

L'ŒIL ET LA MAIN

Dix ans d'acquisitions et de restaurations



Conseil général de l'Orne

L'ŒIL ET LA MAIN

Dix ans d'acquisitions et de restaurations

Exposition présentée au Musée départemental d'art religieux de Sées du 11 juillet au 30 septembre 2002

Organisée par la Direction des Archives départementales / Musée départemental d'art religieux

Organisation : Aude Maisonneuve, Étienne Poulain

Rédaction des notices et des textes du catalogue : Servanne Desmoulins-Hémery (n^{os} 2, 3, 4, 7, 8, 13, 22, 23, 27, 28, 29, 32, 34), Jean-Pascal Foucher (n^{os} 5, 16, 17, 35), Aude Maisonneuve (n^{os} 6, 12, 18, 19, 33, 36), Étienne Poulain (n^{os} 1, 9, 10, 11, 14, 15, 20, 21, 24, 25, 26, 30, 31, 37)

Photographie : André Morin

Maquette : Guy Kapps, Imprimerie Alençonnaise

Restauration des œuvres : Arc Antique (métaux), Étienne Lebrun (peintures), Lætitia Moitié (sculptures), Isabelle Bédât (textile), Atelier Quillet (papier)

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES
6-10, avenue de Basingstoke, 61000 Alençon
Tél. 02 33 81 23 00
email : archives@cg61.fr

ISBN 2-86061-028-6

Illustrations couverture : page 1, *Triomphe du nom de Jésus* (n^o 36) ; page 4, *Sainte Barbe* (n^o 13)

L'ŒIL ET LA MAIN

Dix ans d'acquisitions et de restaurations

Direction des Archives départementales
Musée départemental d'art religieux de Sées

Conseil général de l'Orne
2002

PRÉFACE

Depuis sa création en 1964 et son ouverture au public dans ses locaux actuels en 1972, le Musée départemental d'art religieux a largement contribué à la sauvegarde et à la mise en valeur du patrimoine religieux ornaï, conformément à sa vocation d'origine. Véritables œuvres d'art ou modestes témoignages d'artisans locaux, un grand nombre d'œuvres de foi ou d'objets de la pratique religieuse, menacés dans leurs lieux d'origine, ont trouvé asile au musée. Les œuvres ont fait l'objet d'interventions de conservation préventive, de stabilisation et pour certaines d'une restauration importante. Ce travail discret, dont le résultat est néanmoins souvent spectaculaire, constitue l'une des activités fondamentales du musée ; il n'avait pas, à ce jour, fait l'objet d'une présentation au public.

Mais cette exposition est avant tout l'occasion de marquer les dix ans d'existence du fonds d'acquisition du musée. Ce fonds est utilisé à la fois pour éviter que le patrimoine religieux ornaï ne quitte le département et pour enrichir le propos pédagogique du musée. Après dix ans, il a semblé opportun de jeter un regard rétrospectif sur l'enrichissement des collections et de présenter au public les acquisitions récentes dont certaines ont fait l'objet d'une restauration.

L'exposition *L'œil et la main* constitue ainsi un bilan en images de l'activité du musée au cours de la dernière décennie, à l'heure où le Département engage la rédaction d'un projet scientifique et culturel dont les objectifs sont d'une part de redéfinir la mission originelle de dépôt, d'autre part de doter le musée d'un véritable projet muséographique autonome.

La plupart des œuvres présentées dans ce catalogue sont inédites. Entrées récemment dans les collections, hier encore illisibles sous la poussière et révélées par la restauration, ou conservées en réserve, elles sont offertes au regard des visiteurs pour la première fois. Leur qualité esthétique et leur intérêt historique sont un encouragement à poursuivre l'effort de protection et de mise en valeur du patrimoine religieux mobilier ornaï.

Gérard Burel
Président du Conseil général

An abstract painting with a rich, textured surface. The composition is dominated by a large, diagonal band of shimmering gold leaf that runs from the upper right towards the lower left. To the left of this gold band, there is a large, vibrant red area. The background is a mix of dark, earthy tones, including deep browns and blacks, with some lighter, muted blue and purple hues in the upper left corner. The overall effect is one of depth and luminosity, with the gold leaf catching the light and creating a sense of movement and texture. The text 'L'ŒIL' is centered in the upper right quadrant, rendered in a classic, white, serif font with a thin black outline.

L'ŒIL

L'ŒIL

Quelle politique d'acquisition pour le musée de Sées ?

A l'origine : un dépôt d'art religieux

Le Musée départemental d'art religieux de Sées a d'abord été un dépôt d'art religieux. Créé par un arrêté préfectoral en 1964, il reçut pour mission de « recevoir les objets en dépôt des communes ou des collectivités propriétaires et [de] les présenter périodiquement au public sous forme d'expositions ». Le Préfet pouvait « décider le dépôt au musée départemental d'un objet classé chaque fois que son maintien sur place ne pourra être assuré dans des conditions suffisantes de sécurité ou de conservation matérielle ». En outre, la commission des antiquités et objets d'art créée par le même arrêté pouvait demander, pour le mobilier ou les œuvres dont le clergé aurait souhaité la désaffectation, « soit la conservation sur place, [...], soit le déplacement et la conservation à titre de dépôt au Musée ». Le musée n'était pas doté de budget d'acquisition. Pendant deux décennies, le musée n'eut donc pas de politique d'enrichissement propre : il ne fut qu'un réceptacle passif d'objets et d'œuvres menacées dans les églises paroissiales, d'objets qui n'étaient « plus intégrés dans la vie de l'Église » et, occasionnellement, de dons de collectionneurs.

De 1965 à 1972, le musée fut installé dans le bâtiment dit chapelle canoniale à Sées. Le musée diocésain, constitué par l'abbé Goblet avant la seconde guerre mondiale, représentait déjà l'essentiel des collections du musée d'art religieux ; en 1969, l'évêché confia par convention la gestion de la collection diocésaine au Département.

En 1972, le musée fut installé dans ses murs actuels. Les salles d'exposition furent ouvertes progressivement, les œuvres et objets y furent répartis sans réflexion muséographique préalable.

L'aménagement actuel du musée date de 1992. A partir de cette date, les œuvres furent présentées selon une approche chronologique.

1992 : ouverture d'un budget d'acquisition

En 1992, le Département décida de doter le musée d'un budget d'acquisition de 20 000 F « pour procéder à l'achat d'œuvres d'art ornaïses qui, mises dans le commerce, échapperaient au patrimoine départemental ».

La collecte d'œuvres ornaïses pour le musée, jusqu'alors décidée par d'autres instances, pouvait donc être envisagée, modestement, de manière active sur le marché de l'art, en complément de la collecte passive par dépôt ou don. Le budget passa à 25 000 F en 1995.

Vers un musée d'art et d'histoire religieux : une politique d'acquisition à définir

La nature des œuvres présentées, leur agencement dans le musée sont inhérents à la vocation originelle de dépôt : il s'agit d'une juxtaposition d'œuvres de qualité ou significatives sélectionnées parmi les collections déposées, présentées au public sans mise en relation et sans évocation du contexte de leur création ou de leur utilisation. Les salles d'exposition sont avant tout les vitrines du dépôt. Cette approche ne permet pas une mise en valeur appropriée des collections et une exploitation de leur richesse d'évocation, pas plus qu'elle n'attire le visiteur.

Après trente ans de collecte et de fonctionnement, à la lumière d'un inventaire précis des collections, une réflexion est engagée depuis quelques années sur la problématique muséographique.

Par la nature de ses collections, par son positionnement dans le département, par ses spécificités par rapport aux autres musées d'art religieux français, le musée de Sées a vocation à devenir un véritable musée d'art et d'histoire religieux, dans lequel seraient évoquées l'histoire du dogme et des pratiques religieuses, l'évolution des représentations et leur traduction dans l'art régional à travers des œuvres provenant essentiellement de l'Orne, mais aussi l'histoire religieuse du diocèse et de la ville épiscopale. Le projet scientifique et culturel de ce musée doit être élaboré prochainement.

Un tel projet pédagogique et muséographique, s'il conduit à donner une véritable autonomie intellectuelle à la fonction muséale, ne remet pas en cause la fonction première de dépôt. En effet, les collections déposées resteront longtemps les plus nombreuses dans le musée et en serviront le propos. Le musée doit en outre pouvoir accueillir en dépôt des communes, des associations ou des particuliers des œuvres ou objets qui ne seront jamais présentés dans les salles d'exposition permanente.

La réflexion sur l'avenir du musée a amené à définir une politique d'acquisition adaptée avec un budget renforcé (15 000 euros depuis 2002). Le musée départemental d'art religieux de Sées se propose donc d'accueillir en priorité dans ses collections les œuvres suivantes :

- œuvres d'art ou de la pratique religieuse liées au département, à ses abbayes, ses églises paroissiales, ses confréries, ses fidèles, ses collectionneurs ;
- œuvres réalisées par des artistes « professionnels » ou amateurs ornaux ;
- œuvres ou objets documentant l'histoire des représentations : thème iconographique courant non représenté dans les collections, représentation autre d'un thème déjà présent ;
- objet représentatif permettant d'enrichir l'évocation d'une dévotion, d'un rite ou d'un courant artistique ;
- œuvre originale, *unicum* présentant des caractères exceptionnels.

Convention : les dimensions sont exprimées en centimètres.

