L'histoire matérielle des moulages du musée de Sculpture comparée (1897-1927)

The material history of the casts held by the Musée de Sculpture comparée (1897-1927)

Julie Beauzac

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12670>

DOI : 10.4000/insitu.12670

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Julie Beauzac, « L'histoire matérielle des moulages du musée de Sculpture comparée (1897-1927) », *In Situ* [En ligne], 28 | 2016, mis en ligne le 16 mars 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12670> ; DOI : 10.4000/insitu.12670

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'histoire matérielle des moulages du musée de Sculpture comparée (1897-1927)

*The material history of the casts held by the Musée de Sculpture comparée
(1897-1927)*

Julie Beauzac

Communication présentée lors des journées d'étude « Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains » organisées par la Cité de l'architecture et du patrimoine et le musée du quai Branly, les 14 et 15 novembre 2012.

- 1 Cette étude couvre la première période du musée de Sculpture comparée (MSC), depuis sa création en 1879 jusqu'en 1927, moment charnière de son histoire qui correspond à la fin du directorat de Camille Enlart (directeur depuis 1903), au rattachement du musée à la Réunion des musées nationaux et au départ, en 1926, de Charles-Édouard Pouzadoux, chef de l'atelier de moulage depuis 1893. Les sources disponibles sur ce sujet sont très riches¹ et mentionnent très tôt de nombreuses patines. Ces mentions sont essentielles dans la mesure où la majorité des patines est généralement attribuée à Paul Deschamps, successeur de Camille Enlart.
- 2 Dès sa création, le MSC affirme sa dimension pédagogique : la collection de moulages est complétée par un ensemble de supports didactiques, photographies, relevés et frottis de monuments, qui font du MSC un « musée de sculpture appliquée à l'architecture² ». Par ailleurs, la vocation du MSC est ambiguë dès l'origine ; oscillant entre universalisme et nationalisme, il respecte d'une part les théories comparatistes de son concepteur, Viollet-le-Duc, mais il est présenté d'autre part, dès son ouverture, comme un « musée de la Sculpture française³ ». Ces hésitations et cette volonté encyclopédique auront d'importantes répercussions sur l'évolution du musée, dont les collections augmentent à une vitesse vertigineuse : si le premier catalogue du musée, rédigé en 1883, indique 386 articles, celui de 1890 en recense 1259⁴, et l'inventaire de 1907 fait état de 6049

numéros⁵ ! Cette frénésie d'acquisition se traduit par un redéploiement progressif de l'espace du musée : initialement composé de deux salles⁶, il s'agrandit considérablement, jusqu'à occuper intégralement les deux ailes du palais du Trocadéro dès 1887, puis leurs galeries externes en 1903 (**fig. 1**). Ces changements d'orientation, ces agrandissements successifs, ne sont pas sans conséquence sur les moulages en plâtre, monumentaux et fragiles, dont la présentation est largement modifiée durant cette période.

Figure 1

SERVANDO. « VUE GÉNÉRALE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS », 1889 (DÉTAIL). À DROITE, LE PALAIS DU TROCADÉRO : L'AILE GAUCHE EST L'AILE PARIS (EST), CELLE DE DROITE EST L'AILE PASSY (OUEST). ESTAMPE, 1889.

© RMN-GRAND PALAIS/AGENCE BULLOZ.

La mise en œuvre des moulages

Prise d'empreinte et acheminement

- 3 Les empreintes des monuments sont réalisées sur place, le plus souvent par l'atelier de moulage, parfois par des artisans locaux. La technique la plus fréquemment utilisée est l'estampage à la terre⁷, qui permet de mouler sans risque les monuments d'architecture, verticaux et statiques ; il laisse sur l'épreuve un réseau de coutures assez lâches⁸ et une légère teinte irrégulière, la terre s'agglomérant avec le plâtre⁹. S'il est impossible d'enlever tout à fait ces traces, un lavage sur le tirage frais peut permettre de les atténuer¹⁰. Les prises d'empreintes sont organisées par tranches régulières pour permettre un remontage plus aisé dans les salles du musée¹¹.
- 4 Les moulages rejoignent ensuite les salles du MSC ; la sous-commission est très exigeante et précise sur la qualité des emballages des moulages durant leur transport : elle préconise de les emballer dans des caisses à claire-voie garnies de paille, et de les caler avec des traverses de bois enveloppées de chiffons¹². Ainsi emballés, les moulages sont

acheminés vers le musée par voie ferroviaire, comme en témoignent les nombreuses lettres de voiture conservées dans les fonds d'archives¹³. Ces transports en train semblent relativement sécurisés et abîment assez peu les moulages. Les transports les plus dangereux sont également les plus rapides, ceux pour lesquels l'Administration prend moins de précaution¹⁴.

L'installation dans les salles : exemple d'un moulage monumental, le portail de Bourges

- 5 Lorsqu'ils arrivent au musée, les moulages sont donc constitués de plusieurs éléments, appelés « morceaux » dans les sources, qu'il faut rassembler afin de reconstituer l'épreuve dans son ensemble. Ce travail est un véritable puzzle en trois dimensions, nécessitant un grand savoir-faire technique et la collaboration de toutes les catégories de mouleurs.

