

Vie intime
des œuvres d'art



Vie intime
des œuvres d'art

Brigitte Lam
Conservateur

Direction des Musées et du Patrimoine
culturel de la ville d'Aix-en-Provence

Introduction

7

Matière des oeuvres d'art

8 à 11

Les matériaux

Le bois

La toile

La couche picturale

Analyse scientifique

Chantier des collections, chantier de restauration

La peste de 1720

12 à 17

Ex voto de Michel Serre

Michel Serre (1658-1733)

Iconographie

Histoire de l'œuvre

La restauration

L'apport de l'analyse des matériaux

Christ, saint Roch, saint Sébastien :

Ex-voto de la peste de 1720

18 à 29

Saint Sébastien , Saint Roch, Jésus Christ

Iconographie

Histoire de l'œuvre

La restauration

L'apport de l'imagerie scientifique et des analyses de matériaux

Le Christ en croix

Un Christ polychrome

Notre-Dame-de Grâce, une statue miraculeuse -

Ex-voto

30 à 37

Les ex-voto peints de Notre-Dame-de Grâce

Les peintres d'ex-voto au XIX^e siècle à Aix-en-Provence : premières pistes

Barthélemy Hippolyte Louis Droumet, peintre d'ex-voto

La restauration des ex-voto

Saint André

38 à 41

Iconographie

La restauration

Les apports de la photographie scientifique



Notre-Dame de Lorette

42 à 47

Le sanctuaire de Notre-Dame de Loreto, la sainte maison de Lorette
Girolamo Cialdieri (1593-1680)
Composition et iconographie
L'apport de la radiographie dans la connaissance de la composition
Restauration



Cadres en bois doré

48-49

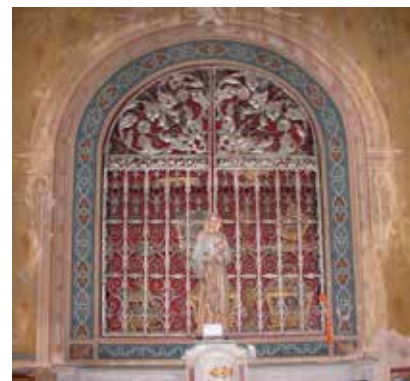
Le cadre
La restauration du cadre de saint André
La restauration du cadre Notre-Dame de Lorette
La restauration du cadre de l'ex-voto de Michel Serre
La restauration des cadres des ex-voto



Reliquaires bois et métal

50 à 63

Reliquaire de la Vraie Croix
Reliquaires de sainte Germaine – de saint Hilaire, archevêque d'Arles –
le Bienheureux André Abellon
Reliquaire de sainte Marthe
Reliquaire de saint Louis, roi de France, saint Bonav Ep. D., saint Bernardini San.,
saint Columbae Virg. M.
Reliquaires de saint Paul M. – saint Fausurius M. – saint Constantius M.
Reliquaires de saint Donati M., saint Theodori M.
Reliquaire de saint Cælestini M., saint Victoris M., saint Victorini M.
Restauration des reliquaires en bois doré



Habiller la Vierge –

La garde-robe mariale de Notre-Dame de Grâce

64 à 72

Notre-Dame de Grâce – vestiaire
Le vestiaire liturgique
La chasuble française
La dalmatique



Conservation préventive des textiles

73

Bibliographie

74





Introduction

Depuis plusieurs années, la ville d'Aix-en-Provence et son service du Patrimoine se sont engagés dans un travail long, parfois périlleux et méconnu d'inventaire et de restauration du patrimoine religieux.

Héritage de la Révolution, du Concordat de 1801 et de la loi de 1905 dite de séparation des Églises et de l'État, ce patrimoine tant immobilier que mobilier n'avait jusqu'à présent pas suscité d'opération d'envergure depuis le début du XIX^e siècle.

Les risques et les défauts de stabilité d'édifices comme celui de l'église de la Madeleine ont déclenché une intervention pluriannuelle qui a vocation à être prolongée et élargie à d'autres édifices et objets mobiliers.

C'est dans ce contexte, qu'ont été entrepris le déménagement des œuvres d'art de l'église de la Madeleine, les inventaires des dix sept églises et chapelles appartenant à la ville ainsi qu'un programme de restauration de leurs œuvres d'art.

Cette démarche scientifique longue et minutieuse qui vous conduit dans les secrets des archives et l'obscurité des sacristies permet de dresser une première estimation de ce fonds.

Sans doute à terme, 6.000 objets de toute nature : peintures sur toile, sur bois, sculptures, orfèvrerie, textiles sont et seront recensés mais déjà les pertes sont latentes. Certains lieux sont désespérément vides alors que les inventaires de 1905 décrivaient des dizaines d'objets, d'autres ont réussi à passer le temps.

Ce catalogue a pour objectif de vous faire entrer dans les coulisses de la conservation-restauration, de mettre en lumière la mission scientifique des professionnels du patrimoine, de faire connaître les savoirs et les savoir-faire.

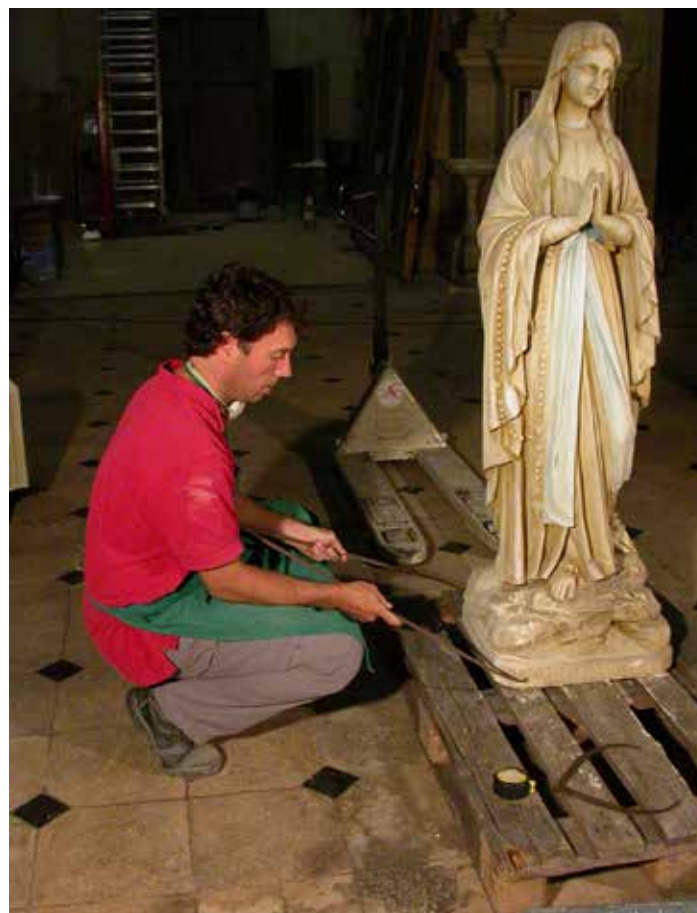
Elle marque une première étape dans l'œuvre entrepris, en aucun cas une fin, du moins nous l'espérons car la tâche est immense.

Les œuvres que vous allez découvrir sont signes et messages de la foi et de la dévotion de nos ancêtres et nous ont précédé, pour certaines, de plus de 300 ans.

Elles sont aixoises, françaises ou italiennes. Leur auteurs sont connus ou inconnus, réputés ou oubliés. Elles habitent nos églises, les décoorent et posent des problématiques de restauration et de conservation complexes que nous vous proposons de découvrir.



Inventaire sommaire des objets.



Constat d'état, prise des mesures de chaque objet.

Matière des œuvres d'art

L'œuvre d'art est matière avant d'être image. Elle est composée d'un nombre limité de matériaux. Chacun de ces matériaux a des propriétés physiques et chimiques qui lui sont propres.

Réunis par la volonté de l'artiste qui les assemble, les mélange, les contraint pour en faire son chef-d'œuvre, leur pérennité dépend des techniques de l'artiste et des conditions de conservation.

Certaines œuvres peuvent être frappées de « maladie congénitale » mais c'est le temps qui inexorablement les conduit vers la destruction. La conservation des œuvres d'art est une lutte constante contre le temps pour en limiter les effets, contre les excès de lumière, de chaleur, de pollution voire d'entretien.

Lorsque le temps marque par son empreinte, vient celui de la restauration qui redonne à l'œuvre sa lisibilité, sa stabilité. Mais c'est une opération dont il ne faut pas abuser car chaque restauration introduit de nouveaux produits dont les effets ne sont pas toujours maîtrisés et maîtrisables.

« Primum non nocere » « D'abord ne pas nuire »¹.

Restaurer une œuvre est une intervention délicate et technique qui a pour but de prolonger la durée de vie de l'œuvre. Chaque œuvre constitue un cas d'espèce. Sa restauration doit être conduite avec modestie entre le respect de son histoire, de ses éventuelles modifications et la nécessité de lui conserver ou redonner son esthétique. Les solutions choisies sont mises en œuvre dans le respect des trois lois de la restauration contemporaine :

1. lisibilité de l'intervention,
2. stabilité physique et chimique des matériaux utilisés,
3. réversibilité des interventions.

La lisibilité de l'intervention signifie que les restaurations sont décelables à l'œil nu ou par des examens de laboratoire. Les retouches sont limitées aux accidents subis par l'œuvre.

La stabilité physique et chimique des matériaux de restauration est essentielle car elle contribue à la stabilisation de l'état de l'œuvre dans le temps.

La réversibilité part du principe que ce qui est ajouté peut être enlevé, que l'on peut revenir sur une intervention. Mais cela n'est pas toujours possible, en particulier, lors des opérations de nettoyage ou d'allègement du vernis, d'où peut-être une quatrième loi, celle de la modestie de l'intervention.

Les matériaux

Le bois

Le bois est le plus ancien support de la peinture de chevalet presque exclusif jusqu'à la Renaissance. La conservation des panneaux de bois dépend de l'essence choisie, de la qualité du bois plus ou moins proche du cœur de l'arbre, du mode et de la date de débitage enfin du mode de séchage. Le bois est un matériau hygroscopique c'est à dire qu'il absorbe l'eau de l'air ambiant et gonfle, qu'il perd de l'eau et se rétracte. Les mouvements du bois engendrés par ce phénomène, peuvent mettre en danger la pérennité d'une œuvre peinte sur bois ou d'un objet en bois.

Le bois est sensible aux attaques biologiques et en particulier aux insectes xylophages et à leurs larves qui creusent des galeries et affaiblissent le panneau ou l'objet.

Le bois est utilisé comme support de peinture mais également dans la fabrication des châssis des œuvres peintes sur toile, la fabrication des cadres qui protègent les peintures et dans celle des objets et des meubles.

La toile

La toile supplante le bois comme support de peinture à partir du XVIIe siècle. Elle permet la création d'œuvres plus grandes, plus légères et plus mobiles. Elle est aussi plus économique.

Elle est constituée de fibres végétales (cellulose) telles que le lin, le chanvre, le coton ou le jute pour les œuvres occidentales anciennes.

L'armure ou dessin de la toile est le mode d'entrecroisement des fils. On peut rencontrer deux types d'armures selon le lieu de fabrication : l'armure toile ou l'armure sergé (Venise). La densité du tissage qui est fonction de la grosseur et de la densité des fils peut être lâche, égale ou serrée.

Les toiles sont fabriquées à la main ou à la machine à tisser. Les lais sont de dimensions variables en fonction des capacités des métiers.

La toile comme le bois est sensible à l'humidité de l'air qui provoque des mouvements de contraction/détente qui facilitent les pertes partielles de la couche picturale. Elle est fragilisée par la lumière qui provoque l'oxydation des fibres.

Les fibres végétales sont également utilisées dans la fabrication de tissus destinés à la décoration ou à la fabrication de vêtements.

La couche picturale

La couche picturale est un complexe composé de trois éléments : la préparation, les couches de couleurs et le vernis. Chacun de ces éléments est lui-même constitué de différentes matières liées entre elles qui réagissent à leur environnement et interagissent entre elles.

● La préparation

C'est une couche protectrice et préparatoire qui rend la toile ou le panneau de bois propre à l'application d'une couche colorée.

Cette préparation est constituée de plusieurs couches qui sont destinées à modifier la

1. J.Hippocrate, *Traité des épidémies*, 410 av. J.C.

porosité du support. Sa couleur, blanche, rouge ou brune, a un rôle optique qui influe sur l'harmonie finale de l'œuvre. Elle est composée d'un liant aqueux ou huileux et d'une charge (carbonate ou sulfate de calcium, carbonate de plomb).

● Les couches de couleurs

Les couches de couleurs sont composées de poudre colorées dites pigments agglutinées par un liquide dit liant. Les pigments sont d'origine minérale, végétale ou animale, ils sont sensibles à la lumière. Le liant de qualité ne modifie pas la couleur des pigments. Il peut être aqueux, composé d'émulsion à l'œuf mélangé ou non avec de la cire ou huileux. Le mélange couleur/liant peut être adjuvé de siccatifs qui accélèrent le séchage mais peuvent être dangereux pour la bonne conservation de l'œuvre.

● Le vernis

Le vernis a un rôle protecteur et optique. Il donne à l'œuvre son éclat. Il est composé de résines et, est dit tendre ou dur. Le vernis est le premier élément agressé, il reçoit la lumière, la poussière, la crasse. L'humidité l'altère en provoquant des microfissures qui opacifient sa surface, on dit qu'il est chanci. Il peut devenir pulvérulent et mât. Il jaunit en vieillissant et dénature ainsi les couleurs.

L'or

L'or est une matière noble qui magnifie les œuvres. Par son caractère inaltérable, c'est une matière associée dès l'Antiquité au divin. L'or joue et se joue de la lumière. Il est associé au bois sous forme de feuille ou de poudre et aux textiles sous forme de fils.

Analyse scientifique des œuvres d'art

La science met, aujourd'hui, à la disposition des conservateurs et des restaurateurs de nombreux examens qui permettent de mieux connaître les techniques du peintre, la matérialité et l'histoire des œuvres d'art. L'apport de la photographie, de la radiographie, de la chimie, de la physique, des lois de la mécanique est essentiel en ce domaine. Certaines techniques permettent l'observation de l'œuvre à distance, d'autres demandent la réalisation d'un prélèvement. Nous ne présenterons ici uniquement celles mises en œuvre pour la restauration des œuvres de ce catalogue.

1. Exacerber le visible

La photographie sous différentes incidences permet d'enregistrer et de conserver le résultat d'une observation fugitive.

● Photographie sous lumière rasante

Ce procédé consiste à éclairer l'œuvre d'un faisceau lumineux parallèle à la surface ou formant avec elle un angle de 5° à 30° puis, à prendre un ou plusieurs clichés photographiques. Déplacé de droite à gauche, il met en évidence l'état de la surface (soulèvements de la couche picturale) et du support bois ou toile (déformations de la toile, courbure des panneaux). Il permet également de mettre en évidence l'écriture du peintre : couche picturale épaisse ou en glacis, coups de brosse, mouvements de la touche.

● Macrophotographie

La macrophotographie isole une partie de l'œuvre et concentre notre regard. Elle met l'accent sur l'écriture du peintre : touche, traitement des détails, manière de souligner l'essentiel d'un objet, d'un personnage, qualité et force du trait. Elle met en évidence l'aspect des réseaux de craquelures de la surface et l'importance des repeints.

2. Découvrir l'invisible

● Photographie sous rayon ultra-violet

Ce rayon, invisible à l'œil, a la propriété de provoquer des phénomènes de fluorescence et d'exciter la phosphorescence de certains corps. La source de lumière utilisée est une lampe de Wood.

Cette technique permet de repérer les dévernissages partiels, les repeints, les anciennes restaurations, les inscriptions maquillées sur la couche superficielle de l'objet. Ces éléments apparaissent sous forme de taches sombres plus ou moins importantes en nombre et en surface. Ces photographies sous ultra-violet permettent de porter un jugement sur l'état de conservation de l'œuvre originelle.

● Photographie sous rayon infrarouge

Cette technique permet de voir au-delà du vernis, de mettre en évidence les accidents profonds, de retrouver les inscriptions et signatures maquillées, transformées ou recouvertes et d'identifier certains pigments comme le bleu de cobalt.

Elle donne une image plus précise de l'œuvre, les contours n'étant plus altérés par le vernis mais laisse également voir l'esquisse, le repentir, la transformation au cours de l'exécution.

● Radiographie (rayon X ou Röntgen)

Le rayon X peut traverser une forte épaisseur de corps opaques à la lumière. L'opacité aux rayons X varie en fonction du poids atomique des éléments constitutifs de l'œuvre.

L'image radiographique fait apparaître le premier stade de la composition voire une autre composition sous-jacente.

Il donne également un diagnostic de l'état et de la structure du support de l'œuvre peinte sur bois (parquetage masqué). En cas de transposition d'une peinture, il permet de percevoir l'empreinte de la toile originale disparue.

Le rayon X révèle la constance de l'emploi de certains pigments (poids atomique identique), l'utilisation des broches, la forme de la touche du peintre. Il permet également de déceler les éléments métalliques inclus dans une œuvre (sculpture).

3. Analyser les matériaux

● Micro-prélèvements

Ils permettent d'étudier la structure de la couche picturale et d'identifier les matériaux. Les échantillons ne doivent pas dépasser la taille d'une tête d'épingle. Ils sont effectués dans une craquelure ou dans un accident de la couche picturale. L'échantillon doit comporter l'enduit de préparation, la couche picturale et le vernis.

Le prélèvement est observé au microscope. Il révèle le nombre de couches, leur couleur, leur ordre de succession, leur épaisseur, la finesse du broyage des pigments, l'homogénéité de leur dispersion, la présence de clivage entre les couches ou de vernis intermédiaires.

L'analyse de cette stratification de la matière nous renseigne sur les techniques de l'artiste, les matériaux utilisés (rares et précieux ou bien commun et bon marché) et la vie passée de l'œuvre.

Chantier des collections, chantier de restauration

Le chantier des collections de l'église de la Madeleine a commencé à l'automne 2010. Il a pour objectif de déposer l'ensemble des œuvres d'art de l'église et de les mettre en réserve afin de réaliser les importants travaux de structure nécessaires à la consolidation de l'édifice.

La première intervention a été un inventaire sommaire des objets à déposer, déplacer, emballer, transporter. Cette intervention a été suivie de la mise en place d'un marché public destiné à recruter les professionnels capables de réaliser l'opération.

Le chantier a nécessité le recrutement de restaurateurs en peinture de chevalet, ébénisterie, dorure, sculpture et métaux, d'un emballer/transporteur d'œuvres d'art ainsi que la location d'un lieu de conservation adapté offrant toutes les garanties de sécurité.

La programmation de cette opération a permis de choisir la période d'exécution qui s'est déroulée sur deux mois entre septembre et octobre 2010. Cette période de l'année a été choisie car elle offrait des différentiels de températures faibles entre intérieur de l'église de la Madeleine et extérieur afin de limiter le choc thermique au moment du déplacement des œuvres.

Le chantier a permis la réalisation des constats d'état de chacune des œuvres, préalable indispensable à la préparation d'un chantier de restauration.

Les œuvres mises à l'abri, le chantier de restauration a commencé. Il prévoit un budget annuel de 200.000 euros. Il a commencé en 2013 et devrait se terminer à la fin de l'année 2018. A la fin de l'opération ce seront plus de 100 œuvres qui auront été restaurées, un inventaire de 900 objets (peintures, sculptures, mobilier, textiles et vêtements liturgiques, orfèvrerie) réalisés et mis en musique par une petite équipe de deux personnes comprenant un conservateur et un photographe.



Dépoussiérage des tableaux.



Dépoussiérage de la statue d'Elysée.



Prise de photographies.



Constat d'état, prise de notes.



Dépose de Sainte Madeleine.



Mise en caisse des peintures.



Démontage des objets de grande dimension : cadre.



Dépose du Boyerman, Décollation de Saint Paul.



Préparation de la dépose de Sainte Madeleine.



Mise en caisse de sculptures.



Dépose de l'Annonciation de Van Loo.



Chargement en camion climatisé.

La peste de 1720

« Un mal qui répand la terreur, mal que le ciel en sa fureur, inventa pour punir les crimes de la terre, la Peste...²»

Introduite en Provence par le navire le Grand Saint-Antoine qui accoste à Marseille le 25 mai 1720, le fléau gagne toute la Provence en quelques semaines.

Le premier cas de peste se déclare au faubourg le 9 août 1720. Joseph de Clapiers-Séguiran de Vauvenargues (1691-1762), premier consul, organise le blocus volontaire de la ville, la quarantaine et la prise en charge des habitants. Il ordonne la fermeture de la ville le 31 juillet 1720, puis l'interdiction de loger les marseillais le 1er août 1720. Les consuls sont assistés de 9 intendants de santé qui veillent à la bonne exécution de la quarantaine, délivrent les billets de logement aux étrangers munis de certificats de santé, contrôlent les marchandises.

Dès le début de l'épidémie, il s'agit de limiter les déplacements et les contacts entre les habitants. Les pauvres et les mendiants, populations mobiles, sont enfermés à la maison de la Charité le 13 août 1720, tout rassemblement est interdit le 19 août 1720.

Une garde bourgeoise est organisée le 7 août 1720 et chargée de contrôler les entrées dans la ville. L'assistance médicale est assurée par les médecins, les chirurgiens et les apothicaires qui ont interdiction de quitter la ville le 24 août 1720.

La ville est découpée en quartiers à la tête desquels sont nommés des commissaires de quartier dont les fonctions sont définies le 31 août 1720. Ils sont assistés de commissaires subalternes, de lieutenants et de pourvoyeurs. Ils recensent la population, informent des dispositions prises par les consuls, visitent deux fois par jour les maisons, marquent d'une croix blanche les maisons infectées, surveillent les parfumeurs, dressent l'état des maisons parfumées, assurent le ravitaillement des habitants.

Les corbeaux recrutés préférentiellement

parmi les prisonniers et les déserteurs en échange de leur liberté, sont chargés du transport des malades vers les infirmeries, d'enterrer les morts en leur assurant un service funèbre minimum, quelques prières. Le 11 septembre 1720, les habitants sont confinés chez eux. Ils seront ravitaillés par les pourvoyeurs.

Des lieux de quarantaine sont désignés : le pavillon Vendôme, le manège aux chevaux, l'ermitage Sainte-Anne, des cabanes de bois construites au quartier de Baret.

Malades, convalescents et suspects sont accueillis aux Récollets, aux Infirmeries près de l'Arc, à la Charité.

Arrivée au faubourg, la peste ne tarde pas à entrer en ville et se propage depuis les Cordeliers, au bourg de la cathédrale puis à Bellegarde. Les quartiers les plus populaires sont les plus touchés par le fléau soit que les habitants n'aient pu fuir, soit que les conditions d'hygiène y soient insuffisantes.

D'octobre à décembre 1720, l'épidémie est à son paroxysme puis décline avant une nouvelle poussée entre avril et mai 1721 qui provoquera une quarantaine générale.

Une partie de la population s'est réfugiée dans les 580 bastides du terroir d'Aix. Quant au Parlement, il poursuit son itinérance au gré de la contagion pendant que les consuls gèrent la ville.

Sur une population estimée à 24.000 âmes, 9.911 soit 41 % seront contaminées par le mal et 76 % d'entre-elles mourront soit 7.534. Les personnes âgées et les enfants sont les plus touchés, Aix perd 31,39 % de sa population³ entre l'été 1720 et l'été 1721.

