taillée dans un seul gros bloc de pierre, sans assemblage. Au revers, elle est seulement ébauché et n'est pas polychrome, ce qui prouve qu'elle était destinée à être posée en applique. L'étude des couches picturales révèle que plusieurs repeints ont été passés sur l'œuvre. La couche visible est un repeint gris foncé où des dorures rehaussent les décors en bas-relief. En dessous, on retrouve un badigeon gris plus clair posé sur

une couche colorée, actuellement visible sous les lacunes. En revanche, la polychromie originale est très lacunaire et imperceptible à l'œil nu. La sculpture était peinte avec les couleurs habituelles : extérieur de la chape rouge, croix et ceinture dorées, robe brune, carnations roses pâles, agneau ocre.

Cette étude a mis en évidence une œuvre aboutie, bien construite, qui est le résultat d'un travail de maître comme le montrent certains éléments : les veines sur les mains, la musculature, le mouvement retracé par les pieds et les orteils, la ceinture avec des feuilles de lierre au bout, le drapé qui se relève dans le bas ou encore la terrasse guillochée qui imite un sol naturel végétal. Ces détails ont été remis en valeur par l'homogénéisation des couches polychromiques effectuée sur la statue.



Vierge à l'Enfant

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome

H. 102 cm ; L. 42 cm ; P. 37 cm

Classé au titre des Monuments
Historiques
(9 octobre 1961)

Restauré en 2008 par Clara Stagni
Nettoyage, dessalement,
consolidation
Budget : 5 489 €

Vierge à l'Enfant.

Eglise de l'Assomption. Précy-Notre-Dame (Aube)
© P. Stritt

La statue représente la Vierge couronnée portant l'Enfant Jésus. La technique utilisée est celle de la ronde-bosse, taillée dans de la craie très tendre.

La Vierge, présentée en pied, tient l'enfant Jésus sur son bras gauche et attrape son talon par la main droite. Elle porte une couronne et ses cheveux torsadés lui descendent dans le cou. Les drapés de ses vêtements rendent une impression de souplesse et de légèreté.

Jésus, quant à lui, ressemble à un chérubin, son visage est poupin et son attitude est bien celle d'un enfant : il est en mouvement, il rit et agrippe les cheveux de sa mère. Enfin, on peut remarquer qu'il tient un globe dans sa main gauche qui, à l'origine, était surmonté d'une croix latine.

La sculpture reposait uniquement sur deux barres métalliques scellées dans la paroi et une tige en cuivre empêchait le basculement de l'œuvre. Elle présentait également des efflorescences salines à certains endroits, dues à une forte humidité et à la présence importante de plâtre.

D'autre part, lors d'une précédente restauration, les éléments manquants avaient été recollés ou remplacés (main dextre de la Vierge et pied senestre de l'Enfant) et les fissures comblées au plâtre. Ces ragréages étaient débordants et la nature de leur matériau constitutif ne permettait pas de les conserver.

La première étape a consisté en un dessalement de la statue à l'aide de compresses imbibées d'eau déminéralisée. Ensuite, la partie sommitale de la tête a été recollée. Il a également fallu reprendre les anciens comblements qui avaient déjà été effectués. Pour cela, les fissures ont été dégagées et ragréées, au même titre que les autres cavités et percements. On a ensuite nettoyé légèrement la pierre puis consolidé et refixé la couche picturale à l'aide d'une résine choisie en raison de sa compatibilité avec le matériau et de sa bonne stabilité dans le temps. Dans une seconde étape, la restitution de la main et du pied de l'Enfant, ainsi que certains ragréages au mortier, ont été retouchés au moyen de pigments minéraux liés à la résine qui avait déjà été utilisée préalablement.

Enfin, la dernière étape de cette restauration a permis d'aménager et de sécuriser le socle et la fixation de l'œuvre. Deux nouvelles équerres métalliques ont été ajoutées pour supporter la statue et masquée par un coffrage en contreplaqué.

La polychromie a presque entièrement disparu, excepté dans les fonds des reliefs. Ces marques per-

mettent de se faire une vague idée de la répartition des couleurs à l'origine. Les tonalités générales des différents vêtements ont été retrouvées, mais aucun motif n'a été relevé. On note cependant la présence d'un galon doré en bordure de chaque pièce de vêtement, dont la couche de mixtion jaune sous-jacente est bien conservée, même si la feuille d'or a disparu. Les cheveux de la Vierge et de l'Enfant étaient également revêtus d'une dorure sur mixtion, ainsi que le globe. D'autre part, on retrouve, au-dessus de cette polychromie originale, une couche blanche qui pourrait correspondre à la préparation d'une polychromie postérieure ou encore à un badigeon destiné à masquer les îlots colorés.

Les précédentes restaurations s'étant dégradées dans le temps, elles ont été reprises et remplacées par des matériaux plus durables. Les différences de couleur notables, entre l'œuvre d'origine et les restitutions, ont été harmonisées afin de pallier à un rendu assez grossier.



Eglise Saint-Laurent

**Sainte-Syre**

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome

H. 78 cm ; L. 24 cm ; P. 24 cm

Classé au titre des Monuments
Historiques
(27 décembre 1913)

Restauré en 2009 par Clara Stagni
Nettoyage, refixage de la couche
picturale, restitution, ragréage,
retouche, soclage
Budget : 8 260 €

Sainte-Syre.

Eglise Saint-Laurent de Premierfait (Aube) © P. Stritt

Sainte Syre est une sainte originaire d'Arcis-sur-Aube, qui est souvent confondue avec sainte Sabine (ou sainte Savine). Elle fut longtemps aveugle mais recouvra la vue dans le

village de Rilly (rebaptisé Rilly-Sainte-Syre-Aube, suite au miracle), en se rendant sur le tombeau de saint Savinien.

Elle est représentée ici avec ses attributs : le bâton de pèlerinage dans la main droite et l'évangile ouvert dans l'autre. Elle porte une gibecière en bandoulière et chapeau à fond plat et au bord relevé par-dessus un voile. Sa robe à encolure circulaire est resserrée sous la poitrine par une ceinture qui forme un large repli. Un drapé est posé sur son épaule gauche et forme des plis épais le long de sa jambe droite, fléchie en arrière. Au bas de la statue, posée sur une terrasse hexagonale, nous pouvons voir ses chaussures à bouts pointus.

La tête gardait la trace d'une cassure ancienne à la base du cou. Certaines parties étaient manquantes, comme l'extrémité supérieure du gourdon et du pied senestre ou des fragments du chapeau et du voile. Des éclats et des épaufrures étaient également visibles sur les bords de la terrasse, du chapeau et des drapés, ainsi que sur l'aile du nez. La surface était très empoussiérée et encrassée. La polychromie était très lacunaire. La préparation blanche et la couche picturale présentaient un important défaut d'adhésion sur le manteau.

La sculpture a d'abord été dépoussiérée. Les écailles de polychromie ont été refixées et les couches picturales ont été globalement consolidées. Le ragréage ancien du cou a été éliminé. Le joint de collage a été ragréé à cet endroit. L'extrémité du pied gauche a été restituée. La surface a ensuite été nettoyée et des retouches d'intégration ont été effectuées.

L'œuvre a subi trois campagnes de repeints successives. La dernière en date avait consisté à recouvrir la surface d'un badigeon blanc.

Si l'œuvre est lacunaire, son état actuel, donnant désormais à voir la polychromie d'origine, permet de se faire une idée de son aspect initial. Le manteau de la sainte était rouge avec un galon et un revers doré. La robe, les souliers, les attributs et le chapeau étaient vraisemblablement dorés eux aussi. Le voile était blanc, avec une bordure dorée. L'aspect légèrement satiné de la couche picturale rouge du manteau provient peut-être de l'emploi de peinture à l'huile. La face postérieure de la statue est simplement épannelée et dépourvue de polychromie. Des

traces d'outils sont encore visibles (ciseau droit et gradine au revers et ripe dans les fonds). Lors d'une restauration antérieure, le cou avait été recollé. Les ragréages réalisés au plâtre sont débordants ou instables : autour du cou, sur le côté gauche du voile ou sur la cassure de l'extrémité du nez.

La restitution du pied gauche a été décidée, car son manque nuisait à la lisibilité de l'œuvre. Un nettoyage et quelques retouches d'intégration ont pu apporter une bonne cohésion visuelle à la statue.



Eglise Saint-Pierre

**Retable La vie du Christ.**

Eglise Saint-Pierre de Riceys-Bas (Aube) © P. Stritt

Le retable présente la vie du Christ en six séquences : la naissance du Christ et la présentation aux Rois Mages, la fuite en Egypte, la circoncision et la présentation de Jésus au temple, Jésus parmi les docteurs de la Loi, la Crucifixion et la mise au tombeau.



Retable La vie du Christ

► Sculpture

1^{er} quart du XVI^e siècle

Chêne polychrome
Ensemble : H. max. 284 cm ;
L. 478 cm ; P. 46

Classé au titre des Monuments
Historiques
(liste de 1840)

Restauré en 2002 et 2004 par LP3
Conservation
Deux phases de restauration :
nettoyage et refixage de la polychromie ;
dépoussiérage et dorure
Budget : 37 016 €

**Retable, la vie du Christ.
La fuite en Egypte, détail.**
Eglise Saint-Pierre de
Riceys-Bas (Aube) © P. Stritt

Les différentes scènes, sculptées en haut-relief, s'organisent en six niches ouvertes en plein-cintre, disposées sur deux niveaux. Ces niches sont séparées par des pilastres au niveau inférieur et par des colonnes engagées au niveau supérieur.

A gauche nous avons la naissance et la présentation du Christ aux rois mages, au-dessous, la fuite en Egypte. Au centre, la mise au tombeau est surmontée de la Crucifixion. En haut, à droite, sont représentées les scènes de la circoncision et de la présentation de Jésus au temple, au bas, Jésus parmi les docteurs de la Loi.

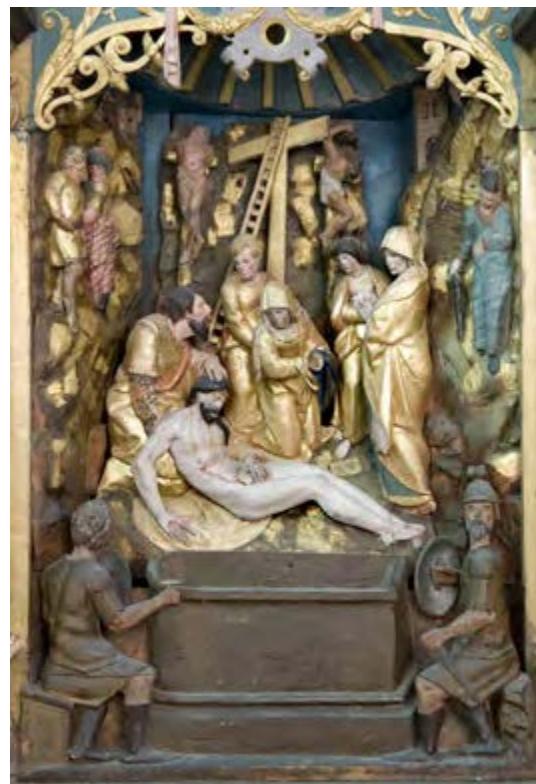
Jean Vincent, dans son ouvrage *Les Eglises des trois Riceys* affirme que ce retable se trouvait sur l'ancien maître-autel et fut retiré en 1745. Il aurait perdu deux panneaux et deux volets. L'abbé Josnier aurait demandé au sculpteur Roussel-Passéjón, venu de l'école de Lyon, de le restaurer en 1868.

Les réintégrations visibles sur le support avaient été exécutées dans une autre essence de bois, vraisemblablement en peuplier. Les scènes et personnages avaient été cloués lors d'anciennes restaurations et les clous s'étaient oxydés et avaient altéré la polychromie environnante. L'attaque des insectes xylophages se limitait aux parties restaurées en peuplier. La surface était très empoussiérée et la polychromie était soulevée par endroits.

Une première aspiration générale a permis d'éliminer la plus grande partie de l'épaisse couche de poussière, puis une aspiration plus minutieuse a été effectuée. Les soulèvements de polychromie ont ensuite été refixés et la bronzine a été dégagée, mettant à jour les lacunes de dorure et l'usure de celle-ci. La surface a été nettoyée.

La deuxième phase des travaux n'ayant pas suivi immédiatement la première, le retable a dû être dépoussiéré à nouveau. Le dégagement de la bronzine a ensuite été achevé sur l'entablement. Les dorures ont été de nouveau décrassées et la moitié de la colonne du registre gauche, précédemment laissé en l'état comme témoin, a été nettoyé. Une fois cette étape effectuée, un apprêt a été posé et lissé sur les personnages nécessitant une dorure. Ensuite, un bol ou une assiette à dorner de couleur rouge a été appliqué. La feuille d'or a été déposée par-dessus, de manière traditionnelle, puis brunie à la pierre d'agate et patinée afin de l'harmoniser avec l'ancienne¹.

L'étude de la stratigraphie montre l'existence d'une couche originale qui a été entièrement repeinte.



Détail, Mise au tombeau, Retable La vie du Christ.
Eglise Saint-Pierre de Riceys-Bas (Aube) © P. Stritt

Les personnages principaux étaient dorés mais recouverts en partie par une bronzine oxydée. Les autres personnages et les animaux étaient polychromes. Les carnations ont été repeintes d'un ton plus foncé. Les grotesques et les masques qui surmontent les scènes sont dorés et polychromes et aucune trace d'origine n'est observable.

L'étude de l'œuvre permet d'apporter des preuves sur la provenance du retable. On a en effet découvert à différents endroits des mains poinçonnées signe de reconnaissance de la guilde des menuisiers d'Anvers : sur la structure du retable, sous le corps du Christ dans la scène de la *Piéta*, sous la pleureuse ou à gauche de la base dans la scène de la *Crucifixion*. Il faut noter également la ressemblance de ce retable avec celui de Bouvignes-sur-Meuse (Belgique).

1. Les personnages ayant bénéficié de ce traitement sont les suivants : Marie et Joseph, Marie et un Mage dans la *Naissance et l'adoration des Mages* ; Marie et Joseph dans la *Fuite en Egypte* ; l'officiant dans la Circoncision ; le personnage à senestre au premier plan dans le registre de *Jésus parmi les docteurs de la loi* ; deux personnages au pied de la croix et un autre à cheval dans la *Crucifixion* ; quatre personnages aux pieds du Christ dans la *Mise au tombeau*.



Eglise Saint-Pierre

**Vierge à l'Enfant dite
« Vierge aux raisins »**

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome

H. 119 cm ; L. 37 cm ; P. 28 cm

Chapelle latérale sud

Classé au titre des Monuments

Historiques

(30 mars 1976)

Restauré en 2005 par Marie Payre
et Hélène DreyfusÉlimination des traces de colle,
démontage et remontage de
certains éléments

Budget : 2 750 €

Vierge à l'Enfant dite Vierge aux raisins.
Eglise Saint-Martin de Romilly-sur-Seine (Aube)
© P. Stritt

Cette Vierge à l'Enfant est remarquable par la grappe de raisin que Jésus tient dans sa main. Cette iconographie est très proche de la Vierge conservée dans l'église Saint-Urbain de Troyes. Dans les années 1910, l'historien E. Joannis attribuait cette œuvre à l'école bourguignonne.

La Vierge se tient debout et regarde vers l'Enfant Jésus qu'elle supporte sur son bras gauche. Sa longue chevelure tombe en cascade le long de ses bras en d'épaisses mèches torsadées. Elle tient le pied gauche de Jésus de sa main droite, laquelle présente de longs doigts fins. Sur son poignet droit repose un oiseau qui s'étire vers l'enfant. Ses vêtements constituent de larges drapés et la bordure de son manteau est ornée d'un brocart.

L'Enfant est vêtu d'une tunique, présentant le même col plissé que celui de la Vierge, et lève légèrement la tête. Il a le visage poupin, les cheveux bouclés et tient une grappe de raisin dans ses mains, élément qui symbolise son sacrifice perpétué dans l'Eucharistie.

L'état de conservation de la pierre était plutôt bon : ni fragilité, ni pulvérulence. En revanche, de nombreuses cassures et des manques dus à des chocs étaient observables. La base avait dû être entièrement refaite en plâtre. Le haut de la tête de la Vierge, la grappe de raisin, l'oiseau, la main droite de l'Enfant étaient également lacunaires. D'autre part, le décapage effectué lors d'une ancienne intervention avait conduit à une retaillle complète de la sculpture, occasionnant une perte importante des volumes. La surface, quant à elle, était très empoussiérée et présentait de nombreuses taches de colle et coulures de plâtre. La polychromie était extrêmement lacunaire.

Du point de vue structurel, trois interventions anciennes ont été observées. La première est antérieure à 1910 et concerne l'application d'un badigeon couleur pierre, mentionné par E. Joannis dans son ouvrage *Etude historique sur Romilly-sur-Seine*. La seconde est une intervention de grande ampleur, datant de 1975, qui semble avoir été programmée à la suite d'un accident. Elle comprend de nombreux bouchages qui ont été repris au cours de cette restauration. Il semblerait que ce soit également lors de cette intervention que la polychromie a été violemment décapée. Enfin, une troisième intervention a été pratiquée récemment, elle aussi après un accident. Des restitutions ont été effectuées de manière grossière et les positionnements sont souvent incorrects. La forme de l'oiseau, par exemple, n'a rien à voir avec celle qu'elle avait dans les années 1975.

L'œuvre a d'abord bénéficié d'un dépoussiérage et d'un nettoyage général. Les traces de colle et les coulures de plâtre ont ensuite été éliminées. La main droite de l'Enfant, les fragments de ruban, ainsi que le point de liaison entre l'oiseau et la main de l'Enfant ont été démontés, nettoyés et refixés. Malgré son aspect malheureux, il a été décidé de ne pas démonter l'assemblage de l'oiseau. Seuls les excès de plâtre et les coulures de colle ont été éliminés et les joints rebouchés. D'autre part, un jointolement de l'espace entre la terrasse et le socle a été réalisé pour améliorer l'aspect esthétique et améliorer la mise en sécurité. Enfin, une réintégration colorée a été pratiquée sur les anciens bouchages en plâtre. Des traces d'outils étaient repérables, en particulier une gradine à cinq dents qui semblait être d'origine ainsi que les traces en surface des outils utilisés pour le lourd décapage.

Aucune analyse approfondie de la polychromie n'a été effectuée. Cependant, l'observation à l'œil nu permet de constater l'existence de traces de polychromie malgré le décapage important que l'œuvre a subi. Deux interventions colorées sont discernables. La première repose sur un bouchepores ocre. Elle présente un manteau bleu foncé avec une bordure dorée sur une mixtion verdâtre. Les cheveux sont bruns ou dorés, peut-être s'agit-il d'une couche de mixtion brune. Il faut mentionner ici que la polychromie décrite ci-dessus n'est pas nécessairement l'originale. La seconde intervention est un badigeon blanc épais qui recouvre celle-ci.

L'intervention a permis de mettre l'œuvre en sécurité et en valeur, en retravaillant les anciennes interventions qui étaient peu esthétiques. Des interventions qui illustrent les évolutions dans les choix de restauration, lors des nombreux remaniements que l'œuvre a connus au cours des siècles.



Eglise Saint-Gengoulph

**Saint-Gengoulph**

► Sculpture

1533 (inscription)

Pierre calcaire polychrome

Sculpture : H. 108 cm ; L. 42 cm ; P. 29 cm

Base : H. 7.5 cm ; L. 40 cm ; P. 28 cm

Classé au titre des Monuments Historiques
(18 février 1908)

Restauré en 2003 par le Centre régional de restauration et de conservation des œuvres d'art de Vesoul

Traitement de la structure et dégagement de la polychromie

Budget : 15 793 €

Saint-Gengoulph.

Eglise Saint-Gengoulph de Rouilly-Sacey (Aube).

© Ministère de la Culture; Conseil régional Champagne-Ardenne ;
Conseil général Aube, 2003 - Recensement du patrimoine mobilier des églises de l'Aube. Photo J. Marasi

Saint Gengoulph était un seigneur bourguignon. Après avoir quitté son épouse infidèle, il se retira près d'Avallon. Celle-ci le fit assassiner par un complice.

Le saint est ici représenté debout avec à ses pieds un chien assis aux côtés du donateur de l'œuvre, agenouillé. Le saint tient dans sa main gantée un lambeau de chair. Une inscription figure sur le socle : «ORAPRONOBIS SANCTIGENGULPHE 1533». L'œuvre est simplement fixée par un mortier de chaux utilisé comme lit de pose entre l'œuvre, la base et le socle.

L'histoire de saint Gengoulph laisse supposer la présence d'un oiseau de proie (le gant constituerait la protection nécessaire au maniement des rapaces), en effet, saint Gengoulph est réputé pour être un compagnon d'armes de Pépin le Bref et l'on peut le voir représenté avec un faucon au poing, s'adonnant

à la chasse aux oiseaux. L'attribut placé dans sa main dextre est le bassin d'une fontaine, élément en relation avec un miracle qu'il aurait réalisé à Varennes-sur-Armance (Haute-Marne) : la légende raconte qu'il a enfoncé un bâton dans le sol duquel l'eau aurait soudainement jailli.

Saint-Gengoulph est richement habillé : il porte des hauts de chausses à crevés, un pourpoint à la jupe plissée avec, par-dessus, un manteau rabattu sur son épaule gauche, surmonté d'une casaque. On aperçoit le col brodé d'une chemise qui dépasse du pourpoint. Il porte une gibecière sur son flanc droit et une épée à la ceinture, sur son flanc gauche. Ses pieds sont chaussés de souliers à bouts carrés, largement ouverts avec une bride.

Le travail réalisé au niveau de la tête est aussi remarquable par ses détails et le visage possède une identité particulière : les sourcils sont ébouriffés et tombant, les pommettes sont saillantes, enfin, le nez est marqué par une arête plate et bosselée du côté droit. Une épaisse couronne de cheveux bouclés ceint le tour de sa tête, dépassant de son couvre-chef à fond plat et au bord retourné, orné d'une enseigne au-devant, de plumes au-dessus. Certains détails de la statue font penser à l'influence qu'eut l'Italie sur la mode française durant le règne de François I^e. Le chien est représenté dans un mouvement de torsion, il se tourne vers l'arrière en levant la tête pour regarder vers le saint. De longs poils sont figurés sur son poitrail et derrière ses pattes.

Quant au donateur, il est agenouillé derrière un prie-Dieu, flanqué de ses armoiries au-devant. On peut voir sur le blason trois roses, deux glands et une étoile entre les deux. Vêtu d'une aube, le donateur prie devant un livre ouvert, la tête levée vers le ciel.

La sculpture présentait des manques et des éclats, vraisemblablement dus à des chocs. Ainsi, les deux attributs que tenait le saint dans ses mains ont été brisés et ne sont plus identifiables. D'autres bris étaient visibles comme une partie du chapeau, le majeur de la main dextre ou l'extrémité des manches de Saint-Gengoulph.

La restauration s'est déroulée en atelier, après la dépose de l'œuvre. La première phase a été le traitement de la structure. La partie manquante du fourreau de l'épée a été complétée. Son intégration a été effectuée grâce à la réalisation de retouches

colorées. La base a été collée à la sculpture : des bandes parallèles au côté le plus court ont été appliquées ce qui se justifie par la finesse de la terrasse. Ensuite, la polychromie a été dégagée au scalpel sur la base des conclusions tirées dans l'étude stratigraphique. Les sondages de polychromie ont permis de déterminer le niveau de dégagement le plus intéressant. Pour la plus grande partie de l'œuvre, il a été décidé de procéder au dégagement de la couche originale. Cependant, pour des raisons techniques, certaines zones de l'épiderme n'ont pas pu être dégagées jusqu'à ce niveau. La peinture a également été refixée et ses lacunes retouchées.

La qualité de la pierre a permis au sculpteur de réaliser une œuvre très enlevée et détaillée. De nombreuses traces d'outils, notamment de gradines, sont observables et donnent un effet stylistique accentué par la polychromie originale. Lors des précédentes restaurations, les côtés de la barbe avaient été retaillés simultanément à la réalisation du premier repeint. Par ailleurs, plusieurs percements et bouchages révélaient d'anciennes restitutions concernant notamment l'attribut senestre et l'extrémité de la manche du saint.

L'étude de la polychromie révèle l'existence d'une couche de polychromie recouverte par deux repeints. La couche originale est de bonne qualité si l'on en juge par sa finesse et ses matériaux, mais elle semble incomplète. Après la restauration, le rabat du manteau présente un décor rouge sur fond noir et l'intérieur est bleu pétrole. Le chapeau est rouge vermillon, la chasuble bleu clair, la robe du chien gris clair. Les rochers et le parterre herbeux n'ont pas été dégagés. Les autres éléments révèlent les couleurs de la polychromie originale. On notera principalement que le chapeau est brun et ses plumes vertes, les cheveux du saint et sa barbe sont bruns, la ceinture et la bourse sont vertes. D'autre part des restes de dorures sont observables sur la jupe, sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit de décors ponctuels ou plus généraux. En outre, des inscriptions jaunes sur un fond azurite ont pu être mises à jour sur le côté dextre de la base.

Les retouches picturales facilitent désormais la lecture de l'œuvre et la fixation de la statue sur son socle d'origine l'a mise en sécurité. On a pu découvrir que la taille de la barbe n'était pas celle d'origine.



Eglise Saint-Martin



Charité de Saint-Martin

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 144 cm ; L. 130 cm ; P. 45 cm

Classé au titre des Monuments Historiques
(27 décembre 1913)

Restauré en 2003 par le Centre régional de restauration et de conservation des œuvres d'art de Vesoul

Traitement du support et de la surface

Budget : 28 203 €

Charité de Saint-Martin.

Eglise Saint-Martin de Rouilly-Sacey (Aube) © P. Stritt

Cet épisode est le plus représenté de la vie du saint. La légende raconte que Martin, alors jeune soldat de l'armée romaine, coupa son manteau pour en donner une moitié à un mendiant grelottant de froid, l'autre moitié étant la propriété de l'empereur. Au cours de la nuit qui suivit l'épisode, le Christ revêtu du morceau offert apparut en songe à Martin et le remercia d'avoir accompli cette action.

Martin est représenté à cheval, tenant d'une main l'épée lui servant à couper le manteau qu'il s'apprête à donner au mendiant, situé à droite. Saint-Martin est figuré dans un mouvement de torsion : il est assis sur le cheval mais tourne son buste vers l'arrière pour donner le manteau au mendiant. Son visage est face au spectateur et l'on peut remarquer

qu'il porte une barbiche ainsi qu'une moustache. Il est habillé d'un pourpoint bleu, fermé par un bouton au col, avec un collant rouge au-dessous qui adopte les courbes de la musculature de ses jambes. Par-dessus, le manteau, semblable à un lourd drapé, repose sur ses épaules. Un fourreau est accroché à sa ceinture. Il est chaussé de bottes équipées d'éperons et porte sur sa tête un couvre-chef plat et souple, flanqué de plumes.

Le cheval, à robe léopard et équipé, est de profil et tourne la tête de trois-quarts, vers le spectateur. A droite, le mendiant unijambiste est placé derrière l'animal. Il se sert d'une béquille pour tenir en équilibre sur sa jambe de bois et regarde en direction de Saint-Martin. Il est vêtu de façon beaucoup plus modeste, d'un seul drapé passant sur son épaule droite et laissant ainsi apparaître son impressionnante musculature. Son visage porte l'expression de la fatigue, il a les yeux mi-clos.

Cette sculpture est constituée de deux blocs. Le joint qui les maintient solidaires n'avait été appliqué que sur le pourtour du plan de joint. Ce système d'assemblage semble avoir été repris à une époque antérieure. Trois cavités avaient été percées sur le couvre-chef du saint, dans le creux de son bras droit et dans la paume de sa main droite. La tête avait été scellée avec un mortier de chaux et un tenon en chêne. L'épée et les oreilles du cheval avaient été reconstituées.

La première intervention a consisté à renforcer l'adhésion des deux parties constitutives de l'œuvre, maintenues jusque-là par un simple mortier. Sept barres en fibre de verre, réalisées sur mesure, ont été collées dans l'épaisseur du joint, entre les deux parties. La tête de Saint-Martin a ensuite été recollée et un tenon interne a permis d'améliorer sa fixation. De même, le dos du mendiant a été recollé et les goujons en chêne originaux ont été conservés. La cavité au dos de la main dextre du saint a ensuite été rebouchée. Les oreilles du cheval grossièrement constituées en carton ont été restituées dans un style conforme à celui de l'époque de réalisation. L'épée a été refixée et les joints et les fissures ont été comblés. Enfin, lors de sa repose, l'œuvre a été calée sur des tasseaux en chêne et un joint de chaux a été recréé sur tout le pourtour de la terrasse.

Après une phase de sondages de la couche picturale, les repeints ont été dégagés. La qualité de

la robe du cheval a favorisé cette prise de décision. Des retouches ont permis d'améliorer la lecture de l'œuvre, comportant un certain nombre de lacunes.

L'examen de la polychromie révèle la présence d'une couche picturale originale recouverte par trois polychromies successives. La première couche de repeints reprenait relativement fidèlement les teintes sous-jacentes.

Voici les traits principaux de la polychromie retrouvée sous les trois couches de peinture : le pourpoint, la plume du chapeau et l'arrière du tapis de selle sont bleu pétrole. Le mendiant porte un vêtement vert olive et les carnations des deux personnages sont assez pâles. La robe du cheval présente à ce niveau stratigraphique un remarquable pommelé noir sur un fond gris clair. Sa crinière et sa queue sont mises en valeur par l'emploi d'un noir profond, présent également sur le harnachement.