Figure 2

MOULAGE DU PORCHE DU BRAS NORD DU TRANSEPT DE LA CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE DE BOURGES EN 1910. MOULAGE EXÉCUTÉ PAR CHARLES-ÉDOUARD POUZADOUX EN 1907. MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS, INV. MOU.06055. CATALOGUE GÉNÉRAL ILLUSTRÉ DU MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE AU PALAIS DU TROCADÉRO, 1910.

© CAPA / ARCHIVES MMF.

- 6 En 1908, les sources, très précises, permettent de reconstituer le montage du moulage du portail de Bourges¹⁵ (fig. 2). Reproduisant les deux faces du porche, il présente une charpente intérieure invisible, qui supporte les morceaux, tandis que la plupart des moulages du MSC, qui reproduisent essentiellement des façades, sont montés sur des charpentes visibles au revers (fig. 3). Si la conception de la charpente est imaginée par les mouleurs, sa mise en œuvre spécifique est confiée à des charpentiers. Il semble que ces

deux équipes travaillent en étroite collaboration, les charpentiers bâtissant la charpente au fur et à mesure du montage sur les indications des mouleurs¹⁶. Le montage progresse simultanément du bas vers le haut pour les deux faces, le côté extérieur étant toujours installé en premier. L'installation commence donc par les colonnes. Pour le montage des sections plus hautes, les mouleurs bâtissent deux échafaudages, situés de part et d'autre du portail, permettant le montage simultané des deux faces¹⁷. Les morceaux les plus hauts sont hissés au palan. Au-dessus des colonnes, les chapiteaux, les départs des deux baies et le pendentif central sont scellés grâce à des tirefonds, permettant de visser les boisages des empreintes sur la charpente¹⁸. Les morceaux séparant la rose et les voussures sont à la fois vissés sur la charpente grâce à des tirefonds, et scellés au mur par des queues de carpes. Ces tiges métalliques, aux extrémités évasées, contiennent les éventuels mouvements du moulage.

Figure 3

REVERS DU MOULAGE DE LA FENÊTRE AXIALE DE L'ABSIDE CENTRALE DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE D'AULNAY-DE-SAINTONGE. MOULAGE RÉALISÉ PAR JEAN POUZADOUX VERS 1890. MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS, INV. MOU.01615.

PHOT. BEAUZAC, J. © MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS.

- 7 Cette installation colossale mobilise tout l'atelier de moulage pendant plus de deux mois. Elle nécessite le déplacement de plusieurs moulages conservés dans cette salle, notamment le pilier des anges de Strasbourg, qui est scié, déplacé et remonté.

Les restaurations de structure

- 8 Le déplacement des moulages monumentaux : exemple du pilier des anges de Strasbourg¹⁹
T3

- 9 Si les conservateurs du MSC ont très tôt conscience du danger que représentent les déplacements de moulages monumentaux, cette opération intervient néanmoins de manière ponctuelle. Le désir d'enrichir les collections pour constituer un fonds tendant à l'exhaustivité²⁰ est, dans ce cas précis, prioritaire sur la préservation de l'intégrité des moulages déjà en place. Ainsi, lors de l'installation du portail de Bourges, le moulage partiel du pilier des anges de Strasbourg (**fig. 4**), trop imposant pour être déplacé tel quel, est scié puis remonté quelques mètres plus loin. Après examen du moulage, les mouleurs établissent un plan de découpe²¹. L'échafaudage construit pour cette opération comporte quatre faces enveloppant le pilier et permettant aux mouleurs d'intervenir simultanément sur tous ses côtés²². Le démontage, divisé en quatre niveaux superposés, s'effectue du haut vers le bas. Il commence par les édicules surmontant les dais : ces éléments sont d'abord sciés en surface, puis les mouleurs procèdent au sciage des « ferrures de scellements intérieurs²³ ». Ils tracent ensuite des repères, afin de faciliter l'identification des morceaux pour le remontage. Le niveau inférieur correspond vraisemblablement à celui des dais. Il est scié en suivant le tracé du joint original puis percé de quatre trous, afin d'y sangler les élingues pour soulever le moulage²⁴. Le niveau des édicules est ensuite arrimé et descendu manuellement²⁵, puis celui des dais est entièrement descellé, descendu au palan, et transporté sur glissière²⁶. Le niveau inférieur correspond à celui des statues. Celles-ci sont descellées et transportées à part ; il semble qu'elles aient été moulées indépendamment, puis scellées au pilier par le dos : ce scellement est scié pour permettre le démontage. Après la descente des statues, ce niveau est également scié, percé et descendu au palan²⁷. La même manœuvre est répétée pour le dernier niveau, compris entre les rondes-bosses et la base. La base elle-même est ensuite hissée sur une glissière, transportée²⁸, et emplie de « moellon et plâtre maçonné²⁹ ». Cette « consolidation³⁰ » intervient certainement pour pallier une fragilisation due au démontage, qui risque de libérer les tensions jusqu'alors contenues par les tirants³¹. Le remontage est poursuivi par les colonnes. C'est seulement après cette réunification que la base elle-même est scellée au sol³². À ce stade, l'échafaudage qui avait été démonté, probablement pour être déplacé, est reconstruit pour le montage des parties hautes ; les trois planchers qui le composent sont progressivement montés et démontés pour permettre aux mouleurs d'accéder aux différents niveaux³³. Les colonnes, lors de leur remontage, font l'objet d'une « consolidation des fers³⁴ » correspondant sans doute à l'ajout de nouveaux tirants, après que les précédents ont été sciés. Les statues sont également remontées, puis l'opération se termine par les deux niveaux supérieurs. Lors de leur scellement, les petits édicules font l'objet d'une « consolidation intérieure³⁵ » : les fournitures associées pourraient indiquer qu'il s'agit d'un comblement de plâtre filassé. Un « bouchage » au plâtre³⁶ vient fermer les « portes à élingues », puis les joints au plâtre, qui avaient été effectués au fur et à mesure³⁷, sont finalisés³⁸.