1. Crucifixion

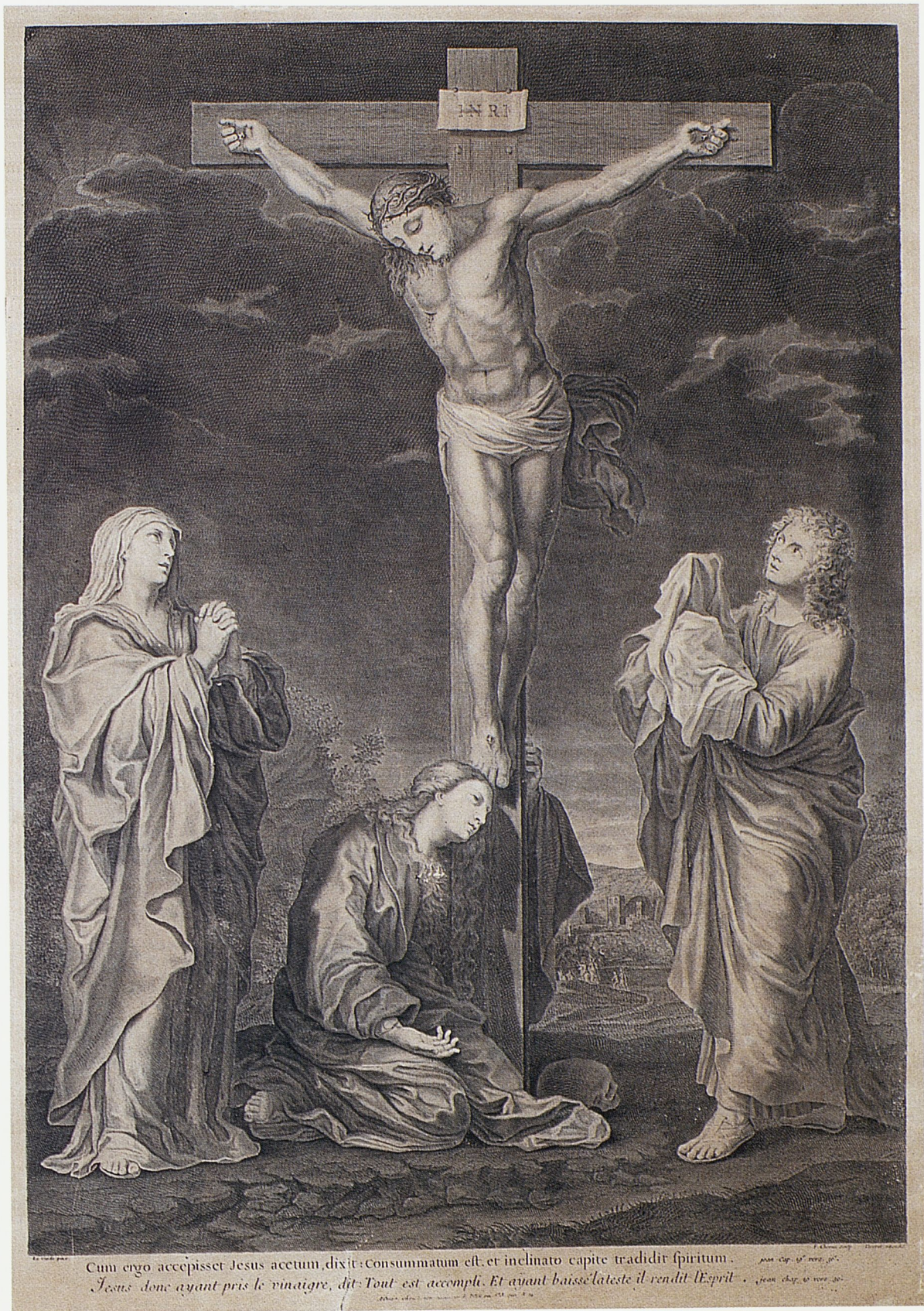
Papier, gravure sur cuivre
XVII^e siècle
Hauteur : 80,7, largeur : 73,5
Inv. 998.43.3
Achat, Alençon, 1998

Cette gravure exécutée par Pierre Drevet d'après l'œuvre de Guido Reni (1575-1642) montre le type même de la *Crucifixion* de la Contre-Réforme, réunissant autour du Christ en croix les seules figures en pied de la Vierge et saint Jean ainsi que Marie-Madeleine, agenouillée, embrassant la croix. La qualité et la rectitude du trait démontrent les qualités artistiques de Drevet, un des meilleurs graveurs de son temps. De grand format, cette gravure a fait l'objet d'une restauration en 2002.

2. Harmonium à quatorze registres

Bois, ivoire
XIX^e siècle
Marque de fabrique : Dumont, Lelièvre et Cie, manufacture d'orgues des Andelys
Achat, Alençon, 1992

Au XIX^e siècle, les harmoniums se sont imposés dans les églises pour soutenir les chants. Ce type d'instrument modeste et familial disparaît actuellement, remplacé bien souvent par des orgues électriques. Le musée en a donc acquis un exemplaire à titre de témoignage sur les pratiques liturgiques précédant le concile de Vatican II.



Cum ergo accepisset Jesus acetum, dixit: Consummatum est, et inclinato capite tradidit spiritum. Jean chap. 19 vers. 30.
Jesus donc ayant pris le vinaigre, dit: Tout est accompli. Et ayant baissé la teste il rendit l'Esprit. Jean chap. 19 vers. 30.

1



4



5

3. L'ange gardien penché sur un berceau et L'ange gardien en vol

Pastels sur papier

Hauteur : 91, largeur : 71 hors cadre

1888

Inv. 999.1.1.1 et 2

Signature et date en bas à droite : « Marguerite Gautier La Ferté-Macé 1888 » ; inscription en bas à gauche : « *pinxit des Relig.* »

Achat en vente publique, Alençon, 1999

Ces pendants, très représentatifs des mentalités catholiques à la fin du XIX^e siècle qui voit se multiplier les confréries de l'ange gardien, présentent en outre un véritable intérêt local.

Marguerite Victorine Gautier, née le 17 octobre 1869, fille de François Gautier fabricant et négociant de toiles à la Ferté-Macé, était en 1888 élève du pensionnat dirigé dans cette ville par les religieuses de la Communauté Notre-Dame d'Évron.

Bibliographie : *Que l'angélus sonne ! Les églises du XIX^e siècle dans l'Orne*, Alençon, Conseil général de l'Orne, 2000, n^{os} 142 et 143, p.98.

4. Christ en croix

Huile sur cuivre, cadre rapporté

2^e moitié du XVIII^e siècle

Hauteur : 17, largeur : 12,7 hors cadre

Inv. 002.1.5

Inscription manuscrite gravée au revers : « Monsr. Edeline »

Achat en vente publique, Alençon, 2002

L'achat de ce tableautin n'a pas été motivé par son iconographie assez conventionnelle, ni par sa facture assez banale mais bien par l'inscription gravée mentionnant un certain Edeline. Il s'agit d'un peintre actif en pays d'Ouche, autour de L'Aigle, entre 1757 et 1773 d'après les œuvres conservées dans les églises de la région : une *Transfiguration* d'après Raphaël à Saint-Martin-d'Écublei, *saint Mathurin* et *saint Jacques* à la Gonfrière et la dorure d'une statue de *Vierge à l'Enfant* à Auguaise.

5. L'Enfant Jésus en prière avec les instruments de la Passion

Huile sur cuivre, cadre bois doré

XVII^e siècle

Hauteur 17, largeur : 13,4 hors cadre

Inv. 002.1.1

Inscriptions à l'encre au verso : « Françoise Guibert. Saint Jos. S C. »

Achat en vente publique, Alençon, 2002.

Le Christ enfant est agenouillé en prières, les bras croisés contre sa poitrine. Devant lui sont représentés les instruments de la Passion : le fouet et les liens posés sur un fût de colonne, la couronne d'épines, un bois de la croix, le marteau et les tenailles, la fiole de vinaigre posée sur un plateau, les dés avec lesquels les soldats qui le crucifièrent tirèrent au sort sa tunique, les trente deniers prix de la trahison de Judas.

L'iconographie du Christ enfant avec les instruments de la Passion, bien que peu répandue, est représentative des nouvelles dévotions nées du Concile de Trente et du travail des théologiens des XVI^e et XVII^e siècles. De même que se développent les représentations de la sainte Famille et de saint Joseph, l'Enfant Jésus est de plus en plus présent dans l'iconographie chrétienne, parfois associé aux instruments de la Passion. Cette scène de prière, entourée des symboles du sacrifice, illustre l'enfance silencieuse de Jésus et son obéissance à la volonté de Dieu.

Ce thème iconographique n'était pas représenté dans les collections du musée. Cette œuvre vient enrichir la collection d'huiles sur cuivre illustrant les nouvelles dévotions nées de la Contre-Réforme : sainte Famille, saint Joseph et l'Enfant Jésus notamment.

6. Grégoire le Grand

Huile sur cuivre

Fin du XVII^e siècle

Hauteur : 18, largeur : 14

Inv. 001.1.1

Achat, Sées, 2001

Grégoire se retira du monde après la mort de sa mère et transforma le palais de sa famille sur le mont Coelius en un monastère bénédictin dont il devint abbé. Élu pape en 590 contre sa volonté, raison pour laquelle il ne porte pas la tiare papale aux trois couronnes, il est représenté vêtu d'un mantum, dans une mandorle, et tient la croix à triple traverse. Bien que traditionnellement imberbe, il porte ici une barbe contribuant à l'originalité de cette œuvre. Cet achat a pris place dans la collection d'huiles sur cuivre et complète les représentations de saints dans le musée qui ne possédait aucune figure de ce Père de l'Église.



6



7

7. Calice

Métal argenté et argent doré

XIX^e siècle

Hauteur : 27,5, diamètre du pied : 13, diamètre de la coupe :

8,3

Inv. 998.43.2

Achat, Alençon, 1998

Calice

Métal argenté et argent doré

XIX^e siècle

Hauteur : 25,5, diamètre du pied : 12,5, diamètre de la coupe :

8,2

Inv. 998.43.1

Achat, Alençon, 1998



L'absence de poinçons sur ces deux calices très proches de style et d'exécution ne permet guère de préciser leur provenance. Très sobres avec leur coupe unie et un léger décor de feuillages et de fleurettes ciselé sur le pied et le nœud, ils sont représentatifs des œuvres produites dans la première moitié du XIX^e siècle pour permettre la reprise du culte dans les églises dont toute l'orfèvrerie avait été saisie pour alimenter les fontes nécessaires au financement des guerres révolutionnaires. Le musée ne possédait pas de calice de ce type, jalon pourtant indispensable pour comprendre l'évolution stylistique de l'orfèvrerie religieuse.