Les pestes ont laissé une forte empreinte sur les populations et particulièrement celle de 1720. Dans ces conditions, on imagine facilement que les rescapés manifestent leur foi et leur reconnaissance par un acte de dévotion tel que la réalisation d'ex-voto. Mais pas seulement, il était, en effet, de tradition de faire à Aix, une procession le

20 janvier, jour de la fête de saint Sébastien. Elle se perpétua au moins jusqu'en janvier 1791⁴. Ironie de l'Histoire, la peste fait une brève réapparition à Marseille au printemps 1920 à la veille des commémorations du bicentenaire du fléau⁵.

Ex voto de Michel Serre

Michel Serre (1658-1733)

Michel Serre naît à Tarragone en 1658. Après un apprentissage à la Chartreuse de Scala Dei et un séjour en Italie à partir de 1670, il s'installe à Marseille en 1675.

La ville est alors en pleine expansion économique. Les ordres religieux et les congrégations modernisent le mobilier religieux, les commandes affluent.

Michel Serre devient peintre attiré des Minimes à partir de 1682. Il est syndic de la confrérie des peintres en 1692, et nommé peintre des galères et maître à dessiner des officiers et pilotes à partir de 1693 prenant la succession de Meiffren Conte.

Reçu à l'Académie royale en 1704, il revient à Marseille en 1705 afin de remplir son emploi de peintre des galères.

Sa peinture s'est renouvelée à la suite de son court séjour à Paris. En 1721, il peint deux tableaux relatifs à l'épidémie de peste de 1720-1721 : « Vue du cours pendant la peste » et « Vue de l'hôtel de ville ».

Il exécutera également deux ex-voto relatifs à cette épidémie, l'un pour La Ciotat et l'autre pour les Augustins déchaussés et les Grands Augustins d'Aix-en-Provence.

Après 1730 l'Arsenal des galères décline, le monde religieux et les confréries s'effritent. Michel Serre décédera en 1733.

2. Jean de la Fontaine (1621-1695), *Les animaux malades de la peste*.

3. Ce texte a été rédigé à partir du mémoire de maîtrise de Maréva Villiers, *La peste de 1720-1721 à Aix-en-Provence*, dirigé par Régis Bertrand en 1994-1995.

4. AMA - LL 74 - Délibération de la commune du 18 janvier 1791.

5. Le Mémorial d'Aix, 3 avril 1921.

Iconographie

Le tableau est composé de trois registres horizontaux :

Le premier contient un texte relatant les circonstances de la création de l'œuvre : « EX VOTO - L'an 1720 la contagion étant dans cette ville les RR. PP. Augustin déchaussés du couvent de St-Pierre furent obligés à la prière de M. Les consuls de quitter leur couvent le 25 7bre de la même année pour y mettre les convalescens et se retirer à celui des RR. PP. des Grands Augustins, les uns et les autres joints ensemble aiant mis leur confiance en la miséricorde de Dieu sous l'intercession de la très Ste Vierge et des autres SSst ci-dessus représentés, ont été selon leur foi également délivrés de ce terrible fléau et en reconnaissance de ce grand bienfait ils ont fait faire ce tableaux à Aix ce 14 septembre 1721 ». A droite le blason de la famille Dedons de Pierrefeu, à gauche un monogramme GJF entrelacés.

Le second, représente les moines Augustins déchaussés et Grands Augustins en prière remerciant la sainte Vierge de sa protection. L'Ordre des Ermites de saint Augustin est un ordre mendiant qui suit la règle de saint Augustin. Cet ordre comprend les Grands Augustins installés à Aix en 1256 dont l'ancien couvent se trouve au bas de la rue Espariat, les Augustins Déchaux ou Petits Augustins installés à Aix en 1592 dont le couvent, qui se trouvait à l'ouest de la place de la Rotonde, a été détruit avant la Révolution.

Le troisième, présente la Vierge à l'Enfant entourée à droite, de saint Joseph et de saint Augustin⁶ ; à senestre, de saint Nicolas de Tolentino⁷ et saint Roch⁸. Saint Nicolas de Tolentino et saint Augustin appartiennent à l'ordre des Augustins. Saint Roch est un saint protecteur de la peste et saint Joseph est le patron de la bonne mort. L'œuvre possède son propre cadre peint sur la toile.



Michel Serre (1658-1733) « Ex Voto »

Matières : huile sur toile

Dimensions de la toile : H 244 - L 159,5 cm - Dimensions du cadre : H 244,6 – L 178,5

Protection : Classé Monument Historique depuis le 12 septembre 2012, précédemment inscrit le 27 janvier 1975

Propriété : commune d'Aix-en-Provence - N° d'inventaire : MAD – 2015.0769.00

6. Saint Augustin dit Augustin d'Hippone naît en 354 et meurt en 430 après Jésus-Christ. Il se convertit au christianisme en 387 et consacre sa vie à Dieu. Il est ordonné prêtre en 395 et devient évêque d'Hippone aujourd'hui Annaba, en Algérie.

7. Il naît vers 1245 à Saint-Ange dans le sud de l'Italie. Adolescent, il entre dans l'ordre des Ermites de saint Augustin

où il observe les préceptes de la vie religieuse dans leur plus rigoureuse exactitude et décède en 1310. De nombreux miracles sont constatés après sa mort, il sera canonisé par le Pape Eugène IV en 1446.

8. Voir l'ex-voto de la peste de 1720 composé des peintures représentant saint Roch et saint Sébastien.

Histoire de l'œuvre

Le tableau porte la date de sa commande, le 14 septembre 1721. A cette date, la dernière période de quarantaine n'est pas terminée, elle prendra fin le 10 octobre 1721. C'est donc avec optimisme que les RR. PP. Augustins et Grands Augustins commandent le tableau un peu avant la fin officielle de l'épidémie.

Les armoiries de la famille Dedons de Pierrefeu figurent en bas à droite du cartouche. Compte tenu de la date, l'initiative pourrait en revenir soit à Jean Louis Hugues Dedons (1674-1729), Conseiller au Parlement ou bien à son fils François-Hyacinthe Dedons (1695-1784) qui fut premier consul d'Aix. Mais à mieux y regarder, les armoiries sont surmontées d'un chapeau de sable accompagné d'une cordelière à deux houppes. Ce type de chapeau étant réservé aux supérieurs mineurs ou locaux des congrégations religieuses, il pourrait évoquer Jean-Pierre Dedons de Pierrefeu (1705-1782), chanoine de l'église d'Aix puis vicaire général de l'archevêché et frère de François-Hyacinthe. Jean Pierre Dedons n'ayant que 15 ans pendant la peste, on peut supposer soit que les armoiries ont été ajoutées bien après la date d'exécution du tableau soit que seul, le chapeau à deux houppes a été ajouté plus tard.

À gauche du cartouche, le monogramme GFJ pourrait appartenir à Joseph François de Galice (1677-1765), reçu conseiller au Parlement en 1701 allié à la famille Thomassin par sa mère qui est également liée au Dedons de Pierrefeu.

L'œuvre n'apparaît pas dans les inventaires révolutionnaires ou est mal décrite. Elle n'est pas dans la liste des œuvres rendues aux lieux de culte en 1802. Elle est signalée par Honoré Gibert en 1891 dans son ouvrage « Histoire et description des monuments religieux de la ville d'Aix ».

Faute de sources archivistiques, son examen matériel nous renseigne sur les conditions difficiles de son exécution. Composée de quatre lés de toile de lin grossière et rapiécée

dès l'origine, comportant de nombreux nœuds, la toile à peindre témoigne du manque de matériel disponible en cette fin d'année 1721. Il s'agit en tout de six morceaux de toiles et cinq pièces récupérées pour n'en former qu'une seule.

On retrouve le même sentiment de pénurie dans la peinture, aucun pigment onéreux. Le noir d'ivoire est remplacé par du noir de charbon dans un mélange pauvre en huile qui rend la peinture très fragile aujourd'hui. Les ocres sont sans doute issues de carrières locales mais dont nous n'avons pas pu identifier le lieu de production faute de référentiel.

L'illusion créée par le peintre remplace les matériaux précieux : le texte est peint en ocre imitant l'or, le cadre à décor de feuilles de chêne est peint directement sur la toile ainsi nul besoin de faire fabriquer un onéreux cadre sculpté. Tout est mis en œuvre pour réaliser une œuvre digne de la grâce reçue avec des moyens matériels et économiques limités.

La restauration

Placé au-dessus de la bouche de chauffage de l'église, le tableau présentait une couche de suie et un encrassement important qui perturbaient la lisibilité et les qualités esthétiques de l'œuvre. Le châssis d'origine était cassé en plusieurs endroits et affaibli par les attaques d'insectes xylophages. La toile de lin composée de plusieurs lés et de pièces est oxydée. La couche picturale lacunaire par endroits était retouchée directement sur la toile sans pose de mastic remplaçant la préparation. Son adhésion au support était faible et l'on observait de nombreux soulèvements.

Bien que d'origine, le châssis très affaibli et dont les montants étaient trop fins et trop étroits, n'a pu être conservé. En effet, il ne remplissait plus sa fonction essentielle de mise en tension de la toile. Par ailleurs, celui-ci n'ayant pas de chanfrein sur les bords, il provoquait des marques et des cisaillements sur la toile.



Ex-voto avant restauration : face.



Ex-voto avant restauration sans papier de Japon : face.

Après discussions avec les restaurateurs, nous l'avons remplacé par un châssis réglable en bois et aluminium. Ce châssis plus performant donne la possibilité d'ajuster la tension de la toile en fonction des conditions atmosphériques du lieu de conservation. Ces réglages contribuent à la bonne conservation de l'œuvre dans le temps et nécessitent un suivi régulier des œuvres une fois celles-ci remises en place.

La toile oxydée, encrassée présentait de nombreuses déformations. Avant toute intervention la couche picturale a été couverte en totalité de papier japon. Ce recouvrement permet de maintenir la couche picturale et d'éviter des pertes de matière au cours du traitement du support. La toile a été déposée de son châssis et dépoussiérée avec soin par aspiration et brosse douce.

Les déchirures ont été suturées « fil à fil », les incrustations et les consolidations anciennes renforcées par le revers en collant de fines pièces de fibre de verre soutenues par des pontages en fibre de verre. Après la pose de bord de tension en in-tissé, la toile a été retendue sur un bâti de travail en aluminium. La toile a été installée sur une table aspirante afin de refixer la couche picturale par application de colle d'esturgeon diluée à 3 %. Les déformations ont été réduites par un traitement en chambre humide à 70 % d'humidité relative afin de relaxer les fibres de la toile et de lui rendre sa planéité.

L'oxygène en se combinant avec la matière, ici la fibre de lin, provoque l'oxydation du tissu. Ce phénomène, que l'on ne peut pas interrompre, fragilise la résistance de la toile. Afin d'assurer sa pérennité, le restaurateur a procédé à son doublage. Ce dernier a été réalisé en in-tissé collé au Plextol B500 sur l'ensemble de la surface. Cependant, pour tenir compte des nombreux morceaux et pièces originels, la pose a été exécutée en contournant les coutures afin d'obtenir la meilleure adhérence de la toile de renfort, ne pas provoquer de tensions par l'arrière et assurer une stabilisation dimensionnelle.

La couche picturale a été nettoyée de ses salissures (mouches, déjection d'oiseaux, suie...). Le vernis a été aminci progressivement. Les repeints débordants ont été retirés au bistouri ou au solvant sous la loupe binoculaire. Les soulèvements ponctuels ont été consolidés avant la pose d'un vernis intermédiaire qui supporte les mastics de comblement et la retouche à la peinture.



Ex-voto avant restauration : revers.



Photographie sous lumière ultra-violette : mise en évidence des repeints.



Photographie sous lumière rasante : déformations de la toile.



Toile sur châssis de travail .

La couleur du mastic a été accordée avec celle de la préparation originale afin de donner la même profondeur de couleur à l'ensemble de l'œuvre. Une retouche illusionniste a été réalisée sur les vestiges de l'image originale encore lisible.

Un vernis final mat-satiné a été appliqué au pulvérisateur pour protéger la peinture et lui donner tout son relief.



Ex voto après restauration : face.

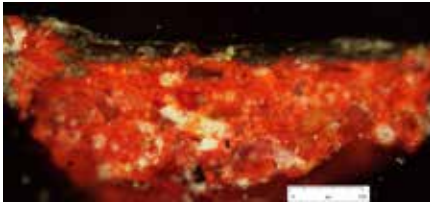


Ex voto après restauration : revers.

L'apport de l'analyse des matériaux

L'œuvre est attribuée à Michel Serre⁹ et son atelier d'un point de vue stylistique. Nous avons souhaité conforter cette attribution en comparant la matière de la couche picturale. Pour ce faire, un prélèvement de la couche de préparation, caractéristique de chaque peintre ou atelier, a été fait et comparé avec d'autres prélèvements réalisés par le C.I.C.R.P. sur d'autres œuvres connues du peintre. Le rapprochement des préparations colorées tant sur le plan de la composition minérale (ocres similaires) que sur la similitude de la mise en œuvres des matériaux de fabrication (broyage des matières), nous permet de confirmer l'attribution stylistique.

9. Homet, Marie-Claude, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*. Édisud, 1987.



Serre, Michel – Repos pendant la fuite d'Égypte :
coupe stratigraphique.



Ex voto de la Peste, 1720, Eglise de la Madeleine :
coupe stratigraphique.



Pièce originelle dans la toile.



Détérioration de la couche picturale. .



Déformation de la toile
sous l'effet des pointes de
maintient.



Saint Augustin avant nettoyage.



Saint Augustin après nettoyage.



Saint Augustin :
détail de sa chape.



Religieux avant restauration.



Religieux après restauration.



Vierge avant restauration.



Vierge après restauration.

Christ, saint Roch, saint Sébastien : Ex-voto de la peste de 1720

Cet ex-voto est composé de trois éléments :
deux œuvres peintes saint Roch, saint Sébastien dont l'une est datée 1721
et une sculpture en bois polychrome du XVIIe siècle représentant le Christ sur sa croix.



Saint Sébastien
Matières : huile sur toile
Dimensions : H 207 - L 111 cm
Protection : Classé Monument Historique depuis
le 10 mai 1989
Propriété : commune d'Aix-en-Provence
N° d'inventaire : MAD – 2014.0761.01



Saint Roch
Matières : huile sur toile
Dimensions : H 209,5 - L 105,5 cm
Protection : Classé Monument Historique
depuis le 10 mai 1989
Propriété : commune d'Aix-en-Provence
N° d'inventaire : MAD – 2014.0761.03



Christ en croix
Matières : bois de noyer et de résineux
Dimensions : H 193 - L 167 - épaisseur 32,2 cm
Dimensions : H 262,2 - L 191 - épaisseur 39,3 cm
Protection : Classé Monument Historique depuis le
10 mai 1989
Propriété : commune d'Aix-en-Provence
N° d'inventaire : MAD – 2015.0768.00



Saint Sébastien

Né à Narbonne, saint Sébastien est citoyen de Milan. Sous le règne de Dioclétien, il est nommé chef de la première cohorte. Animé d'une foi ardente, nous dit la Légende dorée de Jacques de Voragine¹⁰, il n'était militaire que pour mieux aider les chrétiens persécutés. Intervenant dans l'exécution prochaine de deux frères jumeaux Marcellin et Marc, Sébastien fut dénoncé à Dioclétien qui le fit attacher à un poteau au milieu du champ de Mars et ordonna à ses soldats de le percer de flèches. Les soldats le croyant mort l'abandonnèrent. La veuve Irène voulant l'emporter pour l'ensevelir s'aperçoit qu'il respire encore, le soigne et le ramène à la vie. Après sa guérison, il se présente devant Dioclétien pour lui reprocher sa cruauté envers les chrétiens. Ce dernier le fait alors flageller, assommer et jeter dans l'égout de la Cloaca Maxima.

Le martyr de Sébastien n'a aucun rapport avec les épidémies de peste. Il faut attendre le récit de Paul Diacre dans son « Histoire des Lombards » pour trouver l'origine du culte. En effet, en juin 680, une peste terrible décime Rome puis Pavie. Dans cette dernière ville, une personne eut la révélation que seule la construction d'un autel à saint Sébastien libérerait la ville du fléau. Ce qui fût fait. Aussitôt l'autel construit, la peste cessa. Depuis le VII^e siècle, saint Sébastien est donc devenu le saint protecteur contre la peste. Il sera cependant supplanté par saint Roch à partir du XIV^e siècle mais les représentations associant les deux saints sont fréquentes.



Saint Roch

Saint Roch est né à Montpellier vers 1350. A la mort de ses parents, il distribue sa fortune aux pauvres et aux hôpitaux et revêt l'habit de pèlerin. Vers 1367, il se rend à Rome. Lors de son passage à Acquapendente (Italie), il trouve une ville ravagée par la peste. Il reconforte et soigne les malades en traçant un signe de croix sur leurs corps. Quelques temps après, il est lui-même atteint par le mal et se réfugie dans une forêt pour y mourir sans propager la contagion. Dieu lui envoie alors un ange consolateur et guérisseur, fait jaillir une source et le nourrit par l'intermédiaire d'un chien qui lui apporte son pain quotidien. Guéri, saint Roch serait mort en 1379 en Lombardie. En Provence, il fut particulièrement sollicité lors des pestes de 1630 et 1720.



Jésus Christ

Les évangiles de Mathieu, Marc, Luc et Jean, écrits en grec et rédigés entre 70 et 95 après la mort de Jésus-Christ, racontent sa vie depuis son enfance jusqu'à sa mort en l'an 30. Mathieu et Luc donnent des informations sur son enfance mais tous racontent son enseignement, ses miracles, son exécution et sa résurrection.

La « Passion du Christ » recouvre tous les événements et toutes les souffrances endurés par Jésus de son arrestation à sa mise au tombeau. Le supplice de la crucifixion est la dernière étape de cette Passion.

Jésus, trahi par Judas Iscariote, est arrêté puis jugé pour blasphème par le grand prêtre Caïphe qui considérait Jésus comme un danger pour la nation juive. En effet, Jésus est tenu pour être un agitateur public : il chasse les marchands du temple, accomplit des miracles et se faisant, remet en cause la hiérarchie et l'autorité des prêtres. De plus, toute cette agitation peut éveiller l'inquiétude de Rome. Les grands prêtres condamnèrent Jésus à mort pour blasphème, le livrèrent au gouverneur de Judée, Ponce Pilate, qui était le seul à pouvoir autoriser la sentence. A l'issue du procès, Jésus de Nazareth fut condamné à la crucifixion sur le mont Golgotha avec deux larrons.

Saint Marc « ...Et ils amènent Jésus au lieu-dit Golgotha, ce qui veut dire : lieu du crâne. Ils lui donnaient du vin à la myrrhe, mais il n'en prit pas. Ils le crucifient donc et partagent ses vêtements en les tirant au sort. C'était la troisième heure quand ils le crucifièrent... »¹¹ Selon les Écritures, Jésus ressuscita le troisième jour. La Résurrection et la croyance en la vie éternelle sont des points fondamentaux de la foi chrétienne.

10. Voragine, Jacques de, *La légende dorée*, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits avec une introduction, des notes et un index alphabétique par Teodor de Wysewa. Paris : Perrin et Cie, 1910 – pp.92-97.

11. Bible - Le Nouveau testament, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, pp. 159-161.

Iconographie

Saint Sébastien

Le peintre nous propose la représentation du premier martyr de saint Sébastien. Sébastien est un homme jeune dont le corps est percé de trois flèches, chiffre habituel dans les représentations de ce saint. Une main attachée à un tronc, l'autre pendante le long du corps, le regard tourné vers le ciel, saint Sébastien porte un voile de pudeur et un large manteau rouge rappelant sa fonction de centurion. Son corps est irradié de la lumière divine.

Le peintre fait ici preuve d'originalité en ne représentant pas le saint dans l'une des deux attitudes les plus fréquemment rencontrées : les mains liées dans le bas du dos ou les mains liées au-dessus de la tête.

Ici aucune trace du Circus Maximus de Rome, décrit dans la Légende dorée de Jacques de Voragine, le saint est entouré de végétation dans un contexte presque romantique.

Saint Roch

La représentation de Saint Roch est conforme à son histoire, il est représenté en pèlerin (chapeau, coquille et bâton), accompagné de l'ange guérisseur envoyé par Dieu et du chien pourvoyeur de nourriture. A l'arrière la forêt dans laquelle il s'est réfugié. En bas à gauche, la date 1721. L'on remarquera le visage si attachant de l'ange qui regarde le spectateur et fait penser à un portrait d'enfant.

Les deux saints sont présentés dans des paysages similaires. Les visages de saint Roch et saint Sébastien, bien que représentés sous des angles différents, présentent certaines similitudes : dessin du nez, expression du regard. Ils regardent tout deux vers le centre de la composition. Les couleurs s'opposent et se répondent : le manteau noir de saint Roch s'oppose au corps lumineux de saint Sébastien ; les manteaux rouges des deux saints se répondent. Saint Roch entouré de l'ange et du chien s'oppose à saint Sébastien seul, attaché à son arbre. Tous ces éléments accentuent l'impression d'ensemble et

donnent à la composition articulée sur deux peintures toute sa cohérence.

La présence du Christ en croix rompt la liaison entre les deux peintures tout en réunissant les deux saints autour du Christ auquel ils ont confié leur vie.

Christ en croix

La crucifixion est un châtiment infamant réservée aux criminels et les évangélistes Mathieu, Marc, Luc et Jean ne donnent aucun détail sur le supplice de Jésus.

L'artiste a représenté le Christ mort, cloué sur une croix latine qui ne comporte pas de titulus.

L'homme représenté est jeune, le visage du Christ est de type syro-palestinien, barbu, les cheveux noirs, longs et bouclés. La représentation du visage est proche de l'iconographie des icônes orientales. Le corps, exact d'un point de vue anatomique, ne porte qu'un pagne noué ou périzonium. Les yeux clos, il semble endormi sur la croix, aucune trace de souffrance, seules les blessures peintes sur le corps rappellent le supplice.

Les deux techniques à la disposition de l'artiste, sculpture en taille directe et peinture, lui ont permis de représenter un Christ qui porte les traces de son martyre et inspire recueillement et pitié.

Histoire de l'œuvre

S'agit-il d'un assemblage originel qui associe deux peintures contemporaines de l'épidémie de peste de 1720-1721 et une sculpture du XVII^e siècle ? A quel moment cet ensemble a-t-il été installé dans l'église des Prêcheurs ? Était-il présent avant la Révolution ? Provient-il de l'église des Prêcheurs, d'une autre église de la ville ou d'une collection privée ? A-t-il été réinstallé en 1802 lors de la restitution des œuvres d'art aux églises ?

Pour l'heure, nous n'avons pas de réponse à toutes nos questions, notre seule certitude est que cet ensemble est présent dans

l'église de la Madeleine en 1891 lorsque Honoré Gibert¹² participe à la rédaction de l'ouvrage intitulé : *Inventaire des richesses d'art de la France : Monuments religieux de la ville d'Aix*.