Figure 4

MOULAGE PARTIEL DU PILIER DES ANGES DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG (AVANT PATINE DE 1908). CARTE POSTALE 148, MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS. CLICHÉ ORIGINAL NEURDEIN FRÈRES, ENTRE 1898 ET 1908, CONSERVÉ À LA MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

© MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

- 10 Les démontages de moulages sont donc des opérations périlleuses, qui entraînent une révision complète de leur structure interne. Il semble que cette façon de démembrer les moulages pour les déplacer soit une pratique relativement fréquente au XIX^e siècle³⁹. Elle reste cependant rare au MSC, dont les archives mentionnent plusieurs termes récurrents désignant des restaurations structurelles.

Les termes utilisés dans les archives – essais de définition

Consolidation

- 11 Ce terme apparaît pour la première fois en 1906⁴⁰ et est ensuite utilisé de façon régulière. D'après l'étude du démontage et du remontage du pilier des anges de Strasbourg, il apparaît que les consolidations sont des interventions sur la structure interne des moulages. Il s'agit, le plus souvent, d'un comblement des creux à l'aide de plâtre filassé ou de moellon, ou d'un remplacement ou ajout de tiges métalliques qui fixent, entre eux ou sur les charpentes, les boisages des différents morceaux. Les consolidations, suivant leur importance, peuvent également se faire au moyen d'agrafes⁴¹, ou de traverses et d'étais⁴². D'une façon générale, cette opération vise à assurer la solidité et la stabilité du moulage.

Elle intervient donc avant le montage, ou implique son démontage, puisqu'elle concerne le cœur de sa structure.

Raccommodage

- 12 Le raccommodage est la restauration de structure la plus fréquemment et durablement mentionnée, dès 1885⁴³ et jusqu'à ce que les sources se tarissent. La mention la plus explicite permettant de comprendre cette intervention concerne un moulage d'une stalle de Saint-Bertrand de Comminges, dont les « morceaux brisés » sont « raccommodés » avant leur scellement⁴⁴. Les fournitures correspondantes suggèrent que les fragments sont soudés grâce à du plâtre, renforcé par de la filasse : les moulages brisés sont donc restaurés avec les matériaux mêmes qui les constituent, sans recours à d'autres produits, comme la colle par exemple. Ce type de restauration demande probablement une grande dextérité. C'est effectivement une opération dans laquelle intervient la plupart du temps le maître mouleur, et l'étude du temps passé aux raccommodages indique que ce travail est relativement long et minutieux.

Réparation et réparage

- 13 Ces deux termes, utilisés essentiellement entre 1905 et 1909, ne concernent qu'une dizaine de moulages ou d'ensembles. Ils ne présentent pas de différence évidente. Les fournitures associées correspondent à du plâtre, auquel on ajoute parfois de la filasse : il s'agit donc de restaurations de structure, probablement des recollages. Néanmoins, ce ne sont pas des raccommodages, car ce terme est parfois utilisé en même temps. En observant le temps passé à ces opérations et le personnel intervenant, on peut en déduire que ce sont souvent des restaurations rapides et confiées à du personnel moins qualifié : ainsi, le réparage d'une statuette, suivi de son scellement, nécessite 6 h de travail d'un ouvrier mouleur⁴⁵, ce qui laisse penser à une restauration assez sommaire, le scellement ayant vraisemblablement pris beaucoup de temps.

Bouchage

- 14 L'unique mention de ce terme concerne le comblement des trous percés pour les élingues lors du démontage du pilier de Strasbourg. Il s'agit donc du comblement d'un manque aux contours nets, dû à un percement plutôt qu'à une casse accidentelle.