8

8. Calice

Verre transparent soufflé

Fin du XVIII^e siècle

Hauteur : 22, diamètre du pied : 13,5, diamètre de la coupe : 8,1

Inv. 002.1.2

Achat en vente publique, Alençon, 2002

Ce calice aurait été exécuté à la verrerie de Tanville. Le musée conservait déjà un ciboire en verre déposé par la commune de Saint-Nicolas-des-Bois et produit vraisemblablement aussi à Tanville. L'emploi du verre comme matériau pour les vases sacrés n'est pas autorisé canoniquement puisqu'en cas de bris les espèces consacrées seraient souillées. Ce calice aurait donc été produit et utilisé pour le culte clandestin durant la Révolution. Un exemplaire différent, acheté sur le marché de l'art, est conservé dans le trésor de l'église d'Habloville, près de Putanges. On ne compte guère plus d'une dizaine d'objets de ce type dans les collections publiques françaises. L'achat du calice permet de présenter les deux vases sacrés nécessaires à la célébration de l'Eucharistie.



9

9. Plat de quête

Faïence, Nevers ?

XVIII^e siècle

Hauteur : 20, largeur : 27, hauteur : 3,5

Achat en vente publique, Alençon, 2002

Ce plat ovale monté sur un pied bas, décoré d'un marli à godrons, présente en son centre une croix potencée, les trois clous de la crucifixion et le symbole christique I.H.S. (du latin *Iesus Hominum Salvator*, *Jésus Sauveur des Hommes*), lui-même cerné d'une gloire et d'un décor de palmettes bicolores.



10. Reliquaire

Bois sculpté et doré, verre, papier
XVIII^e siècle

Hauteur : 32,5 , largeur : 22, épaisseur : 6,5

Inv. 002.2.1

Achat en vente publique, Alençon,
2001

Comme un ostensor, la monstrance-reliquaire est composée d'une boîte vitrée placée au centre d'une monture élaborée, portée par un pied et une tige, destinée, comme son nom l'indique, à présenter des reliques. L'originalité de cette monstrance-reliquaire tient à la présence de plusieurs reliques, paperolles et fleurs séchées disposées autour d'un personnage barbu en verre filé. La monture, baroque, est en bois sculpté et doré.

11. Jeu de messe

Bois, métal, tissu, papier

XIX^e siècle

Inv. 000.1.1

Achat, Agneaux, 2000

Tabernacle, crucifix, calice et patène, monstrance, encensoir, navette à encens, chandeliers et oriflamme viennent compléter l'autel, vraisemblablement utilisé par les enfants dont la pratique était non seulement de répondre la messe et d'en connaître les usages, mais d'inciter, dès le plus jeune âge, des vocations religieuses, souvent encouragées par les prêtres ou les précepteurs et toujours bienvenues au sein des familles catholiques.





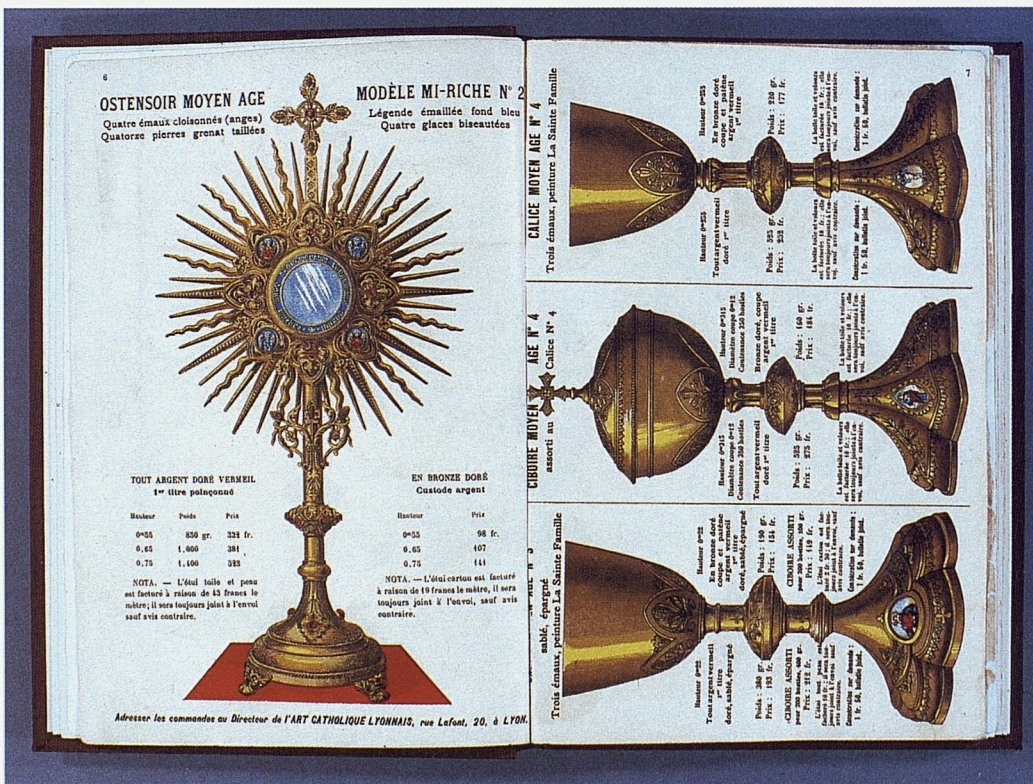
12. Catalogue de l'Art catholique lyonnais.

Papier
1899
Hauteur : 29, largeur : 21
Inv. 002.3.1
Achat, Paris, 2002

Ce catalogue de vente par correspondance d'objets liturgiques de la maison Bouvard et Duviard, toujours en activité (la part de la production religieuse est aujourd'hui infime) témoigne de la place prépondérante de la ville de Lyon dans la production et le commerce d'art religieux en France et à l'étranger.

Ce catalogue présente les illustrations des différents articles avec leur numéro de référence. Une notice précise la matière, les caractéristiques et les variantes possibles (couleurs, dimensions, ornements), ainsi que les prix.

Tout en illustrant l'évolution des pratiques commerciales au XIX^e siècle, cet ouvrage est une véritable source documentaire. Il représente tous les modèles proposés à cette époque, permettant ainsi des attributions et des datations plus précises des collections du musée. Ce livre, acheté dans un état médiocre, a été récemment restauré et doté d'une reliure.





13

13. Sainte Barbe

Fragment de statue
Pierre calcaire peinte
XVI^e siècle
Hauteur : 23, largeur : 25
Le Merlerault, église Saint-Martin ; Planches, collection particulière ; don de M^{lle} Simone Saffray en 2000

Conservé dans la même famille depuis la Révolution, ce chef de sainte Barbe proviendrait selon la tradition orale de l'église du Merlerault où il aurait été soustrait au vandalisme révolutionnaire. Cette œuvre est remarquable par la qualité de la sculpture, la finesse des détails de la coiffe et la délicatesse de sa polychromie, vraisemblablement d'origine mais altérée par des tentatives anciennes de nettoyage.

14. Saint Jean Baptiste

Faïence
XIX^e siècle
Hauteur : 32,5, largeur : 12
Inv. 998.81.1
Achat en vente publique, Alençon, 1995

Cette œuvre exécutée à Quimper (Finistère) à la fin du XIX^e siècle représente Jean Baptiste, vêtu d'une peau de mouton, tenant, posé sur un livre, l'agneau crucifère (Jean dit de Jésus qui marche devant lui : « Voici l'agneau de Dieu »).

L'acquisition de cette faïence a permis au musée d'élargir sa collection de céramiques, lacunaire, et compléter ainsi les œuvres sculptées ou peintes représentant les principaux épisodes de la vie de Jean Baptiste.



14

15. Notre-Dame de l'Oratoire

Figurines sous cadre : métal, bois, verre, tissu
Fin du XIX^e siècle
Hauteur : 36, largeur : 28, profondeur : 3
Inv. 999.2.1.1 et 999.2.1.2
Achat, Sées, 1999

Ces figurines sous cadre, dédiées à Notre-Dame de l'Oratoire, ont été confectionnées en mémoire du pèlerinage de Passais-la-Conception, et certainement offertes pour l'obtention ou en remerciement d'une grâce. Elles portent une inscription relative à l'événement. En 1852, à la suite d'une promesse, une dame Hélain fit construire un édicule, puis un petit sanctuaire contenant une statue de l'Immaculée. La chapelle et le pèlerinage furent créés en 1857 par M^{lle} Duchatellier, nièce du curé de Passais. Elle se dévoua corps et âme à cette œuvre, organisa des fêtes et installa une mission annuelle. Le succès, engendré par la ferveur des pèlerins et la multiplication des miracles, permit d'édifier une nouvelle construction, inaugurée en 1927 par Mgr Pasquet, évêque de Sées. L'acquisition de ces ex-voto, bien qu'en mauvais état, a été motivée par le souhait de documenter les pratiques religieuses spécifiques à l'Orne et, en particulier, ses sanctuaires mariaux.



16. Saint Jérôme

Gravure sur papier aquarellée et découpée, tissu collé
Fin du XVII^e siècle-début du XVIII^e siècle
[Nicolas Bazin] d'après Palma le Jeune
Hauteur : 26,8, largeur : 19,6
Inv. 002.2.2
Achat, Paris, 2002

Cette gravure a été réalisée d'après le *saint Jérôme* de Jacopo Palma il Giovane. L'original de ce tableau, dont plusieurs copies sont connues, pourrait être l'exemplaire conservé au Musée départemental d'art religieux de Sées, selon Philippe Malgouyre, conservateur stagiaire en 1991.

La peinture de Jacopo Palma il Giovane livre une interprétation originale du thème du pénitent au désert. Au pied d'un crucifix, saint Jérôme, nu, entouré du crâne sur lequel il médite, de la pierre avec laquelle il se frappe lorsqu'il est soumis à la tentation, est représenté non pas en prières, mais penché sur un livre, allusion à son œuvre de docteur de l'Église. Le lion à qui il tira une épine de la patte, devenu l'un de ses principaux attributs, somnole à ses pieds.

La représentation gravée, dont le tirage est inversé par rapport à la peinture modèle, a été enrichie et détournée par le graveur. La

trompette du Jugement dernier que saint Jérôme, d'après une lettre apocryphe, entendait fréquemment sonner, comme le rappelle la légende de la gravure, est représentée au dessus du crucifix. Trois thèmes iconographiques de saint Jérôme sont donc ici réunis en une seule œuvre.