Les recherches entreprises nous ont permis de découvrir que le personnage de saint Roch a servi de modèle pour un autre ex-voto, également daté de 1721. Il s'agit d'un ex-voto peint sur toile de petite dimension qui se trouve dans la commune de Bouc-Bel-Air. Compte tenu de la surface à peindre, l'artiste a mis saint Roch et l'ange qui l'accompagne à genoux, mais tous les détails du saint rappellent l'œuvre d'Aix. On notera la ressemblance de l'ange, les postures des personnages qui sont très proches.



Ex voto de Bouc-Bel-Air où est représenté le tableau d'Aix

Cette découverte pose de nouvelles questions : les deux œuvres viennent-elles de la même ville, et si oui, laquelle ? L'ex-voto de Bouc-Bel-Air a-t-il été peint en même temps ou bien plus tard mais daté de l'année de la Peste ? Quelles étaient les relations entre les deux peintres ? Travaillaient-ils dans le même atelier ?

12. Marius Honoré Louis Gibert (1834-1891), directeur du musée Granet et de l'école de dessin d'Aix-en-Provence.



Vue de l'œuvre en 1946.

Jusqu'en 2004, l'ensemble ex-voto était accroché dans la travée nord de l'église des Prêcheurs dédiée à Notre-Dame de Grâce. Cette statue très vénérée à Aix fut transportée en 1791 de l'église des Cordeliers à celle des Prêcheurs. L'ensemble était installé dans une niche funéraire à fond plat ou enfeu dont la construction date du XV^e siècle¹³ autrefois connue sous le nom de chapelle saint Joseph et Thomas¹⁴.

La photographie de 1946, nous présente les aménagements réalisés au cours du XIX^e siècle. Un autel en marbres a été construit. Les murs sont décorés d'une peinture murale probablement réalisée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle mais déjà très dégradée. L'ex-voto de la peste est entouré d'ex-votos peints ou gravés sur marbre, qui ont aujourd'hui disparus.

En 2004, la chapelle qui a déjà perdu son autel, fait l'objet d'un réaménagement en vue d'y installer le tableau de l'Annonciation de Barthélemy d'Eyck. L'ex-voto de 1721 est déposé et laisse apparaître une peinture noire parsemée de petites flammes blanches ainsi qu'une tache de peinture rouge sang dans la partie supérieure.



Vue de l'œuvre en 2004 avant dépose.

Cette découverte vient conforter d'une part l'usage de cette chapelle comme chapelle funéraire d'autre part une installation ancienne et pérenne de l'ensemble à cet emplacement. En effet, le décor XIX^e n'a fait que contourner l'ensemble et n'est pas venu recouvrir le décor funéraire. Compte tenu des moyens financiers limités des conseils de fabrique¹⁵ au XIX^e siècle, on peut émettre l'hypothèse d'une intervention restreinte du peintre aux seules parties visibles de la chapelle.

De 2004 à 2010, date de mise en œuvre du chantier des collections de l'église de la Madeleine, cet ensemble sera conservé dans la salle Abellon à l'arrière de la sacristie.

A la suite du chantier des collections de 2010, l'œuvre est mise en réserve puis confiée à une équipe de restaurateurs¹⁶ choisis dans le cadre d'une procédure de marché public.

13. *Aix en archéologie : 25 ans de découvertes*, Snoeck, 2014, p.

14. Galliano, Geneviève, Régis Bertrand, *Les caveaux de l'église des Prêcheurs d'Aix* in *Bulletin archéologique de Provence*, n°17, 1987, p.2

15. Conseil de fabrique, ou fabrique. Assemblée de clercs et de laïcs chargés d'administrer les biens d'une église.

16. Groupement Toshiro Matsunaga.



Vue de l'œuvre en 2004 avant dépose.



2004, nouvel aménagement.



Déballage au CICRP.

La restauration

Toute restauration commence par un dépoussiérage approfondi de l'œuvre. En effet, la poussière est un agent de détérioration et une source de nourriture pour les insectes. De plus, elle abrase les surfaces et favorise la concentration de l'humidité. Il est donc indispensable d'assainir les œuvres en éliminant les poussières accumulées au fil du temps.

S'il est souhaitable de conserver les châssis anciens qui appartiennent à l'histoire de l'œuvre, ceux de saint Roch et de saint sébastien n'ont pu être conservés compte tenu de leur état de délabrement, ils ont été remplacés par des châssis flottant en bois. Ces châssis, fermés au maximum lors de la restauration, peuvent être agrandis pour tenir compte des variations climatiques du lieu de conservation. Cette adaptation du châssis dans le temps est un facteur de bonne conservation de l'œuvre mais suppose une surveillance régulière de l'état de tension de la toile.

Chacune des toiles est composée de trois assemblés par une couture verticale. Ces présentent des tissages différents comme si l'artiste, dans cette difficile période qui suit l'épidémie de peste, avait rassemblé différentes toiles pour composer la surface à peindre.



Saint Sébastien avant restauration.



Dos : avant restauration.



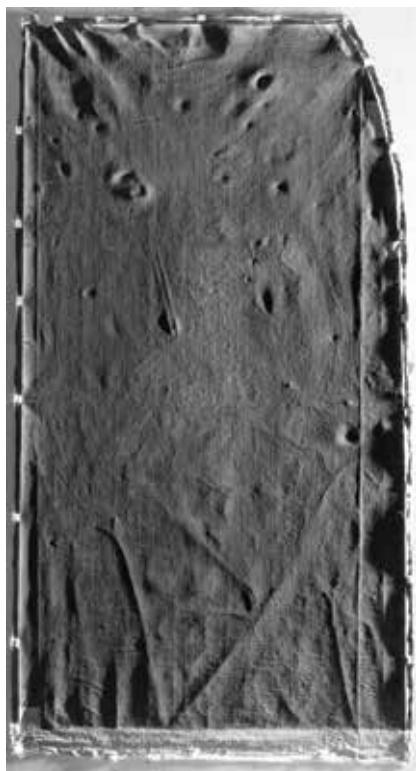
Saint Roch avant restauration : face.



Saint Roch avant restauration : revers.



Photographie sous lumière rasante :
vision des déformations de la toile.



Vue en lumière rasante : déformations de la toile.

Les toiles étaient déformées, oxydées, détachées de leur châssis. La partie basse des toiles était très lacunaire sur une bande d'environ 15 cm. Cette détérioration pourrait être due au fleurissement régulier de l'autel qui se trouvait sous l'ex-voto. En effet, le renversement accidentel des vases à fleurs peut provoquer l'imprégnation de la toile par capillarité et, au fil du temps, endommager les parties basses des peintures.

Les toiles bien qu'oxydées, avaient gardé une résistance suffisante. Il n'a donc pas été nécessaire de les renforcer par une autre toile, opération désignée sous le nom de doublage.

Elles présentaient des lacunes situées principalement en périphérie. Elles ont été consolidées par collage de type « fil à fil » et renforcées par la pose de pontages en intissé découpés au ciseau à cranter et collés à l'aide de Beva® film.

Les bords de tension qui permettent de fixer la peinture au châssis étaient très endommagés. Ils ont été renforcés et

agrandis par des bandes en intissé de polyester. Ces nouveaux bords de tension ont permis de tendre à nouveau les toiles sur les nouveaux châssis.

Les toiles ont subi un nettoyage trop poussé à une date inconnue. Celui-ci a usé prématurément la couche picturale. Il l'a rendue fragile en faisant disparaître les tons intermédiaires appliqués en glacis.

La couche picturale a été protégée dans un premier temps, par la pose de papier japon sur l'ensemble de la surface.

Une fois cette opération réalisée, le traitement du support a pu être mis en œuvre. Lorsque celui-ci a été terminé le traitement de la couche picturale par le revers et/ou par la face a commencé.

La première opération est le re-fixage de la couche picturale. Celui-ci s'effectue soit par la face soit par le revers. Dans le cas présent, les deux opérations ont été nécessaires afin d'assurer une cohésion durable de la couche picturale et de la toile.



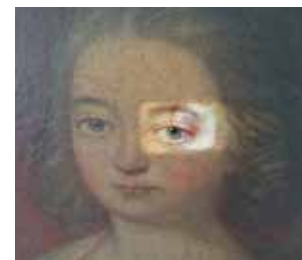
Refixage de la couche picturale par le revers.



Enlèvement du papier japon de protection.



Ange avant décrassage.



Ange : essai de décrassage.



Ange en cours de décrassage.

La cohésion de la couche picturale retrouvée, le papier japon de protection est retiré par humidification à l'eau déminéralisée. Commence le décrassage de la peinture à l'aide de triamonium citrate à 3% en solution dans l'eau déminéralisée. Le choix du produit de nettoyage se fait par essais successifs. Il est important car il ne doit dissoudre que la crasse et être neutre pour la peinture. Après décrassage l'œuvre se découvre, plus colorée, plus lisible.

Le vernis très oxydé et hétérogène a été allégé pour faire disparaître l'aspect jauni de la peinture.

Des essais ont été pratiqués et un protocole a été mis en place pour tenir compte de la sensibilité des pigments, de la fragilité du liant ainsi que de l'usure de la couche picturale.

L'œuvre présentant des lacunes profondes, il a été nécessaire de reconstituer la préparation. Cette opération s'appelle le masticage. Le mastic employé est un mastic teinté brun rouge proche de la couleur originelle de la préparation. Il est structuré à l'identique de la préparation originelle afin de ne pas faire apparaître les zones de retouches.

Après masticage, un vernis intermédiaire est appliqué sur la surface peinte. Il a une double fonction : saturer les mastics récents



Détail avantrestauration.



En cours de décrassage.



Ange après décrassage.



En cours de décrassage, détail.



Détail après restauration.



Détérioration de la couche picturale : détail.



Saint Roch en cours de nettoyage.



Saint Roch après allègement du vernis.

et « nourrir » la couche picturale ancienne asséchée par l'allègement de l'ancien vernis. C'est sur ce vernis qu'ont été posées les retouches colorées.

La retouche colorée ou réintégration est la phase finale de restauration de l'œuvre. Elle se limite au comblement des manques de pigments mais peut parfois restituer des éléments manquants lorsque la lisibilité de l'œuvre le demande. Elle utilise les mêmes techniques que le peintre lors de la création de son œuvre.

L'étape ultime est le vernissage de l'œuvre. Le vernis ne doit être ni trop brillant, créant un effet miroir, ni trop mat, écrasant la composition par manque de profondeur.



Photographie sous rayonnement infra-rouge – vision du dessin.

L'apport de l'imagerie scientifique et des analyses de matériaux

Seules les peintures ont bénéficié des compétences scientifiques du Centre Interdisciplinaire de Restauration du Patrimoine (C.I.R.P.) implanté à Marseille. Cette collaboration a permis de réaliser un ensemble de photographies scientifiques destinées à mettre en relief l'état matériel et les matériaux constituant les œuvres.

Les prises de vues sous rayons ultra-violet où les taches foncées sont peu importantes montrent que les peintures comportent peu de repeints. Les œuvres ont donc gardé toute leur authenticité.

Ces œuvres anonymes posaient deux questions : Quel en est l'auteur ? Ont-elles été réalisées pour constituer un ensemble ?

Le peintre Michel Serre ayant réalisé des ex-votos après la peste de 1720, la question de l'attribution de ces œuvres au peintre où à son atelier était pendante.

Une première analyse stylistique tendait à écarter cette hypothèse mais un de ses élèves aurait pu en être l'auteur, l'œuvre aurait alors été considérée comme une œuvre d'atelier.

D'autres œuvres de ce peintre ayant été restaurées au C.I.C.R.P, une comparaison de la couche de préparation a donc été décidée. Des analyses semi-quantitatives des constituants minéraux ont été réalisées au microscope à balayage électronique sur un échantillon. Grâce à un corpus de référence des ocres, nous avons pu déterminer que les œuvres ne pouvaient être reliées au peintre Michel Serre ou à son atelier car la composition de la couche de préparation était très différente. Mais une certitude cependant est née de cette analyse : les deux peintures sont de la même main et constituent, dès l'origine, un ensemble.

La question de l'attribution n'a donc pas trouvé de réponse mais le prélèvement permettra peut-être, au fil du temps, de rattacher cette œuvre à un artiste ou un atelier.



Saint Sébastien / Saint Roch.



Vue en lumière ultraviolette –
Localisation des anciens repeints.



Saint Sébastien après restauration.



Photographie sous infra-rouge :
vision des anciens repeints.



Saint Roch après restauration :
face.



Tête de st Roch après
nettoyage.



Après restauration : revers.



Tête du Christ avant nettoyage.



Tête du Christ après nettoyage.



Zone de lacune de la polychromie.



Brûlure du bois sur les pieds.



Nettoyage en cours.



Christ après nettoyage.



Tête du Christ après nettoyage.



Détail de la sculpture à l'arrière de la tête, traces d'outils.

Le Christ en croix

La restauration de cet objet distingue deux chantiers : les interventions sur la sculpture en tant que structure en bois et celles sur la polychromie.

Le Christ est réalisé en bois de noyer. Il est composé de trois parties : le corps sculpté dans un unique tronc, les bras sculptés dans deux pièces de plus faible diamètre, probablement des branches. Les bras sont assemblés au corps avec des tenons-mortaises et des chevilles de bois. La couronne d'épine est réalisée en plusieurs éléments collés ou cloués, les épines sont des chevilles de bois retaillées.

La croix est débitée dans des planches de cœur de résineux. La traverse est assemblée à mi-bois et chevillée. Elle a été recoupée aux extrémités à une date inconnue, peut-être au démontage de l'autel du XIX^e siècle ou postérieurement.

Le Christ est fixé à sa croix par des clous forgés, retournés et un élément métallique central au bas du dos. Compte tenu du mode de fixation du Christ et du risque de détériorer les clous forgés au démontage sans pouvoir les réutiliser, il a été décidé de ne pas désolidariser le Christ de sa croix pendant la restauration. Ce choix a rendu l'intervention plus complexe puisque les zones situées entre le corps du Christ et la croix étaient difficilement accessibles.

Le Christ et la croix présentaient des altérations structurelles communes : attaques de xylophages et présence de fentes dues au retrait du bois. L'assemblage du bras droit était largement ouvert quand celui du bras gauche ne présentait qu'une petite fente. Au pied, une large brûlure est toujours visible. Elle est peut-être due à un cierge disposé trop près de la sculpture.

L'ensemble a été dépoussiéré puis traité contre les xylophages. Les fentes structurelles et les gerces ont été comblées à la colle de poisson additionnée de sciure de bois. La fente située entre le corps du Christ et le bras droit a été comblée par une greffe de bois de noyer. Les éléments de la couronne d'épines ont été recollés. Les différents comblements ont été masqués par des pigments minéraux dilués dans un mélange de colle de poisson et de colle de peau de lapin.



Comblement de l'assemblage par une pièce de bois entre le bras et le corps.



Christ en atelier.

Un Christ polychrome

Une sculpture est dite polychrome lorsque sa surface est colorée d'une ou plusieurs couleurs. Les couleurs sont posées sur une préparation dite apprêt composée d'un liant et d'une charge. Dans le cas présent, la sculpture a été vernie à plusieurs reprises.

La polychromie de cette sculpture manquait de lisibilité compte tenu de la crasse accumulée et du jaunissement des vernis. Un dégrasage a donc été réalisé puis un allègement du vernis afin d'éliminer la crasse superficielle et celle recouverte par le dernier vernis. Cette opération a mis en évidence les zones d'usure, de soulèvements, des lacunes, les couleurs de la polychromie mais aussi l'ancienne dorure du linge drapé autour des reins du Christ désigné sous le terme de périzonium.

Les zones en soulèvement ont été consolidées avec une résine acrylique. Nous avons fait le choix de ne pas réintégrer les micro-lacunes qui ne perturbaient pas la lecture de l'œuvre. Le périzonium a été redoré et patiné.



Traitement des lacunes du périzonium.



Pose de la feuille d'or.



Comblement des lacunes de la polychromie.



Périzonium terminé.



Christ restauré.



Statue de Notre-Dame de Grâce.

La Vierge Marie, mère du Christ, possède « une véritable couronne d'appellations¹⁷ », l'une d'entre-elle est Notre-Dame de Grâce. La statue de Notre-Dame de Grâce représente l'Immaculée conception, la Vierge debout sur un croissant de lune, tient son fils sur le bras gauche.

La statue en bois polychrome de Notre-Dame de Grâce installée, jusqu'à la fermeture de l'église¹⁸, dans la travée nord de l'église Marie-Madeleine provient du couvent des Révérends Pères Cordeliers auxquels elle aurait été offerte en 1274 par saint Bonaventure¹⁹ en chemin vers Lyon.

En 1791, la statue est transférée en procession du couvent des Cordeliers vers l'église des Frères Prêcheurs, actuelle église Marie-Madeleine, par les prieurs de Notre-Dame de Grâce²⁰.

Pendant la Terreur²¹, elle aurait été mise à l'abri par des paroissiens en attendant des jours meilleurs et retrouva, sans doute, son église en 1802 après la signature du Concordat entre Napoléon 1er et le Pape.

Notre-Dame-de Grâce, une statue miraculeuse - Ex-voto

Vénérée depuis le XIII^e siècle, elle reçoit les supplications du peuple sous forme de prières individuelles mais aussi publiques, en particulier, lors des grandes sécheresses. Dans ces occasions exceptionnelles mais récurrentes, la population sollicite les édiles pour obtenir le droit d'organiser une procession pendant laquelle la Vierge est portée d'église en église. Notre-Dame de Grâce a été sollicitée tout au long du XIX^e siècle et en particulier pour les sécheresses de 1817, 1831, 1852, 1869, pour le choléra de 1835 et la guerre franco-allemande de 1870.

En 1817, les paroissiens lui consacrent un autel²², et le 5 mai 1844, elle est déplacée pour prendre place sur l'autel actuel.

Notre-Dame de Grâce est couronnée le 26 mai 1864 par Monseigneur Chalandon, archevêque d'Aix. Les couronnes de la Vierge et de l'Enfant, pieuses offrandes des fidèles, sont réalisées par M. Tassy, orfèvre. Le couronnement est un honneur réservé aux statues qui, à la suite d'une enquête, sont reconnues par Rome comme miraculeuses.

En 1973, un individu met le feu aux vêtements de Notre-Dame de Grâce. L'incendie est étouffé mais la statue a subi des dommages importants. Elle sera confiée au Laboratoire de Recherche des Monuments Historique (L.R.M.H.) à Champs-sur-Marne pour y être consolidée.

La statue de Notre-Dame de Grâce est vénérée sous toutes sortes de formes. Elle fait l'objet de fondations créées par voie de legs ou de donation à la confrérie de Notre-Dame de Grâce. Elle possède une garde-robe, un trésor composé d'objets précieux : bijoux, cœurs ex-voto en argent, couronnes, tous offerts par les fidèles. Ils ont pour la plupart, aujourd'hui, disparus faute de surveillance, mais nous sont connus par les archives.

Elle est accompagnée d'ex-voto peints ou gravés dans le marbre blanc, d'objets qui étaient accrochés aux voûtes de la chapelle²³. Si les ex-voto gravés sont toujours fixés aux murs, les ex-voto peints ne sont plus qu'au nombre de 35 alors qu'ils remplissaient, jusqu'au milieu du XX^e siècle, au moins deux travées de l'église.

L'autel dédié à Notre-Dame de Grâce est doté de riches parures brodées dont certaines ont été retrouvées dans la sacristie.

Le culte de Notre-Dame de Grâce qui a commencé au XIII^e siècle s'est poursuivi jusqu'à la fermeture de l'église en 2006.

17. Marbot, *Nos Madones ou le culte de la sainte Vierge dans notre diocèse*, Makaire, 1881 – p.43

18. La statue a été déplacée. Elle est aujourd'hui en dépôt dans l'église de Oblats de Marie, cours Mirabeau.

19. Jean Bonaventure (?-1274) né à Bagno-Regio en Italie, il entre chez les frères Mineurs à 22 ans en prenant le nom de Bonaventure. A partir de 1257, élu ministre général de l'ordre, il parcourt l'Europe pour en maintenir l'unité.

20. MS 873 (R.A. 59) – Séance des Amis de la Constitution du 21 mai 1791. Bibliothèque Méjanes -

« ... On introduit au bruit des applaudissements les prieurs de Notre Dame de Grâce. M. [Nom illisible] un de ses confrères a invité la société à assister à la cérémonie de la translation. La société a accédé à sa demande avec plaisir...»

21. Il y eu deux périodes de terreur : la 1^{ère} Terreur :

10 août 1792 au 20 septembre 1792 – la 2^{ème} Terreur : 5 septembre 1793 au 28 juillet 1794.

22. Davin, Paul Marie, *Notre-Dame de Grâce, étude sur la statue antique et miraculeuse de la Très Sainte Vierge vénérée dans l'église Sainte Marie-Madeleine à Aix-en-Provence*, Aix : Makaire, 1901.

23. Davin, Paul Marie, *Notre-Dame de Grâce, étude sur la statue antique et miraculeuse de la Très Sainte Vierge vénérée dans l'église Sainte Marie-Madeleine à Aix-en-Provence*, Aix : Makaire, 1901.

Les ex-voto peints de Notre-Dame-de Grâce

Un ex-voto est un objet quelconque, placé dans un lieu vénéré en accomplissement d'un vœu ou en signe de reconnaissance d'une faveur, d'une bénédiction accordée. C'est un acte de dévotion populaire, reflet du sentiment religieux. L'événement générateur appartient le plus souvent à la vie quotidienne. Il s'agit d'une naissance difficile qui met en danger la vie de l'enfant ou celle de la mère, d'une maladie, d'un accident ou d'une guerre.

La statue de Notre-Dame de Grâce possède, aujourd'hui, 35 ex-votos peints réalisés et déposés entre 1799 et 1866. Les 4/5 sont datés soit 28, seul 1/5 soit 7 ne portent aucune date. Cinq portent l'indication du personnage représenté avec indication du nom de famille voire de la circonstance du drame, mais deux seulement, portent la signature du peintre qui les a exécutés : Droumet.

La date de 1799 nous montre que la dévotion à Notre-Dame de Grâce n'a pas été entamée par les entreprises de déchristianisation de la Révolution. Considérations économiques, changement de mode ou manque de peintre pour réaliser des ex-votos, celle de 1866 marque le changement d'esthétique des ex-votos, qui sont peu à peu réalisés soit sous forme de cadre en bois noirci abritant une inscription sur fond de couleur bleue²⁴ soit en marbre gravé.

Les représentations de la Vierge prennent des formes très variées, certaines sont de pures inventions du peintre, d'autres font référence aux tableaux des siècles passés, d'autres encore représentent une statue présente dans l'église. Parfois, le peintre introduit une référence à sa propre vie, c'est le cas de Droumet qui introduit dans la scène un tableau représentant une version légèrement différente du Baptême du Christ qu'il réalise en 1824 pour l'église de Forcalquier.



Baptême
du Christ de Droumet.



Les tableaux semblent suivre un code dans leur composition. Seule la place occupée par la Vierge et les personnages profanes varient. L'espace dédié à la Vierge entourée de nuées, est généralement située en partie haute. Il est de taille variée occupant jusqu'à 1/3 de la surface peinte. Le reste de la surface est occupé par le malade, l'accidenté ou l'enfant entouré d'un ou plusieurs membres de sa famille voire de personnes extérieures : religieuse, médecin.

La scène peut se situer à l'intérieur des habitations ou en extérieur selon les circonstances.