Mise en état

- 15 Ce terme, qui apparaît pour la première fois en décembre 1903⁴⁶, est employé régulièrement jusqu'à ce que les sources se tarissent. Il existe de nombreuses mentions rapportant à la fois un « raccommodage » et une « mise en état ». L'étude des fournitures utilisées n'est pas déterminante : la plupart du temps sont mentionnés du plâtre et de la filasse, pouvant servir à d'autres interventions. De même, puisque la « mise en état » est presque toujours groupée avec d'autres opérations, il est difficile de déterminer le temps que les mouleurs lui consacrent. Il semble que ce soit une étape importante, visant à améliorer globalement la qualité visuelle des moulages, mais pouvant prendre plusieurs formes différentes. Une mention de 1914 vient étayer cette hypothèse : il s'agit de la

« mise en état des moules en papier » d'un moulage de Chypre⁴⁷ afin d'en retirer une épreuve. Ici, la « mise en état » a pour but explicite de rétablir la valeur d'usage de ces moules. Il est alors intéressant d'établir un parallèle avec les moulages : leur « valeur d'usage » réside essentiellement dans leur fonction documentaire et leur vocation à être exposés. Leur « mise en état » cherche donc à répondre à ces deux exigences, et serait à ce titre le terme qui se rapprocherait le plus du sens contemporain que nous donnons à la restauration : ce n'est pas une opération précise, mais plusieurs actions visant à améliorer l'aspect, la solidité et la lisibilité des objets.

Les patines, reflet du rapport entre moulage et original

Le refus des patines (1879-1885)

- 16 Durant les premières années du MSC, la sous-commission privilégie les valeurs pédagogiques et documentaires attribuées aux moulages : intermédiaires entre le visiteur et les monuments historiques, ils ne doivent en aucun cas être confondus avec eux. Les instructions de Geoffroy-Dechaume à ce sujet sont limpides : « sur l'épreuve en plâtre, il ne doit rien être retranché des coutures qui doivent rester apparentes, comme témoins irrécusables de l'exactitude du travail. Laisser l'épreuve dans le ton que donne la terre, sans lavage ou patine d'aucune sorte »⁴⁸. Pourtant, la question des patines est déjà débattue, dès la création du musée :

M. Dreyfus demande à la Commission, s'il n'y aurait pas lieu, avant de terminer le travail d'organisation du Musée, de faire pour les sculptures de qui a été fait au Musée de Kensington, où on donne aux moulages la nuance et la couleur des originaux. C'est ainsi qu'à Kensington on a beaucoup de moulages avec les tons du marbre, du bronze. Pareille chose existe dans certains musées d'Allemagne [...] M. du Sommerard estime qu'il importe peu de faire ainsi une sorte de trompe-l'œil, et qu'en donnant aux moulages les couleurs de leurs originaux on retire une grande partie des qualités de ces moulages, leur finesse et leur délicatesse disparaissant souvent sous la couleur dont on les revêtirait⁴⁹.

- 17 La patine, considérée comme nécessairement illusionniste, est donc clairement rejetée ; aucune finition, quelle qu'elle soit, ne doit être apposée sur les moulages, afin de ne pas tromper les visiteurs et de préserver autant que possible l'épiderme des moulages, directement imprimé sur les monuments historiques. Conformément aux instructions, les épreuves sont donc exposées brutes, telles qu'elles sortent des moules (**fig. 5**). Pourtant, ce refus idéologique trouve rapidement ses limites puisque les sources témoignent de nombreuses patines à peine quelques années plus tard.

Figure 5

MOULAGE DU BUSTE DE CHARLES DE MAGNY (AVANT PATINE DE 1906). CARTE POSTALE 1292, MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS. CLICHÉ ORIGINAL NEURDEIN FRÈRES, ENTRE 1898 ET 1906, CONSERVÉ À LA MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

© MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

Les premières patines (1885-1892)

- 18 Les premières mentions de « peintures » sont en effet attestées dès 1885 et concernent, pour cette seule année, 33, puis 109, puis 60 pièces⁵⁰. Elles commencent quelques mois après la nomination de Geoffroy-Dechaume à la tête du musée. Il est *a priori* étonnant de voir que celui qui recommandait de laisser les épreuves « brutes de moulages » entreprend de grandes campagnes de patines dès qu'il devient conservateur. Cette contradiction apparente s'explique peut-être par son expérience : lui-même mouleur, Geoffroy-Dechaume est habitué à pratiquer⁵¹, la restauration architecturale grâce au moulage, qui consiste à remplacer les originaux abîmés par des moulages, ensuite patinés pour se fondre dans l'ensemble. Les premières patines du musée s'inscrivent peut-être dans la même logique de lisibilité. En effet, la terre d'estampage imprimée à la surface de l'épreuve brouille probablement la compréhension des moulages. Dans ce cas, la patine, neutre, serait appliquée uniformément, pour unifier l'aspect visuel des moulages. Cette hypothèse est renforcée par le temps consacré à ces interventions : dans le cas des 109 pièces⁵², à raison de trois mouleurs en charge des patines pendant 18 à 21 jours, la moyenne correspond approximativement à deux moulages patinés par jour et par personne. Compte tenu du volume de certaines épreuves, il semble donc que ces patines ne relèvent pas d'un savoir-faire particulier, mais bien d'une application simple et répétitive. Un témoignage de 1887 confirme la vocation de ces premières patines : « une

faible teinte ou patine répandue avec discrétion, a mis en valeur la sculpture ; les saillies, essuyées légèrement et avec tact, deviennent lumineuses et sans dureté ; les creux s'accroissent sous le dépôt de la teinte ; le dessin et le modelé s'affinent »⁵³.