La gravure présente en outre la particularité d'être aquarellée, et les drapés ont été découpés et remplacés par un tissu collé au dos du papier. Ces transformations datent probablement du XIX^e siècle. L'opportunité de réunir le modèle, la peinture de Palma ou une copie ancienne, et une gravure éditée à partir de ce modèle est assez rare. Elle s'est présentée en 2001. Cette acquisition permet d'illustrer le mode de diffusion des modèles iconographiques par la gravure et les techniques employées par les graveurs.



S.^t Jérôme

*Disoit Souvent soit que Le boive Soit que je Mange. Ou que je sois en prieres il me semble que l'entens
le son funeste de cette horrible Trompette qui dira leuez vous Morts Venez au Jugement de Dieu.*



17

17. Saint Louis

Gravure sur papier aquarellée et découpée, tissu collé.

Graveur Nicolas Bazin (vers 1636-1710) d'après une peinture d'Antoine Dieu (vers 1662-1727)

Hauteur : 27, largeur : 20,2
Inv. 002.2.1

Achat, Paris, 2002

Cette gravure, appartenant manifestement à la même série que le *saint Jérôme*, représente saint Louis sans couronne royale ni sceptre, mais toutefois vêtu du manteau royal semé de fleurs de lys, tenant dans sa main gauche la couronne d'épines et les trois clous de la Crucifixion qu'il ramena de Constantinople.

Le manteau gravé a été découpé et remplacé par un tissu bleu, sur lequel les fleurs de lys gravées, détournées, ont été recollées ; les manches ont été ornées d'un tissu jaune brodé au fil d'or. Cette gravure, comme la précédente, a été acquise auprès d'un

marchand parisien en 2002. Elle constitue la seule représentation dans nos collections du roi saint qui a toujours joui d'une certaine popularité dans le diocèse. Louis IX, membre du tiers ordre franciscain, donna en effet au couvent des Cordeliers de Sées, la plus ancienne fondation de la province parisienne, une épine de la couronne du Christ, conservée de nos jours à l'évêché.

Bibliographie : *Une présence discrète. Les clarisses à Alençon, 1501-2001*, Alençon, Conseil général de l'Orne, 2001, p. 38 et 45.



18

18. Saint François-Xavier mourant

Huile sur toile collée sous verre

XVIII^e siècle

Hauteur : 23.8, largeur : 18

Inv. 002.1.4

Achat en vente publique, Alençon, 2002

Plus grand saint de l'ordre des jésuites après Ignace de Loyola, François-Xavier est envoyé par le Portugal dans les comptoirs des

Indes. Il accomplit de nombreuses missions dans le sud-est asiatique et au Japon. Il meurt en 1552 avant d'avoir pu pénétrer en Chine. C'est sur l'île de Soucian, sous une hutte de feuillages, en vue des côtes de Chine, qu'il meurt après s'être fait déposer par un vaisseau marchand. Il serre contre sa poitrine le crucifix que saint Ignace lui avait offert.

L'originalité de la technique et l'absence de ce type de représentation dans les collections ont motivé l'achat de cette peinture et de son pendant, sainte Marie Madeleine.



19

19. Les ravissements de sainte Marie Madeleine

Huile sur toile collée sous verre

XVIII^e siècle

Hauteur : 23.8, largeur : 18

Inv. 002.1.3

Achat en vente publique, Alençon, 2002

Cette représentation illustre un des derniers épisodes de la vie de la sainte. Pendant sa pénitence à la Sainte-Baume, des anges la soulevaient de terre sept fois par jour pour l'emmener au paradis où elle entendait les chœurs célestes, puis la ramenaient dans le désert. La sainte se reconnaît ici par le pot à onguent dont elle répandit le contenu sur les pieds du Christ et par le crâne et le crucifix sur lesquels elle méditait dans la grotte.

20. Chasuble

Soie, velours, fils métalliques

Début du XX^e siècle

Longueur : 111, largeur : 66

Inv. 998.81.2.2

Achat en vente publique, Alençon, 1997

Cette chasuble de couleur blanche, utilisée pour les solennités, est ornée d'une croix aux pampres de vigne et couronne stylisés. Le mouvement des décors aux couleurs chatoyantes, brodés aux extrémités de la croix, souligne l'appartenance de cette chasuble à la période art déco, époque à laquelle des artistes comme Madeleine Barillet tentent, avec succès, de renouveler l'art de la paramentique.

Voile de calice

Soie, fils métalliques

Début du XX^e siècle

Largeur : 53

Inv. 998.81.2.1

Achat en vente publique, Alençon, 1997

Ce voile de calice, utilisé pour recouvrir le calice sur l'autel, appartenant au même ornement que la chasuble, arbore des décors similaires et une conception artistique identique.

21. Bourses à quêter

Velours, cuir, soie, fils métalliques

XIX^e siècle

Hauteur : 9, largeur : 10

Inv. 998.81.3.1 et 998.81.3.2

Achat en vente publique, Alençon, 1997

Ces petits sacs ou bourses en velours grenat qui pouvaient être fixés sur un long manche étaient utilisés pour faire la quête. Ils enrichissent la collection d'objets utilisés à l'offertoire, auparavant représentés seulement par des plats de quête.



20

21



22. Le repos de la Sainte Famille pendant la fuite en Égypte

Huile sur toile

2^e moitié du XVII^e siècle

Hauteur : 73, largeur : 63,3

Inv. 000.2.1

Achat, Sées, 2000

Ce petit tableau destiné à la dévotion privée proviendrait d'une chapelle du sud du Calvados. Son achat a permis de combler une lacune iconographique dans les collections du musée puisque le thème du repos de la Sainte Famille n'y était pas représenté. En très mauvais état et quasi illisible lors de son acquisition, l'œuvre s'est révélée après restauration extrêmement séduisante par l'éclat de la palette employée et de facture soignée.

Proche dans sa composition des tableaux représentant l'éducation de la Vierge par sainte Anne, il en diffère par le paysage de pyramides et de palmiers à l'arrière-plan qui désigne clairement l'Égypte et le monde païen.

Si l'attitude gracieuse et recueillie de la Vierge, sa robe et sa coiffure évoquent celles de la Vierge de la *Sainte Famille* peinte en 1651 par Eustache Lesueur (Chrysler Museum de Norfolk), l'enfant Jésus désignant un rouleau où figure un texte en hébreu transforme cette scène du repos, souvent traitée avec une charmante familiarité, en leçon théologique à l'instar de la composition monumentale de Giovanni Francesco Romanelli conservée au musée des beaux-arts de Nantes.



22

The image is a full-page abstract painting with a heavy, textured surface. The color palette is dominated by deep blues, dark browns, and a vibrant red in the upper left corner. The brushstrokes are thick and expressive, creating a sense of depth and movement. The overall composition is vertical and somewhat chaotic, with various shades and textures blending together. The title 'LA MAIN' is centered in the middle of the image in a white, serif font.

LA MAIN

LA MAIN

Les œuvres entrées dans les collections du musée sous forme de dépôt destiné à en assurer la sauvegarde sont arrivées bien souvent dans un état de conservation médiocre, voire précaire. Conservées depuis leur création dans des églises rurales, elles ont beaucoup souffert de l'humidité ambiante qui peut altérer considérablement peintures et sculptures en favorisant les attaques biologiques (insectes et moisissures) ou les dégradations physiques.

Dès leur arrivée, les œuvres font l'objet d'un dépoussiérage soigneux afin de permettre l'établissement d'un constat d'état qui déterminera le degré d'urgence pour l'intervention d'un restaurateur. En effet, si certaines altérations portent surtout un préjudice esthétique aux œuvres, d'autres en revanche constituent des menaces à court terme pour leur intégrité physique. Le constat d'état permet en outre de déterminer la nature des travaux nécessaires qui comportent presque systématiquement un nettoyage, la saleté favorisant le développement de micro-organismes, un traitement contre les insectes et/ou les champignons et une consolidation. Ces interventions curatives sont indispensables pour la stricte conservation des œuvres. Ensuite seulement peuvent être envisagés des travaux visant à rendre à l'objet un aspect esthétique satisfaisant : qu'il s'agisse d'enlever des repeints, de combler des lacunes, de dégager une polychromie ancienne, il convient d'engager une réflexion et un dialogue avec le restaurateur pour déterminer les limites de son intervention.

Trois grands principes président aux choix faits en matière de restauration : lisibilité de l'intervention de près (et dossier technique détaillant les produits utilisés, les opérations réalisées et des photographies), stabilité dans le temps des produits utilisés et réversibilité maximale de ces produits. Le choix des produits est également dicté par les conditions de conservation habituelles des œuvres : c'est ainsi que les rentoilages de tableaux sont exécutés à la cire-résine plutôt qu'à la colle, celle-ci favorisant le développement des champignons en milieu humide. Les choix de restauration au musée sont donc plus proches des options prises par les monuments historiques que des pratiques privilégiées dans les musées des beaux-arts, les œuvres traitées étant en principe toujours susceptibles de réintégrer leur édifice d'origine.

La restauration des peintures

Les interventions sur le support

Le support toile

La toile est le support privilégié des peintres depuis le XVI^e siècle. Ses altérations vont dépendre de sa nature constitutive (matière et technique de fabrication), des matériaux qui lui sont apposés (couche préparatoire, pigments, liants, vernis) et de l'environnement dans lequel elle est présentée (pollution, climat...). Les pertes d'adhérence entre la toile et la couche picturale (lacunes, soulèvements, craquelures), les déchirures et les déformations sont les dégradations les plus courantes.

Le musée prescrit le rentoilage à la cire (mélange de cire d'abeille et de cire dammar). Cette intervention délicate consiste à renforcer le support par une nouvelle toile et à rétablir l'adhérence de la couche picturale par pénétration d'un adhésif. Après avoir retiré le châssis, le restaurateur protège la face par un cartonnage encollé qui participe à la remise à plat de la surface picturale. Le revers de la toile est ensuite nettoyé à l'aide d'un scalpel et de coton imbibé d'eau, puis réparé. Enfin, une nouvelle toile de lin décati est collée sur l'ancienne au moyen de cire résine chauffée au fer à repasser.