Dans les scènes d'intérieur, sont représentés un ou plusieurs membres de la famille en prière, agenouillés au pied de la Vierge ou en position d'orant, les deux bras tendus. Dans la majorité des cas, c'est la chambre qui est représentée mais le salon où l'on apporte le blessé, pour lui porter les premiers secours, est aussi présent. La représentation du mobilier et du décor est très variable car le peintre se concentre sur l'événement.

24. Le bleu est la couleur de la Vierge.



Marius honora âgé de 6 mois (mars 1946).



Signé P.J. Marius Laurent, 1799. 2013. 0742. 00.



Femme couchée dans un lit à piquets, 1825.2013. 0755. 00.



Femme agenouillée devant la Vierge, 1835. 2013. 0736. 00.

Lorsque la scène se passe à l'extérieur, les personnages sont le plus souvent occupés à secourir le ou les accidentés. De la délicatesse du paysage romantique à l'ébauche d'un paysage, l'environnement est traité avec plus ou moins de soins.



Accident de charrette près d'une ruine, 1829. 2013. 0727.00.

Un seul ex-voto échappe à cette description, il s'agit de celui représentant un Christ en croix, fabriqué à partir d'une peinture plus grande.



Crucifix. 2013. 0729.00.

Les ex-votos sont le reflet de tous les milieux sociaux du paysan au bourgeois. On remarquera cependant que plus on s'élève dans la hiérarchie sociale plus le code vestimentaire et le mobilier sont en adéquation avec la date d'exécution de

l'œuvre, alors que dans les milieux plus modestes, un décalage de plusieurs années apparaît²⁵.

Chaque peintre développe son style, son esthétique des personnages, sa technique de peinture : couches fines ou épaisses, glacis superposés, empâtements, rehauts de blanc pour faire jouer la lumière, coups de brosse pour simuler le mouvement... ainsi que sa palette de couleurs. Si les œuvres ne sont pas signées, leurs caractéristiques permettent de dégager des productions. Ainsi deux ensembles ont-ils été bien identifiés :

un premier ensemble, les Droumet²⁶ pour lesquels nous avons analysé la structure de la couche picturale et les pigments bleu et rouge et blanc afin de conforter notre analyse esthétique. La coupe stratigraphique montre une structure identique de la préparation. Il s'agit d'une couche au blanc de plomb sur laquelle est posée la couleur.

Le peintre utilise une technique traditionnelle²⁷ issue sans doute de son apprentissage auprès de Jean-Antoine Constantin et Louis Mathurin Clérian. De même, les couleurs employées sont les mêmes d'une œuvre à l'autre : le bleu est un bleu outremer naturel (Lapis lazuli) ou artificiel²⁸. Le rouge est un rouge vermillon.

Un deuxième ensemble dont l'auteur n'est pas identifié. Il s'agit des œuvres inventoriées : 2013.0733.00 ; 2013.0738.00 ; 2013.0734.00 ; 2013.0735.00 et 2013.0756.00 qui présentent une palette, une esthétique de la Vierge et un style de personnages semblables.

25. Pour une étude complète des ex-voto en Provence se référer au travail de M. Bernard Cousin, *Le miracle et le quotidien, les ex-voto provençaux, image d'une société. Sociétés, mentalités, cultures*, Centre méridional d'histoire, 1983.

26. N° d'inventaire : 2013.0753.00 ; 2013.074.00 ; 2013.0731.00 ; 2013.0725.00 ; 2013.0748.00

27. Les effets toxiques du plomb (saturnisme) utilisé dans cette préparation sont connus depuis le dernier quart du XVIII^e siècle aussi le remplace-t-on à partir de 1830-1834 par du blanc de zinc moins toxique.

28. Le bleu outremer naturel est un pigment cher, il est remplacé dès 1826 par une couleur artificielle mise au point par Jean Baptiste Guimet : le « Bleu Guimet ».



Détail : corbeille d'osier.



Détail : visage et coiffe.



Détail : utilisation des ré-hauts de blanc.



Deux femmes près d'un arbre et d'une charrette, 1835.
2013. 0737. 00.



Calèche sans cocher, s.d.



Enfant secouru par un homme, 1849. 2013. 0730. 00.



Famille près d'un reliquaire, 1837.2013. 0739.00.



Femme agenouillée, entourée d'une nuée grise, 1841. 2013. 0728. 00.



Deux hommes secourent une femme auprès d'un âne,
1838. 2013. 0751. 00.



Deux hommes en transportent un troisième près d'une charrette,
1842. 2013. 0750. 00.



Accident de calèche dans la campagne, 1839. 2013. 0754. 00.



M. Lehr offert à la Vierge de grâce, 1843. 2013. 0743. 00.

Les peintres d'ex-voto au XIX^e siècle à Aix-en-Provence : premières pistes

Les ex-voto peuvent être peints par le donateur lui-même, commandés à un peintre reconnu qui réalise habituellement des œuvres plus prestigieuses pour une clientèle aisée ou bien encore à un peintre d'ex-votos qui signera ou non son œuvre.

Au XIX^e siècle, nous avons identifié deux peintres d'ex-voto ayant pignon sur rue : un certain Vadon qui fait paraître dans le Mémorial d'Aix, en 1861, la publicité suivante : « M. VADON vient d'ouvrir un salon de peinture et de photographie. Il fait des portraits de toutes grandeurs, pour broches, cartes de visites, médaillons. Il fait la reproduction de toutes dimensions désirables. Il se charge aussi des tableaux d'église, bannières, écussons, ex-voto, et la restauration des tableaux – rue des Grands-Carmes, 4, Aix » et Barthélemy Hippolyte Louis Droumet.

A ces deux ateliers, il faut ajouter le peintre Joseph Villevieille artiste renommé qui réalise également des ex-votos. Un exemple de sa production acheté récemment, est présenté pour montrer l'état initial d'un ex-voto et de son cadre avant restauration.

Barthélemy Hippolyte Louis Droumet, peintre d'ex-voto

Droumet est un nom ancien à Aix. On le trouve dans les registres paroissiaux dès 1602 sous des formes variables : Drome, Droume, Dromet (à partir de 1682) enfin Droumet à partir de 1684. L'orthographe des noms propres n'étant pas fixe, il est difficile sans une généalogie complète, de relier ces familles entre elles.

Nous retrouvons la famille Droumet au XVIII^e siècle avec Gaspard Droumet et Rose Baux ou Baousset son épouse. Ils auront quatre enfants : Jacques Droumet (1730-1811), cultivateur dont la descendance a été retrouvée jusqu'au début du XX^e siècle (famille Isidore Marius Demontès et Henri André), des jumeaux Antoine et Jean-François nés le 16 septembre 1742 et Joseph Droumet (1752-1827) cultivateur qui épouse Jeanne Martin le 18 avril 1774.

Joseph Droumet aura lui même quatre enfants, Claire Félicité (1779-1855), Élisabeth (1782-1809), Barthélemy Hippolyte Louis (1789-1872) et Marie (1810-1818).

Barthélemy Hippolyte Louis Droumet est élève de l'école de dessin d'Aix en 1807, il a alors 18 ans et le maire, M. Sallier, membre du bureau de l'école, l'écarte du concours pour la distribution des prix au motif qu'il avait « acquis un degré de supériorité capable de dégoûter les autres élèves²⁹ ». En 1808, il reçoit le prix de bonne conduite³⁰. Il est alors nommé sous-professeur par le bureau de l'école³¹. Compte tenu du cursus de l'école de dessin, on peut considérer que Barthélemy Droumet y était inscrit depuis au moins trois ans soit vers l'âge de 15 ans.

Cet âge qui peut paraître précoce aujourd'hui, est commun au XVIII^e et XIX^e siècle. L'enseignement général se terminant, une période s'ouvre dénommée « âge vide », c'est à ce moment que les adolescents entrent en apprentissage chez un artisan et suivent parallèlement les cours de dessin utiles à l'exercice de leur métier.



Femme agenouillée tenant un cierge, 1860. 2013. 0731. 00.



Marie Robaud, 1853, signé : Droumet. 2013. 0741. 00.

Son travail de sous-professeur ne durera pas. L'année 1808 ouvre une période où les armées napoléoniennes font d'importantes consommations d'hommes, on appelle les jeunes gens dès 18 ans. En l'espace de huit mois, ce sont 110.000 hommes dont 10.000 pour la Garde Impériale qui rejoignent les armées napoléoniennes. En septembre 1808, puis en 1809, le maire fournit les nouveaux contingents demandés par l'Empereur³².

Barthélemy Droumet ayant atteint l'âge de 20 ans, il devient soldat de l'Empire³³. Sur la liste des conscrits il est décrit sous le n°145 : Droumet Barthélemy Hipolite Louis [né] le 13 août 1789, [taille] 1,689, [profession] peintre, [né] à Aix, [résidant] isle 137 n°48... [Observations] appelé en exécution du Sénatus-consulte du 18 avril 1809 ». Il restera au moins cinq ans sous les drapeaux³⁴.

Démobilisé, il a sans doute souhaité renouer avec la peinture. En 1817, il reçoit le 1^{er} prix

de peinture³⁵ ce qui permet de penser qu'il a réintégré l'école de dessin au plus tard six mois avant cette date soit à l'automne 1816. En effet, le règlement de l'école prévoit que l'on ne peut participer aux concours qu'après six mois de présence.

Il épouse Catherine Aubert en 1823. A cette date, il est désigné dans l'acte de mariage comme peintre et habite chez ses parents 55 rue du Puits Neuf.

Pour une raison non élucidée, il quitte Aix pour Forcalquier où naît son premier enfant, Marie-Magdeleine (1824-1895). Il y exerce le métier de maître de dessin³⁶ au collège de Forcalquier³⁷. De son séjour dans cette ville, il reste à la cathédrale Notre-Dame-du-Bourguet une toile peinte représentant le Baptême du Christ datée, signée « Droumet pinxit 1824 »³⁸ que l'on retrouve évoquée dans l'ex-voto offert par Marie Robaud, daté de 1853.

Son séjour sera de courte durée puisque son deuxième enfant, Honoré (1826-1893) naît à Aix en décembre 1826. La famille installée définitivement à Aix, s'agrandit. En 1835 naissent Élisabeth (1835-1922) puis Joséphine Marie (1846-?).

En 1848, il fait paraître une annonce dans le Mémorial d'Aix³⁹ : « M. Droumet, peintre, professeur de dessin, ancien élève de MM. Constantin et Clérian, prévient le public qu'il

29. Registre des délibérations du Bureau de l'école de dessin, 2 juillet 1807 – Musée Granet

30. Registre des délibérations du Bureau de l'école de dessin, 7 janvier 1808 – Musée Granet.

31. Registre des délibérations du Bureau de l'école de dessin, 2 juillet 1807 – Musée Granet.

32. Levées militaires sur les dépôts de 1806, 1807, 1808, 1809 et 1810 – Archives Municipales d'Aix 1D 5 f°108.

33. Acte de décès du 4 janvier 1872 – Archives départementales, État civil numérisé.

34. Depuis la loi Jourdan-Delbrel du 5 septembre 1798, le service militaire dure de 20 à 25 ans.

35. Registre des délibérations du Bureau de l'école de dessin, 11 novembre 1817. - Musée Granet.

36. Acte de naissance de sa fille Marie Magdeleine du 4 septembre 1824. AD04 - État civil numérisé.

37. Le Mémorial du 16 juillet 1893 – Nécrologie d'Honoré Droumet.

38. Oeuvre inscrite Monument Historique au titre objet le 11 juillet 1986.

39. Le Mémorial d'Aix, 20 août 1848.

s'occupe de peinture en tout genre, donne des leçons, et restaure toute espèce de tableaux. Il demeure rue des Trois Ormeaux, 15 à Aix ». Barthélemy Droumet cumule donc plusieurs activités pour faire vivre sa famille. La famille est installée, en 1861, au 11 de la rue des Trois Ormeaux. Il y marie sa fille Élisabeth à Marc Ripert, fabriquant de poterie, le 15 décembre 1861. Son épouse Magdeleine décédera le 29 mai 1864.

Les ex-votos signés de l'église Sainte-Marie-Madeleine, sont datés de 1853 à 1860. Il a donc poursuivi son activité de peintre-restaureur jusqu'à un âge avancé puisque en 1860, il a 71 ans.

Il décède à Aix le 3 avril 1872 à l'âge vénérable de 82 ans et six mois en son domicile, 11 rue des Cordeliers. Son acte de décès précise deux rôles dans la société : « ancien peintre, ancien militaire de l'Empire »⁴⁰. Il semble que la famille tire une certaine fierté de ces deux activités.

Nous avons exploré en partie son activité d'artiste peintre, mais nous méconnaissons sa carrière militaire. Il y aurait également à préciser sa carrière de peintre et de professeur. Où enseigne-t-il ? Il n'est pas professeur à l'école de dessin, alors enseigne-t-il dans un collège, à des élèves privés ? Quels tableaux a-t-il restauré ? Qu'elles sont ses œuvres à l'exception des ex-votos ? Combien d'ex-votos a-t-il peints dans sa carrière ? Jusqu'où s'étendait sa réputation ? Nous connaissons un autre ex-voto signé Droumet à l'église de Puyricard.

Son œuvre eût-elle une continuation ? Oui, son fils Honoré Droumet aura également une carrière artistique en tant que peintre-décorateur mais ceci est une autre histoire.

La restauration des ex-voto

Les ex-voto de l'église de la Madeleine sont des peintures à l'huile sur différents supports : bois, toile et carton. Chacun de ces supports réagit différemment au climat de l'église qui est souvent très humide (> 60 % d'humidité).



Dans l'atelier du restaurateur.



Peinture déposée de son châssis.

L'état des œuvres avant restauration était donc inégal. Certaines œuvres, déjà présentées, avaient subi un bichonnage, d'autres enfouies au fond d'un chasublier étaient très encrassées.

D'une manière générale, les œuvres étaient sales plus que détériorées : crasse, suie, excréments de mouches, de pigeons ou moisissures.

Il aurait été répétitif de détailler la restauration de chacune des œuvres aussi ai-je choisi de présenter une restauration type.

Les œuvres peintes sur toiles ont subi des traitements similaires à l'exception des œuvres peintes sur bois.

Quelque soit la taille de l'œuvre, un dépoussiérage soigné est indispensable pour l'assainir. Les ex-votos peints sur bois ont été anoxiés afin d'éliminer les insectes xylophages qui pouvaient les mettre en péril. Un traitement préventif contre ces insectes a été appliqué pour garantir un avenir proche. Conservées depuis de longues années dans un milieu confiné et humide, ils étaient



En cours de décrassage.



Après restauration.

Femme agenouillée remerciant la Vierge pour la naissance de jumeaux, 1839.

envahis de moisissures qui formaient des tâches blanchâtres sur la surface peinte. Celles-ci ont été éliminées par un traitement antifongique.

Les châssis ont été traités comme les planches supportant les peintures. Ils ont été conservés à quelques exceptions près. Le changement de châssis n'est intervenu que lorsque ce dernier était soit en trop mauvais état, soit inadapté à l'œuvre. Une accentuation des chanfreins a été pratiquée sur certains afin d'éviter les effets de cisaillement de la toile.

40. Acte de décès du 4 avril 1872 – Archives départementales, État civil numérisé



En cours de décrassage.



Après restauration.

Femme en prière, 1843.



Femme agenouillée sur un prie-dieu, 1846. 2013. 0747. 00.



Ex-voto, Marius Honora âgé de 6 mois (mars 1846), 1846.
2013. 0723. 00.



Enfant tombant d'un micocoulier, 1857. 2013. 0740. 00.



Halbert Grinous, 1861. 2013. 0725. 00.

Les toiles et les cartons qui le nécessitaient ont été mis en état de relaxation afin d'obtenir une meilleure planéité de la surface et une disparition des déformations.

Les planches de bois n'ont subi aucune modification de leur courbure, seules les fentes ont été bouchées. Pour tenir compte de ces courbures nous avons joué sur la mise en place du cadre. Une toile de protection a été placée à l'arrière des œuvres afin d'éviter l'accumulation de la poussière ou d'autres matières, une fois celles-ci remises en place.

Quelques soit le support de la peinture, les œuvres ont été décrassées puis le vernis allégé. Ces deux opérations ont permis de retrouver les couleurs originelles des œuvres. En cas de soulèvements de la couche picturale, ceux-ci ont été refixés à l'aide de colle d'esturgeon. Les manques ont été comblés par masticage puis les œuvres ont été retouchées à la peinture et vernis.



Femme en prière derrière un enfant, 1847. 2013. 0744. 00.



Homme tenant un cierge auprès de son enfant, 1852. 2013. 0752. 00.



Quatre femmes autour d'une jeune fille, 1863. 2013. 0722. 00.



Femmes agenouillées devant un oratoire, 1864. 2013. 0745. 00.



Deux femmes en prière auprès d'un homme sur une chaise, 1866. 2013. 0726. 00.



Homme blessé sur un canapé, s.d. 2013. 0734. 00.



Femme agenouillée près de deux fillettes, s.d. 2013. 0735. 00.



Femme les mains tendues, s.d. 2013. 0738. 00.



Femmes en prière auprès de la Vierge, 1865. 2013. 0748. 00.



Femme à genoux devant une cheminée, 1840. 2013. 0733. 00.



Famille au chevet d'un homme alité, s.d. 2013. 0752. 00.



Famille en prière pour un nourrisson, s.d. 2013. 0756. 00.



Femme alitée et sa famille, s.d. 2013. 0746. 00.

Saint André

Auteur : Attribué à Carlo Magnone
(c 1616 - 1653)

Titre : Le Martyre de saint André

Matière : huile sur toile

Dimensions : H 216 – L 134,5 cm

Datation : XVII^e siècle

Protection : Classé monument

historique depuis le 5 octobre 1985

Localisation : église Saint-Jean-de-Malte

Propriété : commune d'Aix-en-Provence



Saint André

Né à Bethsaïde, petite ville de Galilée, André était pêcheur. Disciple de saint Jean-Baptiste, il le quitta pour suivre Jésus devenant le premier des douze apôtres. Il convainquit son frère Simon de suivre Jésus auquel ce dernier donna le nom de Pierre. Tout en continuant leur profession, André et Simon-Pierre participèrent aux noces de Cana, accompagnèrent Jésus à Jérusalem.

Quelques temps après, Jésus les appela définitivement pour faire d'eux des pêcheurs d'hommes. Après la mort de Jésus, il prêcha l'évangile dans la Scythie, la Sogdiane, la Grèce. La tradition situe son martyre à Patras où il aurait été crucifié comme le fut son frère Simon-Pierre à Rome⁴¹. Le saint est fêté le 30 novembre de l'année, il est le saint patron de l'Écosse, de la Grèce, de la Russie et des pêcheurs.

Iconographie

André est très tôt représenté dans l'art chrétien. Son image reflète la signification étymologique de son nom d'origine grecque qui veut dire « viril » ou « courageux ». C'est pourquoi il est représenté sous les traits d'un homme au corps musculeux. La forme en X, de la croix du martyr d'André apparaît vers le XI^e siècle et plus certainement au XII^e⁴² avant de prendre sa forme définitive à la fin du XIV^e siècle. Au sein du collège apostolique, André dont l'iconographie est proche de celle de son frère Simon-Pierre est, avec Paul, l'un des apôtres le plus représenté.

L'artiste situe, conformément à la tradition, la Passion d'André à Patras, ville située au bord de la mer Méditerranée que l'on aperçoit au fond du tableau. L'œuvre est découpée par une diagonale qui sépare, à gauche la manifestation du Seigneur figurée par une masse lumineuse entourée de nuées, la Croix du martyr et André agenouillé ; à droite la force et la puissance séculière représentées par des hommes en armes, qui conduisent André vers son martyre. Le visage de saint André est situé exactement au centre du tableau.

La position du saint est symbolique, il est à genoux, les yeux tournés vers la lumière divine et les bras tendus. Elle exprime son amour de Dieu⁴³ et sa soumission. Tout le drame se joue entre l'apparente fragilité du vieil homme et la force des soldats. La lumière divine, en éclairant les personnages, met l'accent sur les personnages principaux. La composition qui respecte la règle des 3 tiers, crée un effet de tension entre saint André et Dieu.

L'œuvre de l'église Saint-Jean-de-Malte est une copie du tableau exécuté par Andrea Sacchi (1599-1661) entre 1633 et 1650 pour l'une des chapelles de la basilique Saint-Pierre de Rome. Elle peut également, être rapprochée de deux autres œuvres, le « saint André » de Jacques Courtois (1621-1676) peintre français établi à Rome et le « saint André » de Carlo Cavaliere Maratta ou Maratti (1625-1713), élève d'Andréa Sacchi⁴⁴. Il s'agit d'une copie non servile de l'œuvre de Sacchi, le peintre s'est singularisé en introduisant la lumière divine derrière la croix. Saint André

n'est plus seul face à la croix de son martyr, il est en communication avec Dieu.

L'hypothèse d'une autre version du tableau de Sacchi à Saint-Pierre de Rome ayant été écartée, Madame Ann Harris Sutherland⁴⁵ l'attribue à Carlo Magnone⁴⁶, élève de Sacchi. Nous n'avons pas véritablement retrouvé de trace de ce tableau pour la période antérieure au XIX^e siècle, seul, le « Rapport des tableaux et bustes ou statues qui sont dans les cidevant églises de la Magdeleine, du St-Esprit, de St Jean et du Faubourg du 19 fructidor an II [5 septembre 1794] » mentionne au numéro 62 un « tableau de Saint André par un mauvais peintre ». C'est la seule mention dans les inventaires révolutionnaires qui pourrait désigner ce tableau. Malheureusement aucune dimension n'est indiquée qui pourrait préciser le rapprochement, pas plus que l'origine précise du tableau.

La restitution en 1802, des œuvres saisies à la Révolution, n'ayant pas été faite au hasard, il est possible que cette œuvre provienne de l'église Saint-Jean-de-Malte mais nous n'en avons aucune certitude⁴⁷.

En 1891, Honoré Gibert signale le tableau dans son ouvrage « Histoire et description des monuments religieux de la ville d'Aix ». En 1906, il est présent sur l'inventaire réalisé après la loi de séparation de 1905.

41. Pétin, *Dictionnaire hagiographique de la vie des saints et des bienheureux*, 1850, T.1

42. Charlotte Denoël, *Culte et iconographie de saint André en France (V^e-XV^e siècle)*, Thèse de l'école des Chartes, 2001.

43. Bar, Virginie et Dominique Brême, *Dictionnaire iconologique, les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Bourdon*, Faton, 1999.

44. Une copie de l'œuvre de Maratta se trouvait au Grand séminaire, elle est aujourd'hui conservée au musée Granet.

45. Madame Ann Sutherland Harris spécialiste d'Andrea Sacchi, a publié le catalogue complet de son œuvre sous le titre : *Andrea Sacchi : Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Princeton : Princeton university press, 1977.

46. Carlo Magnone (c.1616 - 1653).

47. En 1802, nombreux sont les contemporains qui ont vécu les événements révolutionnaires, l'on peut donc supposer qu'ils avaient en mémoire les lieux de conservation des œuvres.



Saint André à Saint-Jean-de-Malte.



Départ de Saint-Jean-de-Malte.

La restauration

L'œuvre était dans un très mauvais état de conservation. Le support de la peinture est constitué d'une toile de chanvre ou de jute fabriquée avec des fils épais et irréguliers. Le tissage lâche de la toile laisse quasiment un millimètre entre chaque fil et celle-ci est très oxydée.