Multiplication des patines et diversification des techniques (1892-1908)

- ¹⁹ Les patines sont exclusivement réalisées à la cire entre 1885 et 1892 ; à cette date surviennent les patines à la barbotine, également appelées « peintures à la terre »⁵⁴. Elles seront ensuite appliquées sur les moulages parallèlement aux patines à la cire. Il semble en effet que les patines à la cire restent préférées pour des moulages dont les originaux sont constitués d'un matériau lisse. Par exemple, durant cette période sont notamment patinés à la cire une statue d'Hercule⁵⁵, qui reproduit probablement un antique en marbre, et le buste de Charles de Magny⁵⁶ (voir fig. 5), dont l'original est en pierre de liais⁵⁷. La même logique est valable pour les patines à la terre, appliquées sur des moulages dont les originaux sont constitués de matériaux mats et rugueux. C'est par exemple le cas de moulages de chapiteaux en pierre calcaire, qui reproduisent l'épiderme rugueux des originaux et sont patinés à la terre en 1892⁵⁸ (fig. 6). Si les fournitures des barbotines ne sont pas renseignées⁵⁹, il est possible de connaître celles des patines à la cire. La mention la plus fréquente, « cire, essence, couleurs », est récurrente jusqu'en 1908. À cette période, les attachements, plus explicites, font état de tubes de couleurs à l'huile⁶⁰ : il semble dès lors que la patine soit réalisée avec de la peinture à l'huile, puis protégée d'une couche de cire, diluée dans de l'essence, probablement de térébenthine⁶¹.

Figure 6

MOULAGE D'UN CHAPITEAU DE L'ÉGLISE SAINT-EUTROPE DE SAINTES. CARTE POSTALE 1009, MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS. CLICHÉ ORIGINAL NEURDEIN FRÈRES, 1898-1916, CONSERVÉ À LA MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

© MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

- 20 Cette différenciation des patines correspond peut-être à une exigence visuelle ; en effet, la matière de l'original, même sans patine, est présente, dans la forme même de l'épreuve : la technique du moulage y reproduit fidèlement les veines ou les échardes du bois, la surface granuleuse de la pierre calcaire, ou les finis lisses du marbre et du bronze. Il est alors peu satisfaisant, voire gênant à l'œil, d'appliquer une patine à la cire, au fini lisse et satiné, sur un moulage qui porte les traces d'une pierre rude et granuleuse. Toutefois, s'il suffisait de renseigner le matériau originel, il aurait été possible de laisser ce type d'épreuves nues, leur épiderme étant à lui seul suffisamment explicite. Le recours à différentes techniques de patines traduit donc une volonté de plus en plus marquée de suggérer sur les moulages l'effet des originaux. Ce désir se confirme en 1908 avec l'avènement des patines illusionnistes, qui entrent officiellement dans les attributions de l'atelier de moulage⁶².

Les patines illusionnistes (1908-...)

- 21 À cette date les sources attestent en effet de patines que nous qualifierons d'« illusionnistes », c'est-à-dire cherchant à reproduire la teinte et l'aspect du monument original. Le bois est l'un des matériaux les plus souvent imités, cette patine étant appelée « teinte couleur bois⁶³ ». Nous disposons d'assez peu d'informations sur les vernis utilisés, sinon qu'ils sont à base de gomme laque et parfois appliqués en deux couches⁶⁴. En 1909, les patines imitant le bois sont appliquées sur plusieurs moulages à la fois⁶⁵ : la fréquence

de ces interventions rappelle, dans une moindre mesure, les patines de masse des premières années. Il arrive également aux mouleurs, en fonction des matériaux des originaux, de reproduire notamment les effets de la pierre colorée ou du bronze. La patine du moulage de la statue équestre de Bartolomeo Colleone, imitant le bronze de l'original (**fig. 7**), est à ce titre particulièrement intéressante car elle renseigne sur les recherches menées par l'atelier de moulage. La mention « échantillonnage de la teinte à la cire. Teinte à la cire à 3 tons de fond et retouches des surfaces⁶⁶ » indique d'abord que la patine a fait l'objet d'essais préalables pour trouver la bonne teinte. Par ailleurs, la superposition de plusieurs couleurs pour traduire l'effet du bronze est alors couramment utilisée pour le bronzage des plâtres : il s'agit de méthodes complexes, nécessitant une mise en œuvre importante et des ingrédients spécifiques, notamment des oxydes métalliques et divers produits chimiques⁶⁷. Il semble donc qu'au MSC, lorsque se multiplient les patines illusionnistes, Charles-Édouard Pouzadoux s'inspire de différentes techniques professionnelles, qu'il adapte et simplifie. Ceci expliquerait l'expression qu'il emploie dans l'une de ses soumissions : « peinture à la cire d'après mon procédé en usage au musée de Sculpture comparée suivant la nature des originaux⁶⁸ ». Cette distinction entre les patines faisant l'objet d'un métier spécifique et celles mises en œuvre par les mouleurs du MSC pourrait ainsi expliquer que le terme de « patine », pourtant largement utilisé au XIX^e siècle⁶⁹, ne soit pas employé au MSC, où l'on préfère les termes « peinture » ou « teinte ». Cette hypothèse est renforcée par l'histoire du MSC après 1927 : lorsque Paul Deschamps transforme le musée de Sculpture comparée en musée des Monuments français, il a systématiquement recours à des patines, explicitement nommées, et réalisées, non plus par les mouleurs, mais par des « patineurs » spécialisés⁷⁰.