Pour un doublage, le restaurateur fixe la couche picturale sur la toile par le revers à l'aide d'un adhésif synthétique dilué dans un solvant. Après avoir colmaté les déchirures, il applique une toile de polyester.

Le support bois

Le bois se fragilise en fonction de son environnement (climat, conditionnement), de sa constitution (essence, qualité de débit, défaut du bois, type d'assemblage), des attaques d'insectes xylophages et du développement de moisissures. Ce sont autant de causes d'altérations et donc de nécessités d'interventions pour le restaurateur.

Après un nettoyage minutieux des planches qui composent le panneau et un traitement contre les insectes et les moisissures, toutes les pièces qui contraignent le bois sont retirées (les pièces clouées, vissées, collées, incrustées). Une fois les planches démontées, le restaurateur consolide le bois par injection de résine acrylique diluée dans du solvant. Pour arrêter l'évolution de fentes très importantes, il peut incruster des pièces de bois en « V » dans une incision de même forme. L'ensemble est ensuite ré-assemblé à faux tenons et mortaises et maintenu par un système non contraignant qui assure la mobilité du bois.

Les interventions sur la couche picturale

Elles se déroulent par strate en pénétrant de plus en plus profondément vers la couche de pigment. Le nettoyage en est l'étape la plus anodine car il se réalise sur le vernis. Il consiste en un dépoussiérage à la brosse et au coton imbibé d'eau déminéralisée.

Le traitement du vernis

Le vernis est la couche de protection de la matière picturale. Il est composé de résine naturelle diluée dans un solvant. Il se forme après évaporation de ce dernier. Au contact de l'air et de la pollution le vernis s'altère en se craquelant et en jaunissant. L'intervention sera différente en fonction du type d'altération.

La régénération du vernis lors d'un chanci est fréquente. Le chanci est un voile gris opaque causé par une micro-fissuration du vernis occultant la couche picturale. Il se développe dans un milieu très humide. Le passage d'un coton imbibé de solvant suffit à lui rendre toute sa consistance et sa transparence.

L'allègement du vernis consiste à ôter la couche oxydée, jaunie, tout en préservant la couche la plus ancienne. Cette option permet de conserver une unité esthétique et d'éviter la pénétration de solvant dans la couche picturale. Le dévernissage est une méthode plus radicale qui retire tout le vernis. Le restaurateur n'opère cette intervention que lorsque la toile est en très mauvais état.

Le traitement des repeints

Les repeints sont tous les éléments modifiant la composition originale. Le choix de les garder ou de les retirer avec un scalpel dépend de leur intérêt pour l'histoire de l'art et de leur importance pour la bonne conservation de l'œuvre.

La réintégration

C'est la dernière étape de la restauration. Elle se décide en fonction de critères esthétiques ou historiques. En aucun cas cette intervention ne doit porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre, les matériaux employés doivent donc être stables et la réversibilité assurée.

Pour une réintégration minimaliste ou curative, le restaurateur se contente de fixer la couche picturale et de traiter le support pour éviter l'évolution des dégradations. Les lacunes sont donc visibles.

La réintégration illusionniste n'est pas perceptible à l'œil. Un mastic est d'abord apposé sur les lacunes. Celui-ci peut être sculpté pour redonner l'illusion de la texture. Le restaurateur adopte alors une mise en œuvre comparable à celle de l'artiste par identité ou égalisation chromatique. Pour en assurer la réversibilité, cette opération est faite entre deux couches de vernis permettant ainsi avec un simple solvant de restituer l'état antérieur.

La restauration des sculptures

Les dégradations courantes de la sculpture affectent l'état de surface et la structure. A travers deux exemples (plâtre et bois) l'exposition propose quelques interventions possibles pour la restauration des œuvres sculptées.

La restauration des arts graphiques

Le papier est un support très fragile. Sa restauration, bien que peu visible, est souvent fondamentale pour la survie de l'œuvre.

Le papier, en particulier le papier fabriqué avec une pâte mécanique à partir du XIX^e siècle, peut contenir ses propres agents d'altération : la lignine, les encres, le chlore dégagent de l'acide qui modifie l'équilibre chimique du papier. Les dégradations chimiques peuvent être causées ou accélérées par des agents externes : la lumière (photo-oxydation), l'humidité (entraînant oxydation et développement des champignons), la pollution atmosphérique (taches, empoussièrement). Les altérations mécaniques (perte de matière, rupture des fibres) sont principalement le fait des insectes et des conditions de manipulation.

La restauration des œuvres en papier est très différente selon la technique de l'œuvre. Ainsi le gommage n'est pas utilisé sur des sanguines ou des œuvres au crayon noir. De même les gravures comportant une cuvette ne sont pas mises en presse.

Le gommage est utilisé pour éliminer l'empoussièrement et pour réduire les taches. Après le nettoyage, les résidus de cette gomme poudre neutre et non abrasive sont retirés avec une brosse de soie.

L'acidification au contact de l'air et de la lumière entraîne le jaunissement du papier et la dégradation de ses fibres. La désacidification peut s'effectuer par vaporisation de solution de carbonate de calcium ou simplement par bain dans l'eau.

Le papier est hygroscopique (il se dilate ou se rétracte en fonction de l'humidité qu'il absorbe ou résorbe). Ses variations dimensionnelles contribuent à sa déformation. Le papier se gondole, voire se déchire. Pour le remettre à plat le restaurateur procède à son humidification puis dispose l'œuvre sous presse entre deux non-tissés polyester et deux buvards.

Le doublage permet par un contre-collage d'un support en papier japon (mince, translucide et résistant) de renforcer le papier sur la totalité de sa surface ou sur une zone fragilisée.

Pour combler les lacunes, des pièces en papier japon sont découpées selon leurs formes. Elles sont ensuite enduites de colle de pâte puis disposées sur les manques préalablement encollés. Le restaurateur fait sécher l'œuvre sous presse puis arase les saillies ou débordements minimes avec un scalpel.

Le ré-encollage restitue la colle que le papier a perdue à la suite de traitements ou d'altérations. L'œuvre est réimprégnée de colle cellulosique qui la protège ainsi de la pollution.



23

23. Saint Pape bénissant

Bois taillé, sculpté et peint

XVII^e siècle

Hauteur : 133, largeur : 42, épaisseur : 35

Société Historique et Archéologique de l'Orne, hôtel Libert à Alençon puis Archives départementales de l'Orne, dépôt en 1995

La statue est constituée de sept fragments rapportés sur le support principal. Le bois qui présente de nombreuses fissures a été altéré par de multiples attaques d'insectes xylophages au point que la base ne permettait plus d'assurer la stabilité de la sculpture. Après un traitement contre les insectes par injection, la statue a été emballée pendant trois semaines dans un film étanche. La base a été consolidée avec une résine acrylique et la polychromie fixée par infiltration de résine sous les écailles soulevées. La stabilité de la sculpture a été obtenue par le moulage d'une semelle compensatrice corrigeant les irrégularités de la base. L'ensemble a été dépoussiéré et nettoyé. Quelques retouches colorées sur les carnations et l'aube rendent sa lisibilité à l'œuvre.

24. Saint Jean Baptiste

Plâtre peint

XVII^e siècle ?

Hauteur : 65, largeur : 20

Boucé, église Saint-Pierre, dépôt en 1995

De facture naïve, cette statue représentative de l'art populaire montre saint Jean Baptiste en pied, vêtu d'une peau de mouton, bras tendu, tenant vraisemblablement un bâton, aujourd'hui disparu, dans sa main gauche (comme l'atteste l'encoche creusée dans la terrasse) ainsi que l'agneau qui devait être fixé sur la petite plaque de bois placée près du pied droit. Le socle solidaire, à angles coupés, est sculpté d'un phylactère.

Avant sa restauration, ce Jean Baptiste, réalisé par moulage à creux perdu, présentait de nombreuses épaufrures ainsi que plusieurs lacunes (l'agneau et la main gauche tenant le bâton). La présence de fils de fer, corrodés par l'action de l'humidité, avait fait éclater le plâtre d'une partie de la jambe gauche et des doigts de la main droite. La polychromie se détachait du support en fines écailles. La fixation de la polychromie réalisée, le nettoyage a été effectué avec un mélange d'eau déminéralisée et d'ammoniac avant d'intervenir sur les bouchages et les restitutions (armatures de la jambe gauche, du pouce, du majeur et de l'annulaire). Afin de masquer les lacunes de la polychromie qui laissaient apparaître la blancheur du plâtre, des retouches colorées ont été réalisées sur l'ensemble de l'œuvre.



24

25. Coffret aux saintes huiles

Étain et plomb
XIX^e siècle
Hauteur : 10, largeur : 7,2, profondeur : 5,3
Inv. 998.1.12
Musée diocésain, dépôt en 1969

Coffret aux saintes huiles

Étain
XIX^e siècle
Hauteur : 10, largeur : 12, profondeur : 6,5
Inv. 998.1.13
Musée diocésain, dépôt en 1969

Coffret aux saintes huiles

Étain
XVII^e-XVIII^e siècles
Hauteur : 12,7, largeur : 7,5, profondeur : 11,5
Inv. 998.1.14
Musée diocésain, dépôt en 1969

Coffret aux saintes huiles

Étain
XVII^e-XVIII^e siècles
Hauteur : 12, largeur : 7,4, profondeur : 11,5
Inv. 998.1.15
Musée diocésain, dépôt en 1969

Coffret aux saintes huiles

Étain
XVII^e-XVIII^e siècles
Hauteur : 9,4, largeur : 7, profondeur : 10
Inv. 998.23.1
Provenance inconnue

Coffret aux saintes huiles

Étain
XVII^e-XVIII^e siècles
Hauteur : 9,4, largeur : 7, profondeur : 10,5
Inv. 998.25.1
Société Historique et Archéologique de l'Orne, dépôt en 1995

Ces petites boîtes couvertes, généralement en argent, en plomb ou en étain, peuvent contenir une à trois ampoules utilisées pour l'onction avec les saintes huiles. Elles sont identifiables grâce à une inscription : OLEUM CATECHUMENORUM ou O.C. appelée aussi OLEUM SANCTUM ou O.S., OLEUM INFIRMORUM ou O.I. et SANCTUM CHRISMA ou S.C. Ces huiles sont utilisées pour le baptême, l'ordination sacerdotale, le sacrement des malades ou la consécration des autels et des églises.