L'utilisation de ce type de toile a pour conséquence l'apparition de petits carrés sur la couche picturale. Il s'agit de craquelures de vieillissement que l'on désigne sous le nom de structure pavimenteuse. Cette altération irréversible de la couche picturale est due à la nature de la toile de support et au mode d'application de la préparation. En effet, l'application au sabre de cette préparation provoque le déplacement des fils lors de son passage sur la toile. Lorsque les fils reprennent leur place, la préparation est marquée de petites fissures orthogonales qui s'élargissent au fil du temps et des mouvements de la toile en fonction des changements d'hygrométrie. Ce type de structures se retrouve chez les peintres italiens des XVII^e et XVIII^e siècles ce qui vient conforter l'attribution de Mme Sutherland Harris à un peintre italien, ici Carlo Magnone. La peinture a subi d'anciens nettoyages qui ont fait disparaître les glacis qui donnaient du relief et de la profondeur aux personnages, d'où l'aspect un peu plat voire mal peint. La peinture comportait également une partie basse très lacunaire, des accrocs et des bords effilochés.

La présence de peinture sur les chants rabattus est un indice qui nous permet de dire que cette peinture était à l'origine plus grande.

Au contraire de la toile, le châssis présentait un état de conservation satisfaisant, il a donc été conservé. Très encrassé, il comportait quelques fentes qui ont été refermées à l'aide de colle de poisson puis traité contre les insectes xylophages.

Compte tenu de la fragilité de sa couche picturale, la face peinte a été entièrement recouverte de papier japon afin d'éviter le détachement d'éléments de la peinture pendant son transport vers le C.I.C.R.P. à Marseille.



Saint André avant restauration : face .



Saint André avant restauration : revers.



Restauration du châssis.



Structure pavimenteuse.



Comblement des accrocs.



Comblement des accrocs.



Bords peints témoins d'une découpe de l'œuvre originelle.



Masticage : détail.



Masticage : détail.



Accrocs dans la toile.



Saint André en cours de masticage.

À son arrivée, un nettoyage minutieux de l'ensemble a été effectué ainsi que le traitement anti-xylophage.

La toile a été déposée de son châssis par retrait des semences et de l'enduit à la cire ajoutée dans l'angle supérieur gauche. Les anciens enduits et pièces de renfort ont été retirés. Les bords des accrocs ont été remis à plat par l'apport d'humidité et de chaleur, avant de rétablir la continuité du tissage par l'apport d'adhésif chargé de toile ou l'incrustation de tarlatane teintée et découpée sur mesure.

La continuité du support ayant été rétablie, la toile a été remise dans le plan sur une table chauffante à basse pression.

La très grande fragilité de la toile a nécessité son doublage par l'arrière. Le choix a été fait d'un doublage de contact et non d'un doublage dans le frais compte tenu de la qualité du tissage de la toile. En effet, cette dernière technique aurait eu pour conséquence la migration de l'adhésif au-delà de la surface de la couche peinte.

Une fois doublée, l'œuvre a pu être retendue sur un châssis de travail et la restauration de la couche peinte a commencé. Le papier de protection de la face peinte a été retiré, elle a été dégrasée à l'aide d'une solution d'eau déminéralisée et d'éthanol. Le vernis a été allégé, les repeints débordants supprimés ainsi que le mastic à la cire très présent en partie basse. Les lacunes ont été comblées à l'aide d'un mastic puis structurées à l'identique de la surface originale (craquelures orthogonales). Avant d'être retendue sur son châssis d'origine, les bords de l'œuvre ont été reconstitués. L'œuvre a été vernie avant retouche à la gouache pour les tons de fond et au Laropal A81 mélangé à des pigments. Enfin, elle a reçu un vernis final satiné.



Photographie sous ultra-violet : mise en évidence des repeints.



Restauration de saint André 1.



Restauration de saint André 2.



Restauration de saint André 3.

Les apports de la photographie scientifique

Une campagne de photographies scientifiques a été effectuée. La photographie sous rayonnement ultra-violet a mis en évidence les accros comblés par des morceaux de toile, deux campagnes de restauration (tâches sombres plus ou moins foncées) ainsi qu'un remaniement important de la partie basse sans doute très altérée au fil du temps. Elle a fait également apparaître un aspect de la technique de peinture qui consiste à peindre le personnage puis à le recouvrir de vêtements, ainsi le peintre fait-il tomber ses drapés de façon plus naturelle. Cette technique s'observe bien sur le corps de saint André en suivant la ligne externe du dos vers le bas.



Saint André après restauration.

Notre-Dame de Lorette

Auteur : Girolamo CIALDIERI (1593-1680)
Titre : La translation de Notre-Dame de Lorette avec saint Jacques, saint Nicolas Tolentino, saint Georges, sainte Catherine et deux donateurs
Dimensions de la toile : H 316 - L 194 cm
Dimensions du cadre : H 332 - L 209,5 cm
Datation : 1^{er} tiers du XVII^e siècle
Protection : Classé Monument Historique depuis le 1^{er} 7 septembre 1988
Propriété : commune d'Aix-en-Provence
Lieu de conservation : Église Saint-Jean-de-Malte

Le sanctuaire de Notre-Dame de Loreto, la sainte maison de Lorette

La ville de Loreto est située dans la Province d'Ancône (Italie) à 8 km à l'ouest du port de Recanati sur l'Adriatique. C'est un important lieu de pèlerinage chrétien qui abrite, selon la tradition, la maison natale de la Vierge Marie, aujourd'hui protégée par un imposant édifice religieux.

Originaires de Bethléem, les parents de Marie, Joachim et Anne, s'installent à Nazareth. C'est dans leur maison que Marie épouse Joseph, qu'elle reçoit l'ambassade de l'Archange Gabriel, que vécut Jésus et qu'enfin, elle fut élevée aux cieux. Pour tous ces motifs, cette maison est considérée comme un lieu saint.

Comme nous le conte Honoré Bouche⁴⁸ dans son ouvrage « *La Vierge de Laurete ou histoire des divers transports de la Maison de la glorieuse Vierge Marie...* », c'est « par le ministère des anges et par des raisons entièrement inconnues des hommes » que la maison de Marie fut transportée en Italie. Ce transport se serait effectué en plusieurs étapes : une première translation en Esclavonie⁴⁹, une seconde dans une forêt, appelée Laurete, qui appartenait à la Dame de Recanati, une troisième sur la colline de deux frères à proximité de la forêt de Laurete, et enfin, sur un chemin militaire qui est aujourd'hui situé dans la ville haute de Loreto.

Lors de la campagne d'Italie de 1797, les troupes françaises ne manquèrent pas de se rendre à Lorette, peut-être attirée par le trésor de la Vierge estimé à plusieurs millions. Bonaparte fit transporter à Paris plusieurs objets issus du sanctuaire de Notre-Dame de Lorette : une vieille robe ayant appartenu à la Vierge Marie, une statue de la Vierge sculptée par l'évangéliste saint Luc et trois écuelles de faïence⁵⁰. La statue miraculeuse fut déposée au cabinet des médailles en 1798 et rendue à l'Italie en 1801.

Les recherches récentes autour de la légende de la translation de la maison de la Vierge, tendraient à dater le déplacement des murs antiques par les croisés, en deux étapes, l'une en 1291 en Illyrie⁵¹, l'autre en 1294 à Loreto en Italie.

Girolamo Cialdieri (1593-1680)

Girolamo Cialdieri naît à Urbino le 28 octobre 1593. Il est le fils de Bartolomeo Cialdieri, doreur de son état. Son père, témoin du prestige acquis par Claudio Ridolfi (1560-1644) depuis 1602, lui confie son fils. La carrière de Girolamo Cialdieri commence en 1616. Cialdieri meurt en 1680. Luigi Lanzi le dépeint ainsi : « Ce peintre est plein de grâce et de vivacité ; il fut habile à faire des paysages, et se plaisait à en introduire dans ses tableaux. Mais on estime ses perspectives plus qu'aucun de ses ouvrages d'un autre genre ⁵². »

Composition et iconographie

Le thème de l'œuvre est la Vierge de Notre-Dame de Lorette et la translation de sa maison. Le peintre Girolamo Cialdieri a organisé sa composition d'une part, en positionnant les personnages en fonction d'un triangle ayant pour sommet le centre du côté supérieur, d'autre part en deux registres et quatre quartiers.



48. Bouche, Honoré, *La sainte Vierge de Laurete ou histoire des divers transports de la Maison de la glorieuse Vierge Marie qui estoit en Nazareth & la description des miracles, & des choses merveilleuses, qui se trouvent en cette sainte Maison* par Honoré Bouche, docteur en sainte Théologie & prieur de Saint Jacques. A Paris, chez Claude Le Beau, rue st Jacques, au Bon Pasteur, 1646.

49. Mot désuet pour désigner la plaine de Slavonie en Croatie.

50. Estampe - Notre-Dame de Lorette envoyée à Paris par le général en chef Buonaparte - BNF - [Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870. Vol. 50 (pièces 6797-6798), Directoire et Empire].

51. Région de la rive orientale de l'Adriatique comprise entre la Croatie et le Kosovo actuel.

52. Lanzi, Abbé, *Histoire de la peinture en Italie depuis la Renaissance des Beaux-arts, jusques vers la fin du XVIII^e siècle* par l'Abbé Lanzi ; traduite de l'italien sur le 3^e édition par Mme Armande Dieudé, Paris : H. Seguin, 1824 - t.2, pp.192-193 - Luigi Lanzi (1732-1810).

A l'intérieur du triangle sur le principe de la Sacré Conversation⁵³, se trouvaient la Vierge à l'Enfant, saint Nicolas Tolentin et saint Georges. Cependant, le triangle n'est plus, aujourd'hui, en parfaite adéquation avec la composition visible car l'œuvre a subi d'importantes modifications qui ont été décelées par radiographie.

Au registre supérieur, l'Archange Gabriel, la Vierge de Lorette entourée d'une nuée de têtes d'anges et la maison de la Vierge.

Au centre, les anges qui transportent la maison selon la tradition.

Au registre inférieur, les saints sont groupés par deux : à gauche, saint Jacques et saint Nicolas Tolentin, à droite saint Georges et sainte Catherine d'Alexandrie, dans l'angle inférieur droit, le portrait des donateurs.

Entre les deux groupes de saints, un port, sans doute celui de Recanati, dans lequel se trouve une caravelle⁵⁴. L'Archange Gabriel comme saint Nicolas Tolentin tiennent à la main une tige de lys, fleur attachée au culte de la Vierge.



Notre-Dame de Lorette – La Vierge est représentée en majesté, assise, l'Enfant Jésus sur le genoux. Derrière elle, la maison de Lorette soutenue par des anges. Elle est habillée d'une robe rouge symbole de puissance, d'un manteau bleu symbole de sérénité et de sagesse et, moins commun, d'un voile vert symbole d'espérance. Elle regarde avec compassion les saints placés à ses pieds et les donateurs. Nous sommes loin des Vierges hiératiques, le peintre a figuré avant tout une mère et son enfant mais qui rappelle par un signe de la main la présence de l'Enfant Dieu. Cette œuvre peut être rapprochée d'une toile sur le même sujet conservée au musée diocésain de Cagli (Italie).⁵⁵

A sa droite, Girolamo Cialdieri a placé l'Archange Gabriel, en souvenir du thème de l'Annonciation.



Saint Jacques le Majeur - Jacques est le fils de Zébédée, frère de Jean et pêcheur du lac de Tibériade. Il fait partie des premiers apôtres du Christ au même titre que Simon-Pierre ou Jean. Il prêcha en Judée et en Espagne où il rencontra peu de succès bien que la tradition en fasse l'évangéliste de l'Espagne. Ces reliques auraient été transportées à Compostelle puis son tombeau tombé dans l'oubli avant d'être retrouvé au IX^e siècle. Saint Jacques peut être représenté soit sous les traits de l'évangéliste, il porte le livre ou le rouleau des Écritures, soit en Matamore, symbole de la reconquête chrétienne sur les Maures ou bien en pèlerin muni de son bâton comme dans l'œuvre de Cialdieri.



Saint Nicolas Tolentin – Saint Nicolas Tolentin est né vers 1246 à Saint Angélo (Italie) de parents pieux persuadés qui étaient persuadés que la naissance de leur fils était consécutive à un pèlerinage à Saint-Nicolas de Bari. Il devint chanoine de l'église Saint-Sauveur de Tolentino puis entra au couvent de Tolentino dans l'ordre

des Augustins. Il est ordonné prêtre dans le couvent de Cingole. Il revient à Tolentino où il prêche avec succès. Il meurt à 62 ans, en 1308. A la suite de plusieurs miracles, il est canonisé par Eugène IV en 1446.

Saint Nicolas Tolentin est représenté en habit noir, il porte à la ceinture un chapelet composé d'au moins 43 grains et terminé par une médaille et une tête de mort. C'est un *Memento mori*⁵⁶ qui rappelle que l'homme est destiné à mourir.



Saint Georges - Georges est né en Cappadoce et s'établit après le veuvage de sa mère en Palestine. Il embrasse la carrière militaire. Estimé de Dioclétien, celui-ci l'élève au premier grade de l'armée. Saint Georges prend partie pour les chrétiens et contre la cruauté des édits de Dioclétien. Il est arrêté et martyrisé en 303. Il est très vénéré par les Grecs et invoqué en temps de guerre surtout en Angleterre. Patron des armées son culte est célébré le 23 avril.

53. Forme d'organisation des œuvres peintes où la Vierge à l'Enfant est accompagnée de saints positionnés à ses pieds et des portraits des donateurs.

54. Le dernier enregistrement d'une caravelle dans un port au Portugal date de 1669.

55. La Vierge de Lorette, saint Roch de Montpellier, Lucie de Syracuse et Sébastien martyr – Musée diocésain de Cagli (Italie).

56. *Memento mori* : Souviens-toi que tu vas mourir.



Sainte Catherine d'Alexandrie - De naissance royale, sainte Catherine d'Alexandrie est réputée pour sa grande culture et ses connaissances rares. Elle aurait été obligée de disputer avec des philosophes païens par l'empereur Maximin II, et se faisant les aurait réduit au silence, convertis à la foi catholique et entraînés dans son martyre. Condamnée au martyre sur une machine à plusieurs roues, celle-ci ne fonctionna pas et la sainte fut décapitée en 311. Elle fait partie avec saint Georges des quatorze saints auxiliaires.



Le portrait des donateurs - Le don d'un tableau votif peut être fait à un établissement religieux, un hôpital, un hospice ou une église. Il est fait le plus souvent, à l'occasion de la décoration d'une chapelle existante ou nouvellement créé. Le donateur est représenté seul ou avec sa famille à droite ou à gauche du sujet principal, et souvent accompagné de son

saint patron. Il s'agit avant tout d'un acte de dévotion et de générosité mais il est aussi synonyme de volonté d'éternité et démontre la richesse du donateur.

Les portraits réalistes et de même taille que les autres personnages, représentent sans doute des époux. Traditionnellement placés dans un angle, ils portent des costumes que l'on peut dater de la première moitié du XVII^e siècle, reconnaissables à la forme du col rabattu qui se détache de l'habit sombre de l'homme. La femme semble regarder la scène du tableau tandis que l'homme regarde le spectateur. Le costume austère des personnages laisse à penser qu'il s'agit de riches bourgeois, marchands ou notables. L'on retrouve ce même type de portraits dans une œuvre de Claudio Ridolfi maître de Cialdieri, intitulée « *Le Baptême du Christ* »⁵⁷.

L'apport de la radiographie dans la connaissance de la composition

Intrigué par la découpe réalisée autour des portraits des donateurs, l'œuvre a été, dans un premier temps, radiographiée uniquement sur cette portion de toile. Les premiers résultats montrant une modification de la composition au niveau du personnage de saint Georges, une radiographie complète a été entreprise. Les radiographies ont permis de mettre en évidence plusieurs modifications dont certaines importantes dans la composition de la peinture.

La Vierge à l'Enfant s'est déplacée vers la droite laissant un espace complémentaire pour introduire l'Archange Gabriel absent de la première composition. Les proportions et l'attitude de la Vierge ont été modifiées. Plus volumineuse, elle était centrée, dans une attitude plus penchée, regardant vers le bas et portant l'Enfant un peu plus bas. L'introduction de l'Archange Gabriel a également demandé la réduction et l'abaissement de saint Jacques situé juste en-dessous.

Saint Jacques, aujourd'hui de profil et au niveau de saint Nicolas Tolentin était plus haut, plus grand et vu de 3/4. Il portait probablement un chapeau.

Saint Nicolas Tolentin a vu la position des doigts de sa main droite modifiée.

Saint Georges a changé d'armure, d'une armure à la romaine avec encolure rectangulaire faisant référence à son grade dans l'armée de Dioclétien, il porte aujourd'hui une armure plus proche de celle du XVI^e siècle⁵⁸ dont l'encolure est serrée autour du cou.

Le casque posé à côté de saint Georges a été descendu pour être mis au niveau des portraits des donateurs.

Le portrait des donateurs, bien que découpé, fait bien partie de la première composition. La radiographie à confirmer cette hypothèse qui était déjà envisagée au regard du style des personnages, de la nature de la toile et de la continuité de son tissage avec le reste du tableau. Cette partie a été détachée de l'œuvre principale et montée sur châssis, comme le montre les trous laissés par des pointes, pour une raison et une période indéterminée.

Les raisons qui ont provoqué ces remaniements dans la composition ne nous sont pas connues. Nous pouvons seulement affirmer qu'ils ont été faits dans un laps de temps relativement court après la première version de l'œuvre et par le même artiste. Plusieurs hypothèses peuvent être émises : une première version qui ne satisfait pas l'artiste ou son commanditaire ou un changement de commanditaire.

⁵⁷ Mercatello sul Metauro (Italie) - Église et musée Saint François.

⁵⁸ On peut voir ce type d'armure par exemple sur le portrait de Philippe II peint en 1551 par le Titien (1527-1598)



Radiographie de l'oeuvre présentant les traces de la première version de l'oeuvre.

Tableau visible aujourd'hui.



Avant restauration .



En cours de nettoyage.



Après restauration.

Restauration

La toile présentait un état de conservation insatisfaisant. Le châssis ne remplissant plus son rôle de tension, elle avait tendance à se rétracter ce qui mettait en péril l'adhérence de la couche picturale. Des accidents anciens avaient été consolidés par des pièces de toile fixées à l'aide d'enduits à base de cire et de charge pigmentaire. En dépit de ces altérations, la toile présentait une bonne résistance mécanique compte tenu de la technique de tissage. En effet, il s'agit d'un tissage sergé particulièrement solide, spécifique à l'Italie du nord. Le vernis oxydé donnait un aspect sombre et jauni à l'ensemble de l'œuvre.

Le châssis qui n'était pas un châssis d'origine mais un châssis XIX^e a été remplacé par un châssis plus adapté à la dimension de l'œuvre.

La toile a été déposée de son châssis et nettoyée en profondeur par aspiration et gommage du revers. Les anciennes pièces de toile ont été retirées ainsi que les enduits

qui les maintenaient. Les déformations en périphérie des accrocs ont été remises dans le plan. Puis les déchirures ont été refermées en les suturant fil à fil avec un adhésif chargé en fibre de toile et renforcées par un in-tissé polyester.

Des bords de tension ont été fixés en périphérie pour permettre la mise en tension sur un bâti de travail. La couche picturale a été recouverte d'une couche de papier boloré avant relaxation en chambre humide. Cette relaxation permet de remettre en plan les écailles de peinture avant refixage. La couche picturale a été refixée par imprégnation par l'arrière de colle protéinique sur une table aspirante.

Après retrait de la couche de papier boloré, le vernis a été aminci, les repeints débordants enlevés soit mécaniquement soit par application de solvant. Un vernissage intermédiaire a été réalisé avant le masticage des lacunes et la réintégration chromatique puis un vernissage final.

Si la restauration suit un schéma classique, les choix de réintégration,

en particulier dans le vêtement de la Vierge, ont été réalisés à petits pas. En effet, la modification de la composition et d'anciennes restaurations ont eu pour conséquence de créer une zone chaotique présentant plusieurs niveaux de lecture sur un espace restreint. Certaines parties de la composition ayant totalement disparues lors du remaniement, il a fallu trouver un chemin pour rendre lisible le vêtement de la Vierge sans inventer et trahir l'œuvre.



Saint Nicolas Tolentin avant restauration.



En cours de restauration.



Sainte Catherine avant restauration.



Sainte Catherine en cours de restauration.



Vue du port avant restauration.



Vue du port après restauration.



Saint Jacques en cours de restauration.



Saint Jacques après restauration.



Notre-Dame de Lorette en cours de restauration.

Cadres en bois doré

Le cadre

Le cadre à tableau est un trait d'union entre l'œuvre et l'espace. Il a pour fonction d'une part de protéger, d'autre part de mettre en valeur l'œuvre peinte ou sculptée.

Le cadre à tableau se caractérise par sa forme générale, ses profils et ses ornements. Ces trois éléments permettent de le dater.

Les cadres sont fabriqués avec des essences de bois variées telles que le chêne, le noyer, le poirier, l'acajou, le palissandre, le citronnier ou plus simplement des bois de résineux. Ils peuvent être unis et moulurés, sculptés à la main ou à la machine.

Les cadres sont le plus souvent polychromes mais c'est l'or qui domine. Il est associé au sacré, au divin mais aussi au pouvoir et employé pour recouvrir statues, retables, ornements civils ou religieux de toutes natures. Ces qualités physiques de malléabilité et de résistance à la corrosion, sa capacité à renvoyer la lumière et à faire vibrer les formes, en font un matériau de décoration privilégié.

Mais il reste un matériau coûteux et le XIX^e siècle vit se développer, pour des raisons économiques, de nombreux procédés à base de vernis et de poudre de cuivre, visant à imiter la dorure à la feuille d'or.

Les cadres restaurés appartiennent à ces différentes catégories. Le cadre de saint André est un cadre sculpté, réalisé par un sculpteur ornementaliste, doré à la feuille d'or. Les cadres de Notre-Dame de Lorette et des ex-voto sont des cadres moulurés de fabrication semi-industrielle, agrémentés ou non de décorations à la pâte Anglaise, dorés à la feuille d'or à la détrempe ou la mixtion.

La restauration du cadre de saint André

Le cadre qui entoure l'œuvre attribuée à Carlo Magnone « *Le martyr de Saint André* » est en bois de résineux, sculpté dans la masse. Il a sans doute été remanié au XIX^e siècle et redimensionné pour s'adapter à l'œuvre. Il est doré à la feuille d'or à la détrempe avec effet de brillant sur les parties en bois et à la mixtion sur les trois angles en pâte anglaise ajouté au moment de la modification pour donner un ensemble homogène.

Le décor sculpté est une guirlande de bouquets de feuilles de lauriers que l'on trouve fréquemment à Aix-en-Provence, en particulier sur les portes ouvragées des hôtels particuliers.