Pour des raisons techniques, la terrasse, le genou gauche du saint et les carnations n'ont pu être dégagés jusqu'à la couche picturale d'origine.

L'intervention a révélé plusieurs attributs dissimulés sous les polychromies successives : une sangle au bas de l'encolure du cheval, la prolongation du tapis de selle allant jusqu'à la naissance de la queue du cheval, le harnachement complet de la tête du cheval.

Cette restauration aura permis de mieux appréhender l'historique des polychromies, de rendre à l'œuvre une certaine intégrité et une plus grande lisibilité.



Eglise paroissiale Saint-Martin



Cette Vierge à l'Enfant est présentée debout, hanchée, la jambe droite en avant. Elle tient l'Enfant Jésus sur son bras gauche, un calice couvert, ainsi qu'un pan de son manteau dans sa main droite.

La Vierge porte des vêtements conformes à la mode du XVI^e siècle : une robe à large décolleté, ceinturée à la taille par un ruban rouge sur lequel est accroché un chapelet flanqué d'un médaillon. Son décolleté est masqué par une chemise fine et blanche. Elle est coiffée d'un voile maintenu par une couronne et ses cheveux descendent sur ses épaules en d'épaisses mèches ondulées.

Les drapés de son manteau sont remarquablement exécutés, avec beaucoup de réalisme. L'enfant, représenté nu, affiche une musculature très développée et porte un chapelet autour du cou. Il penche la tête en avant et tend le bras vers le sein de sa mère. Sa main dextre a disparu, l'objet qu'il tenait dans sa main gauche également.

L'œuvre est posée sur un socle et fixée au mur par un crochet au niveau de la taille et un autre au niveau des mollets.

Sur le support, on remarquait des attaques d'insectes xylophages à l'arrière et au-dessus de l'œuvre. Quelques fentes radiales apparaissaient sur les côtés de la Vierge. La poly-

Vierge à l'Enfant

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 163 cm ; L. 45 cm ; P. 40 cm

Classé au titre des Monuments Historiques
(24 janvier 1964)

Restauré en 2005 par le Centre régional de restauration et de conservation des œuvres d'art de Vesoul (CCRCA)
Nettoyage, dégagement local de la polychromie, bouchage des lacunes, désinsectisation
Budget : 12 226 €

Vierge à l'Enfant. Eglise Saint-Martin de Rouilly-Sacey (Aube) © P. Stritt

chromie était soulevée et lacunaire. Les différents repeints ont été poncés irrégulièrement, ne laissant apparaître qu'un mélange de plusieurs couleurs sans ton dominant.

En surface, la polychromie a été refixée puis nettoyée. Les restes orangés sur les carnations et des gouttes de peinture provenant probablement de la peinture du bâtiment ont été éliminés. Les lacunes des carnations ont été bouchées et des retouches ont permis d'harmoniser l'ensemble.

L'étude de la polychromie a permis de constater qu'il existe trois ou quatre repeints selon les zones. A l'origine, la robe de la Vierge était bleu azurite, son manteau argenté avec un revers rouge et ses cheveux dorés. La ceinture devait être marron. Sur le premier repeint, la robe et les cheveux deviennent marrons, le manteau blanc avec un revers vert pâle, et la ceinture est repeinte en rouge. Le second repeint présente une robe bleu-gris, un manteau argenté sur une sous-couche rose avec un revers marron, et des cheveux ocres. D'autre part, on remarque que sur le troisième repeint, la robe a été grattée et sa couleur ne peut donc pas être identifiée. En revanche, son manteau y est rose et ses cheveux noirs. Enfin, il semble qu'un quatrième repeint blanc existe puisque le manteau et les cheveux en porte encore les traces.

Jusque-là, le mélange des couleurs dû à la répétition des ponçages réduisait la lisibilité du beau modelé de la sculpture. Cette restauration a permis de faciliter la compréhension actuelle de l'œuvre, en tentant, dans la mesure du possible, de la restituer au plus près de son état initial.



Eglise Saint-Martin

**Sainte-Brigitte**

► Sculpture

2^e moitié du XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 119 cm ; L. 48 cm ; P. 34 cmClassé au titre des Monuments Historiques
(23 juillet 1975)Restauré en 2009 par Florence Godinot
Dégagement de la polychromie
Budget : 10 088 €**Sainte-Brigitte.**

Eglise Saint-Martin de Rumilly-les-Vaudes
© Ministère de la Culture; Conseil régional Champagne-Ardenne ;
Conseil général Aube, 2003 - Recensement du patrimoine
mobilier des églises de l'Aube.
Photo F. Griot

Saïnte-Brigitte est représentée debout, accompagnée de bovins à droite et du diable à gauche. Brigitte d'Irlande serait originaire d'une famille modeste résidant dans le comté de Linster. Elle est à l'origine de la fondation du monastère de Kildare au sein duquel elle s'occupait des vaches. Elle tient un livre ouvert dans la main gauche, sa main droite est manquante. Les restes de ce qui devait être une bourse sont accrochés sur son flanc droit.

Au bas de la statue, le diable est assis aux pieds de la sainte, agrippant de ses longs doigts griffus la chaîne qui le constraint. Son visage est celui d'une créature mi-homme/mi-bête, adoptant certains traits caractéristiques du bouc, sa musculature est très développée au niveau des bras et des cuisses. Les bœufs, protégés par la sainte, ne semblent pas dérangés dans leur occupation.

Le drapé et les expressions sont empreints d'une certaine délicatesse : aux regards doux de la sainte et des bovins s'opposent la vivacité de celui du diable.

La sculpture, conçue pour être posée en applique contre un mur, est aboutie sur les trois faces principales et beaucoup moins élaborée au dos même si le revers n'est pas totalement plat.

L'état de la structure révélait certains manques : en particulier la main droite restituée en plâtre et la bourse. On remarquait également de petites épaufrures sur les plis des vêtements. Par ailleurs, la surface de la sculpture était empoussiérée, encrassée et recouverte d'un badigeon ocre. En général, les repeints inférieurs étaient adhérents malgré quelques soulèvements de la couche picturale.

L'examen technique permet également d'avoir une idée des interventions ultérieures. On remarque que la surface d'assemblage de la bourse a été piquetée pour une meilleure accroche. La main, quant à elle, a été restituée en plâtre et fixée avec un goujon en bois. D'autre part, la couleur brun/violet passée sur la pierre a été éliminée par décapage et grattage, puis des repeints ont été effectués.

Le dépoussiérage au pinceau et le re-fixage des couches picturales ont constitué une première étape du traitement de la surface. Ensuite, les repeints gris et beige ont été éliminés par voie mécanique ou chimique en fonction des zones. Cette opération très longue a été effectuée sous lunettes-loupes avec vérification régulière à la loupe binoculaire. Par ailleurs, l'unique intervention concernant la structure même de la sculpture a été le démontage de la main droite restituée. Enfin, des retouches et finitions ont permis d'harmoniser l'ensemble de la restauration et la surface a été protégée.

L'étude de la polychromie de l'œuvre révèle l'existence de plusieurs repeints sous le badigeon. Pour ce qui est de la polychromie originale, il

semblerait que les seules parties peintes étaient les carnations (rose), les cheveux (doré), les liserés d'or sur le vêtement, les bœufs (brun/rouge), le diable (nuances de vert, bleu et brun) et la terrasse (verte). Pour la robe, un doute subsiste quant à sa couleur : elle était soit blanche soit brune. En effet, lorsque les différentes couches de badigeon ont été éliminées, des restes ponctuels d'une couche assez foncée dans les tons brun bordeaux sont apparus. Cette couche ne semblait pas correspondre à un repeint. Aujourd'hui, le blanc de la pierre conserve une couleur ocree par endroit.

L'élimination des repeints gris et beige a redonné du relief à la statue, notamment le dégagement des liserés dorés en bordure des vêtements et sur les nœuds. Pour plus de cohérence dans les modelés, la main droite reconstituée a été retirée.



Eglise Saint-André



Education de la Vierge

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 105 cm ; L. 47 cm ; P. 35 cm

Classé au titre des Monuments Historiques
(4 avril 1966)

Restauré en 2006 par Anne Courcelle
Nettoyage, refixage des soulèvements,
sécurisation
Budget : 3 566 €

Education de la Vierge.

Eglise Saint-André de Saint-André-les-Vergers (Aube) © P. Stritt

Saïnte-Anne présente à sa fille Marie un livre ouvert. Cette dernière se tient tout contre sa mère, qu'elle regarde. La Vierge est représentée de profil, laissant voir sa longue chevelure qui lui descend le long du dos. Elle est coiffée d'un fichu et porte une dalmatique ceinturée à la taille qui nous laisse tout le loisir d'admirer une remarquable petite aumônière attachée à la ceinture, dont les lanières

retombent délicatement. Marie revêt une aube, sous sa dalmatique, dont on voit les manches resserrées aux poignets par des manchettes plissées. Au bas de sa robe, le bout rond de son soulier dépasse. Sainte-Anne est voilée et porte une robe à col rond animée de plis délicats au niveau du buste et qui s'évasent vers le bas. Les manches bouffantes de sa chemise dépassent de son manteau. On peut admirer la finesse d'exécution des pages qui suivent les courbes des doigts de Sainte-Anne, glissés à l'intérieur du livre.

On note un fort jeu de contraste dans les drapés de la dalmatique de Marie et au-devant du drapé de sainte Anne.

Le cordon droit de la ceinture de la Vierge présentait un manque. Les fragments cassés correspondant à cette lacune avaient été conservés. En surface, l'empoussièvement et l'enrassement étaient très importants. On remarquait également la présence de nombreux cristaux de sel. La couche picturale était très lacunaire : le manteau, la robe et la coiffe de la Vierge étaient quasiment en pierre apparente. L'aspect pictural était donc très hétérogène et très usé. La console présentait deux fissures et le bord avant était épaufré. La sculpture est posée sur une console en ciment patinée façon pierre. Elle est calée avec de petits morceaux de bois et il n'y a aucune fixation au revers.

Le joint de plâtre présent entre la sculpture et la console a été éliminé, ainsi que le ragréage sur les épaufures de la console. Les fissures ont été consolidées ponctuellement. Les épaufures de la console ont été ragréées et les deux fragments cassés sur la ceinture de la Vierge ont été collés. La surface a été dépoussiérée et décrassée. Les soulèvements de la couche picturale ont été fixés. Les zones délavées ou lacunaires ont été retouchées, tout comme les parties refaites au plâtre. Une couche finale de protection a ensuite été appliquée par pulvérisation.

Les observations de la couche picturale permettent de déterminer la présence de plusieurs couches successives. A l'origine, les cheveux de la Vierge étaient couleur terre, la robe bleu foncé, le manteau bleu azurite avec des liserés dorés à l'extérieur et vermillon à l'intérieur, les chaussures étaient noires et les carnations roses. La robe de

Sainte-Anne était bleu foncé, l'intérieur du manteau était brun et le livre vert et doré. La sculpture était donc très colorée avec des matériaux de qualité. Le premier repeint est caractérisé par l'ajout de techniques fines (laques, décors appliqués, dorure...). Toute la finesse, la vivacité des modèles et des textures ont pu être sublimées par le nettoyage, les retouches polychromiques et par la restitution des éléments brisés de la ceinture de Marie.



Eglise Saint-André



Saint-Loup

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 116 cm ; L. 40 cm ; P. 30 cm

Classé au titre des Monuments Historiques
(4 avril 1966)

Restauré en 2006 par Anne Courcelle
Nettoyage, comblements, retouches
Budget : 2 802 €

Saint-Loup.

Eglise Saint-André de Saint-André-les-Vergers (Aube) © P. Stritt

Saint-Loup est représenté debout, en évêque, la jambe gauche légèrement pliée vers l'avant. Il fait un geste de bénédiction d'une main et penche la tête vers sa droite. Dans sa main gauche, il tient un livre rouge à fermoirs et soutient une crosse au creux de son coude.

Le saint est vêtu comme un évêque. Il porte une mitre ornée de broderies. Sur ses épaules repose une chape drapée aux plis épais, bordée d'un large orfroi couleur or et attachée au moyen d'une imposante agrafe dorée.

Au-dessous, nous pouvons apercevoir une soutane surmontée d'un surplis, reconnaissable à sa coupe s'arrêtant au genou.

La partie supérieure de la crosse manquait. Le bord du vêtement au-dessus de la chaussure gauche présentait un éclat, et des épaufures étaient visibles sur le pli de la chape. Un fragment de pierre était cassé et recollé sur le devant du socle. La main droite du saint était une reconstitution en plâtre de facture bien différente de celle de la main droite. Celle-ci avait été cassée elle aussi, mais avait pu être remplacée. Elle présentait également la trace d'une fracture au niveau des doigts. La surface était très encrassée et recouverte d'un important dépôt

poussiéreux et de toiles d'araignées. La sculpture avait été décapée et raclée afin de faire apparaître les couches colorées, de sorte qu'elles apparaissaient mélangées. Le vernis cireux qui recouvrait l'ensemble s'était opacifié et avait bruni. Un bouche-pores avait été appliqué sur les surfaces sculptées à peindre et le visage comporte une couche préparatoire.

L'étude stratigraphique révèle la présence de deux repeints et d'une couche de vernis ou de cire. A l'origine, la chape et la mitre étaient dorées à l'extérieur et rouge vif à l'intérieur. La soutane était certainement bleue, le surplis blanc crème et les chaussures noires. Le livre était rouge, la crosse dorée et le socle brun.

L'œuvre est calée avec des coins en bois sur une console en pierre peinte. Elle est fixée au mur par un système de pattes métalliques chevillées ensemble. La sculpture était destinée dès l'origine à être présentée contre un mur puisque le revers est simplement épannelé. De fines stries laissées par une gradine sont visibles aux endroits où la couche picturale est peu épaisse. La pierre du visage a été parfaitement polie.

L'œuvre a été dépoussiérée et nettoyée. Les manques situés le long des joints de cassure de la main droite ont été comblés. Des retouches à l'aquarelle ont été réalisées.

L'aspect hétérogène de la surface a été atténué par les retouches aquarellées qui ont restitué la lisibilité des volumes de la sculpture. Le nettoyage a nettement ravivé ses couleurs. Enfin, les précédentes interventions, quelque peu disgracieuses au niveau de la main droite, ne sont plus visibles.



Eglise Saint-André

**Sainte-Julie**

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 113 cm ; L. 37 cm ; P. 31 cmClassé au titre des Monuments Historiques
(4 avril 1966)Restauré par Anne Courcelle, Geneviève
Delalande, Béatrice Dubarry-Jallet, Anne Liégey et
Isabelle Maquaire
Traitement du support et de la surface
Budget : 3 311 €**Sainte-Julie.**

Eglise Saint-André de Saint-André-les-Vergers (Aube) © P. Stritt

Saïnte Julie fut faite prisonnière et esclave par le chef alaman Claude lors du pillage de la région de Troyes, encore sous domination romaine. Souhaitant en faire une de ses épouses, il décida de se convertir à la religion chrétienne pour la séduire. Lui et sainte Julie durent fuir vers Troyes pour échapper à l'ennemi, mais ils furent rattrapés et condamnés à mort par l'empereur Aurélien.

Sainte-Julie se tient debout, regardant vers le bas et tenant dans sa main droite la palme du martyre, ainsi qu'un livre ouvert dans sa main gauche. Son front est assez haut et d'épaisses mèches de cheveux torsadées descendent le long de son visage, légèrement joufflu. Julie porte des vêtements assez caractéristiques du XVI^e siècle : elle est vêtue d'une robe ceinturée à la taille dont le décolleté est carré et bordé d'un galon brodé. Sa robe, repliée sous son coude gauche, crée un léger drapé oblique allant de sa hanche jusqu'au dessous de son genou droit. Elle porte un manteau posé sur ses épaules. Au bas, nous pouvons voir les bouts ronds de ses chaussures dépasser de sa robe.

Le livre présentait deux cassures. L'ensemble main/livre avait été replacé sur la sculpture avec un goujon métallique. Le côté supérieur gauche avait été recollé avec une colle brune et débordante. On remarquait également une fissure sur la main ainsi que plusieurs parties refaites grossièrement comme le sommet de la tête, l'index de la main dextre ou les extrémités du chapelet. En surface, l'empoussièrement et l'encrassement étaient importants et de nombreux débordements de colle brune étaient observables. La couche picturale visible était en fait le résultat d'un mélange de tous les niveaux obtenus par le grattage du repeint blanc effectué sans aucune étude préalable. L'aspect général était donc très hétérogène.

Le traitement du support a débuté par la dépose de la partie gauche du livre. L'oxydation du goujon métallique a été grattée au scalpel. La partie du livre a ensuite été recollée et rejointoyée. La fissure sur la main gauche a été consolidée et comblée. La surface a bénéficié d'un dépoussiérage et d'un nettoyage. Les projections de plâtre et les restes de repeint blanc ont ensuite été éliminés au scalpel. Les tranches du livre ont été spécifiquement nettoyées au scalpel. Les soulèvements ont été fixés. Les zones délavées ou lacunaires, les parties refaites au plâtre, ainsi que les comblements, ont été retouchés à l'aquarelle. La finition de la retouche sur le torse a été réalisée aux pastels secs. Enfin, une fine couche de cire a été appliquée par pulvérisation afin de protéger l'ensemble de la surface.

La sculpture n'est pas en ronde-bosse, le revers est peu travaillé, ce qui signifie qu'elle était destinée à être présentée contre un mur.

L'étude stratigraphique et topographique a révélé l'existence de plusieurs couches picturales au-dessus de l'originale. Celle-ci présentait des matériaux de qualité et des techniques fines. Le visage était rose, les cheveux et la robe dorés. On suppose la présence de motifs appliqués noirs et or sur ce vêtement. Le manteau était bleu azurite et les chaussures noires. La palme était dorée et argentée. Après avoir reçu un ou deux repeints, selon les emplacements, elle a été entièrement repeinte en blanc, décapée et retouchée localement, certainement au XIX^e siècle.

Après l'élimination des résidus blanchâtres, la statue a retrouvé une certaine unité polychromique. La réparation des fissures a mis fin à la menace d'éventuelles cassures, notamment au niveau du livre.



Eglise Saint-André



Vierge aux raisins

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 140 cm ; L. 56 cm ; P. 40 cmClassé au titre des Monuments Historiques
(4 avril 1966)Restauré en 2006 par Anne Courcelle
Nettoyage, reconstitution, retouches
Budget : 5 000 €**Vierge aux raisins.**

Eglise Saint-André de Saint-André-les-Vergers (Aube) © P. Stritt

La Vierge est représentée debout, légèrement déhanchée, portant l'Enfant Jésus sur son bras droit. Elle tient une grappe de raisin dans sa main gauche, évoquant le vin de l'Eucharistie, symbole du sang du Christ. Elle porte une couronne et sa chevelure ondulée tombe sur ses épaules. Ce choix de représentation est courant dans la région à l'époque. La Vierge aux raisins de

l'église Saint-Urbain à Troyes, ou celle de Romilly-sur-Seine en constituent d'autres exemples.

La pierre présentait un certain nombre d'altérations. Des éclats anciens étaient visibles à l'extrémité des plis de la robe de la Vierge, sur le bord gauche du manteau et sur sa chaussure gauche. Tous les fleurons de la couronne avaient disparu, seul le départ de l'un d'eux subsistait. Un manque important dans un pli du manteau avait été reconstruit. Un trou d'environ 20 cm de profondeur situé sur la face de la console avait été bouché au plâtre. La reconstitution en plâtre du pli du manteau se fissurait et bougeait légèrement. Quelques soulèvements étaient observables sur la chevelure des deux personnages, sur la terrasse, et dans les creux les plus profonds du manteau. La surface, en plus d'être très empoussiérée, était tachée de peinture blanche.

L'œuvre a été dépoussiérée et nettoyée, ce qui a permis d'éliminer la crasse et la majorité des traces de badigeon gris qui voilaient la couleur. Les projections et les coulures de peinture blanche qui perturbaient la lecture de l'œuvre ont été éliminées. La fissure de la reconstitution en plâtre du pli du manteau a été bouchée. Des retouches à l'aquarelle ont été réalisées sur ce bouchage et sur l'ensemble de la sculpture visant à atténuer l'aspect hétérogène de la surface et restituant la lisibilité des volumes. Enfin, le trou sur la face de la console a été bouché.

La partie centrale du dos de la Vierge est simplement épinglee. Ceci indique de toute évidence que cette sculpture a été créée pour être présentée contre un mur. Des traces d'outils sont visibles sur les côtés du manteau.

Par le passé, la sculpture a subi un vigoureux grattage destiné à faire réapparaître les couches colorées sous-jacentes. A cause de cette opération grossière, les différentes strates de la polychromie se sont mélangées. Malgré tout, les informations suivantes ont pu être dégagées : lors de la toute première intervention picturale, un bouche-pores ocre a été appliqué sur la surface, excepté au revers.

La surface a été repeinte au moins trois fois : on distingue principalement deux couches polychromes et un badigeon uniforme de couleur grise.

Il faut imaginer qu'à l'origine cette sculpture était chamarée. Le manteau de la Vierge était rouge, orné d'un motif or à l'extérieur et vert à l'intérieur. Sa robe était vraisemblablement rouge, et un glacis la recouvrait. La bordure et l'encolure étaient dorées. Sa chemise était blanche, ses souliers, rouges, sa couronne et ses cheveux dorés. La tunique de l'Enfant Jésus était rouge sur l'envers et doré sur l'endroit avec un motif de couleur laque de garance. Les carnations des deux personnages étaient rosées et la terrasse verte. La tonalité de la couche picturale la plus récente (le badigeon grisâtre) est donc bien différente de la polychromie originale.



Eglise Saint-Parres



Saint-Michel terrassant le dragon

► Sculpture

XVI^e siècle

Bois polychrome
H. 192 cm ; L. 120 cm ; P. 41 cm

Classé au titre des Monuments Historiques
(18 février 1960)

Restauré en 2008 par Laurence Chicoineau
Traitement du bois et de la polychromie,
amélioration du socle existant
Budget : 4 915 €

Saint-Michel terrassant le dragon.

Eglise Saint-Parres de Saint-Parres-les-Vaudes (Aube) © P. Stritt

Saint Michel est l'archange, le prince de la milice céleste. D'après l'Apocalypse, il aurait vaincu le dragon symbolisant Satan.

Saint-Michel est ici représenté en combattant, il brandit son épée de la main droite. Son équipement est constitué de jambières et d'une cotte de maille, il porte une cuirasse. Il a également une braconnière

sur laquelle sont accrochées des tassettes en forme d'ailes de dragon. Un manteau agrafé sur sa poitrine repose sur ses épaules. Seule sa tête est découverte ; il est couronné et sa chevelure est longue et ondulée. Le dragon paraît féroce, sa gueule béante laisse voir des dents acérées. Cornu, il prend un aspect diabolique, serrant une fourche dans la main droite. Il est couché sur le dos, agrippe le bâton de Saint-Michel et se cramponne à son genou avec sa patte arrière gauche. On peut noter que les genoux arrière du monstre présentent des têtes zoomorphes qui semblent lui dévorer les pattes.

L'œuvre est taillée dans un bois encore non identifié. Il s'agit peut-être de noyer. Le bras droit, la main gauche, la lance et les ailes du saint ont été sculptés à part et rapportés.

Des insectes xylophages étaient encore en pleine activité au moment où l'œuvre a été prise en charge. Le bois était donc très endommagé. Lors des anciennes restaurations, les parties lacunaires ou vermoulues avaient été complétées par des modélages en plâtre peint. D'autres zones avaient été restaurées et recolorées grossièrement. Des fentes étaient visibles sur la base et sur la partie supérieure gauche du buste. Les ailes avaient été refaites lors de la restauration précédente. Certains éléments étaient instables ou fragiles notamment le poignet de la main droite et le bâton. Par ailleurs, la statue était posée sans fixation sur deux barres métalliques scellées dans le mur, en appui sur un socle en pierre dont la profondeur était largement insuffisante par rapport à l'envergure de la sculpture.

La polychromie était très empoussiérée et encrasée dans les creux des volumes. Les lacunes et les soulèvements étaient nombreux, laissant voir à certains endroits la couche de préparation blanche. Des bouchages au plâtre et des retouches étaient disséminés sur les drapés, la couronne, le dragon et la base.

Un traitement de désinsectisation curatif par anoxie a été pratiqué sur le bois. Avant l'application du traitement préventif la surface a été dépoussiérée. Le bois a ensuite été consolidé et quelques restitutions ponctuelles de volumes ont été exécutées. Les écaillages de la couche picturale ont été refixés

et waplanis, puis elle a été nettoyée. Les retouches grossières ont ensuite été dégagées et les petites lacunes ont été retouchées. L'ensemble de la sculpture a ensuite été recouvert d'une couche de protection de surface mate.

La dernière étape a consisté à améliorer le soclage de l'œuvre. Les barres métalliques scellées au mur et servant de contrefort sous la base ont été conservées. Une planche en chêne recouvre désormais le socle et camoufle la base de la statue.

Les repeints reprenaient les tons de la polychromie d'origine : le drapé était rouge sur l'endroit, bleu-vert sur l'envers, la tunique ocre (peut-être dorée à l'origine). Le dragon était peint en vert, brun ocré et brun teinté de rouge. La dorure d'origine est encore visible sur la couronne du saint et sur sa cotte de maille.

Avec le nettoyage et les retouches d'harmonisation, l'œuvre a retrouvé de l'éclat. Il s'agissait aussi de la mettre en sécurité en éradiquant l'invasion d'insectes xylophages et en consolidant le bois.



Église Saint-Phal



Education de la Vierge

► Sculpture

1^{ère} moitié du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 90 cm ; L. 38 cm ; P. 28 cm

Classé au titre des monuments historiques
(27 décembre 1913)

Restauré en 2010 par Solène Chatain
Dérestauration et restitutions, nettoyage et refixage
de la polychromie
Budget : 7 388 €

Education de la Vierge.

Église Saint-Phal de Saint-Phal (Aube) © P. Stritt

Les deux figures se tiennent debout l'une à côté de l'autre, Sainte-Anne posant une main dans le dos de sa fille. La Vierge tient un livre dans sa main gauche et un stylet dans sa main droite tandis que Sainte-Anne surveille ses écritures. Cette dernière porte une ample robe cintrée à la taille par une cordelette tressée. Son manteau, bordé d'un décor de brocart, est retenu sur sa poitrine par un fermoir à motif floral ; l'un des pans, retombant sur son avant-bras gauche, offre un drapé complexe et subtil. Deux voiles recouvrent sa tête, l'un est assez court et ne couvre que ses cheveux, l'autre est

plus long et lui tombe sur les épaules, retenu sous le fermoir de son manteau. On observe ici toute l'habileté du sculpteur qui parvient à faire ressentir tantôt le poids, tantôt la légèreté des étoffes.

Le costume de la Vierge est tout aussi travaillé. Elle est vêtue d'une chemise à bouillonnés par-dessus laquelle se superposent une robe et un surcot à manches courtes et frangées, fendu sur les côtés et cintré à la taille par une étoffe nouée. Sur sa tête, elle porte une petite coiffe. Sa chevelure ondulée, tirée vers l'arrière, retombe sur ses épaules et lui descend le long du dos.

L'analyse de l'état du support révélait des manques non restitués comme l'index de la main gauche de Sainte-Anne, l'extrémité de son voile ou encore certaines parties au revers de la base. On remarquait également de nombreuses épaufrures sur les bordures des vêtements ainsi que des rayures et des griffures. La surface, quant à elle, présentait un empoussièvement important. La polychromie était soulevée et très lacunaires et la présence de repeints localisés perturbait parfois la lisibilité des couches résiduelles.

Lors des précédentes restaurations, de nombreux bouchages et cassures avaient été restitués en plâtre : la tête de Sainte-Anne, le voile, les bordures sur la manche senestre du manteau. Indépendamment de l'aspect inesthétique des restitutions, le plâtre peut se révéler néfaste pour la pierre lorsqu'il se trouve en milieu humide. Il favorise le développement des sels solubles et offre aussi un terrain favorable à l'implantation des moisissures et algues vertes, dont les murs environnants présentaient des traces. Les comblements rapportés et maintenus par les goujons métalliques oxydés ainsi que les éléments reconstitués de la Sainte-Anne ont été dégagés. Les goujons oxydés ont été éliminés pour éviter une éventuelle altération de la pierre. La partie recollée de la robe de la Vierge a été refixée correctement, ce qui a permis de retrouver l'emplacement et l'alignement original du fragment. La tête de Sainte-Anne a été remontée et le moyen de fixation amélioré. Enfin, les lacunes importantes de la pierre au niveau de la tête et du cou de la sainte ont été comblées. La surface de l'œuvre a été dépoussiérée, nettoyée. Les restes de polychromie ont ensuite été refixés. Les éléments reconstitués ont été retouchés et une patine d'harmonisation a été effectuée sur la pierre.

L'œuvre a été sculptée en taille directe. Des traces de gradines et de râpes utilisées pour les finitions peuvent être observées.

L'étude stratigraphique au microscope a permis de mieux comprendre la polychromie originale, ne subsistant aujourd'hui qu'à l'état de traces. Les couches de bouche-pores sont également visibles, sauf sur les carnations, qui avaient été polies. La robe de la Vierge était rouge à rehauts bleu clair. Le surcot porte un décor de brocart très altéré dont le motif et les couleurs n'ont pu être déterminés. Seules les traces d'un bleu foncé et de feuilles d'or subsistent ponctuellement. Les plis de sa chemise sont de couleur vert foncé et ses cheveux portent des traces d'un brun foncé qui pourrait correspondre à des résidus d'une préparation pour dorure à la feuille. Les voiles de Sainte-Anne ne conservent que peu de traces de polychromie excepté un liseré doré en bordures. Sa robe et son manteau, comme le surcot de la Vierge, présentent un décor de brocarts appliqués où subsistent par endroits des traces de cire. Enfin, sa ceinture est de couleur vert foncé avec des traces rouges dans le creux des volumes.