Ces objets liés aux sacrements, en étain, sont sujets à la corrosion et subissent des altérations lorsqu'ils sont exposés à l'humidité pendant un temps prolongé : ils perdent leur lustre et prennent un aspect granuleux et gris. Ce changement est dû à l'oxydation. L'élimination des salissures superficielles par micro-sablage aux abrasifs végétaux suffit à éliminer la corrosion sur les surfaces peu altérées. La corrosion de l'étain est souvent confondue avec une modification allotropique qui se produit dans le métal à basse température, connue sous le nom de peste de l'étain. Celle-ci a des effets catastrophiques car elle change l'état cristallin du métal, qui se désagrège en une poudre grise, sans qu'aucune restauration ne soit possible. Ce phénomène, heureusement, est très rare.





26



25

26. Plat de quête

Étain

XVIII^e siècle ?

Longueur : 26, largeur : 18,5, épaisseur : 2,8

Inv. 998.1.17

Musée diocésain, dépôt en 1969

Le plat de quête, souvent en métal, peut comporter des compartiments pour séparer les produits de la quête, ou un binet pour une bougie. Au centre, parfois, un petit support saillant permet de fixer un élément dont l'iconographie est en relation avec l'objet de la quête.

Cet objet complet mais fissuré présentait une surface inégalement altérée par une corrosion feuilletante : la surface, localement, se soulevait par plaques et présentait une texture poudreuse. L'élimination des salissures superficielles a été effectuée par micro-sablage aux abrasifs végétaux et sa consolidation par passage au pinceau de paraloid B 72 dilué à environ 5 % d'acétone.



27

27. Autel et tabernacle

Bois taillé, mouluré, sculpté, peint et doré
XVIII^e siècle

Inscription : « Les Aspres 1828 »

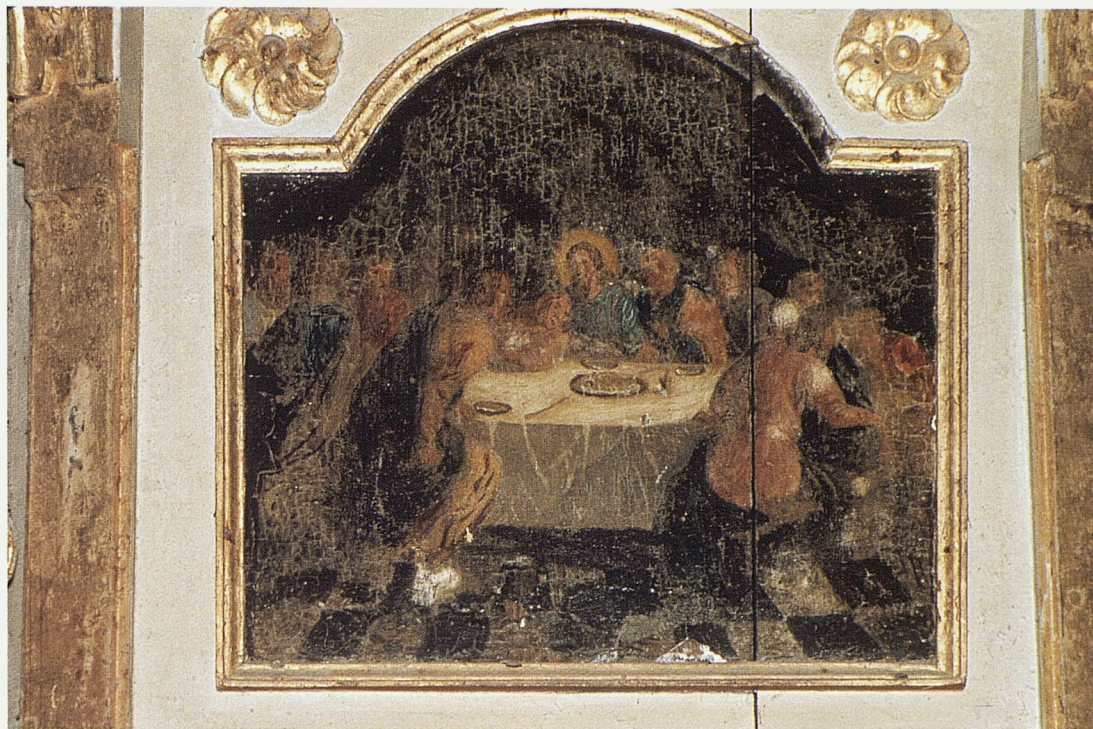
Les Aspres, église Saint-Martin, dépôt en 1985

L'ancien maître-autel de l'église Saint-Martin des Aspres offre un exemple rare d'autel conçu sans le retable emblématique de la Contre-Réforme. L'ensemble restait cependant suffisamment monumental dans l'espace restreint de son église d'origine pour jouer pleinement son rôle d'exaltation de l'Eucharistie. L'autel en tombeau, harmonieusement galbé, s'orne d'un médaillon sculpté représentant l'agneau couché sur le livre aux sept sceaux, motif obligé figurant sur la plupart des autels aux XVII^e et XVIII^e siècles. Victime du sacrifice pour les Hébreux, l'agneau devient le symbole du Christ mort au moment de la Pâque devenant ainsi le nouvel agneau pascal immolé pour le salut de tous les hommes. L'image de l'agneau et du livre aux sept sceaux est directement issue des visions prophétiques décrites dans l'*Apocalypse* de Jean (Ap.5, 6-10).

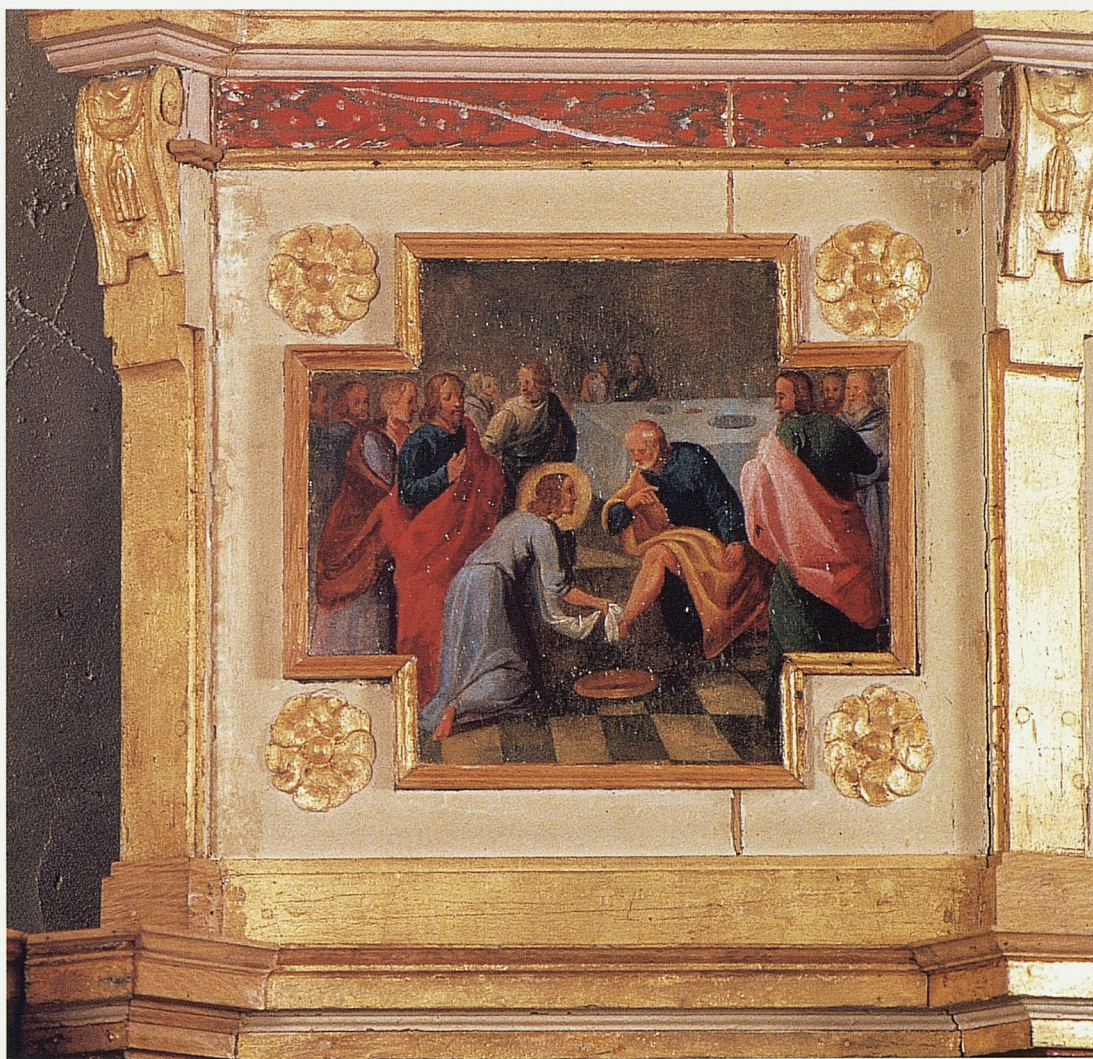
Sur l'autel repose un gradin orné de rinceaux, destiné à recevoir les chandeliers. Le tabernacle pyramidal se compose au registre inférieur de cinq pans rythmés par six colonnettes. Les niches abritaient des statuette : le Christ sauveur au centre encadré par deux apôtres puis saint Martin et saint Louis aux extrémités. Le registre supérieur ne compte que trois pans occupés par de petits panneaux peints illustrant trois épisodes du dernier repas de Jésus avec ses disciples : le lavement des pieds, la fraction du pain et le partage du vin. Un dôme à écailles ceint d'une balustrade et sommé d'une statuette du Christ ressuscité couronne l'ensemble.

L'inscription portant la date 1828 correspond vraisemblablement à une réfection de la polychromie.

L'ensemble des menuiseries a été vérifié, consolidé et ajusté. La couche picturale des petits panneaux peints du tabernacle a été fixée, dépoussiérée et dévernée. Les repeints ont été enlevés et les lacunes réintégrées. La polychromie modifiée au XIX^e siècle fera l'objet d'une prochaine tranche de travaux.



