

IMAGE OU OBJET ?

L'influence du traitement de conservation-restauration dans l'interprétation des icônes

Par Kiriaki Tsesmeloglou

La restauration des œuvres, et notamment celles des œuvres religieuses, ne pouvant se penser sans tenir compte de leur fonction et de leur valeur d'usage, il est nécessaire de se demander dans quelle mesure la fonction religieuse est affectée ou non lorsqu'on intervient sur icône. En effet, l'icône possédant aujourd'hui une double ontologie, le restaurateur doit en connaître de façon globale les origines afin de ne pas orienter la lecture de ce témoin culturel, historique et artistique.

Icône : œuvre d'art ou objet sacré ?

Le terme « icône » vient du mot grec *eikon* qui signifie image ou portrait. Il désigne une image sacrée, élaborée selon des règles précises établies par l'Église orthodoxe.

Le cadre définissant les limites de l'art chrétien fut édicté lors du septième concile œcuménique de Nicée en 787, durant lequel furent définies les principales règles symboliques et iconographiques de cet art. À cette occasion, il fut établi que : « avant l'Incarnation la divinité était uniquement révélée à travers les Écritures et Images sacrées ». L'absence d'image pouvait alors signifier le refus de l'Incarnation.

On lit dans les actes du septième concile œcuménique quelques extraits : « Cet art n'a pas été inventé par les artistes... Une grande responsabilité et une grande retenue sont donc exigées de l'iconographe. Il lui faut dépasser toute subjectivité close par la prière, le jeûne, la rencontre silencieuse avec celui dont il va faire l'icône ».

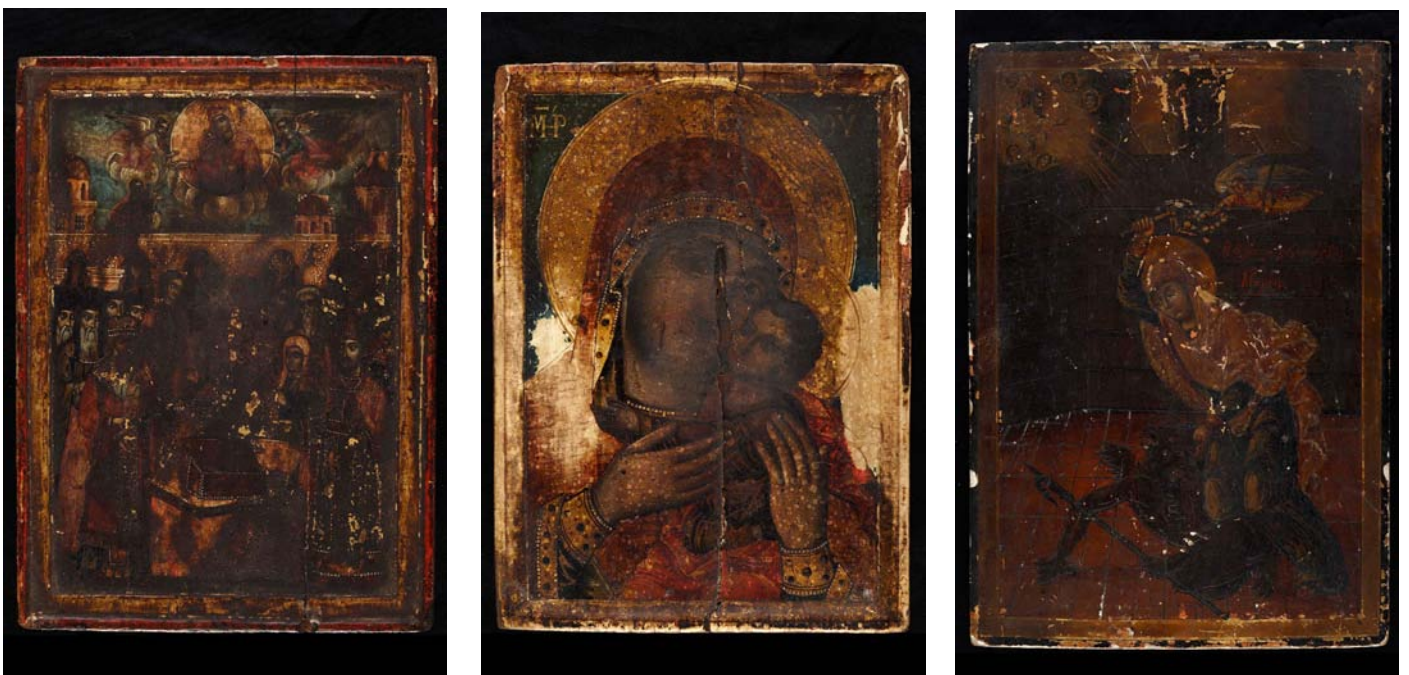
Les icônes tentent de rendre visible le monde chrétien transcendantal. Jusqu'à la fin de l'époque romaine (XI^e siècle), les règles et codes iconographiques de l'art religieux demeurent similaires en Orient et en Occident. Au cours du XII^e siècle, pendant la dynastie des Paléologues à Byzance (1261–1453), les particularités iconographiques russes et byzantines se définissent. C'est à cette période que les icônes portatives se développent ; il s'agit de représentations peintes sur des panneaux de bois et donc transportables, en opposition aux icônes fixes directement peintes sur les murs.