Le dégagement des anciennes restitutions de plâtre ont prévenu les risques éventuels d'altération de la pierre. Le soulèvement des restes polychromiques a été stoppé. Enfin, la lisibilité de l'œuvre est assurée par de nouvelles restitutions pleinement intégrées au moyen d'une patine, redonnant ainsi aux volumes toute leur noblesse.



Église Saint-Phal



Vierge à l'Enfant

► Sculpture

1^{er} quart du XVI^e sièclePierre calcaire avec des traces de polychromie
H. 121 cm ; L. 45 cmClassé au titre des monuments historiques
(18 février 1908)Restauré en 2010 par Solène Chatain
Traitement en conservation de l'œuvre
Budget : 5 295 €**Vierge à l'Enfant.**

Église Saint-Phal de Saint-Phal (Aube) © P. Stritt

La Vierge porte l'Enfant Jésus dans ses bras, le maintenant d'une main sur la poitrine et de l'autre sous ses pieds. Elle est vêtue d'une chemise fine dont les manches sont fermées par de petits boutons au motif floral. Sa robe est assez ample, notamment au niveau des manches, et le col de forme ovale répercute des plis sur sa poitrine. Par-dessus, elle porte un long manteau dont les plissés et retombés sont très soignés. Son visage est caractéristique des œuvres champenoises du XVI^e siècle : yeux en amande avec sourcils hauts et fins, nez droit et lèvres fines. On observe également que

le sommet de son crâne est plat, ce qui suggère qu'elle devait être couronnée.

L'enfant a le visage joufflu et jovial. Il porte une tunique cintrée par une cordelette à pompons, dont les manches sont fermées par un bouton rond.

Au bas, le blason devait être orné des armoiries de la ville ou du commanditaire.

La technique utilisée pour la sculpture est celle de la taille directe qui consiste à l'enlèvement successif de matière jusqu'à l'obtention de la forme recherchée. Le revers de l'œuvre est lui aussi sculpté.

Le support de la sculpture présente quelques manques : la tête, les mains de l'enfant, ainsi que la couronne de la Vierge. Lors des précédentes restaurations, un fragment du manteau a été recollé. De nombreuses épaufrures et rayures sont également visibles sur les plis du manteau et les mains de la Vierge.

La surface de l'œuvre est empoussiérée, encrassée et recouverte de plusieurs badigeons blancs lacunaires. La sculpture était à l'origine polychrome, il ne subsiste que quelques traces aujourd'hui.

Un traitement du support a tout d'abord été effectué. Les différents dépôts de badigeon ont été enlevés, en priorité dans les zones des cassures et sur les restes de polychromie semblant originaux. Ces cassures ont ensuite été restituées après dégagement et nettoyées.

Le traitement de la surface a commencé par le dépoussiérage et le nettoyage de l'œuvre. Les restes de polychromie ont ensuite été refixés. Puis, des retouches colorées sur les parties restituées et une patine d'harmonisation ont été réalisées à l'aquarelle et aux pastels secs.

L'étude de la polychromie a permis de retrouver quelques couleurs originales. La chemise porte les traces d'un bleu ourlé d'une bordure ocre qui pourrait correspondre à une dorure (il en est de même pour la partie inférieure du manteau.) On distingue également les traits des sourcils, ainsi que les restes d'une couche colorée rosée autour des yeux.

La restitution des cassures et le dégagement des restes de badigeon blanc ont amélioré la lisibilité de l'œuvre. Les restes de polychromie ne sont plus en danger. Enfin, cette intervention a permis de découvrir que la tête de l'enfant n'était pas celle

d'origine mais une reconstitution en plâtre. Elle a également mis en évidence le fait qu'il manquait un élément iconographique, la couronne de la Vierge.



Détail, Vierge à l'Enfant.
Église Saint-Phal de Saint-Phal (Aube) © P. Stritt



Église Saint-Pierre et Saint-Paul

**Saint-Paul.**

Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul de Saint-Pouange (Aube) © P. Stritt

Saint-Paul et Saint-Pierre sont représentés debout avec certains de leurs attributs. Ainsi, Saint-Paul porte l'épée, instrument de sa décapitation et des parchemins dans sa main droite, référence aux épîtres qu'il écrivit aux communautés chrétiennes. Il est figuré comme un homme d'âge mûr et porte une barbe bifide. Son costume se compose d'une tunique ceinturée à la taille, dont le col est fermé par un bouton. Elle est recouverte d'un épais manteau reposant sur l'épaule gauche du saint. Au bas, nous pouvons voir le bout rond de ses chaussures dépasser de sa tunique. De même, Saint-Pierre devait tenir un trousseau de clés, aujourd'hui disparu, représentant celles que le Christ lui remit lorsqu'il fonda son Eglise. A ses

Saint-Pierre et Saint-Paul

► Sculpture

1^{er} quart du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome

Saint-Pierre : H. 151 cm ; L. 57 cm ; P. 34 cm

Saint-Paul : H. 154 cm ; L. 53 cm ; P. 35 cm

Classé au titre des monuments historiques
(27 décembre 1913)

Restauré en 2008 par Solène Chatain.

Traitement du support et de la surface.

Budget : 6 643 €

**Saint-Pierre.**

Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul de Saint-Pouange (Aube) © P. Stritt

pieds, reposent des tablettes d'argile et un stylet. Saint-Pierre accuse un contrapposto du côté gauche. Il est également représenté comme un homme d'âge mûr. Ses cheveux, ainsi que sa barbe, sont courts et légèrement bouclés. Son costume révèle un aspect antiquisant : sa tunique, resserrée à la taille, est couverte d'un drapé noué sur son épaule gauche. Ses chaussures ouvertes sont de type spartiates. Les volumes de ses vêtements sont suggérés, mais les drapés ne sont pas travaillés. Jacques Baudoin indique en 1990, dans son ouvrage *La Sculpture flamboyante en Champagne*, que ces deux œuvres appartenaient à l'un des portails de la Cathédrale de Troyes et situe leur création en 1518.

Le support révélait des traces d'érosion avec disparition des volumes et de la partie supérieure de l'épiderme en particulier sur les bras et l'extrémité des pieds des deux saints. De nombreuses épaufrures sur l'ensemble des sculptures étaient observables. Les bouchages au plâtre étaient pulvérulents et souvent débordants. On remarquait que le dessus de la cuisse de Saint-Pierre avait perdu sa surface originale puisqu'elle avait été poncée. Les couches picturales souffraient d'un empoussièvement généralisé. La patine ocre était dans un état lacunaire et on observait des résidus de badigeon blanc dans certains creux du drapé et sur les cheveux. Les deux sculptures présentaient les traces plus ou moins heureuses des restaurations antérieures : en particulier la réalisation d'un bûchage qui avait fait disparaître une partie des attributs des deux Saints, ainsi que leurs mains senestres.

Dans un premier temps, le support a subi une élimination mécanique des couches de plâtres et des concrétiions métalliques oxydées sur les deux sculptures. Les trous d'assemblage et les lacunes ont ensuite été comblés. Le trou de forme rectangulaire au revers de Saint-Paul a été dégagé et recomblé correctement.

D'autre part, la surface a bénéficié d'un dépoussiérage et d'un nettoyage. Les résidus de badigeon ont été éliminés. Enfin, des retouches colorées et une patine d'harmonisation ont été appliquées.

L'œuvre est sculptée selon la technique de la taille directe et les revers sont peu ouvrages. Des traces de gradine sont observables sur les deux sculptures. Elles forment le modelé et sont perpendiculaires à

la forme du volume. D'autres traces sont également présentes de manière plus ponctuelle sur Saint-Pierre comme des ciseaux droits au revers ou un trépan dans la barbe et les cheveux.

L'observation de la polychromie révèle l'existence de plusieurs interventions colorées. Tout d'abord, on remarque une coloration ocre jaune qui semble correspondre à un ancien bouche-pore. Des résidus de polychromie, relativement sombres, sont visibles en particulier sur les deux manteaux. Enfin, une couche blanche est visible dans le creux des volumes et recouvre les résidus de polychromie mentionnés précédemment. Elle pourrait correspondre à un « badigeon de propreté » à la chaux, dont la fonction aurait été d'homogénéiser la surface de la pierre.

Les restaurations précédentes, effectuées grossièrement au plâtre, et le badigeon devenu gris ont été éliminés, remplacés et retouchés à l'aquarelle, afin de rendre une meilleure cohérence visuelle. Dans le même but, les contrastes entre la pierre patinée et la pierre érodée ont été atténus par une patine d'harmonisation.



Église Saint-Pouange



Saint-Pouange

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 156 cm ; L. 58 cm ; P. 40 cmClassé au titre des monuments historiques
(12 février 1960)Restauré en 2008 par Solène Chatain
Traitement du support et de la surface
Budget : 5 429 €**Saint-Pouange.**

Eglise Saint-Pouange de Saint-Pouange (Aube) © P. Stritt

Saint Pouange était un notable troyen du VI^e siècle après J.-C. Suite à une faute grave, il entreprit un pèlerinage à Rome. A son retour, il se retira dans un ermitage qui, après sa mort, adopta son nom. Ici, il est présenté debout, prenant appui sur un bâton dont la partie supérieure est manquante ; il tient un livre dans sa main gauche. Son visage est imberbe et figuré en détails, avec de fines ciselures marquant les sourcils, mais aussi des rides au niveau du front, quelques renflements sur les paupières inférieures et des ridules aux coins des yeux. Il est coiffé de la tonsure.

Saint-Pouange est lourdement vêtu : il porte une aube surmontée d'une dalmatique ourlée de broderies, dont les plis paraissent assez rigides. Il revêt également une pèlerine à capuchon dont le bord des manches est sublimé par des broderies.

Le support présentait de multiples épaufures et des manques notamment sur l'extrémité du bâton, le pouce droit et la restitution du décor sur la base. Des traces d'abrasion étaient visibles sur la joue de Saint-Pouange et le joint d'assemblage entre la console et la restitution de la partie inférieure est ouvert. On notait la présence de traces de gradines sur l'ensemble de la sculpture. La surface, quant à elle, était globalement empoussiérée. Elle présentait également des coulures et des projections de badigeons. On remarquait les traces d'une ancienne colonisation micro-organique. La polychromie était lacunaire et soulevée.

Dans un premier temps, le décor de plâtre a été éliminé. Cette lacune a été comblée en reprenant le profil de la pierre. D'autres comblements ont été effectués sur les bordures des manches et la dalmatique.

La surface a été dépoussiérée et nettoyée et la couche picturale refixée. Ensuite, les coulures dues aux projections, les brindilles, les mousses et la couche grise correspondant au badigeon de propreté ont été éliminés. Aucun dégagement de polychromie n'a été effectué, car la stratigraphie reste incomplète. En revanche, les lacunes de la couche picturale sur le plastron ont été comblées. Enfin, des retouches colorées et une patine d'harmonisation ont permis de concilier l'ensemble des opérations effectuées.

La sculpture est réalisée à partir d'un bloc de calcaire selon la technique de la taille directe. L'observation de la polychromie à la lunette grossissante et les prélèvements réalisés ont révélé la présence de plusieurs interventions colorées dont la lecture est complexe en raison de leur aspect très lacunaire. Ainsi, une interprétation partielle peut simplement être proposée. La polychromie d'origine est constituée de couches très fines, relativement sombres. Sur les bordures de la pèlerine et de la dalmatique, on note la présence d'un niveau gris, apparemment une feuille d'argent appliquée sur une préparation brun-jaune. Le premier repeint

paraît être marqué par l'application d'une couche épaisse et hétérogène de couleur orangé-rose correspondant à une préparation pour une dorure à la feuille. Malheureusement, la dorure a aujourd'hui totalement disparu, aussi bien sur les manches de la pèlerine, que sur la bordure du plastron. Un dernier repeint est visible à l'état de traces. Le plastron de la pèlerine semble peint d'une couleur sombre, tandis que les bordures des manches sont recouvertes de couches jaune et grise, visiblement des couches préparatoires à la mise en couleur ou à une éventuelle dorure ou argenterie.

La lisibilité de l'œuvre a été améliorée par quelques comblements effectués sur les vêtements du saint. Les retouches colorées et l'élimination du badigeon gris y ont également contribué. Une certaine harmonie a été rendue à la statue.



Église Saint-Léon II

**Gisant de Louise de Coligny**

► Sculpture

4^e quart du XVI^e siècleMarbres blanc et noir
H. 169 cm ; L. 53 cm ; P. 20 cmClassé au titre des monuments historiques
(15 septembre 1894)Restauré en 2007 par Florence Godinot
Déposé et mise en position couchée de la gisante
Budget : 14 172 €**Gisant de Louise de Coligny.**

Eglise Saint-Léon II de Thennelières (Aube) © P. Stritt

Cette sculpture funéraire est celle de Louise de Coligny couchée, représentant le standard du gisant hiératique et bienheureux du Moyen Âge. Le personnage est figuré les mains jointes, les yeux grands ouverts. Son costume est assez sobre mais représentatif de son rang. On remarque d'abord qu'elle porte un couvre-chef de veuve sur ses cheveux tirés en arrière, ainsi qu'une



Détail, Gisant de Louise de Coligny.

Eglise Saint-Léon II de Thennelières (Aube) © P. Stritt

fraise autour du cou. Elle est vêtue d'un corsage cousu en pointe sur le devant, au bout de laquelle est attaché un chapelet flanqué d'un crucifix. Ses manches bouffantes en haut sont plus serrées au niveau des avant-bras et se ferment par des manchettes à trois boutons.

Le visage de la défunte est emprunt de réalisme. Il s'agit certainement d'un portrait exécuté soit du vivant de Louise de Coligny, soit, à partir d'un masque mortuaire.

Le personnage a été réalisé en marbre blanc. Il est composé de trois blocs qui s'emboîtent ou s'assemblent simplement : la tête, le buste et le bas de la jupe. Les blocs de marbre utilisés sont de couleurs différentes : de fait, on peut émettre l'hypothèse qu'ils sont de périodes différentes. Cependant, exceptées les parties rapportées de chaque côté des hanches, il reste très difficile de se prononcer sur l'originalité ou non de ces blocs. La sculpture est également composée de quinze fragments de marbre noir qui, à l'origine, entouraient la gisante. On remarque des restes d'une inscription qui d'après l'ouvrage d'A. Roserot, *Dictionnaire historique de la Champagne méridionale des origines à 1790*, était la suivante : « CY GIST DAME LOUISE DE COLIGNY... VEVFVE DE FEV MESSIRE GAVLCHER DE DINTEVILLE CHEVALIER GENTILLOME ORDINAIRE DE LA CHAMBRE DV ROY SEIGNEVR DVDIT VANLAY ? THENELIERE & D'AV [xon] LA-QUELLE DECEDE A LE 4^e JOUR DAOUST 1589 ».

Dictionnaire historique de la Champagne méridionale des origines à 1790, était la suivante : « CY GIST DAME LOUISE DE COLIGNY... VEVFVE DE FEV MESSIRE GAVLCHER DE DINTEVILLE CHEVALIER GENTILLOME ORDINAIRE DE LA CHAMBRE DV ROY SEIGNEVR DVDIT VANLAY ? THENELIERE & D'AV [xon] LA-QUELLE DECEDE A LE 4^e JOUR DAOUST 1589 ».

Ce projet a été mené en deux temps : d'abord une étude préalable et une intervention d'urgence en 2004, puis une restauration plus poussée en 2007. Le marbre était en bon état de conservation, sans dégradation de surface. Seules les auréoles sur le marbre noir pouvaient témoigner d'une altération due à l'humidité, mais la cohésion des blocs était excellente. De même ces fragments noirs comportaient des manques et des épaufures tant sur l'oreiller que sur le bandeau. D'autre part, les traces de mortiers révélaient que le pourtour noir avait été scellé lors d'un deuxième et peut-être d'un troisième montage, tous deux antérieurs à l'actuel. On notait la présence de traces d'outils : une grosse pointe sur le bas du personnage, une gouge sur la tête et la coiffe et une petite pointe et une gradine sur les éléments de marbre noir. La sculpture semblait être conservée dans l'église de Thennelières depuis l'origine, mais elle avait été changée de position. Elle était conservée debout en applique contre un des murs de la chapelle et comportait des points de maintien.

En surface, aucune trace de polychromie n'était observable. Les seules tonalités étaient les variations de couleurs entre les différents marbres. D'autre part, les taches verdâtres sur la tête et le haut du buste étaient probablement dues au vieillissement des produits appliqués sur l'œuvre au cours du temps.

L'étude du gisant a permis de s'intéresser au monument funéraire de l'église de Polisy où sont enterrés le mari de Louise de Coligny et ses beaux-parents. Il a été conçu pour une famille riche, mais rien ne laisse penser qu'il aurait pu s'agir du monument susceptible de recevoir le gisant de Louise de Coligny. L'absence de documentation et les difficultés de déplacements des œuvres ne permettent pas d'affiner ces constatations. D'autre part, une étude de style permettrait de confirmer l'hypothèse selon laquelle l'œuvre, et plus particulièrement la tête, seraient attribuées au sculpteur Germain Pilon.



Église Saint-Mammès

**Saint-Mammès**

► Sculpture

XV^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 125 cm ; L. 41 cm ; P. 35 cm

Classé au titre des monuments historiques
(9 décembre 1977)

Restauré en 2009 par Florence Godinot.
Etude stratigraphique, élimination d'un badigeon,
stabilisation de l'œuvre.
Budget : 5 159 €

Saint-Mammès.

Église Saint-Mammès de Thieffrain (Aube) © P. Stritt

Mammès est né en prison, ses parents y avaient été enfermés parce qu'ils étaient chrétiens. Il fut recueilli par la sainte Césarée de Cappadoce et avait apprivoisé les fauves pendant ses quarante jours de retraite sur le mont Argée. Ce sont eux qui le défendirent quand les gardes envoyés par le gouverneur Alexandre voulurent l'arrêter pour le juger. Capturé, puis jeté aux lions du cirque, ces derniers ne lui firent aucun mal. Excédé, le gouverneur lui transperça le ventre au moyen d'un trident que le saint retira en se relevant. Il s'échappa et mourut dans une grotte placée à proximité du cirque.

Saint-Mammès est donc représenté en pied, accompagné d'un de ses attributs, le lion. Il porte une chape retenue par une cordelière, ainsi qu'une robe boutonnée au-dessous et soutient ses entrailles sorties de son ventre. La sculpture est fixée sur un montant en bois par un système de clavettes et d'encoches.

La sculpture avait été restaurée, il y a quelques années. Elle en gardait de profondes modifications sur le plan des volumes et des couleurs. En effet, le matériau présentait des manques relativement importants : en particulier la partie basse de la sculpture qui avait été sciée, un des drapés qui avait été buché et ses plis éliminés. On remarquait également des épaufrures sur certains bords de plis notamment sur les entrailles. D'autre part, la sculpture ne tenait pas debout sans appui car une large encoche à l'arrière la faisait basculer.

La surface de la pierre était en bon état de conservation, malgré un encrassement et un empousièrement importants. Les couches picturales subsistantes avaient une bonne adhérence à la pierre. Cependant, lors des précédentes interventions, les couches picturales avaient été décapées, ce qui rendait difficile, à l'œil nu, la compréhension chronologique des couches polychromes.

Dans un premier temps, la sculpture a été nettoyée au pinceau puis une étude stratigraphique a été effectuée. Après un nettoyage doux, le premier badigeon formant la couche superficielle a été éliminé. Pour améliorer la stabilité structurelle de l'œuvre, un bloc de pierre a été assemblé dans l'encoche à l'arrière à l'aide de deux goujons en fibre de verre. Le joint entre la structure et le bloc a été bouché. Enfin, des retouches ponctuelles ont été effectuées pour harmoniser l'ensemble et un film de protection a été appliqué.

La richesse de l'œuvre était symbolisée par sa polychromie, ses dorures, ses laques et par ses brocarts en cire, décors similaires à ceux qu'on peut observer sur le Saint-Nicolas de Montmorency-Beaufort par exemple. De plus, on remarque en surface des traces d'outils essentiellement des ripes sur les plis. Le travail grossier effectué sur la partie arrière amène à penser que la statue était vouée à être posée en applique.

L'étude stratigraphique a permis de déterminer l'existence de plusieurs repeints sur toute la surface de la sculpture, mais également de repeints localisés correspondant aux retouches ponctuelles. La polychromie originale est posée sur une couche de bouche-pores ocre. L'extérieur de la robe était doré et laqué de rouge translucide ; l'extérieur était rouge vermillon. La chape était elle aussi rouge mate à l'extérieur et bleue à l'intérieur. A cet endroit, la sculpture était richement ornée d'un galon en bas relief obtenu à partir de brocarts en cire d'abeille dorés et laqués. La chemise était argentée, les cheveux et les carnations dorés. L'étude stratigraphique aide à mieux appréhender la qualité de réalisation de cette sculpture, notamment dans le traitement des détails décoratifs.

L'œuvre est désormais stabilisée et tient à nouveau verticalement. La restitution des plis au bas de la chape crée un lien entre la structure et le bloc ajouté. D'autre part, les traitements effectués en surface donnent une meilleure lisibilité de l'œuvre.



Cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul

**Christ au roseau**

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 177 cm ; L. 70 cm ; P. 70 cmClassé au titre des monuments historiques
(23 juillet 1975)Restauré en 2008 par Solène Chatain.
Traitement du support et de la surface.
Budget : 3 440 €***Christ au roseau.***

Cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes (Aube) © P. Stritt

Cette représentation du Christ fait référence au procès qu'il a subi avant la Crucifixion. Peu de temps avant de gravir la colline du Golgotha, le Christ fut malmené par les soldats romains qui se moquaient de ce Juif prétendant être roi. Alors ils se mirent à le déguiser en souverain, lui attachant un manteau sur les épaules et lui plaçant une couronne d'épines sur la tête, sans oublier de lui donner un roseau en guise de sceptre.

Ainsi, le Christ est représenté debout, dans une attitude très noble, la jambe droite légèrement fléchie. Il est vêtu d'un perizonium noué sur sa hanche droite et d'un manteau attaché sur sa poitrine.

La couronne repose sur ses cheveux mi-longs et ondulés. Il porte une barbe bifide. Son bras droit est replié sur sa poitrine, entouré d'un morceau de corde, tandis qu'il tenait un roseau, aujourd'hui disparu, dans sa main gauche.

Cette sculpture est marquée par une fine exécution des détails comme on peut le voir à travers le ciselage des sourcils, la représentation de la barbe ou la figuration des veines en volume.

On lit sur la base « DITAT FIDES SERVATA ». (La fidélité enrichit).

A l'origine, cette statue prenait place dans le retable de la chapelle de la Passion au couvent des Cordeliers, à Troyes.

La sculpture était posée à un mètre du sol sur deux pattes métalliques. Deux goujons en inox, situés au milieu du dos et scellés dans le pilier, assuraient sa mise en sécurité. Le support avait subi une forte érosion. D'autre part, de nombreux fragments de la couronne d'épines étaient manquants ce qui perturbait la lisibilité de l'œuvre. On remarquait également la présence de trous qui permettaient d'y fixer des morceaux de bois, rendant la couronne d'épines encore plus réaliste. La plupart de ces éléments ont aujourd'hui disparu. Le drapé du manteau et les jambes du Christ présentaient de multiples épaufures comblées au mortier. Enfin, une pièce trapézoïdale avait été jointée au mortier sur l'avant-bras gauche.

La surface, quant à elle, révélait un empoussièvement généralisé et la patine ocre était très lacunaire. Des résidus de badigeon blanc étaient observables dans les creux du drapé et les côtés des jambes du Christ. Enfin, des traces rouges (vraisemblablement du rouge à lèvres), marques de dévotion des croyants, apparaissaient sur les pieds et le genou droit.

La statue a fait l'objet de plusieurs campagnes de restauration. Le badigeon a été retiré au cours de l'une d'entre elles. De même, le manteau et le côté gauche du perizonium ont été fortement retravaillés au ciseau afin de redonner une lisibilité aux parties amputées à cause de la suppression des extrémités du roseau brisé. La partie frontale de la couronne d'épines a également été restituée.

La première étape de l'intervention s'est concentrée sur le traitement du support. Tout d'abord, les zones érodées ont simplement été dépoussiérées et

non consolidées comme cela était prévu à l'origine. Les épaufures gênant la lisibilité de l'œuvre ont été comblées, notamment les plis du manteau sur l'épaule senestre, le perizonium et les jambes. Les bouchages situés sur le bas du manteau et l'avant-bras côté senestre ont été éliminés et comblés. Enfin, les restitutions de la couronne ont été retravaillées : soit éliminées, soit affinées.

D'autre part, la surface a bénéficié d'un dépoussiérage et d'un nettoyage. Les restes de badigeon blanc présents dans les creux des vêtements, de la couronne et derrière les genoux ont été éliminés, au même titre que les traces de rouge à lèvres sur le genou dexter et les pieds. Des retouches colorées et une légère patine d'harmonisation ont ensuite été apportées.

Sur le plan technique, la statue est sculptée en taille directe qui consiste à l'enlèvement successif de matière jusqu'à l'obtention de la forme recherchée. Le réalisme du corps du Christ est accentué par la finesse du modelé.

L'observation des couches picturales révèle la présence de nombreuses traces d'interventions colorées. La sculpture est aujourd'hui recouverte par une patine légère, de couleur ocre jaune. Les cheveux, les sourcils, les pupilles des yeux, les liens et le manteau ont été soulignés par une couleur plus soutenue, dans les tons ocre rouge. Il est difficile de savoir si cette patine est originale mais la sculpture ne semble pas avoir été créée pour être polychromée. Il est possible que l'auteur ait simplement souligné le visage et les attributs par une patine plus soutenue. Par la suite, le Christ a été recouvert d'un badigeon blanc, dont les résidus sont encore visibles dans le creux des vêtements, dans les cheveux et derrière les jambes.

Les interventions effectuées sur les volumes et les retouches d'harmonisation nous permettent d'admirer le travail de l'artiste ainsi que la noblesse du personnage, sans être gêné par les manques et épaufures qui parasitaient la lecture, notamment au niveau du perizonium, de la partie inférieure du manteau et de la couronne d'épines.



Cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul

**Quatre docteurs de l'Eglise Latine.**

Cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes (Aube) © P. Stritt

Quatre docteurs de l'Eglise Latine et la Prédication de Saint-Etienne

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 89.5 cm ; L. 155 cm ; P. 3.3 cm

Chapelle Saint-Loup

Classé au titre des monuments historiques
(15 février 1988)

Restauré en 2007 par Françoise Auger-Feige pour la couche picturale et Thierry Palanque pour le support (LP3 Conservation).

Traitement du support et de la couche picturale.
Budget : 10 000 €**La Prédication de Saint-Etienne.**

Cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes (Aube) © P. Stritt

Sur la première face sont représentés les Quatre docteurs de l'Eglise Latine, en grisaille ; Saint-Augustin, Saint-Jérôme, Saint-Grégoire et Saint-Ambrôse.

Seul Jérôme porte ses attributs les plus courants : un lion couché à ses pieds et le chapeau de cardinal. Cette représentation est le fruit d'une interprétation postérieure car, à son époque, le statut de cardinal n'existe pas encore. C'est en raison de la confiance que lui avait accordé le souverain pontife Damase I^{er}, qui en avait fait son secrétaire et lui avait demandé de traduire la Bible en latin,

que Saint-Jérôme est souvent représenté en cardinal. Il tient un livre ouvert de ses deux mains. Au creux de son coude gauche, il retient sa crosse, ornée d'une croix à deux branches et dont les extrémités sont trilobées.

A gauche, Saint-Augustin, habillé en évêque, tient une crosse agrémentée d'un crosseron en forme de volute. Il serre un livre contre lui de sa main droite, tout en tenant la crosse et tend sa main gauche en direction de Saint-Jérôme. Il est revêtu d'une chape et d'une mitre.

Saint-Grégoire revêt des éléments de la paramentique pontificale : la tiare et la crosse à trois branches transversales. Il tient la crosse de sa main droite en pointant son index et serre un livre dans sa main gauche, tout en se tournant vers Saint-Ambroise. Saint-Ambroise est également figuré en évêque, il était celui de Milan. Il porte la mitre, une chape et une crosse à volute. C'est l'influence du maniérisme qui domine ici.

La Prédication de Saint-Etienne est représentée au revers, en couleur. Elle fait référence au discours prononcé par Etienne devant l'assemblée législative des Juifs de Jérusalem.

Nous pouvons voir au centre Etienne, vêtu d'une dalmatique bleue. Six groupes de personnages sont disposés autour de lui, composés d'hommes, de femmes, d'enfants ; certains personnages masculins portent de riches costumes orientaux.

Chaque groupe adopte une attitude différente : l'attention, la réflexion, ou encore la colère. On peut d'ailleurs voir un personnage qui en retient un autre par les bras pour maîtriser son élan de fureur. Le traitement des étoffes et les positions des corps donnent à l'ensemble un caractère très maniériste, tempéré par la rigidité de la composition et l'application approximative des règles de perspective linéaire, les personnages paraissent évoluer sur un sol pentu.