27



27



28. Le martyre de saint Sébastien

Huile sur toile

XVII^e siècle

Hauteur : 148, largeur : 102

Les Aspres, église Saint-Martin, don en 1985

Ce tableau ornait l'autel secondaire sud de l'église Saint-Martin des Aspres, près de L'Aigle, qui a fait l'objet d'une désaffectation culturelle en 1975 avant sa transformation en mairie et salle polyvalente. À cette occasion l'ensemble du mobilier a été transféré dans l'église Notre-Dame de la même commune et au musée.

L'ange venu enlever les flèches du corps de saint Sébastien rend manifeste l'intervention céleste qui a permis au saint de survivre à son premier martyre. Il s'agit là d'une variante du thème plus répandu qui figure saint Sébastien soigné par la veuve Irène aidée de sa servante. Le martyr n'est plus sauvé par une intervention humaine mais bien par la volonté divine et, en ce sens, cette représentation prend en compte les recommandations de la Contre-Réforme en matière d'art religieux.

Support déchiré, couche picturale entièrement soulevée, le tableau était en voie de désintégration complète. L'intervention minutieuse de sauvegarde a consisté à remettre en place et fixer les écailles. La contre-face a été imprégnée de cire résine puis doublée de tartane. Les lacunes n'ont pas été restituées, la lisibilité de l'œuvre étant suffisante. Un vernis de protection a été posé sur la couche picturale.



28



29



29. Assemblée de saints

Huile sur bois

1^{re} moitié du XVI^e siècle

Hauteur : 44, largeur : 105

Inv. 998.79.1

Champosoult, église Saint-Pierre, dépôt en 1984

Ce panneau en chêne composé de deux planches horizontales constituait la prédelle d'un retable dont le registre supérieur comportait trois planches verticales ornées d'un paysage peint. L'ensemble de ces éléments a été découvert en 1983 à l'occasion de la consolidation de la menuiserie des retables de l'église de Champosoult. Le démontage du retable secondaire sud dont le tableau porte la date de 1693 a révélé cette structure plus ancienne que son réemploi a sans doute préservé de la destruction.

La composition du panneau reprend la formule courante au XIV^e siècle consistant à présenter un groupe de saints, figurés en pied, de face ou légèrement de trois-quarts. Saint Laurent, à gauche,

vêtu de sa dalmatique de diacre, bénit de la main droite la donatrice agenouillée. Sainte Apolline d'Alexandrie, qui aurait été la sœur de Laurent, présente la pince tenant une dent, instrument de son martyre survenu en 249 : le bourreau lui aurait arraché une à une toutes ses dents, en faisant la patronne des dentistes et de leurs patients. Ensuite viennent deux abbesses dotées d'une crosse et du livre de leur règle. Enfin, à l'extrême droite, sainte Marguerite d'Antioche, les mains jointes serrant une croix, sort indemne du ventre du dragon qui l'avait assailli. Ces figures nimbées, assez raides, se détachent sur un fond de paysage agreste vallonné, ponctué par les flèches effilées des églises au loin, qui n'est pas sans évoquer une influence flamande.

L'œuvre avait souffert en surface du placage contre sa couche picturale du retable du XVII^e siècle. Recouverte d'un voile blanchâtre (moisissures), elle était peu lisible. Le support a fait l'objet après un dépoussiérage soigneux d'un traitement fongicide et insecticide par application. La couche picturale a été fixée à la cire résine et vernie.



30. Christ Sauveur

Bois, huile sur bois, métal

Début du XVII^e siècle

Hauteur : 36,2, largeur : 18,5 épaisseur : 4,5

Inv. 998.1.22

Musée diocésain, dépôt en 1969 (proviendrait de l'église de la Lande-de-Lougé)

Cette porte de tabernacle, à angles coupés dans la partie supérieure, représente le Christ sauveur du monde, tenant l'orbe de la main gauche et bénissant de la main droite.

Des soulèvements de la préparation de la couche picturale ont nécessité un refixage. Les lacunes anciennes au niveau de la jambe gauche du Christ n'ont pas été comblées car elles ne remettraient pas en cause la compréhension de l'œuvre.



31



31. Vierge

Huile sur bois

XVII^e siècle

Hauteur : 67, largeur : 18

Inv. 998.1.61

Musée diocésain, dépôt en 1969

Ce panneau est l'unique vestige d'un tableau représentant la Vierge à l'Enfant.

L'intervention du restaurateur s'est limitée à une fixation de la couche picturale.

32. Présentation de la Vierge au temple

Huile sur toile

Fin du XVII^e siècle

Hauteur : 155, largeur : 97

Argentan, église Saint-Germain ;
Caen, Conservation régionale
des monuments historiques ;
dépôt en 1988

Selon le *Protévangile* de Jacques, quand Marie eut trois ans, ses parents qui l'avaient consacrée à Dieu avant sa naissance la conduisirent au Temple où elle devait vivre avec des compagnes, jusqu'à son mariage. Très prisé par les peintres, cet épisode leur permettait de créer d'amples compositions architecturées montrant les quinze marches de l'entrée du Temple et ses colonnes, le cortège des jeunes vierges accompagnant Marie et la foule des spectateurs assistant à cette solennité.

Ici apparaît l'ultime étape de la présentation au Temple, le moment où Marie est accueillie par le prêtre. La fillette, mains croisées sur la poitrine en signe de ferveur et de soumission, se prosterne devant le grand prêtre qui se penche vers elle.

Une composition presque identique mais inversée, attribuée à Jean Gourdière, peintre mayennais du milieu du XIX^e siècle, est conservée dans l'église Notre-Dame d'Haleine. Si le modèle n'est pas encore identifié, le parti est proche de celui d'un tableau de Louis Elle le Jeune, conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes, lui-même inspiré d'une œuvre de Charles Le Brun datée de 1645 et connue par la gravure.

Ce tableau est arrivé au musée en très mauvais état. Jusqu'en 1988, il a été conservé à la Conservation régionale des monuments historiques où il avait été vraisemblablement déposé à la suite des destructions de 1944 qui ont gravement endommagé l'église Saint-Germain d'Argentan. Le souvenir s'en est ensuite perdu au point que le retable d'origine du tableau a reçu en dépôt en 1975 une nouvelle toile, le portrait de la bienheureuse Marguerite de Lorraine. Le tableau a subi une restauration complète : rentoilage à la cire, changement du châssis, dévernissage, enlèvement des surpeints, masticage des lacunes et réintégration picturale.





33

33. Les tentations de saint Antoine

Huile sur toile

XVIII^e siècle

Hauteur : 72, largeur : 80

Don de M^{lle} Mannevy

Ce tableau ornait un dessus de porte d'une maison privée de L'Aigle.

La scène – une des plus populaires de la légende de saint Antoine – est originale dans son interprétation. Le saint ascète représenté sous l'aspect d'un vieillard barbu, vêtu de la robe de bure à capu-

chon des moines de son ordre, est conforme à son iconographie. Mais les traditionnelles tentatrices envoyées dans le désert par le démon pour le tourmenter en attisant son désir sont ici des paysannes vêtues simplement et sobrement dans des costumes du XVIII^e siècle.

La toile très endommagée a subi un rentoilage à la cire, après nettoyage du revers puis pose d'un châssis neuf traité contre les insectes. Les repeints ont été enlevés au scalpel après un nettoyage et un allègement du vernis. Le choix d'une réintégration illusionniste a été opéré pour une compréhension optimale de l'œuvre.



33



34





34

34. Jésus et les docteurs

Huile sur bois
Fin du XVII^e siècle
Hauteur : 112, largeur : 92 hors cadre

Saint Joseph et saint Jean Baptiste

Huiles sur bois
Fin du XVII^e siècle
Hauteur : 114, largeur : 53 hors cadre
Hôpital d'Argentan, don en 1977

Ces trois panneaux peints d'une série de quatre (le quatrième, l'*Adoration des Mages*, étant exposé à l'hôpital d'Argentan) ont vraisemblablement été exécutés vers 1670 pour l'église Saint-Thomas de l'Hôtel-Dieu, lors d'une campagne d'embellissement du décor financée par les habitants de la ville. Il s'agit d'un ensemble cohérent mais rien ne permet d'affirmer qu'il nous est parvenu complet.

L'iconographie semble centrée autour de la reconnaissance de la mission particulière du Christ. En effet, si l'Adoration des mages est la première reconnaissance du Fils de Dieu par les hommes, le recouvrement de l'enfant Jésus au Temple constitue la première manifestation publique du Christ. Cet épisode est rapporté dans l'Évangile de Luc (2, 41-50) : à l'âge de douze ans, l'enfant Jésus venu à Jérusalem pour la Pâque avec ses parents resta sur place alors que ceux-ci retournaient

à Nazareth. Après trois jours de recherches, Marie et Joseph le retrouvèrent au Temple s'entretenant avec les docteurs et les éblouissant par son intelligence. En réponse à l'angoisse manifestée par ses parents Jésus déclara : « Pourquoi donc me cherchez-vous ? Ne saviez-vous pas que je dois être dans la maison de mon Père ? ». Les figures isolées de saint Joseph et de saint Jean Baptiste témoignent de l'importance de ces deux personnages qui ont préparé le ministère du Christ, Joseph en lui tenant lieu de père, l'éduquant et le protégeant, Jean Baptiste dit aussi le « précurseur » en annonçant sa venue.

L'auteur des panneaux n'a pu être identifié. Il est fort probable qu'il s'agisse d'un peintre argentin car un véritable foyer artistique s'est créé dans cette ville au XVII^e siècle autour de la dynastie des Gabriel. Ces artistes ont laissé des copies de qualité d'œuvres connues par la gravure. Ainsi le saint Jean Baptiste a pour modèle un dessin à la sanguine de Laurent de La Hyre, exécuté vers 1635-1638 et gravé par Rousselet.

L'ensemble des panneaux a subi un traitement similaire : fixation de la couche picturale à la cire résine, nettoyage du dos et imprégnation par un fongicide appliqué à la brosse, consolidation des bois dégradés par imprégnation de résine acrylique. Les petites fentes ont été recollées à la colle vinylique et les joints réajustés. La couche picturale a été dépoussiérée, le vernis allégé et les surpeints enlevés à l'aide de solvants. Les lacunes ont été réintégrées de façon illusionniste.