Le cadre très encrassé comportait des accidents et des manques. Un dépoussiérage méticuleux a été réalisé, les soulèvements d'apprêts ont été fixés par une colle polyvinylique appliquée dans chaque fissure. La dorure a été nettoyée après des tests de dégagement. Deux produits distincts ont été employés l'un sur la dorure à la détrempe, l'autre pour la bronzine appliquée pour combler les manques de dorure traditionnelle. Ces nettoyages sont effectués en évitant tout frottement facteur d'usure de la surface dorée. Les apprêts sont ensuite régénérés par application de colle de peau de lapin chauffée à 50°C. Avant restitution des parties manquantes et des éclats de dorure, un traitement insecticide curatif et préventif a été effectué. Les apprêts manquants et les lacunes ont été restitués, la dorure à la feuille d'or posées sur les éléments en bois.

La restauration du cadre Notre-Dame de Lorette

Le cadre de l'œuvre de Girolamo Cialdieri « *Notre-Dame de Lorette* » est un cadre à gorge en bois de résineux du XIX^e siècle. Il comporte un cartouche indiquant le donateur de l'œuvre : « *Donné à l'église de*



Cadre de Saint André avant restauration.

St Jean de Malte par M^{eur} de Bourguignon de Fabregoules 1863 ».

Le cadre comporte deux types de dorure : une dorure à la feuille d'or à la détrempe sur les demi-ronds, une dorure au cuivre sur la doucine.

Le cadre comme le précédent était très encrassé, ses assemblages flottants et la dorure au cuivre oxydée.

Il été minutieusement dépoussiéré, les soulèvements d'apprêt fixés et les dorures ont été soigneusement nettoyées. Les lacunes des apprêts ont été restituées. Les manques de dorure ont été comblés à la feuille d'or. La partie recouverte de feuilles de cuivre à été entièrement restituée compte tenu de son oxydation.

La restauration du cadre de l'ex-voto de Michel Serre

Il s'agit d'un cadre polychrome bicolore (bleu et ocre jaune) en bois de résineux. La moulure est ornée d'une petite doucine qui se termine par un champ plat. La polychromie du cadre a été minutieusement nettoyée. Les angles ont été consolidés par injection de colle de poisson dans les lacunes et maintenus au serre-joint. Les clefs ont été remplacées et fabriquées dans la même essence de bois.

La restauration des cadres des ex-voto

L'ensemble des cadres des ex-voto datent du XIX^e siècle à l'exception d'un seul qui peut être daté du XVIII^e siècle. Ils sont pour la plupart dorés à la feuille d'or à la détrempe et/ou à la mixtion.

Les cadres sont composés de baguettes en bois moulurées et dorées. Elles peuvent être enrichies de décors moulés en pâte anglaise (carbonate de calcium, huile de lin, colle de peau).

Les détériorations structurelles concernent les assemblages d'angles à coupes d'onglet franches et les décors à la pâte anglaise. Au fil du temps, les assemblages sont devenus flottants, le cadre a perdu sa rigidité et sa résistance. Les décors appliqués sont endommagés ou manquants. Le cadre peut avoir subi des coups qui ont provoqué des éclats.

Les insectes xylophages friands de bois tendre, les ont attaqués.

La dorure présente des usures et des griffures localisées dues aux nettoyages successifs. Elle est encrassée et peut présenter des soulèvements c'est à dire qu'elle se désolidarise de son support bois.

Le traitement des cadres se décompose en deux phases : le traitement de conservation qui tend à consolider l'œuvre et prévenir l'avenir ; le traitement de restauration qui tend restituer les parties manquantes ou endommagées.

Le traitement de conservation commence par un dépoussiérage soigneux à l'aide d'un pinceau en poil de soie souple. Par de petits mouvements, le restaurateur soulève la poussière qui est aspirée par la buse d'un aspirateur. Si les apprêts présentent des soulèvements, un re-fixage est exécuté. On utilise pour cette opération, une colle polyvinylique diluée dans de l'eau ou de la colle de peau selon l'état. Elle est appliquée au pinceau dans chaque fissure.

Les assemblages sont consolidés en injectant, par l'arrière, dans le joint de la coupe d'onglet, une colle de poisson additionnée de sciure de bois de hêtre. C'est également l'occasion de réajuster l'équerrage des baguettes. Celles-ci sont ensuite maintenues serrées dans l'attente du séchage de la colle.

La dorure est nettoyée délicatement, les produits de nettoyages variant selon le type de dorure : à la détrempe, à la mixtion. Le produit de nettoyage est appliqué au coton tige en évitant tout frottement excessif

qui endommagerait la dorure. Enfin, on régénère les apprêts par l'application au pinceau, de colle de peau de lapin, chauffée au bain marie jusqu'à 50 °C. Le cadre est désinsectisé et traité préventivement contre les insectes xylophages.

Le traitement de restauration comprend des actions différentes selon l'état de conservation de l'œuvre. En cas de manques ou de coups, il sera nécessaire de reconstituer les apprêts qui supportent la dorure, puis de restituer la dorure.

Les apprêts sont reconstitués après un dégraissage de la surface qui permet une meilleure adhérence du nouvel apprêt. Le dégraissage s'effectue à l'aide d'alcali à 13 % dilué dans 50 % d'eau. La partie dégraissée est ensuite rincée.

La surface est ensuite encollée au blanc à l'ail (colle de peau, blanc de Meudon, ail). Cet encollage permet un ancrage profond des apprêts. Deux types d'apprêts sont posés : un apprêt liquide déposé en couches successives pour les lacunes superficielles ; un apprêt plus épais pour les lacunes profondes. Après séchage, les apprêts sont adoucis à la pierre ponce pour obtenir une surface lisse propre à recevoir la dorure.

L'étape ultime est la dorure qui peut être réalisée à la détrempe ou à la mixtion.

La dorure à la détrempe est précédée de deux étapes : le jaunissage et l'assietage qui vont colorer le fond de pose. Cette surface est ensuite polie : c'est le chiénage. La feuille d'or de quelques microns, est posée sur un coussin à dorer et découpée à la demande selon la taille de la lacune. La surface à dorer est mouillée, puis la feuille est déposée. Au contact de l'eau, la feuille est aspirée. La surface est aplanie avec l'appuyeux. Pour obtenir une surface brillante, la feuille d'or est écrasée à la pierre d'Agathe, c'est le brunissage.

Dans le cadre de la dorure à la mixtion, la pose de la feuille d'or est précédée par l'application d'un vernis gomme laque teinté à l'ocre jaune et de la mixtion (mordant léger composé le plus souvent d'huile de lin et de térébenthine).

Le matage qui consiste en un passage de colle de peau chauffée à 50°C au bain marie vient fixer et protéger la dorure.



Dépoussiérage.



Régénération des apprêts.



Comblement des lacunes.



Pose de la feuille d'or.



Polissage à la pierre d'Agathe.

Reliquaires bois et métal

La vénération des reliques prend sa source dans ce comportement humain naturel parfois spontané, parfois calculé pour des raisons que l'on qualifiera de politique⁵⁹ qui pousse les individus à garder tout ou partie d'un être admiré ou bien d'un objet lui ayant appartenu. La conservation voire la fabrication de reliques n'est donc pas uniquement du domaine du religieux.

La relique sainte est ce qui reste, après la mort, du corps d'un saint, d'un martyr ou d'un bienheureux (ossements), un objet dont il a fait usage ou en contact avec son corps, un instrument de son supplice.

Elle peut être un corps entier, une partie du corps (tête, bras, pieds ...), un fragment du corps, un objet entier ou morcelé ayant été en contact avec le saint ou mis en contact avec une relique.

Il existe trois catégories de reliques : les reliques de première classe qui sont les corps, les reliques de deuxième classe qui sont des objets ayant appartenu au saint (vêtements, lettres, objets) mis en contact avec le corps ou le tombeau, les reliques de troisième classe qui ont acquis leur statut par contact avec une relique. Cette notion de contact qui confère des pouvoirs à un objet, le plus souvent un tissu, est très ancienne et déjà présente dans la Bible⁶⁰.

Les reliques de première et deuxième classe sont habituellement destinées au culte communautaire (paroisses, couvents, congrégations), tandis que celles de troisième classe sont destinées aux laïcs.

Le culte des reliques a commencé avec le martyr des premiers chrétiens dont elles galvanisaient leur courage et raffermisaient leur foi. C'est un culte imprégné d'usages populaires qui se rattachent à la mémoire des défunts.

Au cours des siècles, l'Église va s'approprier voire promouvoir la piété populaire⁶¹, en particulier dans sa lutte pour endiguer les effets du protestantisme, tout en essayant constamment d'en contrôler les dérives potentielles vers la superstition et la magie.

Liturgie et piété populaire constituent donc deux expressions de la foi des catholiques tout en affirmant la primauté de la Liturgie. Vatican II rappellera cette tradition en mettant en place une pastorale, capable de promouvoir le véritable sens du culte des reliques, en s'assurant de leur authenticité, en empêchant leur division excessive, en combattant la manie de les collectionner, en veillant à leur bon usage (place dans le lieu de culte⁶², commerce, fraude, superstition).

Le reliquaire est un contenant de formes et de matières très diverses qui renferme dans son volume la ou les reliques d'un ou plusieurs saints, d'un martyr, ou d'un individu dont la vie exemplaire a conduit l'Église à le proclamer Bienheureux (béatification).

Il peut prendre la forme d'une simple boîte, d'une châsse, d'un ostensor, reproduire le bras ou la tête du saint, d'un coffre, d'un buste ou d'une statue. Les matériaux qui entourent la relique sont le plus souvent précieux : bois doré, or, argent, soie, pierres dures et précieuses, perles.

Le reliquaire doit être beau c'est un moyen de rendre hommage au personnage vénéré. De plus, comme l'indique Francesca Sbardella⁶³ « ..les actes d'embellissements font partie du processus de consolidation de la nature et de la qualité de l'objet. Le parcours mental met en place une sorte de logique « circulaire » : si ce fragment est « vrai », il ne serait pas conservé dans un reliquaire aussi vieux et abîmé... si le reliquaire est beau, cela signifie que le reste est « vrai ». » La beauté participe donc à l'authenticité de la relique.

Les reliquaires contenus dans l'église Sainte Marie-Madeleine sont de trois types : la boîte bijou, petite boîte ovale en argent, métal argenté ou bronze doré, agrémentée ou non de décors externes, le coffre vitré, l'ostensor et la châsse. Pour certains d'entre eux, nous sommes en présence d'un reliquaire contenant d'autres reliquaires plus petits.

Ils sont fabriqués en bois doré, en bronze doré, en argent. Leur décoration intérieure est faite de tissus de soie soutenus par du carton, de papier gaufré, de parchemin teinté, de perles naturelles ou artificielles, de fils d'or ou d'argent.

Ils contiennent des restes humains ou des éclats d'objets ayant été en contact avec les saints voire avec le Christ.

La restauration de ces objets de dévotion s'est faite dans le respect des objets et en concertation avec le clergé.

Il convient de distinguer les reliquaires et leurs aménagements qui ont fait l'objet d'une restauration, de la relique qui n'a subi qu'un simple dépoussiérage.

59. L'on peut penser à Vladimir Illich Oulianov dit Lénine dont le corps fut embaumé et conservé jusqu'aujourd'hui.

60. Livre des Rois 2,14 : « Et il prit le manteau d'Élie, qui était tombé de dessus lui, et il en frappa les eaux et dit : Où est l'Éternel, le Dieu d'Élie, oui, lui-même ? Il frappa donc les eaux, et elles se partagèrent de çà et de là, et Élisée passa ». *Bible*, traduction de Louis Segond.

61. « ..La locution « piété populaire » désigne ici les diverses manifestations cultuelles de nature privée ou communautaire qui, dans le cadre de la foi chrétienne, s'expriment d'abord, non pas selon les formes de la sainte Liturgie, mais en empruntant des aspects particuliers appartenant en propre au génie d'un peuple ou d'une ethnie, et donc à leur culture. » in *Congrégation pour le culte divin et la discipline des sacrements, Directoire sur la piété populaire et la liturgie*, 2001.

62. Les reliques ne doivent pas être posées sur les autels cf. in *Congrégation pour le culte divin et la discipline des sacrements, Directoire sur la piété populaire et la liturgie*, 2001.

63. Francesca Sbardella, *La fabrique des reliques. Manipulations et production de sacré dans la clôture*, Conserveries mémorielles.

Reliquaire de la Vraie Croix

Matières : carton, verre, cuivre argenté, bois, papier gaufré doré, textile
Dimensions : h 19 x L 15,3 x P 2,8 cm – Poids 230 gr

Inscription, signature : Néant

Protection : Non protégé au titre des Monuments historiques

Propriétaire : Ville d'Aix-en-Provence

N° inventaire : MAD 2014.0757.00

Il est composé de trois éléments : une boîte en bois recouverte de papiers, un retable inspiré des temples antiques et un médaillon contenant la relique. Au dos du reliquaire, un orifice laisse entrevoir le sceau de l'archevêque, qui a présidé à la fermeture du reliquaire. Malheureusement mal estampé, il n'a pu être identifié.

La relique est formée d'éclats de bois disposés en croix latine sur un support clair figurant la croix de la Crucifixion. Le médaillon est entouré d'une gloire de papier doré surmontée d'un baldaquin en papier argenté et doré. L'ensemble présente la relique comme le serait un tableau dans un retable d'église.

Le retable suit les canons de l'architecture grecque antique (fronton, entablement, colonne, stylobate). Sa structure est recouverte de papier gaufré doré. Le motif principal est la palmette qui n'est pas sans rappeler la palme des martyrs. On remarquera l'utilisation d'une palmette par colonne pour figurer le style corinthien. Les colonnes sont constituées d'un rouleau de carton recouvert d'une mince feuille de cuivre argentée.

Le temple, surmonté de deux motifs argentés, s'appuie sur le fond du boîtier de bois qui protège le reliquaire, tout en le laissant visible, derrière la vitre qui forme le couvercle.

Le temple ne pouvant être désolidarisé de son support, toute la restauration a été réalisée par la face.

Pour accéder au reliquaire, le verre a été démonté par retraits successifs du papier de bordage après 8h d'humidification.



Relevé des altérations.

Oxydation des colonnettes.



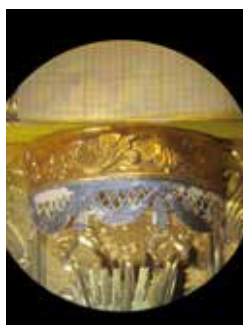
Détail de la relique .



Décollement du papier.



Doublage du papier .



Vue du dais sous loupe binoculaire.



Comblement des lacunes au papier japon teinté.

Afin de conserver son authenticité, les papiers ont été conservés et consolidés avec du papier japon 17gr/m2 puis reposés après nettoyage du verre.

Le décor de papier gaufré, doré a été dégrasé superficiellement à la salive. Dans un premier temps, les colonnettes argentées ont été dégraissées. L'élimination du sulfure sur leur surface ne pouvant être fait par des moyens chimiques nécessitant un rinçage impossible compte tenu de la nature des matériaux (papiers), le choix a été fait d'un gommage au coton tige imbibé de carbonate de calcium ou Blanc d'Espagne. Elles ont ensuite été protégées par un vernis acrylique appliqué en deux couches.



Après restauration.

Reliquaires de sainte Germaine, de saint Hilaire, archevêque d'Arles, le Bienheureux André Abellon

Ces trois reliques sont montées dans des reliquaires identiques en forme d'ostensoir, fabriqués dans un alliage cuivreux coulé, moulé et doré par électrodéposition⁶⁴.

Ils se composent de trois parties reliées par une tige centrale en fer : le pied accompagné de deux volutes vissées, le nœud et le présentoir surmonté d'une croix latine. Il s'agit d'objets de série, produits au XIX^e siècle.

Les reliquaires étaient empoussiérés, la dorure usée par l'usage et ternie. Ils ne comportent aucune altération structurelle. Les éléments démontables ont été déposés et numérotés. L'ensemble des pièces a fait l'objet d'un dégraissage et éventuellement d'un dégraissage. La dorure a été nettoyée à l'aide EDTA⁶⁵ disodique dilué à 10% et ramené au pH 8 permettant une action non agressive sur le métal puis rincée abondamment à l'eau déminéralisée. Afin de limiter dans l'avenir, l'usure et la corrosion, la dorure a été protégée par une couche de cire micro-cristalline en solution dans le white-spirit. L'ensemble des éléments a été remonté à l'exception des boîtiers contenant les reliques.

Relique de sainte Germaine

Matières : alliage cuivreux coulé-moulé, fer, argent, or, cire

Dimensions : H 40 x L 17,5 x P 12,3 cm

Inscription, signature : «S. Germana V.»

Protection : Non protégé au titre des Monuments historiques

Propriétaire : Ville d'Aix-en-Provence

N° inventaire : MAD 2014.0760.00



Avant restauration.

Après restauration.



Relevé des altérations.



Étiquetage des éléments.



Dépose du boîtier contenant la relique.



Boîtier après nettoyage et polissage léger.



Essai de réinsertion du boîtier.



Réinsertion du boîtier.

La relique est un fragment d'une matière indéterminée. Elle est posée sur un fond de papier clair en forme de mandorle et fixée par un fil rouge. Elle est entourée d'une frise de papier gaufré, doré. L'ensemble est posé sur un carton tapissé de fils contenant une lame d'or. Sous la mandorle, le nom de la sainte « S. Germana V. » . Il est inscrit sur un support de papier clair qui se termine par du papier gaufré, doré. Le pourtour du boîtier est souligné par une lame d'argent enroulée sur elle-même. A l'arrière se croisent les fils qui maintiennent le carton au boîtier. Le cachet de cire portant les armoiries de l'archevêque a disparu. L'ensemble est protégé dans un boîtier en cuivre argenté et verre. Le reliquaire ne contient pas d'authentique accessible.

64. La pièce à recouvrir est placée dans un bassin contenant un sel métallique en solution. Sous l'action du courant les ions métalliques se déposent sur l'objet et forment une pellicule métallique.

65. EDTA : acide éthylène diamine tétra acétique.



Avant restauration.

Après restauration.



Dépose du boîtier contenant la relique.



Réinsertion de la relique et calage.



Relevé des altérations.



Détail de la relique.



Démontage du reliquaire.



Reliquaire démonté.

Relique de saint Hilaire, archevêque d'Arles

Matières : alliage cuivreux coulé-moulé, fer, argent, or, cire

Dimensions : H 40 x L 17,5 x P 12,3 cm

Inscription, signature : "S. Hilarii. Arch. Ayel"

Protection : Non protégé au titre des Monuments historiques

Propriétaire : Ville d'Aix-en-Provence

N° inventaire : MAD 2014.0759.00

La relique est un fragment d'os. Sur la relique, une étiquette en papier porte le nom du saint : « S. Hilarii. Arch. Ayel ». La relique est posée sur un carton circulaire couvert d'un morceau de damas rouge et fixée à son support par des fils rouges rassemblés à l'arrière et maintenus par un cachet de cire rouge. Le cachet mal estampé, ne permet pas de lire les armoiries de l'archevêque qui a fait sceller les reliques. L'ensemble est protégé par un boîtier rond, en cuivre et en verre. Le reliquaire ne contient pas d'authentique accessible.

Relique du Bienheureux André Abellon

Reliquaire du Bienheureux Abellon

Matières : alliage cuivreux coulé-moulé, fer, argent, or, cire

Dimensions : H 40 x L 17,5 x P 12,3 cm

Inscription, signature : « B. A. Abellon C. »

Protégé au titres des Monuments historiques

Propriétaire : Ville d'Aix-en-Provence

N° inventaire : MAD 2014.0758.00

La relique est une phalange du pied ou de la main. Au-dessus de la relique un phylactère porte l'inscription « B. A. Abellon C. ». La relique est posée sur un carton circulaire recouvert d'un tissu de satin rouge. Elle est maintenue par des fils rouges rassemblés à l'arrière et fixés par un cachet de cire rouge. Le cachet bien estampé, permet de lire les armoiries de Monseigneur François Joseph Bonnefoy⁶⁶, archevêque d'Aix de 1901 à 1920.

Le tombeau d'André Abellon⁶⁷ a été redécouvert en 1845 à l'occasion de travaux exécutés dans le chœur de l'église de la Madeleine.

L'église Sainte-Marie-Madeleine possède deux reliquaires consacrés à Abellon, celui-ci et une châsse-reliquaire. Ces ossements ont-ils été prélevés en 1845 et conservés ? A-t-on rouvert le tombeau d'André Abellon à l'occasion de sa béatification le 19 août 1902 par Léon XIII et fabriqué ce reliquaire ? Nous n'avons pas de réponse aujourd'hui, mais nous pouvons affirmer que la dernière date de fermeture du reliquaire correspond bien à l'année de sa béatification puisque, sur le phylactère, le nom est précédé de la lettre « B » pour « béatus ». Le reliquaire ne contient pas d'authentique visible.

66. François Joseph Bonnefoy (Lorgues 1836 - 1920) devient archevêque d'Aix le 22 juin 1901 in Palanque, Jean Rémy, *Histoire des diocèses de France - Le diocèse d'Aix-en-Provence*, Paris : éditions Beauchesne, 1975, p. 224

67. André Abellon, frère Prêcheur né à Saint-Maximin vers 1375. Prêtre de l'ordre de saint Dominique, il fut un infatigable prédicateur. Il s'illustre par son prêche au cours de la peste de 1415. Il meurt à Aix-en-Provence en 1415 et est enseveli dans le chœur de l'église des frères Prêcheurs.

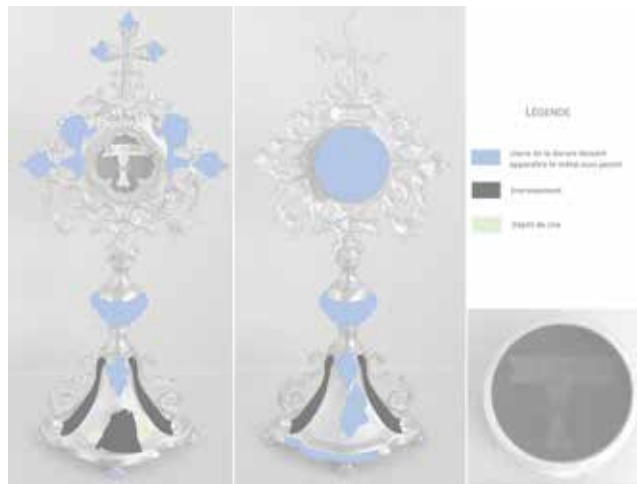


Avant restauration.

Après restauration.



Reliquaire démonté.



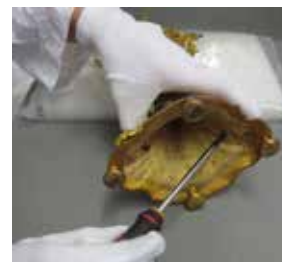
Relevé des altérations.



Étiquetage des éléments.



Dépose du boîtier contenant les reliques au moyen d'une pince capitonnée.



Remontage d'une volute.



Réinsertion du boîtier contenant les reliques.

Reliquaire de sainte Marthe

Reliquaire de sainte Marthe

Matières : bois doré, verre, carton, soie, cuivre, argent, cire

Dimensions : H 41 x L 40,8 x P 24,8 cm

Inscription, signature : « Capilli de Brachio »

- « Ste Marthe »

Protection : Non protégé au titre des Monuments historiques

Propriétaire : Ville d'Aix-en-Provence

N° inventaire : MAD 2015.0767.00

Deux fragments d'os attribués à sainte Marthe sont inclus dans ce reliquaire. Il comprend deux parties : un coffre et un couvercle en forme de trémie surmonté d'une croix. Il est réalisé en bois de peuplier, orné de décors en pâte anglaise⁶⁸ et doré à la feuille d'or. C'est une dorure à la détrempe comportant des zones brunies, brillantes. La transparence du reliquaire est obtenue par des parois vitrées. Les pièces sont assemblées à coupe d'onglet et collées. Le répertoire décoratif est emprunté à la nature : feuillage, rinceaux etc., une tête d'ange aux quatre angles vient soutenir le couvercle.