Le support était bloqué dans son cadre et semblait stable. Le panneau avait antérieurement été dédoublé puis recollé sur une planche de contreplaqué. Sur la face colorée, la couche picturale présentait de nombreux soulèvements attestant de la mauvaise adhérence de la matière au support et de la variation des conditions climatiques. La grisaille, quant à elle, ne comportait que très peu de soulèvements. Une importante restauration picturale avait modifié le support. De nom-

breuses retouches recouvriraient d'anciennes lacunes. Un vernis résineux transparent et oxydé était posé sur la couche picturale. Enfin, une épaisse couche de salissures recouvrait l'ensemble de la sculpture.

La première étape de l'intervention s'est centrée sur le traitement du support, du cadre et du bâti métallique. Des plats métalliques ont été soudés en guise de traverse pour relier les cornières existantes. Une peinture anticorrosion a été appliquée sur ces éléments. Le cadre en bois a été ouvert. Ses rainures ont été nettoyées et élargies. Un traitement préventif a été appliqué sur le cadre et ses surfaces ont été décrassées. Enfin, un cadre métallique a été réalisé et fixé sur le cadre en bois.

La couche picturale a bénéficié d'un dépoussiérage sur la face et sur le revers. Les soulèvements ont été refixés et les excès d'adhésifs et de cire-résine utilisés pour cette étape ont été éliminés. D'autre part, les lacunes récentes ont été réintégrées et une fine couche de vernis a homogénéisé l'ensemble. Le panneau est composé de six planches de chêne orientées horizontalement. Les couches picturales de la face et du revers sont identiques et posées sur une préparation blanche.

La restauration a permis de remettre en état le panneau et de modifier le bâti de sécurité afin d'assurer la bonne conservation de l'œuvre. D'autre part, des données techniques ont pu être récoltées. L'examen sous fluorescence infrarouge a mis en évidence le dessin sous-jacent et, par endroits, les retouches des lacunes de matière picturale. Sur les deux faces, on remarque un dessin de contour, plus développé localement pour ajuster des détails expressifs. Il semble que le peintre avait une idée claire de la composition et travaillait d'après modèle.



Saint-Roch

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 103 cm ; L. 56 cm ; P. 23 cm

4^e chapelle collatérale nord

Classé au titre des monuments historiques
(1^{er} avril 1910)

Restauré en 2008 par le Centre Régional
de Restauration et de Conservation des œuvres
d'art de Vesoul
Budget : 4 000 €

Saint-Roch.

Cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes (Aube) © P. Stritt

Comme fréquemment, Saint-Roch est au centre du groupe sculpté, avec l'ange à sa droite et le chien à sa gauche. Le saint est vêtu d'un manteau qui surmonte une robe fendue devant. Il est pourvu des attributs de pèlerin : on peut voir qu'il porte une panetière du côté dextre tandis qu'à senestre, un bourdon repose au creux de son coude ; un chapeau est retenu dans son dos.

Il faut noter la présence d'une sorte de collier porté en bandoulière. Les traits de son visage sont délicats et une courte mèche ondulée descend au milieu de son front. L'attitude du saint est empreinte de grâce et de simplicité, il retient un pan de son manteau de la main droite et prend le pain de la main gauche. Sa jambe droite, légèrement fléchie vers l'avant, est découverte par l'ange qui retient un pan de sa robe de sa main gauche, son avant-bras droit a disparu. Le personnage regarde en direction de la jambe meurtrie de Saint-Roch. Il a les cheveux longs et ondulés. Son manteau tombe dans son dos, formant un drapé assez complexe et volumineux à l'arrière du personnage. A senestre, le chien se tient debout sur ses pattes arrières, serrant le pain dans sa gueule pour le tendre à Saint-Roch. Sa patte gauche a disparu.

Cette œuvre est stylistiquement très proche du Saint-Antoine déposé dans la 3^e chapelle du bas-côté nord de la cathédrale. Leur auteur est probablement le même.

Le support souffrait de nombreux manques, principalement la perte du bras droit de l'ange et de la patte arrière du chien. On remarquait également de nombreux éclats : les plus importants étant ceux visibles sur le genou dextre du saint et sur la terrasse. Trois cavités avaient été percées récemment au dos et sous la base afin de sécuriser l'œuvre en la fixant au mur avec des tenons en laiton. La surface, quant à elle, présentait des restes d'un repeint général blanc cassé disséminés un peu partout sur l'épiderme.

Au cours de la dépose, les tenons en laiton ont été sciés. Les parties restantes ont été extraites de la pierre après retrait du mortier de scellement. L'unique intervention structurelle a été le complément de la partie détruite sur le genou dextre du saint. Une retouche illusionniste a ensuite permis d'intégrer visuellement cette zone. La surface a, dans un premier temps, bénéficié d'un important nettoyage simultanément au refixage de la polychromie. D'autre part, les très nombreux restes correspondant au repeint blanc cassé ont été éliminés. Des retouches ont ensuite été apportées afin d'intégrer les lacunes et de rendre la lecture de l'œuvre plus aisée. Enfin, un socle en chêne a été fabriqué.

L'étude de l'œuvre révèle qu'elle a été constituée dans un seul bloc de pierre, excepté les ailes de l'ange qui ont été rapportées. L'œuvre est en rondebosse d'applique et elle est donc destinée à être vue principalement de face. Le travail de sculpture montre une grande habileté qui transparaît dans de nombreux détails comme le pelage du chien, les cheveux du saint ou les plis fins de l'habit de l'ange. La polychromie cache en partie les traces d'outils mais, des marques de gradines larges sont visibles sur la terrasse, les côtés du manteau et l'arrière des cheveux.

L'examen stratigraphique de la polychromie a révélé l'existence d'une polychromie recouverte de plusieurs repeints. La couche originale est posée sur une préparation ocre. Le vêtement et les cheveux de l'ange étaient dorés. L'habit du saint était bleu émeraude. Les carnations étaient rosées. Le pain était brun et le chien rouge foncé.

L'harmonisation effectuée au niveau de la polychromie a redonné une cohérence visuelle à l'œuvre. Le volume du genou, une fois restitué, fait ressortir la jambe blessée de Roch qui constitue un élément iconographique important. Il faut noter que la restauration s'est aussi déroulée autour de l'œuvre en réalisant une peinture de faux marbre sur le gradin, destinée à mieux la mettre en valeur.



Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul

L'œuvre est une huile sur bois avec un encadrement sculpté et polychrome représentant la Cène d'après Léonard de Vinci (conservée dans l'église Santa Maria delle Grazie à Milan). Elle aurait été commandée, en 1521, par Guillaume Parvi, chapelain de Louis XII puis de François I^{er} et évêque de Troyes entre 1518 et 1527. Elle est datée de 1522 et attribuée à Grégoire Guérard par Cécile Scailliérez.

Ce tableau présente d'abord un plat sculpté poly-chrome assez remarquable, animé de grotesques, de médaillons et entouré d'une doucine : dans sa partie inférieure sont figurés des portraits, des sirènes, et des coupes à godrons desquelles s'échappent des guirlandes végétales. Sur la partie supérieure sont également sculptés des portraits, des rinceaux, des coupes mais aussi des griffons. La partie latérale gauche présente oiseaux, putti, coupes, rinceaux ; la partie droite est ornée de coupes, de rinceaux et de feuilles d'acanthe.

La Cène

► Peinture

1^{er} quart du XVI^e siècle

Support : bois chêne et peinture à l'huile
Cadre : bois taillé et gravé
Dimensions avec les deux encadrements et la prédelle :
H. 154 cm ; L. 238 cm ; P. 32 cm

Chœur

Classé au titre des monuments historiques
(15 septembre 1894)

Restauré en 2003 par Thierry Palanque et Françoise Auger-Feige (LP3 Conservation)
Etude préalable de l'œuvre et traitement préventif
Budget : 35 282 €



La Cène. Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Troyes (Aube) © P. Stritt

Le tableau, quant à lui, est organisé selon une composition orthogonale, en frise et quadripartite. Trois piles séparent la pièce en quatre travées reliées par une guirlande végétale accrochée régulièrement au-dessus de chaque blason figuré en haut d'une pile. Le Christ prend place au centre, entouré des douze apôtres. Selon l'identification des personnages donnée pour la Cène de Léonard de Vinci, de gauche à droite sont figurés Barthélémy, Jacques le Mineur, André, Judas, Pierre, Jean, Jésus, Thomas, Jacques le Majeur, Philippe, Matthieu, Thaddée et Simon. Ici, tous les personnages sont auréolés sauf Judas. Chaque groupe de trois personnages intègre l'espace d'une travée. La table repose sur quatre jeux de quatre pieds et le visage du Christ constitue le centre orthogonal du tableau. L'effet de perspective se crée au sol avec les pavements mais aussi avec le rétrécissement progressif des colonnes. À l'arrière, l'espace est ouvert par des fenêtres donnant sur un paysage de campagne. Deux oculi sont également percés au-dessus des baies. Malgré une composition très géométrique, les mouvements dissymétriques des personnages donnent de la vivacité à la scène.

Les planches étaient en bon état de conservation. On remarquait l'ouverture du premier joint à senestre lié vraisemblablement à la fixation des deux traverses au dos. L'arrière du panneau était très empoussiéré : les traverses et la prédelle étaient couvertes de petits gravats.

La couche picturale était bien plus fine que sa couche de préparation blanche. Les coups de pinceaux et de légers empâtements dans la mise en lumière restaient cependant visibles. L'ensemble était recouvert d'un vernis de restauration et deux inscriptions étaient visibles dans les parties supérieures ainsi que trois blasons portés par des putti. La couche picturale, très souvent restaurée, était en mauvais état et marquée par la présence d'un réseau de craquelures dû, soit à un problème de structure, soit aux variations climatiques. De nombreuses retouches de tailles moyenne et importante étaient dispersées sur toute la surface. Certaines d'entre elles présentaient de « fausses » craquelures, d'autres étaient posées sur des mastics à l'aspect cireux, beaucoup étaient débordantes et n'étaient pas dans le plan du panneau.

Avant toute intervention, un étayage du bois a été réalisé sous l'autel, pour le stabiliser. La surface a également été protégée, en particulier les zones présentant d'importants soulèvements. Après démontage des points de fixation, l'œuvre a été déplacée sur l'avant de la table d'autel et sécurisée par des sangles. Un nettoyage complet du revers a été effectué. Un traitement préventif par badigeons a été réalisé. A la suite de ces interventions ponctuelles et de cette étude préalable, le panneau a été remis en place et fixé aux scellements supérieurs.

L'étude a permis une meilleure connaissance technique de l'œuvre. Le support est composé de huit planches verticales en chêne assemblées à joints vifs. Des traces de fixation sont présentes sur les côtés, ce qui laisse supposer que le panneau était en fait la partie centrale d'un polyptyque. Au dos, des traverses trapézoïdales sont incrustées perpendiculairement au fil des planches. Ce procédé est caractéristique du début du XVI^e siècle et permet de renforcer la solidité des cadres. Le panneau est maintenu dans un ensemble composé de deux corps d'encadrement disposé sur une prédelle et culmine à une hauteur de 320 cm. Le premier cadre, qui semble contemporain de l'œuvre, est composé de deux montants et de deux traverses assemblés par tenons et mortaises. Le plat sculpté a récemment vu son décor peint en gris sur fond bleu. Des éléments de polychromie ancienne sont visibles sous les repeints bleus et blancs. En effet, lors des tests de dégagement, une dorure à la feuille a été mise au jour. Le second encadrement à rang de perles et feuillages est assemblé par deux équerres en fer forgé. Il est polychrome lui aussi, tout comme la prédelle.

La couche picturale et les soulèvements refixés sont maintenant protégés par l'étayage du bois de la structure. Les planches qui constituent le panneau, étant en bon état de conservation, ont pu bénéficier d'un traitement préventif.



Eglise Saint-Pantaléon



La Foi et la Charité

► Sculpture

Milieu du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome

La Foi : H. 149 cm ; L. 45 cm ; P. 45 cm

La Charité : H. 155 cm ; L. 64 cm ; P. 31 cm

Chœur

Classé au titre des monuments en 1862

Restauré en 2008 par Jean Delivré

Nettoyage, interventions structurelles et retouches

Budget : 8 000 €

La Foi (attribuée à Dominique Florentin).

Eglise Saint-Pantaléon de Troyes (Aube) © P. Stritt

Ces statues sont attribuées à Dominique Florentin. En 1550, il reçoit la commande d'un jubé pour la collégiale Saint-Etienne à Troyes, détruit en 1791. En 1792, le mobilier de la collégiale a été dispersé : toutes ses statues se trouvèrent reléguées au dépôt de Saint-Loup, actuel musée des Beaux-Arts de la ville de Troyes. La Foi et la Charité ont ensuite été réclamées par l'abbé Germain, curé de l'église Saint-Pantaléon.

La Foi est représentée debout, accusant un contrapposto du côté gauche. Les bras croisés sur la poitrine, elle tient dans ses mains ses attributs : un calice et une croix. Elle est vêtue d'une tunique

frangée au bas et surmontée d'un surcot, retenu par des broches visibles sur son bras droit ; un manteau repose sur son épaule gauche. Sa coiffure est assez travaillée, les cheveux relevés en arrière, agrémentés de petites tresses.

La Charité porte dans ses bras un enfant qu'elle allaite et deux autres sont à ses pieds : pendant que l'un se couvre du drapé, l'autre essaie de grimper. On remarque une musculature assez développée chez ces enfants. Quant à la Charité, elle porte une robe à manches courtes, décolletée sous la poitrine et resserrée par une large ceinture brodée. Sa coiffure ressemble à celle de la Foi.

Les vêtements, les coiffures et la musculature des enfants affichent clairement un emprunt à l'art antique.

Sur la Foi, de nombreuses altérations structurelles étaient observables en particulier sur l'extrémité de la croix. Cette dernière avait été reconstituée lors d'une intervention ancienne, mais l'oxydation des goujons en fer qui la maintenaient en place l'avaient fait éclater. La fissuration de la partie haute du calice avait créé des lacunes qui avaient été rebouchées. L'extrémité du pied droit de la Foi, des franges de son manteau, ainsi que la base de la sculpture présentaient de nombreux éclats. La tête avait également été recollée, mais les plans de part et d'autre du cou ne se rejoignaient pas parfaitement. La Charité présentait moins d'altérations structurelles, exceptés quelques manques (pointe du nez, chevelure de l'enfant allaité ou l'épaule gauche de celui qui s'agrippe) et des cassures (cou, bras et poignet droits, pied gauche de l'enfant allaité ou poignet de celui qui s'agrippe). Les surfaces de ces deux œuvres étaient fortement empoussiérées et encrassées.

Les œuvres ont d'abord été nettoyées. Des bouuchages d'anciennes cassures qui avaient fortement viré avec le temps ont été reprises : pour la Foi, sur la croix, le calice et le cou ; pour la Charité, sur la pointe du nez. Les bordures des deux statues ont été légèrement retouchées. Les visages ont eux aussi été repris pour atténuer les contrastes entre les zones polychromées, celles recouvertes de préparation et la pierre nue.

L'analyse de la stratigraphie a révélé sur les deux statues la présence d'une couche préparatoire très



La Charité.

Eglise Saint-Pantaléon de Troyes (Aube) © P. Stritt

fine. De nombreuses traces de polychromie sont visibles en de multiples endroits et permettent de se figurer dans les grandes lignes l'aspect coloré d'origine : les ceintures, les bordures des chemises et les galons des robes étaient dorés. Des traces rosées sont disséminées sur le cou, le visage et les oreilles. Les terrasses étaient vertes et les yeux bleus. On trouve également sur les deux sculptures des traces d'un repeint rose assimilable à un badigeon. La présence de la couche picturale authentique était en revanche trop faible pour envisager un dégagement.

Les retouches effectuées pour réduire la visibilité d'interventions antérieures ont redonné une certaine cohésion visuelle aux œuvres. Les contrastes ont été atténués au niveau des visages qui ont retrouvé toute leur grâce.



Eglise Saint-Jean-au-Marché



Vierge de Pitié

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 58 cm ; L. 143 cm ; P. 47 cmClassé au titre des monuments historiques
(liste de 1840)Restauré en 2005 par Jean Delivré
Nettoyage, collage des orteils et retouches locales
Budget : 2 116 €

Vierge de Pitié.

Eglise Saint-Jean-au-Marché de Troyes (Aube) © P. Stritt

Le Christ est soutenu par la Vierge, après la descente de croix. La Vierge est assise, la tête inclinée et la main gauche sur le cœur, soutenant le Christ sur ses genoux en passant la main sous son flanc droit. Elle porte un voile sur la tête, et revêt une longue robe couvrant ses pieds, surmontée d'un manteau. Le Christ est inerte, son bras droit pend dans le vide. Il est coiffé de la couronne d'épines et affiche ses stigmates. On remarque que les coulures de sang des plaies sont réalisées en volume. Les chevelures sont stylisées d'une manière assez particulière, presque géométrique.

Le support présentait un certain nombre de manques et d'éclats. Le pouce de la main gauche du Christ et ses orteils étaient manquants et quelques éclats étaient observables sur la couronne et le perizonium. Le bord du drapé sous le coude et le pouce droit de la Vierge étaient également manquants. La base présentait deux lacunes importantes aux extrémités. Usure et frottements avaient abîmé la surface.

L'œuvre a été nettoyée et dépoussiérée. Les orteils en plâtre du Christ ont été recollés et des petits bouchages ont été réalisés. La fissure du gros orteil du pied gauche a été comblée. Des retouches locales ont été réalisées avec un glacis d'aquarelle, sur les petites épaufures, les éclats du voile de la Vierge et sur le torse du Christ.

La polychromie ne persiste qu'à l'état de traces. Cependant, on peut affirmer que la sculpture était entièrement polychromée à l'origine. Le bouche-pore était d'une couleur ocre assez soutenue, la terrasse était verte. L'état de cette polychromie laisse supposer qu'un décapsulation complet a été réalisé lors d'une précédente restauration.

Des traces de façonnage du bloc sont encore visibles à l'arrière. En effet, on observe des traces de pointes pour le travail de dégrossissage et de ciseaux pour la taille du plan vertical arrière. L'étape de sculpture a été réalisée avec une gradine large, puis avec une plus fine. Les traces de finitions se caractérisent par l'emploi de gratte-fonds à dents, utilisés pour égaliser les traces d'outils du façonnage des volumes. On trouve également des évidements assez profonds sous les personnages. Cette technique, surtout utilisée par les sculpteurs sur bois, permet, en plus d'alléger l'œuvre, de minimiser les risques de déformation. Il est donc intéressant de voir cette technique adaptée à la taille de la pierre.

La lecture de l'œuvre est maintenant plus aisée grâce aux retouches effectuées au glacis d'aquarelle qui ont permis d'atténuer des contrastes trop forts. Les rebouchages et les recollages lui ont rendu une partie de ses volumes.



Eglise Saint-Jean-au-Marché



Visitation

► Sculpture

1^{er} quart du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 134 cm ; L. 79 cm ; P. 33 cm

Chœur

Classé au titre des monuments historiques
(liste de 1840)

Restauré en 2005 par Jean Delivré
Nettoyage et interventions ponctuelles
Budget : 7 056 €

Visitation.

Eglise Saint-Jean-au-Marché de Troyes (Aube) © P. Stritt

Ce groupe sculpté évoque la rencontre de Marie et de sa cousine Élisabeth. L'épisode s'inscrit dans le cycle de la Visitation. La scène a lieu au terme du voyage qu'entreprit la Vierge après que l'archange Gabriel lui a annoncé qu'Élisabeth, jusqu'alors stérile, mettrait au monde un fils, le futur saint Jean-Baptiste. Il s'agit d'une œuvre emblématique de la sculpture troyenne.

La Vierge, figurée à gauche, porte un livre à fermoirs de la main gauche et tient la main droite d'Élisabeth de l'autre. Les deux femmes se regardent. Elles sont habillées de lourdes étoffes. La

Vierge porte un manteau fermé sur la poitrine et bordé d'une broderie à motifs de feuilles et, au-dessous, une robe à manches amples, cintrée à la taille par une ceinture sur laquelle est accrochée une patenôtre. Le col d'une fine chemise plissée dépasse de la robe. Sa chevelure est ornée d'un calot.

Élisabeth, quant à elle, revêt une robe à manches bouffantes avec, par-dessus, un surcot bordé d'un liseré à motif floral, fendu sur les côtés, qui laisse entrevoir une aumônière, ainsi qu'un trousseau de clefs attachés à la ceinture. Sa tête est recouverte d'un double voile surmonté d'un touret, retenu par un lien accroché à la ceinture.

Leurs visages sont assez proches ou, du moins, montrent les mêmes caractéristiques : un nez court et droit, une petite bouche, des lèvres fines et les yeux en forme de croissant.

Cette Visitation se rapproche de quatre autres œuvres : de deux sculptures situées dans l'église paroissiale Saint-Etienne de Virey-sous-Bar (Aube), d'un des reliefs du jubé de Villemaur-sur-Vanne (Aube) et d'un groupe sculpté (grandeur nature), conservé à l'église paroissiale de Saint-Florentin, dans l'Yonne. Ces œuvres auraient toutes pris modèle sur des illustrations d'Albrecht Dürer pour La Vie de la Vierge.

Lors d'une intervention antérieure, la tête de la Vierge avait été recollée et les mèches de cheveux tombant sur ses épaules avaient été reconstituées en plâtre. Les mains que les deux cousins tiennent embrassées avaient été cassées puis recollées. La main de Marie et le nez de la Vierge avaient été reconstitués en plâtre. Les éléments en fer utilisés étaient oxydés. On remarquait également quelques éclats sur le livre, les galons des manteaux des personnages et sur le voile d'Élisabeth. L'extrémité de sa main droite avait elle aussi été refaite. La base, très dégradée, était ponctuée d'épaufrures et d'éclats. L'ensemble avait subi des chocs et avait manifestement été décapé à plusieurs reprises.

L'œuvre a d'abord été nettoyée. Les reconstitutions en plâtre ont été éliminées sur les mains et les clous ont été supprimés. Les fragments de la reconstitution ont ensuite été recollés. Les petits manques ont été comblés. Les mèches de cheveux ont été retouchées afin d'atténuer le contraste entre la pierre et le plâtre.

Le travail de sculpture a été réalisé à la gradine à cinq dents puis avec une gradine plus fine. Le revers est très peu ouvrage ce qui laisse supposer que l'œuvre était, dès l'origine, destinée à être posée en applique. Des traces de finitions caractérisées par l'emploi de gratte-fonds sont également visibles, excepté sur les zones très travaillées, comme les cheveux ou les galons.

La couche picturale d'origine était posée sur une préparation ocre. Des traces dorées sont encore visibles sur certaines parties des vêtements. A certains endroits elles sont recouvertes de laque de garance ou de bleu azurite. A partir des observations effectuées, on peut affirmer que cette sculpture a été repeinte au moins une fois. Des traces de badigeon blanc crème notamment, sont visibles sur l'ensemble de l'œuvre.

De manière globale, les retouches ponctuelles ont remis en valeur cette œuvre majeure, exécutée tout en finesse. Le travail réalisé sur la main droite d'Élisabeth a rendu toute sa délicatesse au geste. Le nettoyage a permis de redonner du contraste aux drapés, mais aussi à une multitude de petits détails vestimentaires et décoratifs : passementerie, brocarts, patenôtre, clefs, aumônière...



Détail, la Visitation.

Eglise Saint-Jean-au-Marché de Troyes (Aube) © P. Stritt



Eglise Sainte-Madeleine

**Saint-Sébastien**

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 155 cm ; L. 33 cm ; P. 33 cm

Classé au titre des monuments historiques
(5 décembre 1908)

Restauré en 2005 par Jean Delivré
Traitement de la structure, nettoyage et retouche
en surface
Budget : 1674 €

Saint-Sébastien.

Eglise Sainte-Madeleine de Troyes (Aube) © P. Stritt

Selon la légende exposée dans les Actes de Sébastien (V^e siècle), Sébastien aurait été enrôlé dans l'armée romaine vers 283, puis nommé commandant de la garde prétorienne par l'empereur Dioclétien. Ce dernier ignorait alors qu'il avait choisi un fervent défenseur de la foi chrétienne. Comme Sébastien faisait montre de ses convictions au grand jour, il fut arrêté et condamné à mourir

percé de flèches. Cette étape de son martyre est traditionnellement choisie pour représenter le saint, c'est justement le cas ici. Il est devenu depuis le saint protecteur de la peste.

Saint-Sébastien se tient debout, attaché, dos à une colonne surmontée d'un chapiteau orné de volutes, de feuilles et figures de putti. Le saint est en position de contrapposto, appuyé sur sa jambe gauche. Vêtu d'un simple drapé noué sur sa hanche droite, sa quasi nudité laisse voir une musculature assez affirmée. Il porte un collier de coquilles et l'on peut observer un cercle creusé sur son torse, au niveau du plexus solaire, qui devait accueillir un élément contenant, peut-être, des reliques. On peut voir sur son corps les cavités laissées par des flèches aujourd'hui disparues ; des filets de sang coulent de ses blessures.

Le saint adopte une expression de souffrance, la bouche ouverte et les yeux dans le vide. Cette œuvre est caractéristique des statues auboises du XVI^e siècle représentant Saint-Sébastien portant le collier de l'ordre de Saint-Michel qui fut créé par Louis XI, en 1469. Elle pourrait avoir été créée à l'époque de l'édification et de l'achèvement de l'église mais l'examen plus poussé de ses caractéristiques stylistiques autorise à envisager une datation plus récente.

La partie supérieure du fût de la colonne avait été cassée en trois endroits puis recollée partiellement. Les manques étaient relativement nombreux, notamment sur la main gauche, le genou droit et un morceau du linge à l'arrière. Par ailleurs, les orteils étaient épauprés. Le surpeint était relativement bien conservé sauf sur les pieds, la base de la colonne et celle de la sculpture, où toute polychromie avait complètement disparu. Le bleu de l'envers du linge avait viré au vert presque partout.

La première phase de l'intervention concerne la structure. Le chapiteau a été recollé sur sa colonne et les fissures ont été rebouchées. La surface a ensuite été traitée. Un nettoyage a été réalisé, mais il n'a pas été nécessaire de faire un refixage de la couche picturale, excepté à quelques endroits proches de la base. La retouche a été modeste puisqu'elle n'a été réalisée que sur les discontinuités gênantes, comme la mutilation du genou droit. Il n'a pas été estimé nécessaire de reprendre la couleur au niveau de la

base. D'autre part, des retouches très ponctuelles ont été réalisées pour la réintégration des petites lacunes.

L'étude des couches picturales a révélé l'existence de deux polychromies successives. Pour la plus ancienne, les carnations étaient roses avec des rehauts rouges pour les taches de sang. Les sourcils étaient bruns, les cheveux, le collier de coquilles et l'endroit du perizonium étaient dorés. L'envers était bleu et la corde marron. Le fût de la colonne était vert-bleu, la base brune et le chapiteau présentait des motifs végétaux dorés à la feuille. Le surpeint visible actuellement est beaucoup moins coloré et appliqué avec moins de soin. Les carnations restent roses, le contour des yeux et les sourcils sont peints en noir. Les cheveux, la corde, le collier et le linge sont uniformément gris. La colonne est plus décorée, la base est recouverte d'or, comme le chapiteau. Quelques traces d'outils sont visibles sur la sculpture, en particulier des gradines et des ripes.

Seuls les manques nuisibles à la lisibilité de l'œuvre ont été comblés. Les interventions menées sur la structure même de la statue ont permis de la consolider.



Eglise Saint-Nicolas

**Sainte-Agnès**

► Sculpture

XVI^e sièclePierre calcaire, traces de polychromie
H. 125 cm ; L. 56 cm ; P. 51 cmClassé au titre des Monuments Historiques
(18 février 1908)Restauré en 2005 par Jean Delivré
Nettoyage, suppression de l'ancien fixatif,
bouchages et retouches locales
Budget : 4 425 €**Sainte-Agnès.**Eglise Saint-Nicolas de Troyes (Aube)
© Région Champagne-Ardenne. Photo P. Thomas

Le nom d'Agnès dérive de l'adjectif grec *agnos*, (*agnè* au féminin), signifiant « pur », « chaste ». Par la suite, on l'a rapproché du latin *agnus*, agneau, par allusion à l'Agneau mystique (évoquant le sacrifice du Christ). Selon la légende qui s'est construite autour de cette jeune martyre romaine, Agnès refusait tous ses prétendants, car elle avait fait vœu de virginité. Punie par le père de l'un des jeunes hommes éconduits, elle fut amenée dans un lupanar et dépouillée de ses vêtements. Mais à cet instant, ses cheveux poussèrent

miraculeusement et dissimulèrent sa nudité. Après sa mort, elle apparut à sa famille flanquée d'un agneau, à sa droite. C'est sous cet aspect qu'elle a été représentée.

Agnès porte un livre d'heures et égrène un rosaire accroché à sa ceinture ; elle tient la palme des martyrs de la main gauche. La sainte baisse la tête, en direction de l'agneau situé à ses pieds. Elle porte, sous son bras droit, le livre d'heures, orné d'une pièce de passementerie. Son visage est fin et présente un léger sourire. Ses cheveux torsadés tombent sur ses épaules et deux petites mèches, caractéristiques de l'art troyen, descendent au sommet de son front.

Elle est richement vêtue d'une tunique fendue sur les côtés, ceinturée à la taille et frangée sur le pourtour de la jupe. Une broderie plus large, représentant des rinceaux, est visible à l'arrière, sur le bord du vêtement. Enfin, un pan de son manteau est replié sur son avant-bras droit et forme des plis rigides et cassés. Les détails de son costume annoncent la tendance vestimentaire de la Renaissance.

La jambe droite de la sainte est légèrement fléchie vers l'avant et permet à l'agneau de poser sa patte gauche dessus. Sa laine est minutieusement figurée par une multitude de petites bosses à spirales.