En parallèle, l'art sacré occidental abandonne sa dimension métaphysique pour se concentrer sur la dévotion, en permettant ainsi à l'artiste de s'exprimer. L'œuvre, en plus de sa symbolique religieuse, porte donc la lecture personnelle du peintre et sa propre interprétation des Écritures. En revanche, lorsque nous parlons d'icônes, nous devons oublier la notion de créativité individuelle qui caractérise l'art religieux occidental d'après la Renaissance. L'icône suscite le sens mystique et atteste « la Parousie » signifiant le retour glorieux du Christ à la fin des temps. Une œuvre d'art, au contraire, est à regarder, elle ravit

l'âme mais elle n'a pas de fonction liturgique. L'art n'a pas de valeur en soi dans l'icône. L'iconographe est soumis à l'autorité de l'Église et n'est que l'interprète anonyme de cet art qui est celui de l'Église. La particularité de l'icône et sa spécificité dans l'art religieux n'ont cependant pas été reconnues à cette époque. C'est pourquoi cet art est souvent critiqué notamment par les historiens de l'art occidentaux du XIX^e siècle, qui le considèrent alors comme « un art incompréhensible, non-évolué et non-esthétique ».

Le débat autour de cette question (œuvre d'art ou objet sacré ?) est ouvert depuis de nombreuses années entre les historiens de l'art et les théologiens. En revanche, le point de vue du restaurateur et le sens à donner à son intervention ont été rarement étudiés.

À l'occasion de l'exposition Trésors de réfugiés au château, la restauration préalable à l'exposition des icônes provenant des collections de l'église de la Dormition à Marseille illustre parfaitement cette problématique.



Trois icônes provenant de l'église de la Dormition de Marseille.

La Sainte Ceinture, fin du XVIII^e siècle, tempera sur bois, 19 X 26 cm. L'iconographie n'est pas lisible à cause du noircissement de la surface dû à une forte exposition devant des cierges. Cette icône représente l'épisode du transfert de la Sainte Ceinture de la Vierge de Jérusalem à Constantinople en 395 par l'empereur Arkadios. L'arrivée de la Sainte Ceinture fut célébrée avec faste. Selon la tradition, la Ceinture a été transmise par la Vierge à l'apôtre Thomas durant son Assomption.

Vierge de tendresse type *Glykofiloussa*, fin du XVIII^e siècle, tempera sur bois, 19 X 26,5 cm. L'icône fait partie du registre qui était destiné à être recouvert d'un revêtement métallique, aujourd'hui disparu. Seules les zones des visages et des mains, visibles à travers le revêtement, étaient peintes de manière élaborée. Les parties cachées étaient traitées en ébauche. Les parties visibles comportent des brûlures de couche colorée dues à une exposition devant une source de chaleur.