Le décor intérieur est composé de cartons gainés de péquin de satin teinté postérieurement en rouge, datant du XVIII^e siècle, qui viennent se plaquer contre les vitres et soutenus par un rembourrage de coton.

Les reliques sont disposées dans un boîtier de métal doré qui a perdu ou auquel l'on a enlevé son verre. Le fond du boîtier est tapissé de tissu d'argent avec un lat lancé de lame d'or, broché de soie multicolore (décor de semi de roses) qui peut être daté du XVIII^e siècle.

Les limites du fond sont marquées par une tresse en filé or. Une première relique est entourée de coton et fixée par un ruban rouge ; une seconde est incluse dans un médaillon d'argent. Sur le fond du boîtier une inscription en latin « Capilli de Brachio ».

Le boîtier en argent présente une face vitrée et une face ornée d'un bas relief représentant sainte Marthe. A l'intérieur, sur un fond de soie rouge, un fragment d'os est posé sur un coussin de coton. Une étiquette « Ste Marthe » est fixé à proximité.

A l'arrière deux sceaux de cire rouge parfaitement lisibles emprisonnent des rubans verts. Les armoiries n'ont pu être attribuées.



Avant restauration.



Après restauration.



Intérieur du reliquaire.



Nettoyage de la dorure.



Surmoulage du décor.



Pièce de décor en plâtre et son moule.



Pose de la pièce de décor.



Relique de sainte Marthe dans son boîtier.



Détail du tissu de gainage du boîtier.



Arrière du boîtier contenant la relique.

68. Pâte anglaise : Mélange de colle de peau, blanc d'Espagne, papier, colle forte et huile.

Reliquaire de saint Louis, roi de France, saint Bonav Ep. D., saint Bernardini San., saint Columbae Virg. M.

Matières : bois doré, soie, tulle, carton,
argent, cuivre, fer, papier, perles
Dimensions : H 46 x L 32,5 x P 21,5 cm
Inscription, signature : « S. Bonaventure Ep.
D. »- « S. Bernardini San »- « S. Columbae
Virg. M. »- « Ludovicus rey »
Protection : non protégé au titre des
Monuments historiques
Propriétaire : Ville d'Aix-en-Provence
N° inventaire : MAD 2015. 0766. 00

Les reliques sont des fragments d'os. Le reliquaire comprend un coffre trapézoïdal à fond plat. Il est vitré et posé sur quatre pieds dont deux à l'avant sont en forme de patte de lion. Il est couvert d'une tablette débordante, sculptée de raies de cœur, et surmonté d'une couronne royale, ajourée, conforme aux règles de l'héraldique. La base en forme de doucine est ornée de feuilles sculptées dans les angles et d'un écusson semé de trois fleurs de lys, entouré de palmes.

L'arrière du reliquaire est fermé par une porte de bois brut et des loquets de bois. A l'intérieur, une pièce de bois formant table et un coussin supportent les reliques.

Le coussin est recouvert de taffetas de soie rose, entouré d'un cordonnet en fil d'argent cousu avec de la soie jaune. A chaque angle est insérée une perle de bois et jupe en filé d'argent. Sous le coussin, un bourrelet destiné à l'incliner. Le coussin est posé sur un carton gainé d'une toile de lin et bordé d'un tulle.

Trois boîtiers pendentifs sont accrochés au moyen d'un ruban de soie sur le coussin.

Le premier pendentif, en métal argenté, est tapissé d'un taffetas de soie rose. Il est compartimenté par des bandelettes dorées et une cannetille en fil d'argent. Chaque compartiment contient une relique collée sur un losange de papier clair.



Avant restauration.



Après restauration.

Au bas du compartiment, le nom du saint : « S. Bonaventure Ep. D. »-« S. Bernardini San »- « S. Columbae Virg. M. ». Les armoiries du cachet de cire sont parfaitement lisibles mais n'ont pu être identifiées.

Le deuxième pendentif est un boîtier en cuivre argenté. Il contient une relique de saint Louis, Roi de France, fixée sur un taffetas de soie crème. Les bords sont ornés d'une cannetille d'argent et de papier enroulé à la manière des paperolles.



Détail des altérations de la dorure.



Comblement des lacunes.

Le dos est scellé par un fil de soie et un cachet de cire rouge estampé. Les armoiries sont celles de Mgr Ferdinand de Beausset Roquefort, archevêque d'Aix de 1817 à 1829.

Les reliques sont accompagnées d'un authentique daté du 3 juin 1795. Il atteste l'authenticité de la relique de saint Louis enfermée dans son boîtier de cuivre argenté et donnée le 8 février 1791 par l'archevêque de Larisse, Mgr Passeri. Le document porte le sceaux de Mgr Ferdinand de Beausset Roquefort qui reconnaît cette relique le 22 août 1822.

Le troisième reliquaire est un boîtier métallique fixé par un ruban de soie jaune. Le fond en soie rouge supporte une gloire de papier doré entourant la relique. Sous celle-ci, une plaque de pâte de verre ronde sur laquelle est représenté un animal (lion ?), en périphérie une rangée de perles naturelles. Un cachet de cire rouge scelle le reliquaire. Les armoiries sont celles de Mgr Joseph Bernet, archevêque de 1836 à 1846.



Pose de la feuille d'or.



Reliques sur leur coussin avant restauration.



Saint Bonventure, Bernardini, Columbae.



Relique non identifiée.



Sceau de Mgr Ferdinand de Beausset Roquefort, archevêque d'Aix de 1817 à 1829.



Changement des attaches de la trappe de fermeture.



Saint Louis, roi de France.



Dépose du volant de tulle.



Nettoyage du volant de tulle.

Reliquaires de saint Paul M., saint Fausurius M., saint Constantius M.

Matières : bois doré, soie, gaze, carton,
papier, parchemin, os, cire
Dimensions : H 52 x L 38 x P 24 cm
H 52,5 x L38,5 x P 25,5 cm

Inscription, signature : « Sanctus Paulus
M. » - « S.tus Constantius M. » - « S. tus
Constantius M. cujus corpus requiescit
in magna capsella deaurata huyusce
seminarii » - « Sanctus Fausurius M. »
Protection : Non protégé au titre des
Monuments historiques
Propriétaire : Ville d'Aix-en-Provence
N° inventaire : MAD 2015.0763.01 - MAD
2015.0763.02

Chaque reliquaire comprend trois parties :
un socle mouluré prenant appui sur quatre
pattes de lion, un coffre trapézoïdal vitré
sur trois faces et une trémie vitrée. La
trémie est surmontée de deux feuilles
d'acanthe en accolade supportant une
boule sur laquelle était fixée une croix.
L'ensemble est en bois sculpté et doré à la
feuille d'or.

L'arrière des reliquaires est plein. Une
trappe permet l'accès aux reliques. La
trappe est scellée par un ruban de soie
et des cachets de cire estampés. Deux
armoiries sont visibles l'une de Mgr
Joseph Bernet, archevêque d'Aix de 1836
à 1846, l'autre n'a pas été identifiée. Ils
correspondent à la dernière fermeture
des reliquaires qui comportent la trace
d'anciens cachets de cire brisés non lisibles.
Les reliques sont des os longs. Chaque
reliquaire contient un support de carton en
forme d'escalier ménageant trois gradins
et recouvert de satin de soie rose. Sur
chaque gradin, une relique est fixée par un
fil de soie rouge, en partie masquée par un
rang de perles argentées enfilées sur un fil
métallique.



Reliquaires à l'atelier.



Dépeussierage.



Consolidation des fractures.

Les ossements sont enveloppés dans
une gaze collée à chaque extrémité. Une
étiquette indique le nom du martyr.
Premier reliquaire : sur le rang inférieur
« Sanctus Paulus M. » - sur le rang médian
« S.tus Constantius M. » - sur le rang
supérieur « S.tus Constantius M. cujus
corpus requiescit in magna capsella
deaurata huyusce seminarii ».
Deuxième reliquaire : sur le rang inférieur
« Sanctus Fausurius M. » - sur le rang

médian « S.tus Constantius M. » - sur le
rang supérieur « S. tus Constantius M.
cujus corpus requiescit in magna capsella
deaurata huyusce seminarii ».
Autour des reliques, une couronne de
roses artificielles en tissu de coton. Elle
est assemblée par une tige métallique
recouverte de bandes de papier vert. Les
feuilles sont en papier estampé. Les quatre
palmes terminées par une perle argentée
ovoïde, sont en parchemin teinté.



Nettoyage de la dorure.



Comblement des lacunes.



Assiétage au bol d'Arménie.



Reliquaire après restauration.



Reliquaire après restauration.



Vue d'ensemble des reliques.



Détail des reliques.



Chiénage.



Pose de la feuille d'or.

Reliquaires de saint Donati M., saint Theodori M.

Matières : bois doré, soie, gaze, carton,
papier, parchemin, os, cire

Dimensions : h 41,2 x L 38,5 x P 11,4cm

Inscription, signature : «S. Theodori M.» -
«S. Donati M.».

Protection : Non protégé au titre des
Monuments historiques

Propriétaire : Ville d'Aix-en-Provence

N° inventaire : MAD 2015.0763.01 - MAD
2015.0763.02

Chaque reliquaire est en bois sculpté,
doré à la feuille d'or pour les surfaces
planes et à la mixtion pour les zones
mates et moulurées.

Ils sont en forme de coffre rectangulaire
percé au centre d'un orifice ovoïde vitré,
entouré d'une couronne de feuilles de
laurier tressée. Le coffre est supporté
par un pied rectangulaire surmonté d'un
culot à décor de feuille d'acanthé. Il est
entouré d'une draperie nouées dans les
angles supérieurs retombant de chaque
côté. L'ensemble est surmonté d'un
ruban et de deux volutes soutenant
une couronne. L'accès à la relique est
condamné, à l'arrière, par une plaque
de métal peinte en jaune, clouée sous
laquelle se trouve une feuille de papier
collée sur les bords externes du coffre.
Un crochet de suspension fixé à la plaque
laisse supposer que le reliquaire à pu être
suspendu. Le reliquaire de saint Donati a
perdu son cachet de cire et les rubans
qui le scellaient. Le reliquaire de saint
Théodori a conservé son cachet de cire
et ses rubans de soie.

L'organisation des reliques et leur
décor sont identiques pour les deux
reliquaires. Les reliques sont des
ossements enveloppés dans une gaze
encollée, fixés sur un coussinet par deux
rubans de soie recouverts d'un rang de
perles artificielles. Il s'agit peut-être
d'une vertèbre pour saint Theodori et
d'un os long brisé pour saint Donati. Un
phylactère porte le nom du saint : «S.
Theodori M.» - «S. Donati M.».



Reliquaire avant restauration.



Dépose de la plaque au dos



Dépose du papier fermant l'accès à la relique.

Elles sont disposées au fond d'une boîte
en carton gainé de taffetas de soie rose.
Autour de la relique est disposée une
couronne de fleurs artificielles en papier
coloré et parchemin reliées par un fil
métallique recouvert de papier vert.



Consolidation des fractures .



Consolidation des fractures .



Fabrication du pied manquant.



Comblement des lacunes.



Pose de l'assiette sur le pied neuf.



Relique de saint Theodori.



Détail du décor floral.



Relique de saint Donati.



Plaque de fermeture des reliquaires – face externe.



Plaque de fermeture des reliquaires – face interne.



Reliquaire saint Donati, après restauration.



Reliquaire saint Théodori, après restauration.

Reliquaire de saint Cælestini M., saint Victoris M., saint Victorini M.

Matières : bois doré, soie, gaze, carton,
papier, argent, os, cire

Dimensions : h 38,7 x L 29 x P 12,1 cm

Inscription, signature : « S. Cælestini M. »

– « S. Victoris M. » – « S. Victorini M. ».

Protection : Non protégé au titre des
Monuments historiques

Propriétaire : Ville d'Aix-en-Provence

N° inventaire : MAD 2015.0764 .00

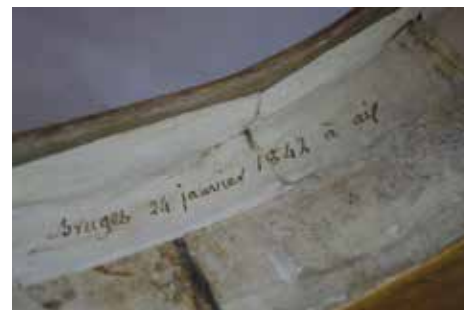
Ce reliquaire est en bois sculpté, doré
à la feuille d'or. Il est composé de deux
parties : d'un socle formé par trois
plateaux, l'un rectangulaire les deux
autres chantournés, d'un boîtier sculpté,
chantourné aux pieds en volutes,
surmonté d'une croix. Le boîtier est
percé au centre d'un orifice ovoïde
muni d'une vitre qui laisse voir les reliques.
Il est dans le style rocaille à décor de
feuillage, coquille et perles.

Une boîte en carton vient s'emboîter par
l'arrière dans l'orifice du reliquaire. La
partie externe de la boîte supporte six
rubans de soie fixés par un cachet de cire
rouge. Les armoiries sont celles de Mgr
Joseph Bernet, archevêque d'Aix de 1836
à 1846. Les reliques sont des ossements
enveloppés de gaze encollée. Elles sont
attachées au fond de la boîte par un
fil métallique. Sur chacune d'elle, un
phylactère en papier blanc posé sur un
papier doré, porte le nom du saint : « S.
Cælestini M. » – « S. Victoris M. » – « S.
Victorini M. ».

La boîte en carton est gainée de damas
rouge. Elle reçoit en son centre les
trois reliques qui sont entourées d'une
guirlande de fleurs artificielles en tissu,
cannetille argent et papier, fixée par un
fil de soie rose.



Dépoussiérage.



Inscription à l'intérieur du reliquaire :
« Bruges 24 janvier 1842 à Aix ».



Comblement des lacune au gros blanc.



Pause de l'assiette.



Pause de la feuille d'or.



Brunissage de la feuille d'or.



Intérieur du reliquaire.



Dos du reliquaire.



Reliquaire après restauration.



Reliquaire avant restauration.

Restauration des reliquaires en bois doré

L'ensemble des éléments intérieurs/ extérieurs a été soigneusement dépoussiéré.

Les soulèvements d'apprêts ont été refixés à la colle polyvinylique par application au pinceau dans chaque fissure. Les cloques sont appuyées/ relâchées pendant l'application pour créer un phénomène de succion de la colle.

Les fractures et les assemblages sont consolidés à la colle de poisson additionnée de sciure de bois de hêtre. La colle est injectée dans le jour des fractures. Les assemblages sont ensuite resserrés en protégeant la dorure par des cales de liège.

La dorure à la détrempe a été nettoyée avec un mélange d'acide citrique, d'ammoniaque et d'eau. Le dégagement de la bronzine se fait à l'aide d'un mélange Diméthylformamide et Acétate

d'éthyle. L'application est faite au coton tige. Après évaporation des produits, les apprêts ont été régénérés à la colle de peau chauffée à 50°C.

Pour le reliquaire qui comportait des décors en pâte anglaise, ceux-ci ont été reconstitués par moulage au plâtre.

Pour les reliquaires qui présentaient des lacunes, elles ont été comblées par des pièces de bois de même essence afin d'assurer l'homogénéité de l'objet et d'éviter les tensions entre les différents éléments.

La dorure a été dégraissée puis encollée à la colle de lapin mélangée à du blanc de Meudon et à de l'ail blanc. Cet encollage permet une meilleure accroche des apprêts.

Les lacunes des apprêts ont été comblées en deux couches : la première liquide et la seconde pâteuse dite « gros blanc ». Ces apprêts sont adoucis à la pierre ponce pour obtenir une surface parfaitement lisse.

Les apprêts sont jaunés à l'ocre jaune, puis recouvert d'argile rouge dit Bol d'Arménie mélangé à la colle de peau. On obtient une assiette qui est polie à l'aide d'un pinceau de poils durs, c'est le chiénage.

La feuille d'or est déposée sur un coussin à dorer, découpées à la taille souhaitée et transportée avec une palette. La surface à dorer a été préalablement mouillée pour plaquer la feuille sur la surface.

Une fois le support sec, les feuilles sont brunies, l'or est écrasé à l'aide d'une pierre d'Agathe pour le rendre brillant.

Les accessoires en tissus ont été dépoussiérés par micro-aspiration. Les pièces qui pouvaient être lavées ont été démontées puis lavées et consolidées par des tissus de même nature. Les reliquaires ont été regarnis. Les documents graphiques ont été dépoussiérés.

Habiller la Vierge – La garde-robe mariale de Notre-Dame de Grâce

La tradition d'habiller les images prend son origine dans la Grèce antique⁶⁹ mais c'est au XII^e siècle que cet usage se répand dans l'Occident chrétien. La Vierge est l'image la plus couramment habillée mais l'on peut également rencontrer le Christ enfant, Marie-Madeleine ou sainte Catherine.

Originellement habillée d'un simple manteau, la Vierge voit sa garde-robe s'enrichir au point de se rapprocher progressivement du vestiaire féminin. Le concile de Trente réglementera cet usage afin d'éviter les dérives vers l'idolâtrie et l'exubérance du vestiaire.

Deux types de statues peuvent être utilisés : les statues auxquelles le sculpteur a déjà donné un vêtement et les statues-mannequins construites spécialement pour être habillées. Lorsqu'il s'agit d'anciennes statues sculptées, il n'est pas rare que celles-ci soient mutilées pour en faciliter l'habillement. La garde-robe mariale s'enrichit au fil du temps par le don de vêtements. Ces dons peuvent être le fait de grands personnages, de notables ou de la confrérie elle-même. Les vêtements toujours précieux soit par la matière soit par le travail réalisé sont le reflet de la dévotion et de la richesse du donateur. L'entretien de la garde-robe mariale, le déshabillage et l'habillement en fonction de la liturgie était confié à une confrérie habituellement constituées de femmes et de jeunes filles.

Notre-Dame de Grâce fait partie des statues sculptées, habillées dont une partie de la garde-robe du XIX^e siècle nous est parvenue soit 20 ensembles⁷⁰ comprenant un manteau et un voile assorti⁷¹. À côté de ce vestiaire, Notre-Dame de Grâce possédait également un trésor composés

de bijoux, de couronnes, sceptres, colliers et cœurs de dévotions qui venaient enrichir les vêtements.

Nous avons peu de renseignements sur la confrérie de Notre-Dame de Grâce qui existait au XVIII^e siècle⁷² et a probablement repris ses activités au XIX^e. La tradition d'habiller la Vierge s'est maintenue à la Madeleine jusqu'en 1973, date à laquelle la statue a été incendiée.

Notre-Dame de Grâce – vestiaire

Manteau et voile en gros de Tours or

Dimensions :

Manteau : H 103 - L 110 cm – 0,65 kg

Voile : H 195 - L 62 cm – 0,80 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Le manteau et le voile de Notre-Dame de Grâce est composé d'un gros de Tours de couleur jaune d'or, moiré contenant une lame d'argent qui apparaît sur les côtes du tissu. Un décor de rinceaux de feuillage, de fleurs de lys et d'épis de blé est appliqué et brodé sur le tissu. Les bords sont ornés d'un galon simple sur les côtés et d'un galon à frange en partie basse. Le décor est brodé de fils à lame d'argent, de paillettes rondes et ovoïdes argentées. Il est en relation avec la Vierge à laquelle est associée la fleur de lys et le Christ auquel sont associés les épis de blé.

69. Culte d'Athéna.

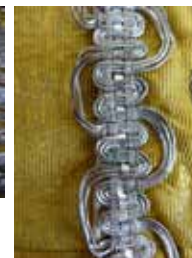
70. Les vêtements comprenaient au moins 22 ensembles connus par l'iconographie.

71. Tous les ensembles ne sont pas complets.

72. La confrérie défile à la Fête-Dieu de 1741. Elle fait transporter la statue des Cordeliers aux Prêcheurs en 1791.



Détail épis de blé.



détail galon en lame d'argent.



Manteau de Notre-Dame de Grâce.



Manteau de Notre-Dame de Grâce.

Manteau et voile de faille blanche

Dimensions :

Manteau : H 104 - L 109 cm – 0,60 kg

Voile : H 192 - L 62 cm – 0,75 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Le manteau et le voile de la Vierge sont composés d'une faille blanche sur laquelle est appliqué un décor de rinceaux de feuillage, de roses et de lys. Au centre une palme retient un bouquet de fleurs. Le décor brodé en fil lamé or et argent est enrichi de pierreries colorées et de perles artificielles.

Les roses et les lys font référence à la Vierge.



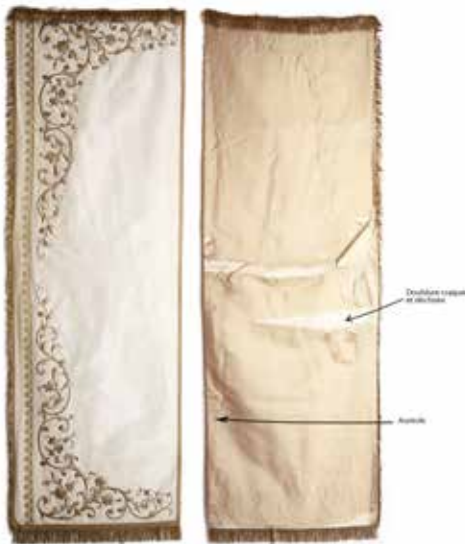
Détail broderie au fil d'or et pierres colorées.



Détail broderies au fil d'or.



Manteau de Notre-Dame de Grâce.



Voile de Notre-Dame de Grâce.

Le vestiaire liturgique

Le vestiaire liturgique est issu du vestiaire civil romain. Il est la manifestation d'une fonction et participe à la beauté et à la dignité de la liturgie. Les églises d'Aix-en-Provence abritent une très importante collection de vestiaire liturgique des XVIII^e et XIX^e siècles. Ces vêtements souvent très ouvragés sont tombés peu à peu dans l'oubli à la suite des réformes du culte catholique. L'occasion nous est donnée aujourd'hui de montrer un échantillon de cette collection qui provient des églises de la Madeleine, des Milles et du musée des Tapisseries ce dernier ayant été constitué autour des collections de l'ancien archevêché.

La chasuble française

La chasuble est un vêtement sacerdotal utilisé par le prêtre pour célébrer la messe dont la couleur varie en fonction du cycle liturgique. Si la forme a varié au cours des siècles, la chasuble française se décompose en deux parties ornées de galons et d'orfrois : le derrière et le devant. L'arrière est de forme rectangulaire arrondi dans les angles inférieurs. Le devant, plus court, est échancré pour faciliter le mouvement des bras. Le col est arrondi et bordé d'un colletin de dentelle ou de coton qui trouve son origine dans l'usage

de la poudre avec laquelle les mondains du XVIII^e siècle blanchissaient leurs cheveux⁷³. C'est l'arrière qui porte les décors les plus somptueux puisque le culte était célébré face à l'autel, en tournant le dos aux fidèles

La dalmatique

La dalmatique est l'ornement propre aux diacres⁷⁴ qui participent à la célébration de la messe. Elle a une forme en Tau⁷⁵ et est fendue sur chacun des côtés et sous les bras. Elle est ornée de galons et de cordons terminés par des glands. Son poids varie de 1,7 kg à 2,4 kg selon le choix du tissu et sa décoration. Elle est assortie à la chasuble et au pluvial ou chape⁷⁶ portés par les autres célébrants.