Il s'agit d'une œuvre empreinte de délicatesse, tant par l'attitude et les traits de la sainte que par le rendu des textures. Une hypothèse est émise quant à son attribution, il s'agirait, selon Jacques Baudoin, d'une œuvre du Maître de Mailly.

La sculpture était retenue au mur par une ficelle en mauvais état reliant le goujon sortant du dos à un piton fixé dans la paroi. Le support était lacunaire. La petite croix, la main droite et quelques perles du chapelet avaient été recollées. Le nez, râgréé avec un petit clou servant de goujon, était en train de se fissurer. La patte avant gauche du mouton avait été recollée en deux endroits. La peau présentait de nombreuses griffures et des épaufrures causées par des frottements.

L'œuvre a d'abord bénéficié d'un nettoyage et d'un dépoussiérage. L'ancien fixatif a ensuite été supprimé. Le fragment abîmé du nez a été déposé. Le fer oxydé a été traité et la fissure rebouchée. La croix a également été recollée après le traitement du fer. Des retouches locales ont été réalisées,

principalement sur ces bouchages, mais aussi sur la palme dont les teintes contrastaient fortement entre elles.

De rares traces de la polychromie d'origine sont encore détectables et conformes aux techniques utilisées à l'époque de sa réalisation : un bouchepore sur une grande partie de l'œuvre, de l'or dans les cheveux, une laque garance sur or dans le fermoir du livre et du bleu azurite sur le revers de la manche droite. Dans le trou du cou, on observe des restes importants de rehauts de rouge sang passés sur la couche rosée des carnations pour évoquer la mort de la sainte. Agnès périt en effet la gorge transpercée d'un coup d'épée infligé par un bourreau.

Une intervention de restauration datant vraisemblablement de la seconde moitié du XX^e siècle a consisté à rendre un aspect coloré à l'œuvre, en s'inspirant des vestiges de la couche picturale originelle. Un film destiné à redonner du brillant à la surface avait été appliqué par-dessus, mais il avait très mal vieilli.

A partir des traces laissées par leur passage, on peut déduire quels outils ont été utilisés par le sculpteur. Il s'est notamment servi d'une gradine étroite à cinq dents et, pour les finitions, de gratté-fonds à dents. Ceux-ci permettent d'égaliser et de masquer les marques du façonnage des volumes.

Un joint est présent à l'arrière de la tête de la sainte, au milieu de la calotte crânienne. On peut donc imaginer la présence d'une cavité à cet endroit qui aurait pu servir de reliquaire.

Le ragréage qui avait été effectué au niveau du nez et qui s'était dégradé dans le temps a été retouché. Ainsi, le visage de la sainte a pu retrouver toute sa grâce. Le traitement qu'ont subi certaines parties métalliques a diminué les risques de casse liés à l'oxydation.



Eglise paroissiale Saint-Urbain

**Vierge aux raisins**

► Sculpture

1^{er} quart du XVI^e sièclePierre calcaire polychrome et dorée
H. 140 cm ; L. 53 cm ; P. 33 cmClassé au titre des Monuments Historiques
(15 septembre 1894)Restauré en 2005 par Florence Godinot
Nettoyage, élimination de débordements,
bouchages

Budget : 15 978 € (avec Saint-Jean)

Vierge à l'Enfant dite « Vierge aux raisins ».

Eglise Saint-Urbain de Troyes (Aube)

© Région Champagne-Ardenne. Photo P. Thomas

Il s'agit d'une représentation de la Vierge à l'Enfant, plus connue sous le nom de Vierge aux raisins.

La Vierge se tient debout, sur une lune, et porte l'enfant Jésus sur son bras gauche. Elle tient le pied gauche du Christ, de sa main droite.

Son visage délicat aux pommettes rebondies, esquisse un sourire charmant marqué par des fossettes. On remarque un certain niveau de détail dans la ciselure des sourcils. Sa chevelure prend la forme de longues mèches torsadées, coiffées d'une

couronne aux motifs géométriques trilobés, carrés et ce qui ressemblerait à un quadrilobe étiré, de façon horizontale.

La sainte est vêtue d'une chemise surmontée d'une robe aux manches brodées et d'un surcot. Sur ses épaules repose un manteau orné d'un brocart rythmé de feuillages, volutes et entrelacs. On peut observer un motif sculpté unique sous le pli de la bordure gauche du manteau : un calice.

L'oiseau est exécuté en détail, avec les plumes, il mange un grain de raisin.

L'enfant est vêtu d'une tunique plissée et fait un geste de bénédiction de sa main droite. De l'autre, il tient la grappe de raisin par la tige. Son visage est très jovial, encadré par un foisonnement de petites boucles dynamiques.

Cette œuvre est le fruit d'un travail de sculpture de grande qualité dont la beauté était, à l'origine, soulignée par un décor polychrome. Les figures aimables aux yeux en amande, la silhouette étroite de la Vierge et son attitude empreinte de simplicité témoignent de la prégançance du style gothique dans les productions de l'école de sculpture troyenne au début du XVI^e siècle.

La sculpture était très sale et empoussiérée, notamment dans les creux profonds et étroits. Des auréoles blanches étaient présentes sur les visages des deux personnages, probablement des sels solubles. Ces salissures altéraient considérablement la lisibilité de l'œuvre. Il manquait les deux extrémités du croissant de lune et le haut de la couronne qui, elle, avait été reconstituée. Une partie des lacets, les orteils droits de l'Enfant et certaines zones du drapé de la Vierge étaient également manquants. Enfin, un grand nombre d'arêtes étaient cassées ou épauprées.

L'œuvre a été dépoissierée et nettoyée. La mixtion ocre-jaune de la deuxième dorure n'a pu être qu'atténuée car une élimination totale aurait nécessité une action abrasive de micro-sablage. Les mortiers de réparation ont ensuite été éliminés en particulier sur les extrémités de la lune, les creux des plis et sur le pied droit de la Vierge. Le ciment appliqué sur les faces de la lune a été éliminé au scalpel. Le joint qui soutient l'œuvre a été sondé et repris à l'aide de râpes et de lames planes. Il a ensuite été comblé afin qu'il se fonde discrètement dans l'ensemble. De même, les percements des

extrémités de la lune ont été rebouchés et retouchés.

L'étude stratigraphique menée pour cette restauration a permis de révéler la présence d'une couche polychromée originale recouverte par plusieurs surpeints, cependant il n'en subsiste pas grand-chose. La chevelure de la Vierge était autrefois dorée, ainsi que l'endroit de son manteau, bleu sur l'envers. Les motifs sculptés de la bordure du manteau étaient également verts, et recouverts d'une laque dans les creux. L'extérieur du surcot était vert, garni d'un décor de brocarts en cire laqué de rouge et sculpté de motifs argentés. Un rouge laqué à décor de feuilles métalliques ornait l'envers de la robe, dont l'endroit était bleu azurite. Rien ne subsiste sur la chemise de la Vierge. Celle de l'Enfant était blanche et son col doré. Les carnations étaient roses. L'oiseau devait être blanc et la grappe de raisin bleu. L'ensemble a été décapé au XX^e siècle ce qui a occasionné des mélanges entre les repeints.

Sur le plan technique, les observations révèlent que la sculpture était taillée dans un gros bloc de calcaire auquel quatre petits blocs ont été assemblés : deux sur le sommet de la tête et un de chaque côté de la lune. Au revers, les finitions de la sculpture sont plus grossières, les traces d'outils très présentes (gradines et scies) et l'on n'y trouve que la couche de préparation à la pose du décor peint. Il y a sur la face antérieure des traces de ripes utilisées lors de l'étape finale de taille. On relève une originalité : les motifs de volutes et d'entrelacs ne sont pas les mêmes à gauche et à droite.

Il semblerait que l'œuvre ait changé de mode de présentation au cours du temps : on peut avancer que l'œuvre était initialement suspendue, ce qui expliquerait la présence du sciage au dos de la Vierge. Celui-ci aurait pu servir à faciliter le positionnement et le maintien de l'œuvre sur une plate-forme métallique.

Le nettoyage a révélé la profondeur des reliefs qui, en raison des manques de polychromie, étaient difficiles à lire, tandis que les retouches effectuées, sur les joints, ajouts et perçements, ont harmonisé la surface de l'œuvre.



Eglise Saint-Symphorien



Saint-Sébastien

► Sculpture

XV^e siècleNoyer polychrome
H. 121 cm ; L. 36 cm ; 21 cmClassé au titre des monuments historiques
(9 octobre 1961)Restauration en 2004 de Florence Godinot,
en atelierBudget : 17 776 €
(avec la Sainte-Savine-Sainte-Syre)**Saint-Sébastien.**

Eglise Saint-Symphorien de Unieville (Aube) © P. Stritt

Cette représentation de Saint-Sébastien est de bonne qualité ; certainement exécutée par un artiste expérimenté. Le saint est debout, les mains derrière le dos, attachées au pilori, et accuse un contrapposto sur sa jambe gauche. Son visage affiche une certaine quiétude. Sa chevelure mi-longue est légèrement torsadée et sur son front, une frange, animée de mèches, s'enroulent sur elles-mêmes. Il est seulement vêtu d'un drapé reposant sur ses hanches, laissant ainsi

voir les plaies causées par le percement des flèches. La sculpture a été taillée dans un même tronc de bois et elle est posée sur un socle en pierre inséré dans le mur. Comme l'œuvre était destinée à être posée en applique, l'arrière est plus grossièrement traité.

L'œuvre présentait une fissure au dos, relativement fermée et récente. Il n'y avait plus de flèches d'origine. Deux d'entre elles avaient été restituées en fer forgé. Les insectes xylophages avaient largement endommagé la structure. En effet, toute l'épaule droite, deux orteils et une partie de la cuisse étaient manquants. La terrasse était également très altérée par ces attaques et présentait de nombreux manques occasionnant une instabilité de l'œuvre. Cette infestation avait provoqué de nombreuses chutes d'écailles, dont certaines avaient été masquées par le dernier repeint. Les couches picturales étaient par ailleurs extrêmement lacunaires.

Les restaurations antérieures effectuées en surface montraient que la sculpture avait été repeinte totalement ou partiellement à plusieurs reprises, probablement quatre fois. Le dernier repeint avait été passé sur les lacunes sous-jacentes ce qui explique l'irrégularité de la surface. On le retrouve sur la face et sur les côtés mais pas au dos.

Dans un premier temps, la surface a subi un facing. Il s'agit d'un procédé qui consiste à appliquer un papier japon sur les zones fragiles et à emballer hermétiquement l'œuvre. Le but est de fixer les couches picturales pour le transport jusqu'à l'atelier. La sculpture a été préalablement dépoussiérée et désinsectisée. Au cours du traitement par anoxie, le pilori et un pli du perizonium ont été cassés puis recollés en atelier.

La surface polychrome a ensuite été fixée et consolidée puis nettoyée. Les lacunes les plus creusées ont été comblées. L'épaule droite a été restituée, les volumes repris et tendus à l'outil. La cassure du pilori, celle de la cuisse droite, du pied droit et de la terrasse ont été rebouchés. La statue a ainsi retrouvé une certaine stabilité. Des retouches colorées et une couche de cire ont été appliquées pour parfaire le traitement apporté à la surface. Enfin, les flèches, difficilement datables, ont été brossées, pour éliminer la rouille, et recouvertes d'un enduit protecteur.

L'observation de la polychromie à la loupe grossissante permet de constater que l'œuvre comporte des restes originaux masqués par des repeints. Les couches picturales sont appliquées sur une préparation blanche posée sur le bois et la polychromie y est appliquée en fines couches. La couche originale forme de larges aplats colorés nuancés par endroit, comme sur les carnations. La peau du saint, ses cheveux, l'extérieur du perizonium sont dorés. Le pilori est brun clair, les moulures du chapiteau et de la base sont bleu azurite et dorée. La terrasse ne comporte plus de couche picturale originale. Aucun dégagement de polychromie n'a été effectué puisque toutes les couches sont extrêmement lacunaires.

Après restauration, le corps du saint a retrouvé son intégrité et la sculpture une surface homogène et nuancée.



Eglise Saint-Symphorien

**Sainte-Savine ou
Sainte-Syre**

► Sculpture

XVI^e siècle

Bois polychrome

H. 91 cm ; L. 27 cm ; P. 21 cm

Classé au titre des monuments historiques
(9 octobre 1961)Restauré en 2004 de Florence Godinot, en atelier
Budget : 17 776 € (avec le Saint-Sébastien)**Sainte-Savine ou Sainte-Syre.**

Eglise Saint-Symphorien de Unienville (Aube) © P. Stritt

Le personnage n'a pas pu être identifié clairement. Il s'agit soit de Sainte-Syre, soit de Sainte-Savine tenant à la main la palme du martyre.

La sainte est représentée en pied, vêtue d'une robe rouge dont le décolleté carré laisse apparaître l'encolure circulaire de sa chemise blanche ; par-dessus, elle porte un épais manteau bleu, assez ouvert pour permettre de voir une ceinture nouée au-devant de sa taille. Sainte-Syre-Sainte-Savine

est coiffée d'une couronne à motifs floraux et de chaque côté de son visage tombent deux épaisses mèches de cheveux torsadées.

Les reliefs sont très accentués et créent d'importants contrastes.

La sculpture a été taillée dans un seul bloc de bois et de manière grossière au dos, alors que les volumes de la face et des côtés sont parfaitement finis. L'œuvre est donc conçue pour être posée en applique sur un mur.

Mis à part l'intervention de vissage du socle sous la base de la sculpture, le bois n'avait pas connu d'autres réparations antérieures. En revanche, les insectes xylophages avaient causé de gros dégâts concernant la structure et le matériau. La terrasse souffrait de ces attaques et l'équilibre de la statue n'était pas totalement assuré. Des manques avaient également été causés par cette infestation (extrémité des pieds, bordure de la terrasse) ainsi que des chutes d'écailles. Ces attaques semblaient être anciennes puisque au moins trois repeints recouvrant les lacunes.

La surface de l'œuvre avait été repeinte à de très nombreuses reprises et parfois maladroitement. La polychromie originale était de très belle qualité mais extrêmement lacunaire. Les repeints étaient également très incomplets et les couches picturales n'étaient quasiment plus adhérentes au bois.

De même que la statue de Saint-Sébastien, celle-ci a subi un facing et un dépoussiérage avant le transport en atelier. La surface polychromée a ensuite été refixée. Un traitement préventif contre les xylophages a été apporté et la terrasse a été consolidée. L'extrémité du pied droit a été recollée à l'œuvre et les volumes de la terrasse ont été restitués pour lui redonner une stabilité normale. La surface a été nettoyée et les lacunes les plus creusées comblées, au même titre que les trous d'envol les plus visibles. Enfin, des retouches d'harmonisation ont été effectuées et la surface de l'œuvre a été protégée par l'application d'une cire.

La polychromie a été observée en atelier aux loupes grossissantes et binoculaires. L'œuvre présente quelques restes de polychromie originale, masqués aujourd'hui par d'épais repeints. La couche d'origine est appliquée sur une prépara-

tion blanche en fins aplats colorés. Il est possible que l'œuvre ait reçu des décors comme des brocarts à la cire, mais ils n'ont pas pu être identifiés de manière certaine. Cette polychromie originale présente des zones dorées sur le livre, les cheveux, le galon de la robe et la bordure de la chemise. La ceinture est argentée, le manteau vert à l'extérieur et rouge à l'intérieur. La robe est bleu azurite, la chemise blanche, la palme verte et les carnations sont rose foncé.

Il est intéressant de signaler qu'il y a eu une erreur d'interprétation des volumes lors du dernier repeint. Le haut de la robe est peint en bleu, comme le manteau, la ceinture de la robe a été vue comme un pli et ses manches comme celles de la chemise blanche.

Suite à ces observations, la question s'est posée de savoir s'il fallait proposer une élimination des surpeints. En effet, la belle qualité des couches originales pourraient être mis en valeur par cette opération. Cependant, même si le dégagement est techniquement possible, les conditions actuelles de conservation et d'environnement de l'œuvre rendent cette intervention non souhaitable pour le moment.

L'œuvre a retrouvé son intégrité et sa stabilité. Les retouches d'harmonisation ont mis en évidence la richesse de ses reliefs.



Christ apparaissant à la Vierge

► Sculpture

Milieu du XVI^e siècle

Albâtre partiellement polychrome
H. 62 cm ; L. 44 cm ; P. 25 cm

Classé au titre
des monuments historiques
(18 février 1908)

Restauré en 2008
par Isabel Bedós Balsach
Refixage et nettoyage de la
polychromie, scellement
de la sculpture
Budget : 4 036 €

Le Christ apparaissant à la Vierge.
Eglise Saint-Julien l'Hospitalier de
Vallant-Saint-Georges (Aube) © P. Stritt

Ce groupe sculpté évoque l'apparition du Christ à la Vierge. A droite, le Christ est debout, la tête tournée en direction de la Vierge. Il est vêtu d'un large drapé laissant son torse nu et tient un bâton dans sa main gauche. Au centre, la Vierge est agenouillée face au Christ et lève la tête vers lui. Elle est vêtue d'un ample manteau et sa tête est couverte d'un voile frangé sur le pourtour.

A gauche, un ange aux cheveux mi-longs et bouclés tient un instrument de musique. On peut remarquer la richesse de ses vêtements, notamment les manches de sa chemise enflées par une série de rubans reliés les uns aux autres et disposés à intervalle régulier.

Au second plan, un autre ange prend place entre la Vierge et Jésus, il est plus petit et semble tenir un livre ouvert. Tandis que ces deux anges regardent vers le spectateur, la communication s'opère entre la Vierge et le Christ.

La sculpture est taillée dans un albâtre de bonne qualité et des traces d'outils sont visibles au revers. Il est intéressant de mentionner que l'emploi de ce matériau est très rare dans la région. Ce haut-relief est posé sur une console en pierre.

L'état de conservation de la sculpture était globalement bon. Cependant, on notait la présence d'épaufrures sur le voile et la manche dextre de la Vierge, sur le coude senestre du Christ ou sur le manteau de l'ange à senestre. Des petites fissures parcouraient la surface de la sculpture, surtout au niveau de l'ange de dextre, probablement dues à un nettoyage intempestif à l'eau ou à un ruissellement accidentel. D'autre part, des trous étaient observables, comme si l'albâtre avait été dissout. L'œuvre présentait un manque de matière sur le côté dextre de la base, ce qui la faisait pencher. La surface était sale et encrassée et la couche de dorure présentait de petits soulèvements et des lacunes, voire des plages entières sans polychromie, comme sur les cheveux et la barbe du Christ.

Dans un premier temps, l'œuvre a subi un dépoussiérage. Les dorures ont ensuite été refixées et la polychromie nettoyée. Le plâtre débordant sur la base a été dégagé mécaniquement. La partie la plus importante de cette restauration a été le scellement de la sculpture. Deux anneaux ont été fixés (un dans le mur et un à l'arrière de l'œuvre).

L'étude sommaire de la polychromie a été réalisée à l'aide de lunettes-loupe. La sculpture est partiellement polychromée, et elle semble l'avoir été dès l'origine. Des rehauts dorés sont appliqués au niveau des cheveux des personnages, des bordures des vêtements, sur le bâton du Christ et au niveau des instruments musicaux des anges. Des motifs dorés quasiment effacés comme de petits

points en forme de fleurs sont visibles dans les vêtements de la Vierge et du Christ. Ils correspondent au surpeint car ils sont appliqués sur la couche ocre épaisse.

A présent, l'œuvre est stabilisée et redressée, le nettoyage lui a redonné de la blancheur et les dorures ont été fixées. La sculpture, maintenant accrochée au mur, est en sécurité.



Eglise Saint-Julien l'hospitalier

**Saint-Sébastien**

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome

Statue : H. 147 cm ; L. 36 cm ; P. 29 cm

Classé au titre
des monuments historiques
(18 février 1908)Restauré en 2008 par Isabel
Bedos Balsach
Nettoyage, traitement de
la polychromie, retouches
d'harmonisation
Budget : 4 305 €***Saint-Sébastien.***Eglise Saint-Julien l'Hospitalier de
Vallant-Saint-Georges (Aube) © P. Stritt

Saint-Sébastien est debout, attaché à une colonne de style corinthien, et repose sur une base rectangulaire moulurée, posée sur une console de pierre. Il est vêtu d'un drapé aux plis rigides, noué à la hanche, et accuse un mouvement de contrapposto. Sa musculature est assez développée et l'on peut voir sculpté sur son torse le collier de l'ordre de Saint-Michel. Un creusement est notable au

niveau du plexus solaire et les trous visibles sur son corps marquent les emplacements destinés à accueillir les flèches de son martyr. Son visage est encadré par une chevelure mi-longue et ondulée. Il affiche un sourire placide. La sculpture est taillée en ronde-bosse dans un unique bloc de calcaire.

L'état général de la sculpture était bon. Toutefois, on remarquait des épaufures sur le nez, le sourcil gauche, la base de la colonne et la base rectangulaire. Par ailleurs, certains éléments étaient manquants, comme le bout des pieds ou des fragments du pagne et de la structure rectangulaire. La flèche présente au niveau du cou était une pièce rapportée.

La polychromie visible actuellement est celle d'origine. Elle est empoussiérée, encrassée et très lacunaire. En effet, elle a été grattée avec le surpeint blanc qui la recouvrira, lors d'une précédente restauration et la pierre est désormais apparente à 80 %.

La surface a été dé poussiérée, nettoyée, et la polychromie refixée. Les restes de badigeons ont été éliminés au niveau des genoux, des bras, du liseré du pagne et de la base de la colonne. Les débordements du bouchage de la colonne ont également été dégagés. Enfin, des retouches d'harmonisation ont été appliquées.

L'étude de la polychromie a été réalisée à l'aide de lunettes-loupes, dans un premier temps. Puis des sondages ont permis de comprendre les enchaînements des couches. La polychromie originale est extrêmement lacunaire mais reste visible à l'œil nu. De couleur rose clair, les carnations présentent des rehauts rouge vif pour imiter le sang qui coule des blessures faites par les flèches. Les yeux et le pagne sont bleus. Le médaillon, la chaîne, les cheveux et la corde sont dorés, la colonne verte et la base rouge. Un surpeint monochrome blanc semble avoir été appliqué pour imiter la couleur de la pierre. Par la suite, la sculpture a été décapée, mais dans les creux des vêtements et les cheveux, le badigeon est conservé. Il y a vraisemblablement eu la volonté de mettre la pierre au jour sur les carnations, car, ailleurs, la polychromie est mieux conservée.

Le traitement effectué a permis de faire ressortir la couleur claire de cette belle pierre, surtout au niveau du corps du saint. Le dégagement des restes de badigeons a, quant à lui, favorisé et facilité la lecture de l'œuvre en lui redonnant de belles lignes.



Eglise Saint-Pierre

Banc d'œuvre

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire
H. 505 cm ;
L. 225 cm ;
P. 83 cm
Nef

Classé au titre
des monuments
historiques
(19 août 1957)

Restauré en 2011
par Clara Stagni
Traitement de la
structure et de la statuaire
Budget : 19 192 €

**Banc d'œuvre.**

Eglise Saint-Pierre de Vendeuvre-sur-Barre (Aube) © P. Stritt

Le banc d'œuvre est un meuble liturgique réservé aux membres du conseil de fabrique, chargés d'administrer les biens de l'église. De dimensions imposantes, il est généralement situé face à la chaire à prêcher.

Il ne subsiste du banc d'œuvre de l'église Saint-Pierre de Vendeuvre-sur-Barre que son haut dossier architecturé. Un bas-relief représentant la Cène se déploie sur le premier registre. Les trois niches du second abritent Saint-Paul,

Sainte-Marie-Madeleine, et Saint-Sébastien, sculptés en haut-relief.

La scène du troisième registre semble illustrer une scène rattachée à la Crucifixion : la Vierge, tombant en pâmoison, est soutenue par Jean ; les deux autres femmes représentées sont probablement Marie, femme de Clopas (la sœur de la Vierge) et Marie-Madeleine, présentes lors de la Crucifixion, et faisant partie de l'iconographie traditionnelle de l'épisode. Un cinquième personnage est représenté à l'arrière, de profil.

Cette scène est flanquée de deux panneaux latéraux, représentant des blasons et surmontés de pots à feu.

Les assises du soubassement présentaient des cristallisations. Certains éléments manquaient, comme le pot à feu gauche. Le métal du pot à feu restant était oxydé. Les parties rapportées ou reconstituées en plâtre étaient parfois fissurées. Les saints du second registre étaient recouverts d'un badigeon monochrome.

La couche picturale d'origine, presque entièrement disparue, a certainement été décapée, comme semblent en témoigner les griffures présentes sur l'ensemble de la surface.

Les îlots où la polychromie d'origine a survécu présentaient des défauts d'adhésion et de cohésion. Au niveau de la niche de saint Paul, la tête de l'oiseau, l'avant-bras droit, le coude et la partie gauche de la poignée de l'épée manquaient. Comme Saint-Sébastien et Sainte-Marie-Madeleine, il était épaufré. La lame de son épée avait été reconstituée en bois et la partie gauche de la terrasse en mortier dur. La tête de l'oiseau se trouvant aux pieds de saint Sébastien ainsi que les flèches d'origine avaient disparu. Son bras gauche, ainsi qu'une partie de la terrasse sur laquelle s'appuie saint Sébastien, avaient été reconstitués en plâtre, les flèches en bois et en métal. Le bord du pot à parfum de Marie-Madeleine présentait des épaufures et le côté gauche de son manteau avait été reconstitué.

Un dépoussiérage général et un dessalement des blocs d'assises du soubassement ont d'abord été réalisés. Le pot à feu droit à été déposé. Les joints ouverts et les épaufures ont été ragréés. La surface située sous la terrasse de l'œuvre a été consolidée ponctuellement. Un refixage général de la couche picturale a également été effectué. Sur les trois statues, le badigeon monochrome a été dégagé mécaniquement. Les îlots de polychromie ont été consolidés. Les anciennes restaurations des terrasses de Saint-Paul et de Saint-Sébastien ont été reprises. Enfin, les sculptures ont été posées sur des feuilles de plomb intercalées entre les terrasses des œuvres et les niches et leur fixation au mur a été améliorée grâce à un cadenas.

L'observation de l'œuvre a permis d'éclairer davantage l'histoire des interventions subies avant la restauration de 2011. L'édifice maçonné a connu de nombreux remaniements, dont le remplacement de blocs d'assise du soubassement, ou l'aménagement de la niche centrale en plâtre au deuxième niveau, sans compter les multiples reconstitutions et reprises au plâtre, décrites dans le paragraphe précédent (Marie-Madeleine est un moulage en plâtre). Le relief de la Cène lui-même est un ajout tardif.



Banc d'oeuvre. Saint-Paul, Sainte-Marie-Madeleine, Saint-Sébastien, détail.

Eglise Saint-Pierre de Vendeuvre-sur-Barse (Aube) © P. Stritt



Banc d'oeuvre. La Cène, détail.

Eglise Saint-Pierre de Vendeuvre-sur-Barse (Aube) © P. Stritt



Banc d'oeuvre. La Vierge à l'Enfant, détail.

Eglise Saint-Pierre de Vendeuvre-sur-Barse (Aube)
© P. Stritt



Église de la Nativité et de l'Assomption de la Sainte-Vierge



Sainte-Barbe

► Sculpture

1^{er} quart du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome
H. 146 cm ; L. 59 cm ; P. 34 cm

Classé au titre des monuments historiques
(15 septembre 1984)

Restauré en 2009 par Solène Chatain
Dépose, traitement du support et de la surface
Budget : 8 676 €

Sainte-Barbe.

Eglise de la Nativité et de l'Assomption de la Sainte-Vierge de
Villeloup (Aube) © P. Stritt

L'histoire raconte que sainte Barbe fut enfermée par son père pour la protéger de sa grande beauté. C'est durant cette période qu'elle se convertit au christianisme. Son père, l'apprenant, lui fit trancher la tête. Ici, la sainte est représentée debout à côté de son attribut principal, la tour, portant dans sa main senestre la palme du martyre et de sa main dextre un livre ouvert reposant sur un coussin à pompons. Elle est vêtue d'une robe pardessus laquelle elle porte une cotte et un surcot dont le col carré laisse entrevoir le col d'une fine chemise plissée. Ses vêtements, notamment le surcot et la cotte, sont richement bordés de brocarts. Son manteau repose sur ses épaules et l'un des pans, replié sur le bras gauche de Barbe, forme un lourd drapé. La sainte porte une coiffe sophistiquée composée de deux chignons et surmontée d'une couronne. Ses cheveux ondulés descendent sur ses épaules et l'on peut voir autour de son cou une chaîne, ainsi qu'un collier flanqué d'un médaillon au motif trilobé.

La tour n'est pas moins travaillée, avec la représentation de nombreux éléments d'architecture tels que la charpente, les fenêtres, allant jusqu'à la

figuration des gonds ou encore du verrou de la porte. L'escalier mène à une porte surmontée d'un fronton en forme coquille et de deux dragons. Le second registre est flanqué de quatre échauguettes. Le niveau de toiture présente quatre lucarnes dont deux des fenêtres sont entrouvertes. Habituellement, on ne représente que trois fenêtres pour symboliser la Trinité.

L'œuvre est finement travaillée, décorée et de nombreux détails apportent plus de réalité à l'ensemble. La sculpture est réalisée selon la technique de la taille directe.

Le support présente peu de problèmes de structure, excepté quelques manques du décor sur la tour et à l'extrémité des feuilles de palme. D'autre part, une restitution est mobile sur un coin du coussin. En ce qui concerne la surface, on remarque un empoussièvement généralisé. Les couches picturales sont lacunaires et localement soulevées. On note également la présence de nombreux insectes keratinophages, entraînant une perte de cohésion importante dans la polychromie. Par ailleurs, les anciens comblements sont débordants et les retouches foncées.