Sainte Marina, martyre, représentée dans sa prison pendant son combat avec le diable, XIX^e siècle, tempera posée sur feuille d'or, 24,5 X 35 cm. La couche colorée est noircie, le vernis oxydé et la surface comporte de nombreuses altérations comme des griffures, éclats, lacunes, résultats de transport et de manipulation inadaptes au cours de ses multiples voyages.

Les principales détériorations relatives à l'icône sont liées à son usage cultuel ainsi que la particularité de son conditionnement dans les lieux de culte. Les icônes sont exposées dans les églises et y sont vénérées. Elles participent à la liturgie et sont considérées comme une représentation du divin. Les chrétiens orthodoxes se prosternent devant elles, frottent leur surface peinte avec un coton parfumé qu'ils conservent ensuite comme phylactère. Cette tradition fragilise et noircit le vernis et la peinture, générant à terme des pertes de matière et marques d'usure. Lors des processions, ils les portent dans les cortèges quelles que soient les conditions climatiques. Ces conditions extérieures, parfois difficiles, peuvent détériorer les panneaux de bois qui sont, par ailleurs, très vulnérables aux infestations de micro-organismes et d'insectes. Les conditions environnementales diffèrent d'une église à l'autre, les œuvres étant alors exposées à de brutales variations hygrométriques et de température. En guise d'offrandes, encens et cierges brûlent devant elles en permanence ; la chaleur qu'ils produisent près de l'icône exposée sur un mur humide crée des situations ayant pour conséquence la formation de lacunes, craquelures de la couche picturale et fissures du panneau de bois. Le support ainsi fragilisé altère la surface peinte et le graphisme.

Le code déontologique relatif à la restauration d'œuvres d'art se base sur la nécessité de connaître l'identité historique et matérielle de l'œuvre, y compris son contexte et son usage cultuel. Le restaurateur doit être conscient des exigences spécifiques que suppose un bien culturel portant également un sens religieux. Le dialogue entre les différents acteurs est alors nécessaire afin que l'œuvre après restauration continue de respecter les appréciations de chaque communauté. Ce positionnement est parfois complexe à accorder avec la vision scientifique actuelle de la conservation-restauration.

Considérations éthiques concernant la réintégration esthétique

Le manuel du peintre de Dionysios de Fournà, datant du XVI^e ou du XVIII^e siècle, guide l'hagiographe dans sa pratique. Historiquement, il produit les icônes, est en charge de leur entretien voire de leur « restauration ». Si une icône est détériorée au point de ne pouvoir être restaurée, l'œuvre est alors brûlée et les cendres placées dans l'huile d'onction. Si une couche picturale est lacunaire mais que le panneau de bois est encore en bonne condition de conservation, l'hagiographe s'octroie le droit de peindre une nouvelle icône sur l'ancienne image illisible, jugée gênante pour servir le culte. Cependant, lorsque l'œuvre présente un réseau lacunaire limité, il n'intervient que partiellement, repeignant soit les saints, soit les fonds ou les cadres.

Jusqu'au XIX^e siècle, la restauration des icônes est placée sous le contrôle de l'Église qui, seule, décide des traitements qui leur sont attribués selon ses propres règles. La considération patrimoniale de tels objets est alors inexistante. Mais au milieu du XIX^e siècle, en Russie, on observe une mutation dans la perception du travail de restauration. En Grèce, alors sous occupation ottomane, la pratique reste inchangée. En 1843, le tsar Nicolas I^{er}, irrité

après les dégâts dramatiques sur les fresques de la cathédrale de Kiev, ordonne aux évêques de contrôler les travaux de restauration. Il promulgue un décret en ce sens, selon lequel les évêques doivent exercer leur surveillance afin qu'en aucun lieu on ne se permette la moindre intervention visant à corriger, rénover, modifier, les peintures des églises ou tout autre objet ancien.