Figure 7

MOULAGE DE LA STATUE ÉQUESTRE DE BARTOLOMEO COLLEONE. CARTE POSTALE 854, MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS. CLICHÉ ORIGINAL NEURDEIN FRÈRES, ENTRE 1908 ET 1916, CONSERVÉ À LA MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

© MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

Les patines après 1910⁷¹

- 22 À partir du deuxième semestre 1909 les sources ne mentionnent plus le caractère illusionniste des patines, mais l'étude des fournitures semble indiquer qu'elles se poursuivent. Ainsi, des moulages reproduisant des fragments des églises de Brou et d'Aubazine font l'objet de patines spécifiques : la couleur des épreuves de Brou est créée avec beaucoup d'ocres jaunes et rouges, additionnées de brun, de vermillon, de jaune, de noir et de blanc, tandis que celle des moulages d'Aubazine se compose surtout de brun, d'un peu de noir, de jaune et de blanc⁷². Les patines ne cherchent donc pas à créer l'archétype d'un « effet pierre » mais, au contraire, une couleur spécifique est mise au point pour chacun de ces ensembles.
- 23 Par ailleurs, les sources font état, en 1913, d'une « reprise en couleur des traits gravés et teinte cire » sur les moulages des panneaux de la maison de Nicolas Flamel⁷³. Ces panneaux, ornés de scènes figuratives et d'inscriptions⁷⁴, sont quasiment des gravures. Il est donc intéressant de remarquer qu'à cette période, le MSC acquiert des moulages d'éléments plats, rehaussés de décors et d'effets de surface. Après l'essor des patines illusionnistes, il semble que l'attention portée à la surface des monuments soit tout aussi importante que celle initialement accordée à la forme. On est loin ici des premières prescriptions du MSC qui, lors de sa création, exposait uniquement des moulages blancs

et couturés, laissant voir essentiellement des volumes destinés à l'apprentissage des architectes.

- 24 Entre 1879 et 1927, les moulages du MSC font donc l'objet d'une gamme variée d'interventions visant à restaurer leur structure, intimement liées aux déplacements d'œuvres dues aux nombreuses acquisitions durant cette première période. Si les sources sont relativement pauvres au sujet des nettoyages⁷⁵, elles sont en revanche très détaillées à propos des patines, pour lesquelles on observe rapidement une formidable transformation. Cette évolution semble d'ailleurs assez naturelle ; les surfaces des matériaux originaux s'imprimant sur l'épiderme des épreuves, le résultat produit a pu être assez décevant : en effet, sur une masse entièrement blanche, censée seulement évoquer un volume, les caractères propres des matériaux, distinctement imprimés sur les moulages, pouvaient difficilement être ignorés. La patine, dans ce cas, apporterait une certaine cohérence à un objet hybride et hésitant. C'est au même moment, en 1907, que les patines illusionnistes se développent dans l'atelier de moulage du musée du Louvre⁷⁶. Si nous n'avons pas eu le temps d'effectuer les comparaisons nécessaires, une recherche croisée entre les différents ateliers pourra peut-être mettre en évidence des points importants sur les pratiques du début du xx^e siècle. La multiplication de ces patines illusionnistes traduit peut-être un changement de statut de ces moulages. En effet, jusqu'au XIX^e siècle, le plâtre reste souvent un moyen et non une fin. Étape intermédiaire entre le modelage et l'œuvre finale, en bronze ou en marbre, le moulage possède rarement une valeur artistique propre. C'est seulement lorsque le sculpteur arrête la création à cette étape que le moulage acquiert une valeur propre d'œuvre à part entière⁷⁷. Il reçoit alors une patine, témoignant de son statut d'œuvre finale⁷⁸. Il est possible que les patines, appliquées peu à peu sur les moulages du MSC, aient eu la même valeur de finition pour ces plâtres, laissés d'abord blancs et nus. Il est alors intéressant de réfléchir à la valeur de ces moulages ; s'ils ne correspondent pas à une étape intermédiaire dans un processus de création, ils sont, en 1879, explicitement assujettis aux originaux qu'ils reproduisent, et avec lesquels ils ne doivent pas être confondus. Au regard de la valeur attribuée aux patines des plâtres au même moment, il semble que les patines du MSC traduisent une indépendance nouvelle vis-à-vis des originaux, et une mise en valeur de la force expressive propre des moulages.

NOTES

1. - Il s'agit essentiellement d'attachements retraçant les activités de l'atelier de moulage presque au jour le jour, et de mémoires, rédigés plusieurs fois par an, synthétisant ces activités. Les premiers attachements datent de 1880 ; ils deviennent quotidiens à partir de 1894, et le resteront jusqu'en 1910, date à laquelle les mémoires sont les seuls documents établis. En revanche, plus aucune source n'est disponible après 1919. Cette lacune des sources est assez difficile à expliquer, dans la mesure où cette date ne correspond à aucun changement administratif au sein du musée.
2. - HOFMAN, Jean-Marc. « Histoire de la collection de moulages ». Dans *Guide du Musée des Monuments français à la Cité de l'architecture et du patrimoine*. Paris : D. Carré, 2010, p. 21.