Enfin, l'ensemble de la sculpture est marquée par les traces de râpes et gradines qui ont servi à sculpter les volumes.

Le goujon qui maintenait la tour à Sainte-Barbe a été remplacé par un goujon à fourreau en inox. Les deux éléments mobiles de la tour ont été fixés à l'aide d'une résine chargée en poudre de marbre qui a permis de combler le jour qui résidait entre eux. Dans un souci de réversibilité, la résine a été isolée de la pierre par un vernis acrylique. D'anciennes restitutions faites au niveau de la chaîne et de la couronne ont été affinées : les creux de la couronne et les maillons de la chaîne ont été ajourés, les débordements de colle et de mortier ont été dégagés.

La partie mobile du coussin a été enlevée, puis remplacée par un comblement constitué de chaux et de poudre de marbre.

D'autres comblements ont été retirés sur le côté dextre de la tour et sur le côté senestre du manteau. Ils ont été remplacés par de nouveaux comblements réalisés avec un mortier constitué de chaux et de poudre de calcaire qui servit également à combler des lacunes présentes sur la palme et la

bordure inférieure du manteau.

La surface de l'œuvre à ensuite été dépoussiérée et nettoyée à l'aide de gommes latex. Puis, la couche picturale a été refixée. Les restes de repeints ont été dégagés, mis à part sur le toit et la palme, la couche sous-jacente étant trop lacunaire. Enfin, on a appliquée des retouches colorées et des patines d'harmonisation sur les comblements et les parties où la pierre est à nue.

Sur le plan technique, l'œuvre a été réalisée dans un seul bloc de calcaire, excepté la toiture de la tour. L'étude de la polychromie a permis d'en apprendre un peu plus sur le premier repeint qui avait été partiellement dégagé au cours d'une intervention antérieure. Il se composait ainsi : le revers du manteau était vert et la robe, rouge. Les cheveux de Sainte-Barbe étaient bruns. Sur la tour, les éléments de toiture étaient bleus et la porte était peinte en rouge.

L'étude de la polychromie originale s'est avérée plus complète : la palme, les cheveux, les brocarts, la chaîne et la ceinture présentent des traces de dorure à la feuille. Le surcot était décoré d'un quadrillage alternant ocre jaune et bleu foncé. La cotte était bleu foncé, agrémentée d'un décor d'arabesques en relief. Il pourrait s'agir de brocarts appliqués.

Sa robe était argentée à la feuille d'argent et le revers était peint en bleu ciel. Quant aux chaussures, à l'origine, elles devaient être soit bleu foncé soit noires. La couleur extérieure du manteau n'a pas pu être identifiée. En revanche, on sait que l'intérieur était bleu clair. La tour était habillée d'un dessin d'appareillage exécuté sur un fond vert foncé. Les cadres de la porte et de la meurtrières ainsi que les éléments de toiture étaient bleu ciel. Les moulures de la tour, la rampe de l'escalier, ainsi que le soubassement, étaient recouverts d'un bleu foncé.

L'intervention a d'abord permis de consolider l'œuvre par le retrait de goujons sujet à l'oxydation. Les éléments de la tour sont désormais solidaires à l'ensemble. Les comblements et retouches d'harmonisation donnent un meilleur rendu visuel et ont mis en valeur toute la finesse et la richesse des détails du groupe sculpté.



Eglise Saint-Nicolas



Education de la Vierge

► Sculpture

XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome

H. 72 cm ; L. 30 cm ; P. 20 cm

Classé au titre des monuments historiques
(29 juin 1972)

Restauré en 2004 par Florence Godinot
Etude et bichonnage
Budget : 1 315 €

Education de la Vierge.

Eglise Saint-Nicolas de La Villeneuve-au-Chêne (Aube)
© P. Stritt

Il s'agit d'une représentation de Saint-Anne et de la Vierge, un livre ouvert dans leurs mains. Les vêtements paraissent lourds, et leur volume est seulement rendu par quelques plis épais.

Leurs visages sont légèrement joufflus. Marie se tient contre Sainte-Anne et regarde vers le livre. Elle a une très longue chevelure ondulée et porte une robe à décolleté carré typique du XVI^e siècle. Sainte-Anne se penche légèrement au-dessus d'elle, regardant droit vers le fidèle. La sainte porte un voile sur sa tête. Elle est vêtue d'un manteau et d'une robe ceinturée sous la poitrine. On peut observer quelques disproportions : la main droite de sainte Anne, par exemple, paraît bien trop grande. La pierre utilisée est un calcaire blanc très fin qui était couramment utilisé dans la statuaire champenoise.

La structure de la pierre était en bon état malgré quelques petits manques et épaufrures sur le contour de la base et sur les volumes autour de la cassure du cou. En surface, la pierre semblait souffrir des effets des sels solubles cristallisés sous la polychromie. Par ailleurs, le gris de surface comportait quelques lacunes qui laissaient apparaître soit la pierre nue, soit le surpeint coloré.

D'autre part, les restaurations antérieures concernaient principalement le cou de Sainte-Anne où la tête avait été cassée puis recollée. On remarquait également qu'un percement avait été pratiqué sous la base et assemblé sur le socle de bois pour maintenir la sculpture debout.

Un simple bichonnage et quelques retouches permettant d'atténuer les contrastes ont été effectués.

L'observation de la polychromie permet de remarquer l'existence d'une couche originale, d'un surpeint polychrome et de deux surpeints monochromes. En effet, à l'origine, la sculpture a été peinte mais les couches picturales sont aujourd'hui très altérées. Aucun bouche-pores n'a été observé sur la pierre, même s'il semble étonnant que la pierre n'ait pas été préparée avant l'application des couleurs. L'intérieur du manteau de Sainte-Anne, les robes des deux personnages et les cheveux de la Vierge devaient être dorés. Les chaussures de Sainte-Anne étaient noires et son voile blanc cassé. Un surpeint, constitué de couches en aplat, recouvre l'original. L'intérieur du manteau de Sainte-Anne est bleu pâle, l'extérieur rouge vif. Sa robe est dans le ton gris-vert comme l'extérieur de la robe de la Vierge (l'intérieur ne comporte « *a priori* » aucun repeint). Les carnations sont repeintes dans un

rose nettement plus soutenu. L'ensemble de ces deux couches polychromes est recouvert par deux niveaux monochromes, l'un blanc, l'autre gris.

La restauration a permis de remédier à l'effet disgracieux que rendait la fissure au niveau du cou de Sainte-Anne. L'étude de la polychromie donne une idée de l'aspect initial du groupe sculpté qui, par deux fois, a été repeint de façon monochrome.

MARNE

51



Saint-Antoine.

Eglise Saint-Loup de Châlons-en-Champagne (Marne) © P. Stritt



Eglise Saint-Martin



La Cène

► Peinture

XVI^e siècle

Huile sur bois (noyer)
H. 78 cm ; L. 113 cm

Classé au titre des monuments historiques (2 avril 1908)

Couche picturale restaurée en 2003 par Florence Adam
Support restauré en 2001-2002 par Yves Crinel
Budget : 9 244€

La Cène. Eglise Saint-Martin de Bezannes (Marne) © P. Stritt

La technique de la peinture sur panneau de bois est fréquemment employée par les artistes du XVI^e siècle. La Cène désigne le dernier repas que Jésus-Christ prit avec les douze apôtres le soir du Jeudi Saint. Il précède l'arrestation du Christ.

Le Christ est placé au centre, sous un baldaquin, entouré des apôtres à une table. Il se tient bras ouverts, les paumes tournées vers le spectateur. Au premier plan nous

pouvons voir Judas représenté de profil, tenant une bourse qu'il dissimule derrière sa jambe. Au fond de la pièce, deux baies ouvrent la scène vers l'extérieur représentant des épisodes décisifs de la vie du Christ, antérieurs à la scène principale : à gauche, la scène du Lavement des pieds et à droite, le Christ au mont des Oliviers.

Le système d'assemblage par traverses des deux éléments constituant le panneau était défectueux. Une déformation s'était créée autour d'un nœud du bois. Un vissage opéré dans l'angle supérieur gauche avait provoqué sa fissuration, amplifiée par le manque de cohésion de la fibre. L'œuvre avait été infestée par des insectes xylophages. Le cadre, alors pulvérulent, avait particulièrement souffert de leur activité.

La couche picturale était très encrassée et présentait des résidus d'une ancienne couche de saleté incrustée dans la matière. Un nettoyage, exécuté lors d'une intervention antérieure, l'avait abîmée. Des repeints débordants, très visibles, s'étaient altérés. Le vernis oxydé assombrissait l'ensemble. En raison de mauvaises conditions de conservation les zones de soulèvement étaient nombreuses. Des enfoncements, ainsi que des lacunes, dues à des chocs, ponctuaient la surface.

Le panneau de bois était constitué de deux éléments, solidarisés par des traverses. Cet assemblage a été démonté et remplacé par un système de fixation par tenons et mortaises, plus adapté compte tenu de la propension du bois à réagir aux variations du taux d'humidité ambiant. Le revers a bénéficié d'un traitement insecticide préventif et curatif. Afin de retrouver le veinage du bois et de le débarrasser de son empoussièlement, le panneau a été nettoyé. Un cadre et une traverse médiane en chêne couverts d'une plaque en plexiglas ont été fixés au dos de l'œuvre, pour consolider le système de maintien décrit précédemment et pour protéger le revers de potentielles sources de dégradation. La couche picturale a été refixée et nettoyée, mais certains résidus de saleté, incrustés dans la matière, ont été laissés en place : les enlever aurait pu dégrader l'œuvre davantage. Les lacunes ont été comblées avec du mastic. Celui-ci a été travaillé de manière à recréer des irrégularités de surface. Puis les zones mastiquées ont été retouchées de manière illusionniste. Un vernis d'isolation et de

protection a ensuite été appliqué. La technique traditionnelle par incision et incrustation en V a été employée pour réduire les fentes. Aucune tentative de remise à niveau du nœud n'a été effectuée par crainte des dommages que cette intervention aurait pu occasionner.

On peut observer au revers les traces d'un façonnage dans le sens inverse des fibres du bois. La couche picturale, fine et homogène, est posée sur une couche de préparation. Lors des interventions précédentes, le tableau a été consolidé au revers. Le démontage du cadre a permis de comprendre le mode de fabrication du support : les deux planches ont été assemblées par des chevilles et collées, puis un façonnage a été réalisé pour recevoir la préparation avant l'exécution du sujet.

Cette œuvre est désormais consolidée et débarrassée des repeints altérés et débordants, ainsi que du vernis oxydé - qui altéraient sa lecture.



Eglise Notre-Dame

**Saint-Jean**

► Sculpture

XV^e siècle

Bois polychrome

H. 118 cm ; L. 28.5 cm ; P. 24 cm

Inscrit au titre des monuments historiques
(8 juillet 2002)

Restauré en 2005 par Isabel Bedos Balsach

Budget : 12 613€ avec la Vierge

Saint-Jean.

Eglise Notre-Dame de Breuil-sur-Vesle (Marne) © P. Stritt

Saint Jean, évangéliste, est aussi celui qui suivit le Christ jusqu'au moment de la Crucifixion et resta près de la croix.

Représenté en pied, il a les cheveux bouclés. Son visage se caractérise par un nez court et droit, des yeux tombant vers l'extérieur. Il est imberbe et dégage un aspect juvénile.

Jean est vêtu d'un manteau rabattu de gauche à droite sur lequel une petite clef est apposée au niveau de son bassin. Il appuie sa tête sur sa main droite en signe de douleur. L'œuvre devait être présentée sur une poutre de Gloire, placée en hauteur séparant la nef du chœur. Traditionnellement, les poutres de Gloire rappellent la mise à mort du Christ au Mont Golgotha à Jérusalem, entouré par sa mère et par saint Jean l'évangéliste.

L'état de conservation de la sculpture était très mauvais à cause, semble-t-il, d'une exposition prolongée aux intempéries. Une attaque xylophage avait fragilisé le bois et occasionné des pertes au niveau de la tête et des bras. L'arrière du côté gauche était très pulvérulent. Un piton en fer forgé

traversait le corps de la sculpture de part en part. L'œuvre avait perdu la quasi-totalité de sa polychromie mais quelques traces étaient conservées dans les creux. L'ensemble était très sale et recouvert d'une couche blanchâtre de poussière qui gênait la lecture de l'œuvre.

Dans un premier temps, la sculpture a été dépoussiérée et le bois consolidé. L'œuvre a été désinsectisée par badigeonnage d'un produit liquide sur les parties non polychromes. Les soulèvements de polychromie ont ensuite été refixés et l'œuvre a été intégralement nettoyée. Des bouchages ont été réalisés afin de consolider les parties les plus fragiles. L'ensemble a été harmonisé et un socle a été fabriqué par un ébéniste. L'élément métallique de fixation n'a pas pu être enlevé ; il a donc été poncé puis verni. Un piton fixé dans le mur et un cadenas assurent la mise en sécurité de l'œuvre.

La restauration de la statue a permis de la débarrasser du blanchiment qui nuisait à la qualité de son relief. De plus, l'œuvre a été sauvée de l'infestation qui la rongeait. La polychromie qui avait presque entièrement disparu a été consolidée.



Eglise Notre-Dame



Vierge à l'Enfant

► Sculpture

XV^e siècle

Bois polychrome

H. 75.7 cm ; L. 23 cm ; P. 23.5 cm

Inscrit au titre des monuments historiques
(8 juillet 2002)Restauré en 2005 par Isabel Bedos Balsach
Budget : 12 613€ avec la Vierge*Vierge à l'Enfant.*

Eglise Notre-Dame de Breuil-sur-Vesle (Marne) © P. Stritt

Cette sculpture est destinée à être vue de face, son revers étant évidé. Toute la partie droite de l'œuvre a disparu. La Vierge à l'Enfant est assise sur un trône et regarde droit devant. Elle a un cabochon sculpté autour du cou et porte une couronne ainsi qu'une robe ceinturée autour de la taille formant de légers plis. Sa chevelure ondulée est retenue en arrière. Elle a les yeux en amande, en saillie. Sa bouche est petite, son nez droit, long et assez fort.

L'état de conservation était très mauvais. Une attaque d'insectes xylophages avait fragilisé le bois et provoqué des pertes de matière au niveau de la base et des genoux : le trône, le bras gauche et l'Enfant sont manquants. Un trou de trois centimètres de longueur était visible sur le côté senestre du socle. Le bois très aminci à l'arrière avait fini par se fissurer. En surface, la Vierge avait perdu une grande partie de sa polychromie, sauf sur le visage où elle était bien conservée. La couche picturale était fortement soulevée et l'ensemble restait extrêmement encrassé.

Tout d'abord, la surface a été dé poussiérée et le bois a été consolidé. Une désinsectisation a été effectuée par badigeonnage d'un produit liquide. Les soulèvements de polychromie ont ensuite été refixés. Le bois et la polychromie ont été nettoyés et les mastics ont permis de combler les lacunes. Des bouchages ont ensuite été réalisés afin de consolider certaines parties fragiles. Des retouches ont permis d'harmoniser l'ensemble et de le rendre plus lisible. Enfin, un socle a été réalisé et deux pattes en inox ont été scellées dans le mur afin de maintenir l'œuvre en place.

L'étude de l'œuvre sous loupe binoculaire révèle la présence d'une polychromie originale recouverte d'un repeint intégral. A l'origine, le trône, la robe, le manteau, les cheveux étaient finement dorés, tout comme la ceinture et l'encolure qui présentaient, en outre, des motifs rouges et blancs. La base était rouge et les carnations roses. Sur le repeint, le trône et la robe sont recouverts d'un badigeon blanc, la base est verte, le manteau bleu clair et les cheveux noirs. Les carnations sont roses avec des rehauts rouges. La ceinture et l'encolure sont ocre avec des rehauts rouges et noirs.

Une certaine lisibilité a été redonnée à cette œuvre fortement lacunaire. Le rebouchage a pu lui rendre une partie de son volume. La polychromie a été révélée. Enfin, la sécurité de la statue est désormais assurée par un nouveau socle.



Saint-Vincent et Saint-Jean-Baptiste

► Sculpture

XVI^e siècle

Bois polychrome
H. 120 cm

Classé au titre des monuments historiques
(20 janvier 1994)

Budget : 10 484€

Saint-Vincent.

Eglise Saint-Etienne de Bussy-Lettrée (Marne) © P. Stritt

Saint Vincent est le saint patron des vignerons. Il est présenté en pied, tendant sa main droite vers l'avant, et serrant un livre de sa main gauche. Le saint porte la tonsure et revêt une chasuble rouge ornée de pièces de passementerie : on peut voir des pompons reposer sur ses épaules, la bordure inférieure du vêtement est frangée, le col, ainsi que le bord des manches, sont mis en valeur par un galon brodé. Il porte un manipule sur son bras gauche et une étole qui dépasse de la chasuble, sur l'aube.

Saint-Jean-Baptiste tient un livre dans sa main gauche et lève le poing droit devant sa poitrine. Son visage est encadré par une épaisse barbe et une longue chevelure ondulée. Sous un long manteau au drapé rigide, le saint porte une tunique à poils qui fait allusion à son séjour dans le désert.

Les deux sculptures étaient dans un mauvais état de conservation. Leurs supports souffraient de nombreuses attaques anciennes de xylophages. Leurs couches picturales étaient localement lacunaires et le vernis qui les recouvrait était oxydé. Les préparations blanches présentaient de nombreux soulèvements.

L'intervention s'est déroulée *in situ* après la dépose des œuvres. Un dépoussiérage a tout d'abord été réalisé et les parties les plus délicates ont été consolidées. Le Saint-Jean-Baptiste a bénéficié d'un traitement insecticide supplémentaire. Le refixage de la polychromie a été effectué simultanément avec le nettoyage de la surface. Les surpeints locaux et le vernis épais ont été supprimés. Les éléments désolidarisés ont été remis en place comme la grappe de raisin du Saint-Vincent, vestige d'une restauration antérieure ou la base et la main droite du Saint-Jean-Baptiste. Des mastiquages ont ensuite été réalisés et remis en forme et une retouche partielle a été effectuée.

L'étude stratigraphique a permis de déterminer l'existence d'une couche originale recouverte par de nombreux repeints. Les deux polychromies originales étaient posées sur une couche de préparation blanche. Les carnations des deux saints étaient rose foncé. Saint-Vincent présentait une chasuble ocre à l'extérieur, avec des bordures argentées et jaune à l'intérieur. L'aube présentait un décor doré avec un trait noir. La tonsure était rose clair et les cheveux dorés. Le manteau de Saint-Jean-Baptiste était bleu clair, sa tunique et ses cheveux dorés et le livre vert clair.

Au cours de cette restauration, il est apparu que la statue de Saint-Jean-Baptiste avait été largement décapée au cours d'une précédente intervention ce qui avait altéré en profondeur la couche originale. Seuls les décors de pastilles métalliques restent visibles. L'aspect final étant peu lisible, les dégâts



Saint-Jean-Baptiste.

Eglise Saint-Etienne de Bussy-Lettrée (Marne) © P. Stritt

ont été camouflés en badigeonnant le bois autour des pastilles restantes avec un surpeint ocre et épais.

Les éléments désolidarisés menaçaient l'intégrité des œuvres. Ainsi la base et la main droite de Jean-Baptiste ont été replacées. La grappe de raisin de Saint-Vincent, qui constitue un élément iconographique important, est désormais fixée à la statue. Les insectes xylophages ont été éradiqués. Enfin, le dégagement des surpeints et la retouche partielle ont rendu une cohésion visuelle à ces deux œuvres.



Eglise Saint-Loup

**Saint-Antoine**

► Sculpture

2^e moitié du XVI^e siècle

Pierre calcaire polychrome

H. 69 cm ; L. 29 cm ; P. 13 cm

Musée des Beaux-arts de
Châlons-en-ChampagneClassé au titre des monuments
historiques
(13 février 1952)

Restauré en 2007 par Isabel Bedos

Balsach

Etude de la polychromie, traitement
de conservation, dégagement et
restauration

Budget : 14 280 €

Saint-Antoine.

Eglise Saint-Loup de Châlons-en-Champagne (Marne) © P. Stritt

On prêtait à saint Antoine le pouvoir de guérir le « Mal des Ardents » ou « Feu de Saint-Antoine », une maladie contagieuse évoquée par les flammes ondoyantes au beau milieu desquelles il se tient.

Antoine tient dans sa main droite un livre ouvert et dans l'autre, un chapelet et une sorte de canne en forme de T représentant le tau. Il est vêtu d'une longue tunique bleue retenue par une ceinture à la taille et porte un lourd drapé sur son épaule droite. On distingue à ses pieds son animal attribut, un petit cochon. Ce dernier lui aurait été remis par un de ses disciples. Selon une autre version de la légende du saint, l'animal peut évoquer le sanglier diabolique qu'Antoine aurait réussi à domestiquer, et qui serait devenu son plus fidèle compagnon.

La sculpture a fait l'objet d'une anoxie. Les parties fragilisées de la base de l'objet ont été consolidées. Le bois a été nettoyé. La couche picturale a été refixée puis décrassée. L'épaisseur créée par la succession des couches de repeints dissimulait la finesse du travail du sculpteur. Des tests ont été réalisés pour décider s'il était envisageable de dégager l'ensemble des repeints pour mettre au jour la polychromie originale. Plus de huit niveaux polychromes se succèdent en réalité sur le support. La polychromie originale se distingue par la finesse des techniques mises en œuvre pour sa réalisation, mais, pour des raisons de déontologie, il a fallu renoncer au désir de révéler ce premier niveau pictural. En effet, des essais ont démontré l'opération trop périlleuse, seul le dégagement du premier repeint suivi de retouches d'harmonisation a été effectué.

À l'origine, l'œuvre se présente ainsi : le manteau de Saint-Antoine, bleu foncé, comporte des motifs dorés à la feuille. L'analyse en laboratoire a permis de déterminer que les motifs dorés en léger relief ont été réalisés grâce à la technique dite des brocarts appliqués. Les zones noires à l'intérieur du manteau font penser à de la feuille d'argent oxydée. La robe et le chapelet sont dorées à la feuille. Les flammes, la carnation du saint et le cochon sont rose pâle. Le sol herbeux de la base est peint dans les tons verts. On estime à moins de 50 % l'état de conservation de cette toute première polychromie.

Le premier surpeint est de bonne qualité et assez bien conservé. Sa palette est dans l'ensemble plus sombre que celle de la première couche. L'extérieur et l'intérieur du manteau sont noirs et les motifs de la polychromie originale ont été dorés à la feuille. La robe est verte, le col et les poignets sont bordés de rouge vif. Le visage rose foncé est rehaussé de

rouge sur les pommettes ; le chapelet est doré, les flammes d'une couleur orangée et le cochon, brun.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, on n'hésite pas à badigeonner de blanc les sculptures polychromes anciennes pour les remettre au goût du jour. Saint-Antoine n'y a pas échappé, le badigeon donne néanmoins à l'œuvre un aspect empâté et empêche souvent d'apprécier à sa juste valeur la qualité du travail de sculpture réalisé.

Le dégagement du premier repeint a permis ici de retrouver un des aspects polychromes de la statue et de faire ressortir les éléments sculptés.



Eglise Saint-Julien



La Crucifixion. Eglise Saint-Julien de Courville (Marne) © P. Stritt

La Crucifixion

► Peinture

4^e quart
du XVI^e siècle

Huile sur panneau de bois (chêne)
H. 104 cm ; L. 74 cm

Classé au titre des monuments
historiques (4 janvier 1915)

Restauré en 2004 par Florence Adam
Traitement de la couche picturale
Budget : 3 373 €

Le sujet de cette huile sur chêne est la Crucifixion. Les couleurs sont posées sur une fine couche de préparation blanche et la touche enlevée de l'artiste témoigne d'une grande dextérité. Les personnages ont un visage reconnaissable et très expressif avec une grande arcade sourcilière marquée, à l'exception du Christ.

Nous pouvons voir le Christ au centre et de chaque côté, les deux larrons. Les trois personnes, à la position très déhanchée, attachés à une croix, surplombent la foule. Les deux larrons regardent vers leur gauche, tandis que le Christ regarde vers sa droite.

Au premier plan, un groupe de cavaliers est disposé à gauche. Au centre, Marie-Madeleine prie, genou à terre, en regardant vers le Christ. La Vierge se tient debout derrière elle, les mains jointes. A droite, un groupe d'hommes joue aux dés pour se partager les vêtements du Christ.

Des altérations liées au vieillissement des matériaux étaient observables. Le vernis était très oxydé ; les couleurs ainsi que les anciens repeints, étaient altérés, le réseau de craquelures était remonté. On observait également d'autres altérations

liées aux interventions anciennes. Les mauvaises conditions de conservation avaient créé des soulèvements de la couche picturale. Lors des restaurations antérieures, un nettoyage drastique avait usé la surface. Les mastics et les retouches débordaient largement sur la matière originale. Les repeints, issus de campagnes différentes, se présentaient sous différentes formes : localement sur les lacunes ou bien pour masquer les usures.

Le refixage de la couche picturale a dû être réalisé plusieurs fois. Le tableau a eu du mal à se stabiliser, il a donc été mis dans une enceinte avec une humidité adaptée. L'œuvre a ensuite été nettoyée : le vernis oxydé, les anciens mastics et les repeints ont été retirés. La réalisation des mastics s'est faite en deux étapes : les lacunes ont d'abord été comblées, puis les irrégularités de surface ont été recréées. Une première couche de vernis a permis d'isoler la couche picturale, puis une retouche d'harmonisation a été effectuée et un vernis de protection a été pulvérisé sur l'œuvre. Lors d'une précédente intervention, le tableau avait été consolidé au revers par des morceaux de bois cloués. Cette nouvelle restauration a permis une meilleure lecture de l'œuvre.



Eglise Saint-Crépin et Saint-Crépinien

***Christ de poutre de gloire.***

Eglise Saint-Crépin et Saint-Crépinien d'Ecueil (Marne) © P. Stritt

Christ de poutre de Gloire

► Sculpture

XVI^e siècle

Bois polychrome
Ensemble :
H. 183 cm ; L. 132 cm ; P. 28 cm

Inscription au titre des monuments
historiques
(21 août 1990)

Restauré en 2001, par Isabel Bedos
Balsach, avec la collaboration
d'Emmanuelle Pris
Traitement du support et de la
polychromie
Budget : 5 564 € (avec la Vierge)

Ce Christ en croix devait faire partie d'une poutre de Gloire. La sculpture est constituée d'un bloc de chêne de bonne qualité auquel a été rajouté les bras.
Le Christ, représenté crucifié, est vêtu

d'un perizonium blanc et porte la couronne d'épines. Il est barbu et a les cheveux longs. De son visage se dégage un nez long, droit, tombant. Sa bouche est petite et ses lèvres fines.

Il incline sa tête vers la droite, dans une expression de douleur, les yeux mi-clos. Son corps est meurtri : il porte la marque de la lance à gauche et du sang coule de ses blessures, en particulier le long de son bras droit. Ses côtes sont apparentes.

On peut observer que les drapés anguleux du perizonium ressemblent à ceux exécutés sur la statue de la Vierge.

Le bois, infesté par des insectes xylophages, était dans un état assez alarmant. On remarquait de nombreux manques de matière, en particulier à l'extrémité du pied senestre, sur les plis du perizonium et sur la couronne d'épines et l'avant-bras dextre présentait une cassure, due elle aussi à l'infestation mais également à la surcharge.

Le système d'assemblage des différentes parties de la sculpture était défectueux. Le bras senestre était désolidarisé à cause d'un manque de matière important sur l'épaule. Le Christ était accroché à la croix par des chevilles au niveau des mains, des pieds et à l'arrière. Celles du bras senestre et des pieds étaient très attaquées par les insectes. Des taches, dues à l'oxydation de clous, ponctuaient le bois. La polychromie, quant à elle, présentait un fort empoussièvement et des soulèvements importants. On notait également la présence de lacunes qui laissaient apparaître le bois ou les polychromies sous-jacentes.

Le support a d'abord été désinfecté sur les parties non polychromes pour pallier à l'attaque active d'insectes xylophages. Les zones fragilisées par l'infestation ont été consolidées et les éléments métalliques poncés, puis ont subi un traitement anti-corrosion. Les manques ont ensuite été isolés du bois et comblés. Les assemblages mobiles ont été recollés, les chevilles du bras droit et des pieds ont été remplacées par des chevilles en hêtre.

Les nombreux soulèvements de polychromie ont été refixés et un nettoyage de l'ensemble a été effectué. Les lacunes dévoilant le bois gênant la lisibilité de l'œuvre ont été en partie comblées. Une retouche colorée a ensuite été réalisée sur les bords des lacunes, là où la préparation blanche était visible et sur les mastics de remise à niveau. Enfin, une

couche de protection a été appliquée sur l'ensemble de la surface.

Lors d'une intervention antérieure, la sculpture a subi une restauration (non-documentée) qui a consisté en un repeint partiel de qualité médiocre de couleur rose « bonbon », sur le visage, l'épaule dextre et les coulures de sang des poignets. Lors du dernier repeint, la plaie qui normalement se trouve sur le côté droit du Christ a été peinte dans la partie gauche.

Cette intervention a permis de mettre en valeur une œuvre dont la qualité était gâchée par un repeint inapproprié.