En parallèle, les collections privées d'icônes apparaissent vers 1840 en Occident. L'icône devient très en vogue à cette période dans le monde des collectionneurs, notamment les aristocrates. L'icône commence alors à prendre un statut d'œuvre d'art. Les travaux de restauration sur de tels objets sont confiés à des peintres qui privilégient l'intervention esthétique et une réintégration poussée, ce qui a parfois conduit à une interprétation arbitraire voire erronée des parties manquantes. Le but est d'améliorer l'aspect de l'œuvre mais également d'en fausser la datation pour en tirer un meilleur prix.

À la fin du XIX^e siècle, les comportements face à l'icône et son interprétation sont multiples et demeurent donc à définir.

Le XX^e siècle voit cette attitude évoluer, les icônes n'étant alors plus considérées comme des témoignages archéologiques chrétiens uniquement, mais aussi comme des œuvres d'art associées à une valeur patrimoniale pour les musées ainsi qu'une valeur marchande. Les négociants doivent reconnaître qu'aujourd'hui les acheteurs d'icônes sont spécialisés et recherchent des œuvres originales et authentiques ne leur autorisant plus leurs anciennes pratiques.

Au cours du XX^e siècle, Igor Grabar, un des plus importants théoriciens scientifiques russes de la conservation-restauration, refuse radicalement toute intervention esthétique lors du traitement de restauration. Pour lui, il est parfaitement suffisant de stabiliser la peinture d'origine afin d'en assurer la pérennité. Cela signifie en assurer la conservation en stoppant les altérations sans pour autant opérer d'interventions d'ordre esthétique sur l'œuvre. Il revendique le « ton neutre » mais réalise rapidement que ceci est inconciliable avec la réalité de l'œuvre, transformant tout autant l'identité et la lisibilité de l'original. En 1927, réalisant son erreur, il revient sur ses propos et affirme qu'il est possible d'intervenir esthétiquement dans le cas d'une œuvre fortement dégradée. Dans le domaine des collections muséales en Grèce, nous constatons que les premières interventions de réintégration s'effectuent sur la totalité des lacunes dans un esprit d'illusionnisme. Avec le temps, la politique a changé et la réintégration a perdu ce sens automatique tendant vers la non-intervention.

Dans le passé, la vision privilégiée est que l'icône, afin de remplir son rôle, doit être entière et ne présenter aucune lacune. En effet, l'Église orthodoxe ne peut accepter une image fragmentée ; l'Évangile et les icônes ont une importance équivalente sur le plan théologique. Or, si un évangile est en partie illisible, il ne remplit plus son rôle. Pour les icônes, la condition est la même ; nous ne pouvons vénérer une icône si elle est illisible ou fragmentaire. Une icône n'est pas un simple morceau de bois peint que le croyant vénère. Un tel comportement serait considéré comme de l'idolâtrie.

De nos jours, les autorités religieuses ont acquis une lecture plus globale des caractéristiques esthétiques et historiques de l'icône. L'apparition des musées ecclésiastiques a permis de concilier les opinions des différentes parties. Au sein de ces nouvelles institutions, les icônes sont exposées après une intervention de restauration minimaliste. L'icône restaurée devient

relique, à mi-chemin entre l'œuvre culturelle et l'objet patrimonial. Les icônes fortement dégradées ne sont alors plus désacralisées au sein de l'Église ni brûlées mais ressuscitées par le restaurateur. Ces originaux placés dans les musées sont remplacés par de nouvelles icônes dans les églises, qui continueront de remplir le rôle d'objet de culte.