3. - PRESSOUYRE, Léon (dir.). *Le Musée des Monuments français, Cité de l'architecture et du patrimoine*. Paris : Nicolas Chaudun, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2007, p. 25.
4. - *Musée de sculpture comparée : Catalogue des moulages de sculptures appartenant aux divers genres et aux diverses époques d'art, exposés dans les galeries du Trocadéro*. Paris : Impr. Nationale, 1890.
5. - CAPA 2, brouillon d'inventaire rédigé par Enlart, daté du 7 mai 1907.
6. - GONSE, Louis. « Le Musée des moulages au Trocadéro ». *Gazette des beaux-arts*, 1882, p. 63.
7. - LEBRUN, Jean-Baptiste Pierre, MAGNIER, M.-Désiré. *Nouveau manuel complet du mouleur en plâtre, au ciment, à l'argile, à la cire, la gélatine*. Nouv. éd., rev., corr. et augm. de nouveaux procédés de moulage. Paris : Roret, 1887, p. 34 à 38.
8. - BAUDRY, Marie-Thérèse, BOZO, Dominique, sous la direction de CHASTEL, André, et THIRION, Jacques. *La sculpture : méthodes et vocabulaire*. Ministère de la Culture et de la Communication, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Paris : Imprimerie nationale, 1978, p. 112 et 136.
9. - DÉLIVRÉ, Jean. *Les patines des moulages du musée des Monuments français*, mars 2004, p. 12.
10. - BARTHE, Georges. *Études sur les moulages monumentaux. Démontage/remontage*, septembre 2002, p. 11.
11. - CAPA 1, Procès-verbal de la sous-commission du Musée de Sculpture comparée, daté du 28 décembre 1880.
12. - AMN 5HH3-3, *Instruction concernant les travaux de moulages à exécuter pour le Musée de Sculpture comparée*, datée du 1^{er} janvier 1881.
13. - AMN 5HH9-1.
14. - Cela concerne surtout des moulages déjà existants, transférés au Trocadéro depuis d'autres musées. Ainsi, les sources mentionnent un moulage transporté à pied depuis le Louvre... qui fait l'objet d'une restauration dès son arrivée ! CAPA 30, mémoire du 30 octobre 1912.
15. - CAPA 30, 1908, attachements n°1 à 58.
16. - *Ibid.*, att. n° 20 du 1^{er} mai 1908.
17. - *Ibid.*, att. n° 21, 24 et 25.
18. - *Ibid.*, att. n°29 à 33.
19. - CAPA 30, 1908, att. n° 4 à 20.
20. - Le moulage du portail de Bourges est acquis car le musée manque d'un grand portail du XIII^e siècle. AMN 5HH5-6, lettre du 6 janvier 1905.
21. - CAPA 30, att. n°5 du 13 avril 1908.
22. - *Ibid.*, att. n°6 du 14 avril.
23. - *Ibid.*, att. n°7 du 15 avril.
24. - *Ibid.*, att. n°9 du 17 avril.
25. - *Ibid.*, att. n°10 du 18 avril.
26. - *Ibid.*, att. n°11 du 21 avril.
27. - *Ibid.*, att. n°12 du 22 avril.
28. - *Id.*
29. - *Ibid.*, att. n°13 du 23 avril.
30. - *Id.*
31. - BARTHE, *op. cit.*, p. 13-14.
32. - CAPA 30, att. n°15 du 25 avril.
33. - *Ibid.*, att. n°12, 15, 16, 17 et 20 avril.
34. - *Ibid.*, att. n°16 du 27 avril.
35. - *Ibid.*, att. n°18 du 29 avril.
36. - *Ibid.*, att. n°18 et 20. Il s'agit à notre connaissance des seules occurrences de ce terme.
37. - *Ibid.*, att. n°16 du 27 avril.
38. - *Ibid.*, att. n°18 à 21.
39. - DÉLIVRÉ, J., *op. cit.*, p. 105-106.