Eglise Saint-André

**Saint-André**

► Sculpture

Dernier quart du XVI^e sièclePierre calcaire polychrome
H. 119 cm ; L. 52 cm ; P. 27 cmClassé au titre des monuments
historiques
(4 janvier 1915)Restauré en 2009 par Clara Stagni
Nettoyage et refixage de la
polychromie, reprises d'anciennes
restitutions
Budget : 6 000 €**Saint-André.** Eglise Saint-André de Reims (Marne) © P. Stritt

Le saint est représenté avec la croix en X de son martyre et tient un livre ouvert sur sa hanche. Adossé à la croix, il lève la tête, la bouche ouverte. Il est barbu et a les cheveux bouclés. Ses vêtements appar-

tiennent au répertoire antique : il porte une tunique retenue à la taille et des sandales. Son manteau est attaché sur sa poitrine au moyen d'une agrafe représentant une tête de chérubin.

On remarque sur la terrasse l'inscription « Jean Muiron. S. ANDRE, 1586 ».

Le support de l'œuvre était en bon état général de conservation. Cependant, certains éléments cassés avaient par la suite été déposés, en particulier sur le bras droit. D'autre part, des manques étaient à signaler principalement sur les montants de la croix, la main droite, la moitié du bras droit déposé. Des éclats et épaufrures étaient également visibles, ainsi que des griffures. Enfin, les armatures originales étaient oxydées en surface et les produits de corrosion avaient migré à la surface de la pierre. La surface, quant à elle, était très empoussiérée et encrassée. La polychromie avait été découpée, grattée et avait presque entièrement disparu. On remarquait également des résidus de colle et des projections.

La surface a d'abord bénéficié d'un dépoussiérage et d'un nettoyage. La couche picturale a été refixée et consolidée. Les armatures instables ont été reprises, exceptées les goujons et agrafes dont l'extraction aurait pu s'avérer dommageable. Les restitutions anciennes et les comblements ont également été repris, en particulier sur le livre et la terrasse. Le bras droit a ensuite été remonté, puis la partie manquante. Les dépôts et salissures ponctuels, notamment ceux présents sur le joint de l'épaule droite, ont été éliminés. Enfin, des retouches d'intégration et d'harmonisation colorée ont été apportées sur les taches de l'ancien collage, les îlots de préparation blanche, les griffures et la restitution de la terrasse en plâtre.

L'œuvre est taillée en ronde-bosse dans un calcaire où de nombreuses empreintes de coquilles fossiles sont visibles. Elle présente des pièces assemblées comme le bras droit et la main gauche. On peut souligner la qualité de la taille ainsi que le soin extrême apporté aux assemblages et aux finitions des détails et des surfaces.

Lors des précédentes restaurations, le bras droit, aujourd'hui déposé, avait été recollé au niveau du plan d'assemblage original de l'épaule. Ce collage a été réalisé avec une colle au pouvoir adhésif

insuffisant et s'est rompu. Certains éléments du livre et des fragments de la terrasse ont été restitués maladroitement.

L'œuvre a été entièrement découpée et ne présente aujourd'hui que quelques îlots de polychromie, restes d'une mise en couleur et d'une dorure tardive de la fin du XIX^e siècle. Cette polychromie était constituée d'une gamme colorée, aux tons francs, caractérisée par des couches picturales mates d'épaisseur assez importante. Une sous-couche colorée jaune, appliquée sur le bouche-pore original est visible à de très nombreux endroits, à l'exception des carnations. Comme aucun reste de polychromie originale n'est observable, on peut penser que l'œuvre n'était pas colorée au départ, mais rien n'est certain. On observe, en revanche, à de nombreux endroits, une couche blanche appliquée sur l'ensemble de la surface et destinée à masquer les irrégularités constitutives de la pierre.

La restauration a permis de rétablir l'intégrité de l'œuvre et d'en améliorer la lisibilité par le remontage du bras dextre, la reprise des ragréages, le nettoyage et l'harmonisation colorées des interventions antérieures. L'intervention menée sur les armatures instables a prévenu de nouvelles dégradations.



Eglise Saint-Pierre



Vierge et Saint-Jean

► Sculpture

XVI^e siècle

Bois polychrome (noyer)

Vierge : H. 115 cm ; L. 40 cm ; P. 23 cm

Saint-Jean : H. 115 cm, L. 33 cm ; P. 25 cm

Inscrit au titre des monuments historiques
(12 avril 1974)Restauré en 2003 par Laurence Chicoineau
Etude stratigraphique, dégagement des restes
de badigeon, consolidation du bois, réintégration
structurelle de certains éléments

Budget : 8 022 €

Saint-Jean. Eglise Saint-Pierre de Saint-Gilles (Marne) © P. Stritt

Saint-Jean, ici représenté en pied, sur un socle vert, a les mains croisées sur la poitrine. Il est vêtu d'un manteau rouge, attaché sur sa poitrine, sous lequel nous pouvons voir une robe jaune/dorée à larges manches. Ses pieds sont nus.

Le saint tourne la tête vers la droite et regarde vers le bas. Son visage, imberbe, revêt un aspect juvénile et délicat, encadré par une chevelure ondulée, mi-longue. Ses joues sont roses. Il a les sourcils arrondis et les yeux

en amandes, en saillie. Son nez est droit, ses lèvres fines, mi-closes.

La Vierge, debout, penche la tête vers la gauche. Elle est en prière mais ses mains ont disparu. Sa chevelure ondulée dépasse de son voile.

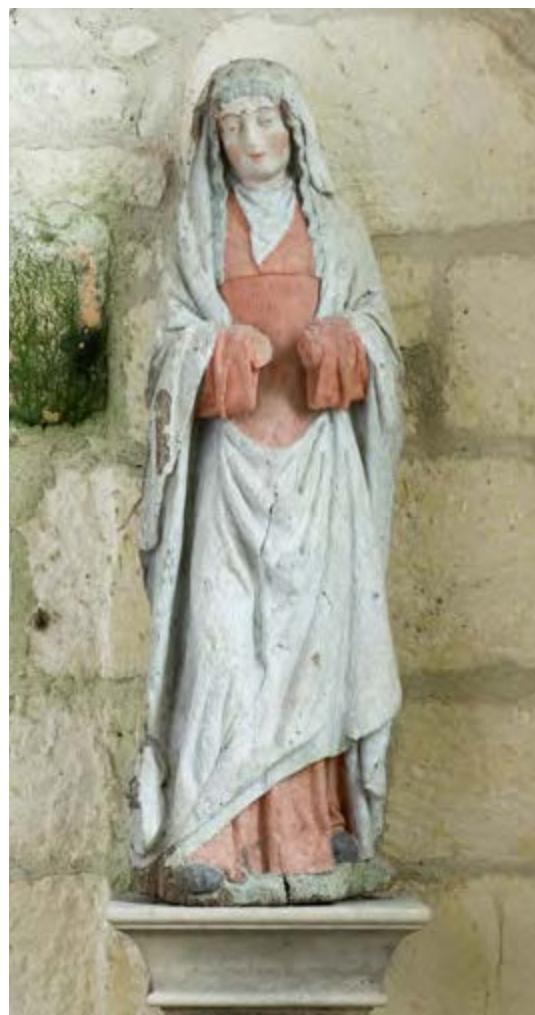
Elle porte un manteau aux plis anguleux laissant apparaître dans une fenêtre une robe rouge, décolletée, à larges manches au-dessous. Son décolleté est caché par un voile.

Infestée par des insectes, l'œuvre avait beaucoup souffert. Le bois était vermoulu et certaines zones étaient extrêmement érodées. La progression des dégradations avait entraîné la perte de certains éléments, comme les mains de la Vierge ou la base du Saint-Jean. Le socle de la Vierge était instable et la statue penchait vers l'arrière. La présence de trous sous la base de la sculpture indique qu'elle était autrefois fixée sur une poutre de Gloire. La surface était très empoussiérée et soulevée par endroits. En raison du mauvais état de conservation du bois, la polychromie s'était fragilisée. Les restes de badigeon blanc, éliminés en partie lors d'une précédente intervention, étaient écaillés.

Les restes de badigeon blanc ont d'abord été éliminés. Les surfaces polychromes ont ensuite été refixées et nettoyées. Le bois a bénéficié d'un traitement curatif contre les insectes et il a également été consolidé après dépoussiérage. Certains éléments ont été ré-assemblés et réintégrés. En effet, le pied gauche de Saint-Jean a été recollé et réintégré visuellement au même titre que son nez et la partie supérieure de son front. Les volumes du nez et le drapé blanc de la Vierge, jusque-là lacunaires, ont été eux aussi réintégrés. Un traitement d'harmonisation visuelle des lacunes de polychromie a permis de rendre la cohérence de l'œuvre.

Ce groupe a été taillé dans un seul bloc de bois et était fait pour être contemplé de face, aussi la face postérieure de l'œuvre n'est que sommairement travaillée.

Quatre repeints recouvrent les restes de la polychromie d'origine du Saint-Jean. La carnation était rosée et les cheveux, dorés. La robe était de couleur verte, les bordures des manches bleu azurite et le drapé lui aussi doré.



La Vierge. Eglise Saint-Pierre de Saint-Gilles (Marne) © P. Stritt

Les repeints avaient pour fonction de camoufler les dégradations apparues avec l'infestation. La Vierge a été repeinte à trois reprises. Les tons de sa polychromie d'origine sont proches de ceux de Jean. Les carnations sont rosées, le drapé doré et la robe intégralement rouge.

Saint-Jean et la Vierge ont retrouvé leur visage par une remise en volume effectuée au niveau du nez. Le regain de polychromie apporté et les retouches d'harmonisation ont aussi rendu du volume à la statue. En revanche, les lacunes qui n'altéraient pas la lisibilité de l'œuvre n'ont pas été comblées. Sa sécurité a été assurée par un dispositif antivol.



Eglise Saint-Sébastien des Rives de Marne



Vierge de Pitié

► Sculpture

XVI^e sièclePierre polychrome
H. 82 cm ; L. 75 cm

Classé au titre des monuments historiques (22 mars 1966)

Restauré en 2004 par Nathalie Prucha
Traitement du support et de la surface
Budget : 1 358 €*Vierge de Pitié.* Eglise Saint-Sébastien des Rives de Marne de Venteuil (Marne) © P. Stritt

La Vierge de pitié est un thème de l'iconographie chrétienne représentant Marie pleurant son fils qu'elle tient sur ses genoux, après la descente de croix. Cet épisode se place avant sa mise au tombeau et met en exergue la douleur de la Vierge. Ici, la Vierge est assise, revêtue d'un épais manteau au drapé foisonnant et porte un voile sur sa tête. Elle pleure son fils qui repose sur ses genoux et le retient en passant son bras droit sous son cou. Le corps amaigri du Christ paraît inanimé : ses yeux sont clos et son bras droit se relâche dans le vide. Il porte sur lui les stigmates de son martyre avec une plaie au flanc droit et des blessures aux pieds et aux mains, sa tête est coiffée de la couronne d'épines.

La sculpture présentait un mauvais état de conservation. Elle était encrassée avec des surpeints épais, une perte de la polychromie et de nombreuses lacunes. La couche de préparation blanche était assez peu adhérente à la pierre. D'autre part, la tête de la Vierge avait été cassée, goujonnée et recollée grossièrement.

La sculpture a été dépoussiérée et la polychromie refixée.

Au niveau du support, la tête, présentant un mauvais positionnement et une mauvaise fixation, a été décollée, nettoyée, ragréée et recollée. Un système de goujons en fibre de verre permet d'assurer son entière stabilité. Un badigeon a été appliqué localement sur les éléments sculptés. Enfin, des retouches ont été apportées au dernier repeint, révélant ainsi une meilleure cohérence de la surface polychrome.

L'intervention a également donné lieu à un examen approfondi de la polychromie. Plusieurs fenêtres stratigraphiques ont été réalisées. Toutes ont été comblées à la fin de la restauration pour que la sculpture reste lisible après étude et avant une éventuelle opération de dégagement. La sculpture présente une couche originale recouverte par un surpeint local. La couche la plus visible correspond à un second surpeint blanc-gris d'aspect épais.

L'étude de la statue a permis de montrer qu'un dégagement de la polychromie, presque intacte, serait souhaitable, car elle rendrait visible les volumes, recouverts sous les surpeints épais.

HAUTE-MARNE

52



Monument funéraire du duc de Lorraine. La Tempérance.
Château de Joinville (Haute-Marne) © P. Stritt



Eglise Saint-Martin

**Mise au tombeau.**

Eglise Saint-Martin d'Arc-en-Barrois (Haute-Marne) © P. Stritt

Sépulcre

► Sculpture

XVII^e siècle

Pierre calcaire

Tombeau : H. 75 cm : L. 230 cm

Classé au titre des monuments historiques
(21 novembre 1902)

Restauré en 2010 par Jean Delivré

Budget : 19 506 €

Cet ensemble de sculptures provient de l'ancien couvent des Récollets. L'auteur n'en a pas été identifié. En revanche, le commanditaire est connu, il s'agit de François-Marie de l'Hôpital. Suite à la nationalisation des biens du clergé et à l'abandon du couvent, le sépulcre est transféré dans l'église paroissiale. En 1794, il est sauvé des destructions révolutionnaires par la municipalité et les villageois. En 1854, on l'installe dans une chapelle construite à cet effet. La récente restauration a été facilitée par le déplacement du sépulcre dans la chapelle Saint-Hubert.

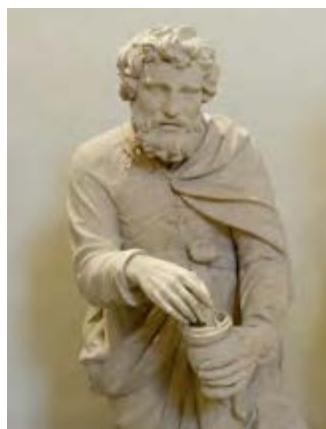
Le Christ mort gît sur un linceul dans son tombeau. Nicodème et Joseph d'Arimathie, l'un aux pieds du Christ et l'autre au niveau de sa tête, munis d'un pot à onguent, s'apprêtent à pratiquer l'onction du Christ. De droite à gauche, Saint-Jean lève la tête et prend le ciel à témoin de son chagrin. A ses côtés, la Vierge éplorée, les mains jointes, porte le regard vers son fils. Marie-Madeleine, somptueusement vêtue, est placée de profil et se penche au-dessus du tombeau, les bras croisés sur la poitrine. Enfin, une sainte femme en pleurs regarde vers le Christ, essuyant ses larmes à l'aide d'un pan de son manteau.



Mise au tombeau. La Vierge, détail. Eglise Saint-Martin d'Arc-en-Barrois (Haute-Marne) © P. Stritt



Mise au tombeau. Saint-Jean, détail. Eglise Saint-Martin d'Arc-en-Barrois (Haute-Marne) © P. Stritt



Mise au tombeau. Joseph d'Arimathie, détail. Eglise Saint-Martin d'Arc-en-Barrois (Haute-Marne) © P. Stritt



Mise au tombeau. Le Christ, détail. Eglise Saint-Martin d'Arc-en-Barrois (Haute-Marne) © P. Stritt

On peut remarquer de véritables larmes sculptées sur le visage de la Vierge, de Jean, de Marie-Madeleine et de Joseph. Le rendu du corps du Christ est si réaliste qu'il a probablement été élaboré à partir d'un modèle vivant.

Les plis du vêtement de Saint-Jean présentaient de petits éclats et des traces de peintures rouges étaient visibles à certains endroits en partie inférieure. La sculpture de Marie-Madeleine était fortement penchée en avant à cause d'un fort évidement sous la cuisse droite. Elle présentait également de gros éclats sur le côté antérieur droit de la base. Son nez avait été légèrement repris au cours d'une intervention antérieure. On observait quelques manques sur la sainte femme et la présence d'une petite reprise au plâtre sur le voile au-dessus de l'œil droit. Le nez, le bras droit et la main gauche de Nicodème ont été refaits en plâtre. Le saint était fissuré depuis la base jusqu'à la cuisse gauche. Sa tête était cassée au niveau du cou et avait été recollée avec un joint en plâtre. Les doigts de la main droite de Joseph d'Arimathie ont été refaits et sa main gauche a été recollée au niveau du poignet. On remarquait également sur le gisant quelques éclats sur la jambe droite et sur le nez qui avaient, eux aussi, été refaits. La surface des sculptures présentait un encrassement important.

Sur la statue de Joseph d'Arimathie, un fragment éclaté à cause de l'oxydation d'une armature métallique a dû être extrait. Celui-ci a été traité et le fragment de pierre a été recollé. Les deux patines modernes qui se trouvaient sur les reconstitutions en plâtre de Nicodème et de Joseph d'Arimathie

ont été supprimées. Les vides mis au jour par le déplacement des sculptures ont été comblés et les fragments ont été replacés et maintenus par un système de goujons en inox. Des retouches ont été effectuées pour assurer la continuité des volumes. Un nettoyage complet des sculptures a ensuite été réalisé. Les anciennes reprises en plâtre et le joint des deux parties du gisant ont ensuite été retouchés. Pour la repose des sculptures, une attention particulière a été apportée aux regards de la Vierge et de Marie-Madeleine. La Vierge a ainsi été déplacée à droite, afin que son regard soit tourné vers le visage de son fils. Marie-Madeleine a été positionnée à sa gauche, le regard orienté vers le corps de Jésus. Saint-Jean est situé à l'extrême droite, près de la Vierge. Enfin, la sainte femme se voit reléguée à l'extrême gauche.

Au cours de la restauration de 1976, les sculptures avaient été recouvertes d'une couche ayant foncé avec le temps. Cette couche, dont on ne connaît pas la nature, est irréversible.

Les revers sont beaucoup moins ouvragés : on y trouve encore des traces d'outils de façonnage du bloc initial. Le gisant a été sculpté en deux blocs, visiblement en raison de sa grande taille. La sculpture de Saint-Jean présente des traces colorées sur quelques zones de la partie basse, mais on ignore encore si elles correspondent à la polychromie d'origine.

Les retouches effectuées pour redonner de la cohérence aux volumes ont amélioré la lisibilité de l'œuvre. Le repositionnement des personnages facilite désormais l'interprétation iconographique.



Eglise Saint-Maurice

**Mise au tombeau.**

Eglise Saint-Maurice de Gudmont-Villiers (Haute-Marne) © P. Stritt

Mise au tombeau

► Sculpture

Vers 1700

Pierre calcaire peinte

Dimensions moyennes : H.165 ; cm L.80 ; cm P.46

Classé au titre des monuments historiques
(9 octobre 1961)

Restauré en 2010-2011 par Sabine Cherki et Nicolas Imbert

Budget : 18 077 €

Au centre de la composition, le Christ repose sur un linceul. Son corps est en torsion : son buste est à plat mais ses jambes sont fléchies sur le côté, il pose sa main droite sur son flanc gauche. Joseph d'Arimathie se tient à droite du tombeau, à l'opposé, Nicodème prend place aux pieds du Christ, à côté de lui, nous pouvons voir Marie-Madeleine portant un pot à onguent. Saint-Jean soutient la Vierge qui s'évanouit dans un mouvement de chute latéral, suggéré par la courbe sinuuse qu'adopte son corps. Deux saintes femmes sont disposées entre la Vierge et Joseph.

L'œuvre est attribuée à Etienne Bancelin, sculpteur de Joinville, et a été commandée par Gislain Vidal de Bonneval, seigneur de Gudmont.

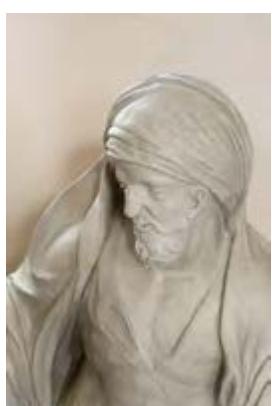
L'ensemble présentait un encrassement important. Les éléments reconstitués en plâtre, matériau cohabitant mal avec la pierre, étaient nombreux (main dextre et drapé de la toge de Nicodème, bras dextre de Marie-Madeleine, celle de Jean, une main de la Vierge, éléments des angles du tombeau). En s'oxydant, les armatures métalliques avaient fait éclater la pierre en plusieurs endroits (poignet et main senestre du Christ, tombeau).



**Mise au tombeau.
Nicodème, détail.**
Eglise Saint-Maurice de
Gudmont-Villiers
(Haute-Marne) © P. Stritt



**Mise au tombeau.
Sainte femme, détail.**
Eglise Saint-Maurice de
Gudmont-Villiers
(Haute-Marne) © P. Stritt



**Mise au tombeau.
Joseph d'Arimathie,
détail.** Eglise Saint-Maurice
de Gudmont-Villiers (Haute-
Marne) © P. Stritt



Mise au tombeau. Saint-Jean soutenant la Vierge, détail.
Eglise Saint-Maurice de Gudmont-Villiers (Haute-Marne) © P. Stritt

Après la dépose des œuvres, un nettoyage a été réalisé sur l'ensemble des sculptures. Une attention particulière a été portée au jeu des regards. Les statues et le tombeau ont été posés sur des feuilles de plomb pour éviter les remontées capillaires. Tous les plâtres des joints des bases ont été remplacés par du mortier de chaux hydraulique, les goujons oxydés par des goujons en inox. Les comblements réalisés sur le tombeau du Christ ont été éliminés et restitués. Les joints et scellements ont ensuite été teintés.

La peinture recouvrant la sculpture est d'un beige relativement uniforme, elle a été passée sur une couche préparatoire de bouche-pores orange. Les statues sont taillées au moyen de gradines et ciseaux pour la finition. Des traces d'outils sont

visibles au revers des œuvres. Les restitutions des mains et des bras ont vraisemblablement bénéficié d'un ponçage.

Cette œuvre aux accents baroques fait partie des dernières représentations sculptées de la mise au tombeau dans la région. Le remplacement des sculptures a rendu son dynamisme à la scène. Les risques de détérioration liés à l'humidité ainsi qu'à l'oxydation des métaux ont été écartés.



**Mise au tombeau.
Le Christ, détail.**
Eglise Saint-Martin d'Arc-en-Barrois
(Haute-Marne) © P. Stritt



Eglise Saint-Laurent



La Tempérance et la Justice - Monument funéraire du duc de Lorraine

► Sculpture

Milieu du XVI^e siècle (1551-1552)

Albâtre

H. 195 cm ; L. 60 cm ; P. 50 cm
Actuellement au château

Classé au titre des monuments historiques
(1^{er} août 1894)

Restauré en 2006 par Jean Delivré
Stabilisation et sécurisation des œuvres
Budget : 11 613 €

**Monument funéraire du duc de Lorraine.
La Tempérance.**

Château de Joinville (Haute-Marne) © P. Stritt

Ces deux sculptures monolithes en albâtre sont des allégories de La Tempérance et de *La Justice*. Les traits de leurs visages sont délicats et leurs chevelures ondulées retenues en arrière rappellent les coiffures de la Rome tardive. On peut remarquer le creusement effectué au niveau de leurs pupilles qui intensifie leurs regards.

La Tempérance regarde vers la gauche et le poids de son corps repose sur la jambe droite. Elle porte un péplos, drapé mouillé à l'antique ; ses pieds sont chaussés de sandales. À dextre, elle tient une aiguière dont seule l'anse demeure.

La Justice, autrefois munie de la balance, n'a conservé que l'épée qu'elle tient sur son flanc droit. Le regard tourné vers la droite, elle fait reposer le poids de son corps sur la jambe droite. Sa tunique est surmontée d'un surcot orné de motifs sculptés sur le devant. Elle est également chaussée de sandales. Ces choix vestimentaires et l'utilisation de drapés mouillés traduisent une inspiration de l'art antique adapté au goût français.

Ces cariatides soutenaient l'entablement de la partie antérieure du mausolée de Claude de Lorraine à Joinville (1550-1552) jusqu'à la destruction de ce dernier sous la Révolution française et l'éparpillement de certains éléments. Elles étaient accompagnées des allégories de La Prudence et de La Force, composant ainsi l'ensemble des Vertus cardinales, thème cher à la sculpture funéraire de l'époque. Le tombeau d'Henri II, réalisé vers 1560-1573, et conservé à la basilique de Saint-Denis, en donne un exemple dans la technique du bronze. D'après les comptes de l'époque, ces cariatides ont été réalisées par les sculpteurs Dominique Florentin et Jean Picard dit Le Roux, sur des dessins du Primatice.

Les deux sculptures étaient parcourues de nombreuses cassures et fissures, résultant vraisemblablement de leurs déplacements successifs. Les pieds avaient été séparés de leur base naturelle par sciage, entraînant ainsi leur perte quasi intégrale. Ces pieds avaient été reconstitués en plâtre vraisemblablement au moment de l'installation des sculptures dans la mairie de Joinville au cours du XX^e siècle. Les œuvres étaient posées sur des socles en pierre, peints en faux bois sur leur partie supérieure et en badigeon couleur pierre sur leur partie inférieure. La surface était encrassée. On constatait également la présence d'un certain nombre de griffures et d'épaufrures. L'albâtre était recouvert d'une couche de gomme-laque ayant fortement bruni avec le temps.

La tête de La Justice, désolidarisée du reste du corps, a été déposée avant la sortie des sculptures de leurs caisses. Le joint en plâtre qui assurait sa fixation a été dégagé. Les armatures dorsales sont restées en place, mais le plâtre de bouchage a été enlevé à cet endroit et les cavités comblées. Les socles en pierre ont ensuite été remplacés par de solides socles en bois. La surface a bénéficié d'un nettoyage important. Des retouches ont été apportées sur les bouchages des joints de cassure et sur quelques



Monument funéraire du duc de Lorraine. La Justice.
Château de Joinville (Haute-Marne) © P. Stritt

zones d'albâtre pour atténuer les contrastes entre les zones brunes et les zones claires. Lors de sa repose, il est apparu que la partie sommitale de La Justice était peut-être un remploi prélevé sur l'une des deux autres allégorises de la Vertu (La Prudence et La Force), disparues depuis deux siècles.

Ces deux allégories, aux attitudes en miroir, devaient sans doute être disposées symétriquement sur le mausolée. Plus tard, elles vinrent orner deux niches spécialement aménagées pour elles au château, avant d'être déplacées pour cette restauration. La sculpture est très élaborée sur la face et les côtés, beaucoup moins au revers, où l'on trouve encore des traces de façonnage du bloc.

Le remplacement des socles de pierre par les socles en bois, plus résistants, garantissent la sécurité des statues. Le nettoyage offre une meilleure compréhension des volumes anciennement perturbés par des zones sombres et encrassées. Suite à cette restauration, les statues ont été présentées au musée du Louvre dans le cadre de l'exposition *Primatice*.



Cathédrale Saint-Mammès



La mise en croix de Saint-André.
Cathédrale Saint-Mammès de Langres (Haute-Marne) © P. Stritt

La mise en croix de Saint-André

► Peinture

XV^e-XVI^e siècles

Peinture *a secco* sur enduit
L. 390 cm ; l. 170 cm

Classé au titre des monuments historiques
(immeuble, liste de 1862)

Restauré en 2007 par l'atelier Bis
Budget : 16 4033 €

Cette fresque représente une mise en croix de Saint-André, le premier des douze apôtres à avoir suivi le Christ. Il fut crucifié pour avoir converti au christianisme la femme d'un proconsul romain, du temps de Néron. Cette scène est encadrée par une frise constituée d'un décor géométrique alternant avec les visages auréolés de saints personnages, figurant vraisemblablement les onze autres apôtres.

André, au centre, se fait attacher à une croix latine par deux personnages. La différence notable entre la Crucifixion de Saint-André et celle du Christ réside dans le moyen de fixation employé : alors que le Christ est cloué à la croix, Saint-André y est attaché au moyen de cordes. Au-dessus de lui apparaît la main de Dieu bénissant.

L'auteur n'a pas représenté le saint sur la croix en forme de X majuscule devenue son attribut : cet usage est très rare dans nos régions avant le XV^e siècle, et le développement de cette tradition a été assez lent.

Pour peindre cet épisode de la vie du saint, l'auteur du décor originel a utilisé un mélange de pigments et de colle animale, posée sur un enduit de préparation blanc.

La fresque a été redécouverte pendant la Seconde Guerre mondiale. Sa mise au jour fortuite s'est faite au prix de dommages importants. En effet, lors de l'explosion qui la révéla, ce n'est pas seulement le retable dissimulant la scène, mais aussi deux sections du mur sur lequel la fresque avait été peinte qui ont été détruits. Ces deux trous furent comblés avec du ciment, expliquant la présence des larges lacunes rectangulaires situées de part et d'autre du sujet principal.

En 1965, la fresque fut restaurée une première fois. Quoique partant d'une bonne intention, cette intervention a contribué sur le long terme à dégrader la couche picturale, l'instabilité des matériaux dans le temps s'étant conjuguée à une réalisation peu soignée. L'ensemble nuisait à la fois à la compréhension et à la perception des qualités esthétiques de l'œuvre.

Au moment de l'étude préalable aux travaux de restauration de 2007, la surface était encrassée, ponctuée de fissures et de lacunes. Les repeints à l'huile, postérieurs à une première campagne picturale, ayant mal vieilli, avaient noirci et rendu la lecture du décor ardue. Les deux grandes lacunes rectangulaires flanquant la partie centrale avaient été peintes façon faux marbre, sans grand rapport avec le style général de la composition. Mais le support était sain, aussi les restaurateurs ont-ils pu procéder directement au dégagement et à la mise à niveau des enduits qui masquaient la peinture en plusieurs endroits. Les zones encrassées ont pu

retrouver des tonalités plus vives grâce à leur nettoyage, puis l'ensemble de la couche picturale a été refixé. Les restaurateurs ont ensuite posé un enduit de comblement sur les lacunes. Ce dernier n'a pas été passé de manière systématique, afin d'ajouter le moins possible de matériaux à l'ensemble d'origine. Après ce masticage, la surface était prête à recevoir des retouches, exécutées selon la technique de la sélection chromatique ; autrement dit, les réintégrations picturales ont été peintes dans un ton proche du ton de la couche authentique, mais un peu plus clair, afin de faciliter la distinction entre parties originales et parties restaurées, tout en permettant de rendre au décor un peu de son unité. Les grandes lacunes ont, quant à elles, été poncées et recouvertes d'un badigeon à la chaux, composé de manière à se rapprocher le plus possible de l'aspect des pierres environnantes. La fresque est désormais lisible.