35

54 L'œil et la main



35



35

35. Saint Évroult et sainte Madeleine, bannière

Huile sur toile, soie

Fin du XVIII^e siècle-début du XIX^e siècle

Hauteur : 155, largeur : 120

Don de M. l'abbé Ipcar en 1988

Cette bannière, qui pourrait provenir de l'abbaye Saint-Évroult, fut conservée par le père Louis Pottier, curé de Bocquencé, jusqu'en 1960. Le père Feuillet la récupéra puis la transmit à l'abbé Ipcar.

La bannière est composée de deux huiles sur toile représentant saint Évroult et sainte Madeleine, cousues sur un damas de soie. Saint Évroult, fondateur de l'abbaye d'Ouche à la fin du VII^e siècle, est peint en pied devant un paysage, vêtu de la coule noire et de sandales, tenant sa crosse abbatiale de la main droite. Une architecture classique, en partie dissimulée derrière une draperie rouge, occupe la droite de la composition.

La représentation de sainte Madeleine est très nettement inspirée dans sa composition de la *Madeleine repentante renonce à toutes vanités de la vie* de Charles Le Brun conservée au Musée du Louvre, reproduite en gravure en 1773. Madeleine, en tenue de courtisane, détachant le regard de son miroir, arrache son voile et se dépouille de ses bijoux ; son coffret à bijoux est renversé à ses pieds ; son manteau bleu tombe sur un tabouret.

Dans les deux représentations de saints, la présence divine est manifestée par les rais de lumière sortant des nuées.

L'état de conservation de l'œuvre en rendait la compréhension difficile. La soie, déchirée en plusieurs endroits, était coupée à quelques centimètres des toiles peintes. Celles-ci présentaient de nombreux soulèvements et des lacunes d'usure dues à une conservation pliée. Les toiles ont été démontées, imprégnées de cire résine, dépoussiérées, le vernis a été allégé, puis les lacunes ont été comblées par réintégration illusionniste. Un vernis de protection a été appliqué sur l'ensemble.

La soie d'origine a été remontée sur une soie damassée neuve. Le format originel de la bannière n'étant pas connu, les dimensions ont été restituées par analogie avec les bannières de l'époque. Des franges de fil d'or ont été cousues en périphérie. Une gaine a été ménagée en partie haute pour le bâton horizontal sur lequel est fixé la chaîne qui était attachée sur la hampe de la bannière.



35





36

36. Le triomphe du nom de Jésus

Huile sur toile

Fin du XVIII^e siècle

Hauteur : 153, largeur : 140

Dépôt de la commune de L'Aigle, vers 1974

Cette toile se trouvait à l'origine dans un des retables secondaires de l'église Saint-Jean. Par la suite elle fut entreposée dans le grenier du presbytère. Elle est parvenue au musée en mauvais état. Ce tableau illustre une iconographie originale dont les exemples semblent rares dans les collections publiques. Le peintre s'est inspiré de plusieurs types de représentations. La partie supérieure avec les anges de part et d'autre du symbole christique serait reprise de l'iconographie de l'adoration du Saint Sacrement par les anges.

Quant à l'assemblée des apôtres et de la Vierge, mains jointes, regardant vers les cieux, c'est à la scène de la Pentecôte que l'artiste a pu se référer. A travers cette toile le peintre illustre une leçon religieuse, en rappelant aux fidèles que les saints – si largement vénérés – ne sont que les intercesseurs de Dieu. Le jeu des drapés et des couleurs, alternativement chaudes et froides, contribue à la qualité de cette œuvre.

En raison de son séjour prolongé dans le grenier du presbytère, l'œuvre était encrassée et déchirée. La couche picturale n'adhérait plus à la toile, ce qui avait provoqué des craquelures et des pertes de matière. Le tableau, après un nettoyage de sa face et de sa contre-face, a été rentoilé puis une réintégration illusionniste et un nouveau vernis ont permis de lui rendre toute sa lisibilité.

37. Notre-Dame de Recouvrance des Tourailles

Lithographies couleur

XIX^e siècle

Hauteur : 35 et 21, largeur : 24,5 et 15,5

Inv. 998.25.1 et 2 ; 998.25.18.1

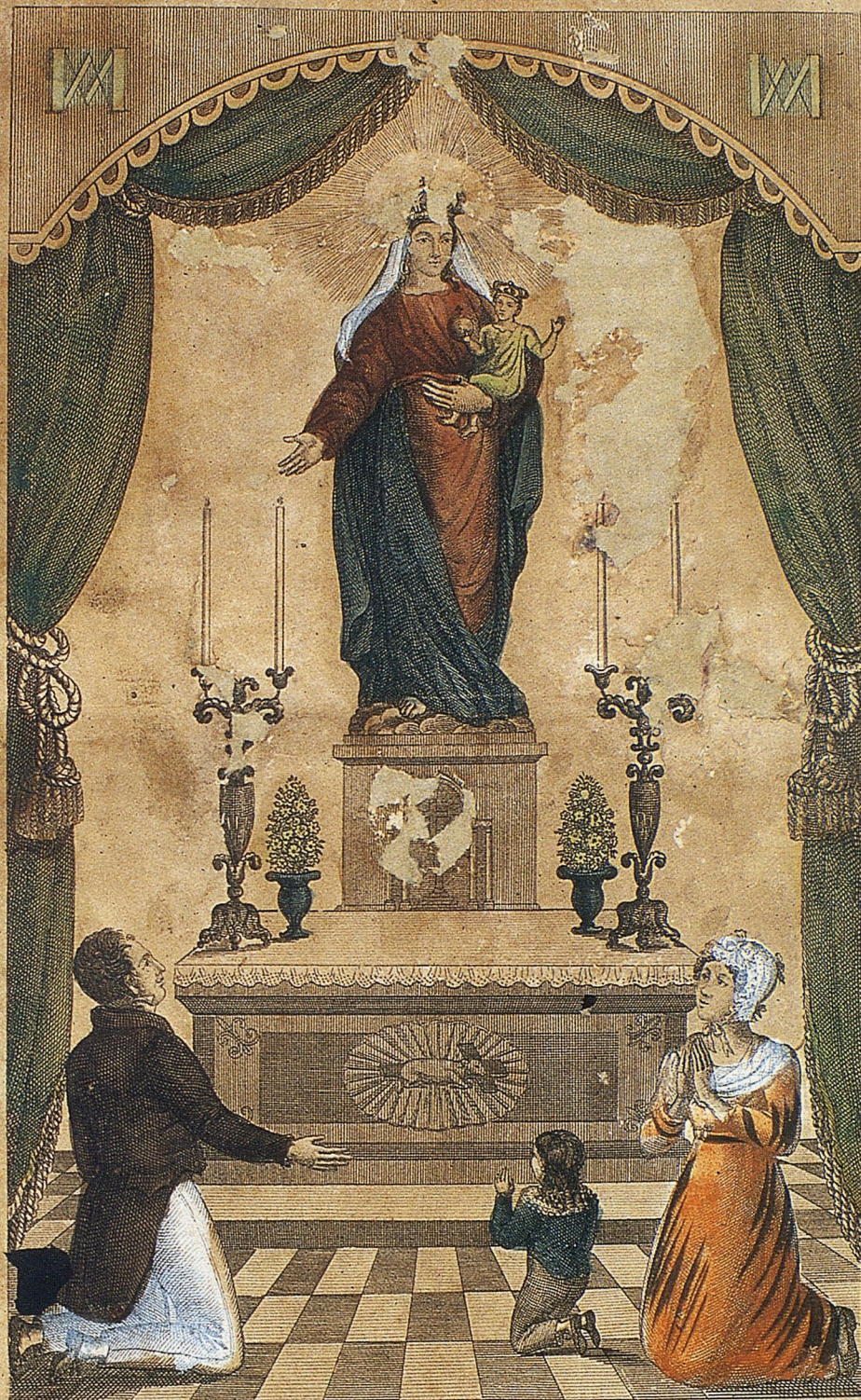
Société Historique et Archéologique de l'Orne, dépôt en 1995

Depuis le IX^e siècle, la Vierge Marie est vénérée aux Tourailles sous le nom de Notre-Dame de Recouvrance : la Vierge dans le mystère de Jésus retrouvé au Temple .

Certainement séduits par la beauté du site, des ermites établirent un sanctuaire dans un vallon appelé « Val Marie » situé dans cette petite commune du Houlme et ne tardèrent pas à édifier une chapelle adossée à une petite église. Celle-ci étant devenue trop exiguë pour les pèlerinages régionaux de plus en plus nombreux, un projet grandiose naquit dans l'esprit de l'abbé Gougeon, curé de la paroisse en 1895. La première pierre de la future église fut bénite par Mgr Trégaro le 24 juin 1895 et la nouvelle basilique inaugurée le 1^{er} juin 1903.

Vendues à bas prix par les imagiers aux institutions religieuses ou aux marchands d'objets de piété pour leurs pèlerins à l'occasion des grandes fêtes chrétiennes, ces images reposent toutes sur le même principe : mise en scène gestuelle devant différents autels de la Vierge, génuflexion et demandes d'action de grâce. Entre souvenirs de pèlerinage et objets de piété populaire, ces images permettaient aux pèlerins de bénéficier d'une protection divine locale, susceptible d'alléger les maux terrestres et d'agrémenter les murs de leurs demeures.

Conservées dans de mauvaises conditions, ces gravures rehaussées comportaient de nombreuses lacunes. Dépoussiérées à l'aide de gomme en poudre neutre, elles furent humidifiées, mises sous presse et doublées au verso.



Notre-Dame de la recouvrance des Couvraillès.

Altear chaz Ellet, Rue st Jacques N° 6 au st nom de Marie.

Table des matières

Préface	5
L'œil : dix ans d'acquisitions	9
La main : dix ans de restaurations	31

Achévé d'imprimer
sur les presses de l'Imprimerie Alençonnaise
2, rue Édouard-Belin, 61002 Alençon
Dépôt légal : 3^e trimestre 2002 - N° d'ordre : 50473