40. - CAPA 30, mémoire du 1^{er} trimestre 1906.
41. - *Id.*
42. - CAPA 30, att. du 17 au 20 juin 1908.
43. - CAPA 31, mémoire des journées d'attachement du 11 septembre 1884 au 1^{er} avril 1885, daté du 12 mai 1885.
44. - CAPA 30, att. du 21 au 23 mai 1904.
45. - *Ibid.*, att. du 5 juin 1907.
46. - *Ibid.*, att. du 18 au 26 décembre 1903.
47. - *Ibid.*, exposé des travaux de moulages, daté du 15 mai 1914.
48. - AMN 5HH3-3, *Instruction concernant les travaux de moulages...* datée du 1^{er} janvier 1881.
49. - CAPA 1, PV de la sous-commission du musée de Sculpture comparée, 27 avril 1880.
50. - CAPA 31, relevé des travaux d'attachements d'août 1885, relevé de septembre, daté du 3 octobre 1885, et relevé des journées d'attachements d'octobre 1885.
51. - GLOC-DECHEZLEPRETRE, Marie. « Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume, une biographie ». Dans *De plâtre et d'or : Geoffroy-Dechaume, sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*. Cat. exp. Musée d'art et d'histoire de l'Isle-Adam, 15 novembre 1998-11 avril 1999. Nesles-la-Vallée : Val d'Oise éditions, 1998, p. 18-22.
52. - CAPA 30, relevé de septembre, daté du 3 octobre 1885.
53. - HOFMAN, *op. cit.*, p. 29.
54. - CAPA 31, mémoire du 23 mars 1892.
55. - *Ibid.*, att. du 26 janvier 1897.
56. - CAPA 30, att. du 7 mars 1906.
57. - DIDRON, Louis-Napoléon (dir.). *Annales archéologiques*. Paris : Librairie archéologique de Victor Didron, 1854, Volume 14, p. 89-90.
58. - CAPA 31, mémoire du 23 mars 1892.
59. - Il s'agit probablement de la terre utilisée pour les estampages.
60. - CAPA 30, att. du 23 au 28 mai 1908.
61. - Nous remercions Isabelle Cabillic, ingénieur d'études et responsable de l'atelier de peinture de la Petite Écurie à Versailles (C2RMF), de nous avoir éclairée sur ce point.
62. - CAPA 30, soumission du 20 février 1908.
63. - *Ibid.*, att. du 9 au 14 novembre 1908.
64. - *Ibid.*, att. du 8 juin 1909.
65. - *Ibid.*, att. du 13 au 18 mai 1909.
66. - *Ibid.*, att. du 23 au 28 mai 1908.
67. - DEBONLIEZ, G., MALEPEYRE, François. *Nouveau manuel complet du bronzage des métaux et du plâtre. Contenant les divers procédés de bronzage des métaux à l'or vrai, à l'argent... : Traitant des enduits et des peintures métalliques appliqués sur métaux par voie chimique*. Nouv. éd. par M. S. Lacombe. Fac-similé de la nouv. éd. revue, classée et augmentée par M. S. Lacombe. Paris : L. Laget, 1979, p. 125 et p. 130-133.
68. - CAPA 30, Soumission de moulage de juillet 1911.
69. - DEBONLIEZ, *op. cit.*
70. - Nous remercions Christine Lancestremère d'avoir mis en évidence cette distinction.
71. - Nous n'avons retrouvé aucune source après 1919.
72. - CAPA 30, mémoire du 5 novembre 1911, et mémoire, s.d.
73. - *Ibid.*, mémoire du 10 décembre 1913.
74. - AUBERT, Marcel. *La maison dite de Nicolas Flamel rue Montmorency à Paris*. Nîmes : C. Lacour, 1992. Fac-similé de l'édition de Paris, 1912, p. 10 et 13.
75. - BEAUZAC, Julie. *Les premières restaurations et patines des moulages du musée de Sculpture comparée (1879-1927)*. Mémoire d'étude de l'École du Louvre, présenté sous la direction d'Isabelle Cabillic et de François Mirambet, 2011, p. 43-47 (non publié).

76. - KILEDJIAN, Élisabeth. *Empreintes*. Documentaire, 1998, couleur, 52 min. *Les films d'ici*.
77. - CHEVILLOT, Catherine. « La question des revêtements de surface des plâtres au XIX^e siècle ». Dans *Le plâtre, l'art et la matière*. Actes du colloque tenu à Cergy-Pontoise en octobre 2000. Paris : Créaphis, 2001, p. 174.
78. - *Id.*
-

RÉSUMÉS

Durant les premières années du musée de Sculpture comparée, les moulages monumentaux font l'objet de restaurations régulières, plus ou moins intrusives et directement liées aux déplacements nécessités par les nombreuses acquisitions du musée. Cette période reflète également l'évolution des patines, depuis leur rejet idéologique en 1880 jusqu'à l'avènement des patines illusionnistes, à partir de 1908. Leur étude permet de mieux cerner les vocations successives du musée et des moulages qu'il expose.

During the early years of the Musée de sculpture comparée, monumental casts were regularly restored in various ways. These interventions were directly related to changes in the museography required by numerous new acquisitions. This period also reflects the evolution of patinas, from their ideological rejection in 1880, until the spread of illusionist patinas from 1908. Their study helps to identify the successive vocations of the museum and the casts it displays.

INDEX

Keywords : Monumental casts, restoration, museography, patinas

Mots-clés : Aubazine, Bourges, portail du bras nord du transept de la cathédrale de, Brou, Chypre, Colleone, statue équestre de Bartolomeo, Deschamps, Paul, Du Sommerard, Edmond, Enlart, Camille, Flamel, Nicolas, maison de, Geoffroy-Dechaume, Adolphe-Victor, Louvre, Musée du, Magny, buste de Charles de, Pouzadoux, Charles-Édouard, Jean, Saintes, Strasbourg, Viollet-le-Duc, Eugène

AUTEUR

JULIE BEAUZAC

Titulaire du diplôme d'études supérieures de l'École du Louvre julie.beauzac@gmail.com