Cathédrale Saint-Mammès

Ecce Homo.

Cathédrale Saint-Mammès de Langres (Haute-Marne) © P. Stritt

L'Ecce homo est situé dans la chapelle Sainte-Catherine, au niveau du chevet de la cathédrale. L'épisode représenté succède à la flagellation et au couronnement d'épines. Le procès de Jésus est presque conclu. Juché sur une haute terrasse, Ponce Pilate annonce aux Juifs représentés au premier plan : « Ecce homo », « voici l'homme » (Evangile de Jean, 19:5). Ces paroles désignent le Christ, appelé à paraître devant la foule, évoquée par les quelques personnages massés aux pieds du procureur de Judée. Comme on peut le lire sur le phylactère situé près de la jambe gauche de Pilate, ils s'exclament : « Tolle crucifige eum », « Crucifie-le ». Sa condamnation est prononcée. Ici, le Christ est absent de la représentation.

Le sujet de la seconde peinture murale est tiré du cycle de la Visitation. Marie est arrivée au terme du voyage qu'elle a entrepris pour rendre visite à sa cousine Elisabeth, après que l'archange Gabriel lui a annoncé qu'Elisabeth attendrait bientôt un enfant. La mise au monde miraculeuse - Elisabeth est stérile - du futur Jean-Baptiste devait avoir lieu trois mois plus tard.

Il s'agit ici de la rencontre et de la salutation mutuelle des deux cousines. Représentée à gauche, agenouillée aux pieds de Marie, Elisabeth s'incline en fait devant l'Enfant-Dieu que Marie porte en son sein.

Les supports de ces peintures ont été ménagés dans d'anciennes baies qui, à l'origine, ouvraient sur les chapelles voisines. Ils sont tous deux constitués d'un mortier de chaux et de sable grossier sur lequel a été passé, alors qu'il était encore frais, un lait de chaux à la consistance beaucoup plus fine, afin d'obtenir une surface lisse. Puis, cet enduit a été recouvert d'un badigeon de chaux, ocre jaune pour l'Ecce homo, blanc pour le rencontre de la Vierge et d'Elisabeth. Cette préparation a enfin été parée du décor que l'on connaît aujourd'hui.

Dans le cas de l'Ecce homo le mortier avait dans l'ensemble bien résisté au temps et aucune perte d'adhérence entre les différentes couches n'avait été constatée. En revanche, il manquait de cohésion au niveau de la partie supérieure de la Visitation. Les badigeons de chaux employés comme couche préparatoire étaient devenus friables et s'étaient soulevés en plusieurs endroits, emportant avec eux de multiples fragments - voire des pans entiers du décor. Les dégradations les plus importantes se trouvaient dans la partie supérieure de chacune



Ecce Homo

► Peinture

XVI^e siècle

peinture à l'huile sur badigeon de chaux

H. : 377cm ; L. : 157cm
Chapelle Sainte-CatherineClassé au titre des Monuments Historiques
(immeuble, liste de 1862)Restauré en 2010 par
Emmanuelle Paris
Dépoussiérage, refixage,
dégrillage, consolidation,
protection, réintégration.
Budget : 8 521 €

des compositions mais, de manière générale, les zones fragilisées plus ou moins prêtes à se détacher étaient nombreuses et avaient nécessité la pose de papier de protection.

Un diagnostic a pu être établi à partir de ces observations : le soulèvement de la couche picturale avait été favorisé par l'emploi d'un badigeon de chaux pour la préparation du décor peint. Les parties hautes des supports avaient quant à elles souffert respectivement de lessivages d'eau de pluie (Ecce homo) et vraisemblablement de la condensation (Visitation). De manière générale la peinture se trouvait dans un mauvais état de conservation, encrassée, lacunaire, elle présentait également des blanchiments dus à des efflorescences salines provoquées par des infiltrations d'eau. Trous, griffures, graffiti et autres accidents avaient altéré les surfaces picturales mais aussi leur support.

Les deux peintures ont d'abord bénéficié d'un dépoussiérage effectué au spalter doux. Puis, les papiers de protection ont été retirés par humidification et grattage au scalpel. La couche picturale a été refixée au support et les restes de badigeon présents sur les deux peintures ont été ramollis à l'eau et dégagés au scalpel. Il a cependant fallu renoncer à traiter certaines zones trop fragiles comme la partie supérieure droite de l'Ecce Homo. Les peintures ont ensuite été décrassées, puis consolidées au moyen d'une solution de Primal E330S®. Les enduits jugés trop fragiles ont été retirés, notamment sur la partie supérieure droite de la Visitation, puis comblés à l'aide d'un enduit grossier pour les lacunes profondes et d'un enduit plus fin pour les lacunes moins importantes. Une protection a été appliquée sur la couche picturale en vue de prévenir des futurs dépôts de poussière et de crasse, mais aussi pour atténuer les blanchiments. Etant donné l'importance des lacunes, la question de la réintégration fut délicate. L'idée d'une réintégration illusionniste fut rapidement exclue et l'on a privilégié l'application de badigeons de chaux colorés laissant ainsi respirer le support.

Ces peintures murales ont été exécutées au moyen de techniques différentes. L'Ecce Homo a été réalisé à l'aide d'un liant aqueux ressemblant à un type de colle animale. La couche picturale est très fine. A l'inverse, la Visitation a été réalisée au moyen d'un liant plus solide de type huile ou cire. Elle est constituée d'une couche picturale plus épaisse comprenant des empâtements. L'analyse de leur constitution a permis d'établir une hypothèse concernant la datation de la Visitation exécutée sur une sous-couche rouge correspondant à une technique employée au XVIII^e siècle, dans le domaine de la peinture à l'huile sur toile. L'Ecce Homo, peint sur une sous-couche jaune et lisse, est plus difficile à dater.



La Visitation

► Peinture

XVIII^e siècle

peinture à l'huile sur badigeon de chaux
H. 380cm ; L. 160cm / Chapelle
Saint-Amâtre

Classé au titre des Monuments
Historiques
(immeuble, liste de 1862)

Restauré en 2010 par
Emmanuelle Paris
Dépoussiérage, refixage,
dégagement de restes de badigeon,
décrasage, consolidation,
protection, réintégration.
Budget : 8 521 €

La Visitation.

Cathédrale Saint-Mammès de Langres (Haute-Marne) © P. Stritt

La dégradation progressive des peintures murales a été stoppée. Elles ont retrouvé leur lisibilité et leurs couleurs ont été ravivées par l'application d'une couche de protection qui offre également un traitement préventif contre la saleté.



LEXIQUE

A

Amortissement, n. m. : Élément décoratif placé au sommet d'une élévation ou d'une partie d'élévation et marquant par son volume la terminaison de la ligne verticale de composition qui passe par son axe. Il est souvent placé à l'aplomb ou au sommet d'un membre vertical qu'il surmonte ou qu'il couronne. (voir *Pinacle* ou *Pot à feu*)

Anoxie, n. f. : Procédé de désinsectisation par privation d'oxygène.

Aubier, n. m. : Région externe du bois, correspondant aux zones d'accroissement les plus récemment formées qui contiennent encore des cellules vivantes, d'une coloration souvent moins accusée et d'une dureté moins grande que le reste du corps ligneux. L'aubier peut être apparent et altérable et dans ce cas être éliminé au débitage ou il peut être durable et dans ce cas être utilisé comme le bois parfait. Un bois purgé d'aubier est celui dont l'aubier a été complètement purgé avant le façonnage.

Aumônière, n. f. : Sac plat que l'on portait pendu à la ceinture et qui servait de bourse. Celle des grands personnages était le plus souvent en velours brodé avec un fermoir armorié.

B

Badigeon, n. m. : Composition à base de poudre de pierre et de plâtre, qui sert à remplir les cavités et les joints et à dissimuler les défauts de la pierre.

Bichonnage, n. m. : (Peinture) Intervention de très faible importance, très superficielle ou très localisée, faite sur un tableau accroché, sur sa couche picturale ou sur son cadre, afin de le mettre en état de présentation.

Bouche-pores, n. m. : Matériau de remplissage destiné à obturer à l'origine les pores des subjectiles de bois qui reçoivent une finition au naturel, puis par analogie les cavités de la pierre.

Bouillonné, n. m. : Garniture constituée d'une bande de tissu froncé posée entre-deux ou en application.

Boutoir, n. m. : Outil utilisé par le maréchal-ferrant pour retirer la corne superflue du pied du cheval avant de le ferrer.

Brocart, n. m. : Décor floral imitant la soie brochée d'or ou d'argent.

Brocart appliqué, g. m. : Décor moulé à partir de matériaux variés, souvent doré et peint, appliqué sur une œuvre et formant des motifs répétitifs en relief. Cette technique a été mise au point en Allemagne au XIV^e siècle. La technique permettait d'imiter les luxueuses soieries brochées de fils d'or et d'argent prisées par l'élite de l'époque. Pour confectionner ces applications, on gravait le motif désiré dans du bois ou du métal, que l'on recouvrait d'une feuille d'étain pour faciliter le démoulage. On déposait ensuite dans ce moule un mélange à base de cire ou de colle animale additionnée d'une charge de craie. Les ornements obtenus étaient ensuite fixés au moyen d'un adhésif sur la couche de préparation ou sur la phase colorée. (définition issue de la fiche *Saint-André* de l'église Saint-Loup, Châlons-en-Champagne)

Bûchement, n. m. : Destruction au marteau des parties saillantes d'un haut-relief ou d'une rondebosse en pierre.

C

Cabochon, n. m. : Pierre fine, semi-précieuse ou verroterie taillée en forme de tête arrondie et polie (et non taillée en facettes comme le diamant) que l'on fixe le plus souvent sur le bord des vêtements des statues.

Calot, n. m. : Petit chapeau sans bord.

Casaque, n. f. : Vêtement qui, à l'origine, se portait sur l'armure. Aux XVI^e et XVII^e siècles, la casaque s'enfile par la tête et s'arrête aux hanches. Elle s'apparente à une cape fendue sur les côtés.

Chanci, n. m. : (Peinture) Opacification plus ou moins importante (chanci léger, chanci profond) du vernis due à une microfissuration de la couche de vernis. C'est un phénomène physique. La cause du chanci est l'humidité (soit l'eau, soit le contact prolongé avec l'air humide) qui fait perdre au vernis un peu de sa substance par dissolution partielle de sa résine constitutive.

Chape ou Pluviale, n. f. : À l'origine, manteau à capuchon destiné à garantir de la pluie. Dans le costume civil, où elle subsiste jusque vers le XV^e siècle, elle a parfois des manches et un capuchon ; elle servait aussi de manteau de cérémonie, pour les hommes comme pour les femmes. Elle se ferme devant et au milieu par une large agrafe appelée *fermail* ou *mors de chape*, et non pas sur l'épaule, comme d'autres manteaux. Adoptée pour les cérémonies par le clergé, elle fut toujours sans manche et s'orna de riches orfrois ; le capuchon initial fut remplacé par un ornement le simulant qui perdit peu à peu sa signification et se déplaça jusqu'à s'insérer au-dessous de la ligne d'épaule.

Chasuble, n. f. : À l'origine, vêtement de dessus, de forme circulaire, avec une ouverture pour passer la tête, généralement sans capuchon. C'était la *casula* dans laquelle on était comme enfermé dans une petite maison. Abandonné dans le costume civil vers le VI^e siècle, elle demeura un vêtement liturgique ; l'encolure était bordée d'une petite pièce d'étoffe qui prit la forme d'un T et suggéra la disposition en croix adoptée vers le XIV^e siècle. La forme des chasubles s'étriqua

au cours des siècles pour dégager les bras et finit par ne plus rien laisser subsister de la forme initiale jusqu'à ce que le XIX^e rénovât les formes primitives.

Chausses, n. f. pl. : Pièce de vêtement couvrant le pied et la jambe ; courtes au VII^e siècle et maintenues par des liens entrecroisés jusqu'au genou, elles allongèrent lorsque les vêtements raccourcirent et finirent par monter jusqu'à l'enfourchure ; puis au XIV^e siècle, elles atteignirent la taille et, avec la nouvelle mode des « robes courtes », elles se rejoignirent et devinrent un véritable caleçon fermé. Au XVI^e siècle, les chausses se divisèrent en hauts- et bas-de-chausses.

Chiquerter : Tracer des entailles sur la tranche des parties coupées d'une sculpture en terre avant d'y appliquer de la *barbotine* (argile délayée). Les irrégularités de la matière favorisent l'adhérence des différentes parties de l'épreuve moulées séparément. cf. : *Ripe*.

Conservateur-restaurateur : Appellation des restaurateurs qualifiés dans le domaine des musées (article R452-10 crée par décret n°2011-574 du 24 mai 2011), titulaires d'un diplôme français à finalité professionnelle dans le domaine de la restauration du patrimoine, délivré après cinq années de formation de l'enseignement supérieur spécialisée dans le même domaine. Les monuments historiques se réfèrent à la législation des musées pour s'assurer de la qualification des restaurateurs.

Contrapposto ou Hanchement contrarié, n. m. : Le hanchement est contrarié lorsque l'axe du torse est incliné dans le sens opposé à celui de la jambe portante. Dans ce dernier cas, la saillie de la hanche augmente ainsi que l'obliquité de la jambe portante qui incline en haut et en dehors. Cette station détermine ainsi une inclinaison en sens inverse de l'axe des épaules et de celui des hanches. Dans le hanchement contrarié, l'épaule placée au-dessus de la jambe qui supporte le corps remonte. Ce hanchement a été appelé *contrapposto* par les Italiens. Ce dernier terme reste le plus employé. (voir *Hanchement*)

Conservation préventive, *n.f.* : C'est une démarche globale qui recouvre l'ensemble des mesures prises afin de prolonger la vie des objets en prévenant, dans la mesure du possible, leur dégradation naturelle ou accidentelle.

Coquatrix, *n.m.* : Animal à tête de coq, corps de serpent ou de coq et ailes de chauves-souris.

Couche picturale, *g.n.f.* : Strates de l'œuvre matérialisant l'image ou la composition abstraite. Elle se compose d'un *encollage*, qui assure l'adhésion de la couche picturale au support ; d'une *couche de préparation* ; de la *couche colorée* proprement dite composée de pigments et de liants qui peut être recouverte d'un *glacis* ; d'une couche de vernis.

Crevés, *n.m.pl.* ou **Chiquetades**, *n.m.pl.* : Détail typique d'une mode empruntée à l'Allemagne à la fin du XV^e siècle, les crevés sont de petites ouvertures faites dans l'étoffe par lesquelles on laissait voir la doublure, de couleur et souvent d'étoffe différentes. On faisait des crevés sur les vêtements, les chaussures et les gants. Les très petits crevés étaient des *mouchetures*.

Crosseron, *n.m.* : Partie en volute qui surmonte la crosse.

Cuissots ou Cuissards, *n.m.pl.* : Partie de l'armure en métal qui couvre les cuisses.

D

Dalmatique, *n.f.* : Longue tunique de dessus, à large manche. Se caractérise par un décor qui mêle effet de fonds et effet de dessin produits par deux armures différentes. Sur l'envers, les armures produisent des dessins inversés. La dalmatique est généralement portée par le diacre.

Dégagement, *n.m.* : Technique permettant de retrouver la polychromie d'origine en ôtant (au scalpel ou avec des produits) des repeints appelés aussi surpeints. Le dégagement jusqu'à la couche originale est décidée après une étude stratigraphique de l'œuvre polychrome.

Dendrochronologie, *n.f.* : Méthode de datation des événements passés ou des changements climatiques par l'étude des anneaux de croissance des troncs d'arbre.

Dextre, *adj.* : Terme conventionnel utilisé pour désigner la partie droite d'une œuvre, c'est-à-dire située à gauche du spectateur qui la considère. Voir *Senestre*.

Doucine, *n.f.* : (Architecture) Corps de moulures à profil en S dont les extrémités tendent théoriquement vers l'horizontale. La *doucine droite* est concave en haut et convexe en bas. La *doucine renversée*, convexe en haut, concave en bas, est le contre-profil de la doucine droite.

E

Empâtement, *n.m.* : Relief de la couche picturale dû à l'instrument utilisé (brosse, couteau), à la consistance de la matière picturale (épaisse ou fluide) et au processus de séchage (lent ou rapide).

Épanneler, *v.* : Action de dégrossir un bloc de pierre par taille directe pour dégager la forme du sujet.

Épaufrure, *n.f.* : Éclat se trouvant sur une arête en pierre. Il résulte généralement d'un choc.

Etole, *n.f.* : Longue bande d'étoffe, généralement doublée, portée autour du cou par toute la hiérarchie ecclésiastique, lors des cérémonies.

Étude dendrochronologique, *g. n. f.* : voir *Dendrochronologie*.

Étude stratigraphique, *g. n. f.* : Étude des différentes couches constitutives de la *couche picturale*.

F

Facing, *n. m.* : Ce mot anglais est couramment utilisé par les restaurateurs formés à l'étranger ; il est souvent improprement utilisé pour « *papiers de protection* ».

Fente, *n. f.* : Pour le bois mis en œuvre, séparation des éléments contigus se produisant à la dessiccation. Les *fentes traversantes* sont des fentes qui apparaissent sur les deux côtés d'une pièce. Les *fentes de face* sont des fentes visibles sur la face d'une pièce de bois. Les fentes sont souvent rebouchées avec des *flipots*.

Flipot, *n. m.* : Petite pièce de bois introduite dans une fente ou comblant un vide laissé par un nœud.

G

Garance, *n. f.* : voir *Laque de Garance*.

Gauderon, *n. m.* : Plis arrondis sur une fraise, un jabot ou encore une manchette.

Gerce, *n. f.* : Des fentes de retrait étroites, orientées souvent suivant un plan radial. Cf. : *Fente*.

Gibecière, *n. f.* : Au moyen âge, bourse large et aplatie qui se portait à la ceinture.

Glacis, *n. m.* : (Peinture) Couche transparente colorée qui entre dans la composition de la *couche picturale*. Il joue un rôle de purificateur optique et d'intensificateur pour les tons : il supprime les couleurs voisines dans le spectre de part et d'autre d'un ton précis (il purifie un bleu, par exemple, des couleurs verte et violette

voisines). Le glacis est un sélecteur de radiations.

Godrons, *n. m. pl.* : Ornements courants faits de motifs en amande étirés et cambrés.

Gorgerin, *n. m.* : Partie de certains chapiteaux placée juste au-dessus de l'astragale, prolongeant le volume du corps de la colonne ou du pilastre sous l'évasement de l'échine.

Gradine, *n. f.* : (Sculpture) Ciseau dont le tranchant est constitué par des dents plates ou pointues. Il est utilisé pour enlever des morceaux de matière dans les pierres dures et pour effectuer des coupes délicates sur les pierres tendres au moment du dégrossissage. Une surface travaillée à la gradine est couverte de petites stries de même direction ou de directions variables.

Gratte-fond, *n. m.* : Outil composé d'une tige métallique de section quadrangulaire, dont l'extrémité de diverses formes, avec ou sans dents, coudée ou non, est disposée de façon à pouvoir atteindre les parties renfoncées.

Grotesques, *n. f. pl.* : Ornements fantastiques découverts au XV^e et XVI^e siècles dans les ruines de certains monuments antiques romains que l'on prenait alors pour des grottes. Par extension, le terme en est venu à désigner les décors modernes inspirés de ces ornements. Ils se caractérisent par la prolifération verticale d'éléments fantastiques et végétaux en symétrie bilatérale.

H

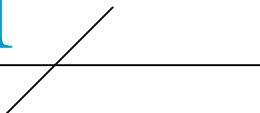
Hanchement, *n. m.* ou **Station hanchée**, *g. n. f.* : Position au repos debout dans laquelle le poids du corps se trouve presque complètement reporté sur une seule jambe, qui demeure en extension comme une colonne, pendant que l'autre jambe, fléchie, est portée un peu en avant ou en arrière pour assurer l'équilibre. Voir *Contrapposto*.

Hauts-de-chausses ou **Hauts-de-chausse**, *n. m. pl.* : voir *Chausses*.

Historicisme, *n. m.* : Ressourcement de la pratique architecturale dans un ou plusieurs styles du passé.

Humidité relative, *n. f.* : Quantité de vapeur d'eau qui se trouve dans une particule d'air par rapport à la quantité d'eau que peut contenir cette particule.

I



Incrustation, *n. f.* : Matière généralement précieuse (nacre, ivoire, lapis, corail, albâtre, bitume durci, argent, or, ...) dont on remplit les entailles faites à la surface d'une œuvre sculptée. Les incrustations servent soit à décorer les statues, soit à souligner certains détails anatomiques ou vestimentaires : incrustations de cuivre formant les lèvres, les pointes des seins, les sourcils. Pour incruster on creuse le bois, le métal, la pierre, alors que pour appliquer on respecte le fond.

Maître-d'ouvrage ou **Maître-de-l'ouvrage**, *n. m.* : (Architecture) Celui pour qui on construit un édifice.

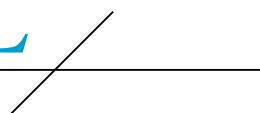
Manipule, *n. m.* : Bande d'étoffe que portaient à l'avant-bras gauche le prêtre, le diacre et le sous-diacre, pour la messe, jusqu'à la réforme liturgique de Vatican II (1962).

Marouflage, *n. m.* : Opération consistant à coller un support souple sur un support moins souple ou rigide.

Mixtion, *n. f.* : *Mordant* léger, très fluide et assez siccatif, composé d'ambre, de mastic, de bitume et d'huile de lin, que l'on utilise dans les techniques de dorage, d'argentage et de bronzage.

Mordant, *n. m.* : Composition dont on se sert pour faire adhérer l'or ou l'argent en feuille sur différents matériaux ou qui facilite l'adhérence des colorants sur les fibres des bois que l'on veut teindre.

L

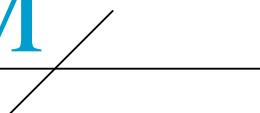


Laque, *n. f.* : Gomme-résine fournie par les arbres de la famille des anacardiacées d'Extrême-Orient.

Laque de garance, *g. n. f.* ou **Garance**, *n. f.* : Colorant de type anthraquinone, extrait de la racine d'une plante méditerranéenne (*rubia tinctorium*), dont la couleur est due à la présence d'alizarine et d'un peu de purpurine.

Or coquille, *g. n. m.* : Peinture métallisée constituée de poudre d'or mêlée à un liant gras (Huile et résine) ou aqueux (Miel, œuf, ail, sucs et gommes). L'expression, qui remonte au XV^e siècle, vient du récipient dans lequel le mélange était fait, une valve de coquille. On trouve également parfois de *l'argent coquille*.

M



Maître-d'œuvre, *n. m.* : (Architecture) Celui qui conçoit et dirige la construction d'un édifice. Le maître d'œuvre n'est pas toujours un homme de l'art : l'entrepreneur, par exemple, est quelquefois maître- d'œuvre.

P

Papiers de protection, g. n. m. pl. : Fragments de très fines feuilles de papier de soie posés sur un tableau ou une peinture murale en cours de soulèvement ou d'écaillage, avec un adhésif léger, destinés à maintenir provisoirement la couche picturale sur le support jusqu'à la restauration de l'œuvre.

Paramentique, n. f. : Ensemble des vêtements, coiffes, tentures, parements et ornements utilisés dans les liturgies religieuses. On y inclut parfois l'orfèvrerie sacrée.

Patine d'harmonisation, n. f. : Transformation de la surface d'une œuvre sous l'effet de traitements artificiels permettant la cohérence de la lecture visuelle de l'œuvre.

Perizonium ou Perizoma, n. m. : Pièce de tissu entourant les reins du Christ crucifié et, par extension, de tout personnage saint en croix.

Pinacle, n. m. : Élément pyramidal au profil hérisse servant à amortir les poussées des arcs-boutants sur les culées surtout dans les édifices religieux médiévaux. Le motif peut-être repris à des fins purement décoratives dans certains retables sculptés. (voir *Amortissement*).

Pot à feu, n. m. : *Amortissement* fait de la représentation, en ronde-bosse, d'un vase d'où sortent des flammes.

Pourpoint, n. m. : À l'origine, vêtement couvrant le buste, piqué, c'est-à-dire rembourré d'ouate ou d'étoupe retenue par des piqûres, porté sous le haubert. C'est une variété du *gippon* ou du *gamboison*, en riche tissu, qui, passant du costume militaire dans le costume civil, devint vêtement de dessus à partir du début du XIV^e siècle. Au XVI^e siècle et jusqu'au milieu du XVII^e siècle, ce fut le vêtement porté par tous les hommes ; la forme en changea ainsi que les garnitures mais sans altérer son caractère.

Poutre de gloire, n.f. : Élément situé entre le chœur et la nef en hauteur et montrant le Christ en croix entouré de la Vierge et de Saint-Jean.

Prédelle, n. f. : Compartiment inférieur d'un polyptyque ou d'un tableau d'autel, généralement de forme allongée et disposé horizontalement. Son iconographie se rapporte au sujet principal de l'œuvre.

Putto, n. m. (pl. : putti) : Figure peinte ou sculptée d'enfant nu, de petit amour, employé généralement en nombre.

R

Ragréage, n. m. : Action de lisser un mastic de réintégration, constitué d'une charge ou d'un liant dont le but est de combler le volume d'une lacune.

Refixage, n.m. : Opération consistant à rendre sa cohésion à une couche de peinture devenue pulvérulente. Opération consistant à rétablir l'adhérence entre deux couches colorées.

Repeint, n.m. : Matière picturale apportée après la création sur la couche picturale originale. Il recouvre une lacune mais aussi souvent la matière picturale originale.

Retouche, n.f. : Apport de matière colorée, plus ou moins important, dans les usures ou les lacunes d'une couche picturale. Elle peut être illusioniste ou visible ; elle peut être réalisée avec ou sans mastic de réintégration.

Ripe, n. f. : Outil en fer, ou en acier, en forme de S, dont l'une des extrémités est finement dentée, utilisé pour supprimer les aspérités de la pierre ou pour *chiquerter** la section des parties moulées séparément.

Ronde-bosse ou Sculpture en ronde bosse, g. n. f. : Sculpture dont le volume correspond au moins aux trois quarts du volume réel d'un corps ou d'un objet et qui peut être entièrement travaillée (face, côtés, revers), ou n'être terminée que sous trois aspects (face et côtés), telles les ronde-bosses frontales faites pour n'être vues que de deux ou trois points de vue au maximum.

S

Senestre, adj. : Terme conventionnel utilisé pour désigner la partie gauche d'une œuvre, c'est-à-dire située à droite du spectateur qui la considère. cf. : *Dextre*.

Surcot, n. m. : Vêtement long porté sur la cotte, substitué au *biliaud* au XVI^e siècle. Il pouvait être sans manches, à demi-manches ou à manches longues très ajustées. Celui des hommes était de longueur variable, souvent fendu jusqu'à l'enfourchure, pour chevaucher ; celui des femmes était à jupe très longue et ample, surtout au XIV^e siècle.

T

Terrasse, n. f. : Partie supérieure de la base qui représente un milieu naturel (herbe, fleurs) ou fabriqué (sol, dallage, etc.), sur laquelle reposent les pieds d'une ou plusieurs figures en ronde bosse. Par extension partie supérieure de la base décorée ou non.

SOURCES :

Marie-Thérèse BAUDRY et Dominique BOZO (collab.) ; [publ. par l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France], *Sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris, Éd. du patrimoine, Impr. nationale, 2000.

Ségolène BERGEON et Pierre CURIE, [publ. par l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France], *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éd. du patrimoine, Impr. nationale, 2009.

François BOUCHER, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, [1965], impr. 2008.

Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France et Jean-Marie PÉROUSE de MONTCLOS (réd.), *Architecture : méthode et vocabulaire*, Paris, Éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux / Monum, 2004.

LAROUSSE, *Grand Larousse annuel*, Paris, Larousse, 1983.

Le Petit Robert, Paris, Le Robert, 2011.



**BIBLIOGRAPHIE
INDICATIVE**

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

BAUDOIN, Jacques. *La sculpture flamboyante en Champagne, Lorraine*. Ed. Créer, 1999.

BOUCHERAT, Véronique. *L'art en Champagne-Ardenne à la fin du Moyen Âge : productions locales et modèles étrangers*. Rennes, 2004.

CORBET, Patrick. SESMAT, Pierre. *Corpus de la statuaire médiévale et Renaissance de Champagne méridionale*. Université de Lorraine, 2003-2012, éd. Dominique Guéniot.

DUCOURET, Bernard. *Les églises de Troyes*. Images du Patrimoine, Lyon, 2013.

HERMANT, Maxence. *Art, artistes et commanditaires en Champagne du nord, milieu du XV^e fin du XVI^e siècle*. Thèse de doctorat soutenue en novembre 2013, EPHE ; en cours de publication.

Catalogue d'exposition. *Le seizième siècle européen. Tapisseries*. Paris, Mobilier national, 1965-1966.

Catalogue d'exposition. *Le Beau XVI^e, chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne*. Paris, 2009. [exposition à Saint-Jean-au-marché de Troyes, 2009]

Catalogue d'exposition. *France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance*. Paris, Grand-Palais, 2010-2011.

Site internet. **PROVENCE, Jacky.** *Troyes et la Champagne méridionale, identité XVI^e siècle*.