Les couleurs liturgiques

Les couleurs liturgiques sont le blanc, le rouge, le vert, le violet, le noir et le rose mais l'on trouve fréquemment le jaune-or et parfois le bleu comme couleur de la Vierge Marie.

Le blanc est associé à la lumière, la joie, la pureté et la perfection, c'est la couleur de Pâques, de Noël, des fêtes, de la Vierge et des saints qui ne sont pas martyrs.

Le rouge évoque le feu et le sang, on l'emploie le dimanche de la Passion et le Vendredi saint.

Le vert symbolise l'espérance, c'est la couleur des temps ordinaires.

Le violet s'utilise pour les périodes de l'Avent et du Carême, temps de préparation et de pénitence. Il peut remplacer le noir.

Le noir est la couleur de l'affliction, il s'utilise aux offices des défunts.

Le rose ne s'utilise que deux fois dans l'année au 3^e dimanche de l'Avent, Gaudete et au 4^e dimanche du Carême, Laetare.

Le jaune-or est associé au soleil, à l'éternité et à l'illumination du royaume de Dieu. Il s'utilise pour les jours de fête.

73. Barbier de Montault, Le costume et les usages ecclésiastiques, T.2, p. 80.

74. Laïque qui exerce le diaconat à titre de fonction permanente.

75. Dix-neuvième lettre de l'alphabet grec correspondant au « T » français.

76. Manteau semi-circulaire muni d'un capuchon.

Chasuble de velours cramoiisi

Dimensions : H 115 - L 70 cm – 1,10 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Les Milles – église Sainte Marie-Madeleine

Chasuble française en velours ras cramoiisi doublée de chintz rose thé uni. Pour donner une meilleure tenue, la chasuble est garnie de tissu en coton blanc à armure toile. Sur les bords de la chasuble a été posé un galon tissé contenant un fil lamé or. Le col est bordé d'un colletin de coton blanc et de dentelle.

Le devant est orné d'un orfroi appliqué représentant des rinceaux de feuillages et deux anges tenant une couronne. Les feuillages sont composés de tissu découpé, appliqué sur le velours, bordé au point de Boulogne en coton de couleur bleu ou rose et orné de cordon lamé argent. Le motif des deux anges constitue un ensemble brodé composé de fils lamés or et argent, de paillettes métalliques circulaires dorées et argentées. Les visages et les mains des anges sont en papier imprimé et coloré.

L'arrière de la chasuble présente le même décor de rinceaux formant une croix latine. En bas, le même motif des deux anges portant une couronne, au croisement des bras de la croix un motif appliqué représentant deux anges agenouillés au pied d'un ostensor. Dans la gloire de l'ostensor, le monogramme IHS qui représente les trois premières lettres du nom grec de Jésus « IHSOYS » pour « Iesus Hominum Salvator » « Jésus Sauveur des Hommes », dans le pied est figuré le triangle trinitaire (Père, fils et saint Esprit).



Les Milles – Chasuble velours, face.



Les Milles – Chasuble velours, dos.



Détail du décor : tête imprimée et colorée



Gros de Tours appliqué formant des arabesques.



Détail du décor : tête imprimée et colorée, broderie au fil d'or et d'argent, paillettes rondes.



Détail du décor : broderie au fil d'or et d'argent, paillettes rondes.

Chasuble française en gros de Tours blanc brodé et moiré

Dimensions : H 95 - L 62 cm – 0,8 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Les Milles – église Sainte Marie-Madeleine

Chasuble française en gros de Tours blanc brodé et moiré, doublée couleur or. Sur les bords de la chasuble a été posé un galon tissé de fils lamés or et de deux lames de cuivre dorées. Le col est bordé d'un colletin de coton blanc et de dentelle. Le devant est composé de deux tissus blancs dont l'un est brodé d'un semi de fleurs et de feuillages aux points de feston, de nœud et passé plat, l'autre moiré.



Détail du galon en fils d'or.



Détail des broderies.



Les Milles – Chasuble en gros de Tours brodé et moiré, Dos.

Les Milles – Chasuble en gros de Tours brodé et moiré, face.

Chasuble française en drap d'or ornée d'un orfroi à décor végétal

Dimensions : H 120 - L 72 cm – 1,5 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Chasuble française en drap d'or ornée d'un orfroi à décor végétal, doublée de tissu rouge. Les bords de la chasuble sont ornés d'un galon tissé de fils lamés or. L'orfroi est bordé de deux galons de motifs différents, composés de fils lamés or et argent.

Le devant est orné d'une bande de tissu contenant des fils lamés or qui rappelle le drap d'or latéral. Le décor est composé de roses, de grappes de raisin, de feuilles de vigne, d'épis de blé, de bleuets. La vigne et le blé sont le symbole de l'eucharistie. L'arrière est enrichi d'un orfroi en forme de croix composé du même décor. Au croisement des deux bras de la croix, une gloire comprenant en son centre une croix et le monogramme IHS qui représente les trois premières lettres du nom grec de Jésus « IHSOYS » pour « Iesus Hominum Salvator » « Jésus Sauveur des Hommes », .



Madeleine – chasuble drap d'or, face.



Madeleine – chasuble drap d'or – Dos.



Détail galons, fil d'argent.



Détail orfroi motif végétal.

Chasuble française en drap d'argent ornée d'un orfroi à décor végétal

Dimensions : H 114 - L 68 cm – 1,1 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Chasuble française en drap d'argent ornée d'un orfroi à décor végétal doublée de chintz rouge. Les bords de la chasuble sont ornés d'un galon tissé de fils lamés argent. Le devant est orné d'un orfroi à décor de guirlande de tulipes et de roses bordé d'un large galon tissé de fils lamés argent. L'arrière propose le même motif décoratif formant une croix. Au croisement des bras de la croix, une gloire rayonne autour d'un pélican dans son nid, nourrissant trois petits. Le pélican est un animal mythique qui nourrirait ses enfants de ses entrailles. Il symbolise le Christ qui se sacrifie pour l'humanité.



Détail décor tissé de motifs floraux.



Détail galon fil d'argent lamé.

Madeleine – Chasuble drap d'argent, face.

Madeleine – Chasuble drap d'argent, dos.

Dalmatique en Damas à décor de feuillage argenté et de grenade sur fond rose indien

Dimensions : H 107 – L 131 cm – 1,45 kg

Datation : XVII-XVIII^e siècle ?

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Dalmatique en Damas à décor de feuillage argenté et de grenade sur fond rose indien ré-haussée de galon en fil lamé argent. Le col est bordé d'un colletin de coton et de dentelle. La grenade formée de grain rouge serrés les uns contre les autres représente l'union des fidèles soudés par une même foi éclatée elle est l'allégorie de la charité.



Détail du galon de fil d'argent.



Détail du motif.

Madeleine – Dalmatique décor de grenades, face.

Madeleine – Dalmatique décor de grenades, dos.

Dalmatique en drap d'or et application de broderies en lames d'argent

Dimensions : H 110 – L 113 cm – 2,4 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Dalmatique en drap d'or et application de broderies en lames d'argent. Les bords sont ornés comme le reste du vêtement d'une broderie en fils et lames d'argent. Les broderies sont posées en double rang sur le bas des manches. Elles forment dans la hauteur, deux rectangles sur l'avant et l'arrière de la dalmatique. Le tout est complété par un double cordon auxquels sont suspendus deux glands de passementerie. L'ensemble de ce décor est en fil lamé argent.



Détail : glands de passementerie.



Détail : broderie de fil et lame d'argent appliquée.



Madeleine – Dalmatique drap d'or, dos.

Chasuble française en drap d'or et application de broderies en fils et lames d'argent.

Dimensions : H 115 – L 63 cm – 1,25 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Chasuble française en drap d'or et application de broderies en fils et lames d'argent. Les bords de la chasuble sont ornés d'une broderie appliquée en lames d'argent. Le col est bordé d'un colletin de dentelle. Une large broderie au motif de rinceaux de feuillage forme une croix sur l'arrière de la chasuble. Au centre des bras de la croix une gloire entoure un agneau couché sur une croix, elle-même posée sur le livre aux sept sceaux.

L'agneau est le symbole du Christ, il est couché sur le livre des sept sceaux évoqué dans le livre de l'Apocalypse de l'apôtre Jean. La gloire est constituée de paillettes dorées et de fils lamés or. La croix et le livre des sept sceaux sont constitués de fil d'or brodés au point lancé. L'agneau est en cannetille de fil d'argent.



Madeleine – Chasuble drap d'or, face.



Détails : borderie de fil et lame d'argent d'argent appliquée.



Madeleine – Chasuble drap d'or, dos.

Chasuble française en faille blanche et applications de broderies en relief en fils d'or et d'argent.

Dimensions : H 115 - L 71 cm – 1,3 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Chasuble française en faille blanche et applications de broderies en relief en fils d'or et d'argent. Les bords de la chasuble sont soulignés d'une broderie en relief au motif de feuillage en fil d'or. L'avant est orné d'un orfroi composé de rinceaux de feuillages et de fleurs (rose, lys). Le col est bordé d'un colletin de dentelle blanche. L'arrière est décoré d'une croix formée par les rinceaux de feuillages et de fleurs. Au croisement des bras de la croix, l'agneau entouré d'une gloire, couché sur la croix et le livre des sept sceaux. L'ensemble du décor est une broderie en relief appliquée composée de paillette et de fil d'or et d'argent.



Madeleine – Chasuble en faille blanche, face.



Détails : décor en applique au fil d'or et d'argent



Madeleine – Chasuble en faille blanche, dos.

Dalmatique blanche et application de broderies en relief en fils d'or et d'argent.

Dimensions : H 104 - L 128 cm – 1,75 kg

Datation : XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Dalmatique en faille blanche et application de broderies en relief en fils d'or et d'argent. Les bords de la dalmatique sont soulignés d'une broderie en relief au motif de feuillage en fil d'or. L'avant et l'arrière sont ornés d'un orfroi composé de rinceaux de feuillages et de fleurs (roses, lys, marguerites). L'ensemble du décor est une broderie en relief appliquée composée de fil d'or et d'argent.



Madeleine – Dalmatique en faille blanche, face.



Détails décor appliqué.



Madeleine – Dalmatique en faille blanche, dos.

Dalmatique en tissu façonné sur fond de drap d'or et d'argent.

Dimensions : H 110 - L 113 cm – 2,4 kg

Datation : XVII-XVIII^e siècle ?

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – église Sainte Marie-Madeleine

Dalmatique en tissu façonné sur fond de drap d'or et d'argent. La dalmatique est ornée de deux types de galons, l'un de fils lamés or posé sur un velours ras rouge carmin, l'autre de fils d'or. Le col est bordé d'une dentelle blanche au crochet. Elle est doublée d'un satin rouge.



Madeleine – Dalmatique en tissu façonné, face.



Détail du décor floral.



Détail du galon en fil lamé argent.



Madeleine – Dalmatique en tissu façonné, dos.

Chasuble française de gros de Tours blanc entièrement brodée de fils lamés or, de paillette or et de fils de soie colorés

Dimensions : H 108 - L 75 cm

Datation : XVIII^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – Musée des Tapisseries

Chasuble française de gros de Tours blanc entièrement brodée de fils lamés or, de paillette or et de fils de soie colorés. Elle est doublée de soie rouge. Le décor floral est composé de rinceaux en fils lamés or, les fleurs sont brodées au point lancé en fils de soie coloré. La chasuble est bordée d'un galon de fils d'or.



Musée des Tapisseries – Chasuble brodée XVIII^e siècle, face.



Détail des motifs brodés au fil de soie.



Détail du galon brodé au fil d'or.



Musée des Tapisseries – Chasuble brodée XVIII^e siècle, dos.

Chasuble française de taffetas blanc entièrement brodée de fils de soie colorés

Dimensions : H 120 - L 73 cm

Datation : début XIX^e siècle

Protection : Non protégé au titre des Monuments Historiques

Propriété : commune d'Aix-en-Provence

Lieu d'origine : Aix-en-Provence – Musée des Tapisseries

Chasuble française de taffetas blanc entièrement brodée de fils de soie colorés. Les bords de la chasuble sont bordés d'un galon de fils lamés et de lame d'or rapportés sur le tissu. Le galon large de fils d'or, dessine une croix à l'arrière de la chasuble. Elle est doublée d'un tissu moiré blanc.



Musée des Tapisseries – Chasuble brodée XIX^e, face.



Détail des broderies au fil de soie.



Détail du galon appliqué en fil et lame d'or.



Musée des Tapisseries – Chasuble brodée XIX^e, dos.



Chambre d'anoxie.



Micro-aspiration.



Micro-aspiration.



Nettoyage au pinceau.



Constat d'état de pièce textile, chassuble de l'église des Milles.



Mannequinage en boîte.



Mannequinage d'une bannière.



Mise en place pour prise de vue.



Mannequinage d'une dalmatique sur portant.



Boîte de conservation en carton neutre.



Housse en tissu décati pour textiles suspendus.

Conservation préventive des textiles

Au fur et à mesure de l'avancée des inventaires, les textiles liturgiques font l'objet d'une campagne de conservation préventive. Cette campagne a pour objectif la désinsectisation, le constat d'état, le nettoyage, le conditionnement des textiles et la conservation externalisée des pièces. L'ensemble de ces opérations est réalisé par un prestataire externe sélectionné dans le cadre d'une procédure de marché public. Comme les autres objets du patrimoine, les textiles peuvent être infestés d'insectes

voire de moisissures. Compte tenu du nombre de pièces à traiter, l'anoxie est réalisée collectivement par un procédé de congélation rapide qui détruit les insectes. Les pièces font ensuite l'objet d'un constat d'état destiné à détailler les dégradations puis dépoussiérées et nettoyées. Une série de photographies et un film présentant l'objet sur 360° sont réalisés avant le conditionnement.

Deux modes de conditionnement peuvent être utilisés : la boîte en carton neutre et

le support neutre. Ces deux modes de conditionnement sont choisis en fonction de la forme, de la taille, du poids et de l'état matériel de la pièce textile. Les pièces sont ensuite conservées dans une réserve externalisée à une température à 18 °C et un taux d'hygrométrie à 55 %.

Bibliographie

Aix en archéologie : 25 ans de découvertes, Snoeck, 2014

ALBERT-LLORCA MARLÈNE, *Les Vierges miraculeuses : légendes et rituels*, Paris : Gallimard, 2002. (Le temps des images)

ATELIER DUVIEUXBOURG, BÉATRICE GIRAULT, CLAIRE LÉTANG, *Dossier des travaux exécutés*, 2014. Pour les reliquaires en bois doré, cadres des ex-votos, cadres des tableaux.

BERTRAND RÉGIS, *La peste en Provence aux temps moderne : sources et représentation*. Provence historique, 1997, fasc. 189

[Bible], *Le nouveau testament*, Bibliothèque de la Pléiade, 2009

BEYLOT, *Notice sur la dévotion établie dans la ville d'Aix en l'honneur de la Très-Sainte Vierge sous le titre de Notre-Dame de Grâce...* Aix : Augustin Pontier, 1818

BOUCHE HONORÉ, *La sainte Vierge de Laurete ou histoire des divers transports de la Maison de la glorieuse Vierge Marie qui estoit en Nazareth & la description des miracles, & des choses merveilleuses, qui se trouvent en cette sainte Maison par Honoré Bouche, docteur en sainte Théologie et prieur de Saint Jacques*. A Paris, chez Claude Le Beau, rue st Jacques, au Bon Pasteur, 1646

Bulletin archéologique d'Aix – 1987, 4e trimestre, n°17

DAVIN PAUL-MARIE, *Notre-Dame de Grâce, étude sur la statue antique et miraculeuse de la Très-Sainte Vierge vénérée dans l'église sainte Marie-Madeleine à Aix-en-Provence*. Aix : Makaïre, 1901

DELFOSE ANNICK, *Vêtir la Vierge : une grammaire identitaire in Quand l'habit fait le moine, une histoire du vêtement civil et religieux en Luxembourg et au-delà*, 2004

DENOËL CHARLOTTE, *Culte et iconographie de saint André en France (Ve-XVe siècle)*, Thèse de l'École des Chartes, 2001

Dictionnaire géographique, historique, descriptif, archéologique des pèlerinages anciens et modernes et des lieux de dévotion les plus célèbres de l'univers. Paris : Aux ateliers catholiques du Petit-Montrouge, 1850

Dictionnaire iconologique, les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Bourdon, Paris : Faton, 1999

GALLIANO, GENEVIÈVE ; BERTRAND, RÉGIS, *Les caveaux de l'église des Prêcheurs d'Aix in Bulletin archéologique de Provence, n°17, 1987*

GIBERT HONORÉ, *Inventaire des richesses artistiques de la France : monuments religieux de la ville d'Aix*, 1891

GIRAUD BÉATRICE, *Dossier des travaux exécutés*, 2015. Pour les textiles des reliquaires en bois doré

giocanti, hervé – gueritaud, susanna – *Dossier des travaux exécutés*, 2015. Pour la peinture de Serre, Michel « Ex voto 1721 »

HOMET MARIE-CLAUDE, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*. Édisud, 1987

Le Mémorial d'Aix - 20 août 1848

Le Mémorial d'Aix - 29 mai 1864

Le Mémorial d'Aix – 16 juillet 1893

Le Mémorial d'Aix – 3 avril 1921

MARBOT E., *Nos madones ou le culte de la Sainte Vierge dans notre diocèse*, Aix : Makaïre, 1881

LA SAINT JAMES - ÉTABLISSEMENTS MAROLLEAU, *Dossier des travaux exécutés*. Pour l'ensemble des textiles

MATSUNAGA, THOSHIRO, *Dossier des travaux exécutés*, 2014. Pour les peintures de saint Roch et saint Sébastien

NICOSIA, Groupement : Grazia Nicosia, Aline Maire, Alexandra Siddi, Frédéric Bertrand, David Cueco, *Dossier des travaux exécutés*, 2015. Pour les peintures de Saint André et Notre-Dame de Lorette

Nouveau manuel complet du fabricant de cadres, passe-partout, châssis, encadrement etc. Paris, L.V.D.V. Inter-livres, s.d. (Encyclopédie Roret)

Palanque, Jean Rémy, *Histoire des diocèses de France - Le diocèse d'Aix-en-Provence*, Paris : éditions Beauchesne, 1975

PERRAULT GILLES, *Dorure et polychromie sur bois*, Paris : Faton, 1992

PETIN L. M., *Dictionnaire hagiographique ou Vie des saints et des bienheureux honorés en tout temps et en tous lieux depuis la naissance du christianisme jusqu'à nos jours...*, Paris : Migne, 1850, t.1

RÉAU LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Presse universitaire de France, 1959

[RECUEIL. COLLECTION DE VINCK. *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870*. Vol. 50 (pièces 6797-6798), Directoire et Empire]

SAULO, J. ET DE SAINT-VICTOR, *Nouveau manuel complet de fabricant de cadres, passe-partout, châssis, encadrements, etc.*, Paris : L.V.D.V., s.d.

SBARDELLA, FRANCESCA, « *La fabrique des reliques. Manipulations et production de sacré dans la clôture* », *Conserveries mémorielles [En ligne]*, #14 | 2013, mis en ligne le 01 juillet 2013, consulté le 14 avril 2015. URL : <http://cm.revues.org/1531>

STÉ A-CORROS, MORGANE MILLIET, PASCALE GIRARD, *Dossier des travaux exécutés*, 2014. Pour les reliquaires en métal et celui en papier doré.

TOURNILLON GILLES, *Dossier des travaux exécutés*, 2015. Pour le Christ en croix, les cadres des tableaux.

VICTORIEN MARINÉ ET EVRAD CHRISTINE, *Dossier des travaux exécutés*, 2014. Pour les ex-votos peints

VILLIERS, MARÉVA, *La peste de 1720-1721 à Aix-en-Provence*, Mémoire de Maîtrise dirigé par Régis Bertrand en 1994-1995.
VORAGINE, JACQUES DE, *La légende dorée*, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits avec une introduction, des notes et un index alphabétique par Teodor de Wysewa. Paris : Perrin et Cie, 1910
WOLFF, PHILIPPE, *Vivre en temps de peste*. Provence historique, 1973, fasc. 94, pp. 236-242

ARCHIVES

Bibliothèque Méjanes – MS873 (R.A.59) : Séances des Amis de la Constitution
Musée Granet, archives – Registre des délibérations du bureau de l'école de dessin, 1807-1808
Musée Granet, archives – Registre des délibérations du bureau de l'école de dessin, 1817
Archives municipales d'Aix – Délibérations du conseil municipal - 1 D 5 f°108
Archives municipales d'Aix – Délibérations du conseil municipal du 18 janvier 1791 – LL 74 f°108-109
Archives départementales des Bouches-du-Rhône – État civil numérisé
Archives départementales des Alpes de Haute Provence – État civil numérisé



Restaurateurs

Atelier Duvieuxbourg,
pour les reliquaires en bois doré,
cadres des ex-votos, cadres des tableaux.

Béatrice Giraud – Claire Létang,
pour les textiles et papiers des reliquaires en bois doré.

Hervé Giocanti – Susanna Gueritaud,
pour la peinture de Serre, Michel « Ex voto 1721 ».

La Saint James – Établissement Marolleau,
pour l'ensemble des textiles.

Toschiro Matsunaga,
pour les peintures de Saint Roch et Saint Sébastien.

Grazia Nicosia, Aline Maire,
Alexandra Siddi, Frédéric Bertrand, David Cueco,
pour les peintures de Saint André et Notre-Dame de Lorette.

Société A-Corros, Morgane Milliet, Pascale Girard,
pour les reliquaires en métal et celui en papier doré.

Gilles Tournillon,
pour le Christ en croix, les cadres des tableaux.

Marine Victorien – Christine Evrard,
pour les ex-votos peints.

Transporteur

Etablissement Léon Aget - Marseille

Assistance scientifique

Au Centre Interdisciplinaire de Conservation et Restauration du Patrimoine –
21 rue Guibal 13003 Marseille
A l'Université d'Avignon – UMR CNRS-IRD 7263 – Chimie des Substances Naturelles,
application à l'art – Madame Catherine Vieillecazes

Remerciements particuliers

A la Direction Régionale des Affaires Culturelles
A la Communauté du Pays d'Aix
A la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur
Au Service des Archives municipales de la ville
A la Bibliothèque Méjanes
Aux Archives Départementales des Bouches-du-Rhône

Rédaction du catalogue :
Brigitte Lam, Conservateur (DMPC)
Crédits photographiques :
Blaise Yannick (DMPC)
Emilie Hubert (centre interdisciplinaire de conservation
et restauration du patrimoine) -
Brigitte Lam (DMPC)
Conception graphique :
Jacqueline Weiss (DMPC)

La Direction des Musées et du Patrimoine culturel (DMPC)
de la ville d'Aix-en-Provence