Aujourd'hui, le restaurateur doit adapter son intervention à ces différentes conceptions ontologiques d'un même objet matériel. L'histoire nous prouve que le rendu esthétique a la capacité de transformer et/ou de sauvegarder les informations et le rôle véhiculés par l'image. Selon les textes officiels définissant la conservation-restauration, le restaurateur doit respecter une ligne déontologique et éthique lors de son intervention pratique basée sur la neutralité, la réversibilité et le respect de l'entité historique et matérielle de l'œuvre. C'est pourquoi, dans cette conception moderne de l'intervention, il faut distinguer le repeint ancien, réalisé par des peintres, de la retouche, exécutée par le restaurateur. Les exigences esthétiques du propriétaire de l'œuvre doivent être satisfaites tout en garantissant les fondamentaux de la conservation-restauration, même lorsqu'il s'agit d'une icône utilisée comme objet de culte. Des compromis structurels peuvent être réalisés afin de garantir la pérennité matérielle des icônes, notamment lors de processions.

Les principales difficultés sont liées au fait que le degré de réintégration variera selon de nombreux facteurs : conception théologique et artistique, valeur antique vision démotique ou vernaculaire. Ceux-ci définissent l'originalité de l'objet dont découle le traitement de restauration adapté. Il n'existe pas d'automatisme en conservation-restauration, seulement un respect de bases édictées qui délimitent une intervention.

Cas pratique : protocole suivi pour la présentation esthétique des icônes appartenant à l'église de la Dormition à Marseille.

De 1914 à 1922 des centaines de familles chrétiennes chassées d'Anatolie arrivent à Marseille et apportent avec elles des icônes majoritairement d'usage domestique. Pleins de gratitude, ils déposent les icônes en remerciement à l'église orthodoxe de la Dormition.

Ces icônes ont souffert du voyage et elles portent les traces d'une utilisation culturelle.

Les principales altérations sont les suivantes : un fort encrassement de la couche colorée dû à l'exposition des objets devant des cierges ; des pertes de matière, soulèvements et griffures de la couche picturale dus aux mouvements du support, son transport et sa manipulation ; une forte oxydation du vernis.

À l'exception de celles restaurées, les icônes étaient conservées derrière l'iconostase de l'église comme reliques et objets de mémoire d'une communauté, étant fortement endommagées au niveau de la lecture de l'image.

Objectif de la conservation-restauration :

Il était nécessaire de procéder à des interventions de conservation-restauration dont le sens serait double : d'une part permettre au public visitant l'exposition d'apprécier des objets porteurs de mémoire d'une immigration installée en France et d'autre part permettre la

réhabilitation au sein de la paroisse de ces objets dont la lecture était impossible à cause des dégradations citées ci-dessus. Ces objets étant des reliques pour la communauté orthodoxe de Marseille, ils maintiennent leur statut également dans l'exposition comme objet de mémoire. Leur parcours est visible à travers les accidents et altérations survenus lors de leur voyage. Prendre la décision d'effacer ces traces historiques serait comme effacer ce qui a répertorié ces objets au rang des reliques.

Le commissariat de l'exposition et l'autorité paroissiale se sont logiquement accordés sur le degré d'intervention d'ordre esthétique à attribuer à cette collection. Les deux parties concernées ont souhaité retrouver la lisibilité perdue de ces images, l'une à des fins pédagogique et artistique au sein de l'exposition, l'autre à des fins culturelles au sein de l'église.

Le degré de nettoyage des vernis oxydés et noircis était validé. Un vernis de protection a été appliqué sur la couche colorée après nettoyage. Aucune retouche n'a été effectuée.



Les icônes après restauration

[Conclusion]

La conservation-restauration des icônes de la collection de l'église de La Dormition à Marseille a été l'opportunité d'illustrer toute la délicatesse de la prise de décision et l'importance du diagnostic matériel, historique et identitaire de l'œuvre avant d'en établir le traitement approprié. La dimension culturelle de l'icône ajoute un acteur supplémentaire à cette prise de décision devant respecter la continuité du rôle de l'icône, aussi bien en tant qu'objet d'art que comme objet sacré.



La Sainte Ceinture, église de la Dormition de Marseille (détail après restauration)



Vierge de tendresse, église de la Dormition de Marseille (détail après restauration)



Sainte Marina, martyre, église de la Dormition de Marseille (détail après restauration)