Technè

La science au service de l'histoire de l'art et de la
préservation des biens culturels

41 | 2015

**Arts textiles antiques et modernes. Approche
scientifique et restauration**

Vers une restauration scientifique des textiles anciens (XIX^e-XX^e siècles)

Lead-up to scientific restoration of antique textiles (19th-20th centuries)

Maria-Anne Privat-Savigny

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/technè/4572>

DOI : 10.4000/technè.4572

ISSN : 2534-5168

Éditeur

C2RMF

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2015

Pagination : 65-70

ISBN : 978-2-7118-6248-1

ISSN : 1254-7867

Référence électronique

Maria-Anne Privat-Savigny, « Vers une restauration scientifique des textiles anciens (XIX^e-XX^e siècles) », *Technè* [En ligne], 41 | 2015, mis en ligne le 08 août 2020, consulté le 11 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/technè/4572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/technè.4572>

La revue *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Vers une restauration scientifique des textiles anciens (XIX^e-XX^e siècles)

Lead-up to scientific restoration of antique textiles (19th-20th centuries)

Résumé. Retracer l'histoire de la restauration des textiles anciens est une entreprise complexe, car les interventions, dont l'objectif a longtemps consisté à prolonger la vie et l'usage de ces étoffes, sont rarement documentées. Les archives certes, mais surtout l'observation des interventions anciennes constituent des sources précieuses d'information qui permettent de dégager trois temps vers une approche scientifique de la restauration des textiles anciens : d'abord la prise de conscience de leur importance historique et la mise en place de procédés, à la fin du XIX^e siècle, époque où les textiles archéologiques et médiévaux ont passionné les spécialistes, amateurs et collectionneurs ; ensuite, dès les premières années du XX^e siècle, l'élaboration d'une méthodologie dont certains principes sont énoncés dans l'enquête menée au cours des années 1930 par l'Office international des musées auprès des principaux responsables de collections de tissus dans le monde ; enfin, dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale, les bases de la restauration scientifique de ces œuvres sont posées tandis qu'apparaissent les principaux ateliers de restauration européens.

Mots-clés. OCIM, ravaudage, collage, consolidation, adhésif, Müller-Christensen, Fondation Abegg, IRPA, ICOM-Committee for Conservation, service de restauration des musées de France.

Abstract. Tracing the history of the restoration of antique textiles is a complex undertaking, since the renovation programmes involved, whose objective long consisted of prolonging the life and use of these fabrics, were seldom documented. Archival evidence, of course, and above all the observation of former interventions, constitute precious sources of information which have enabled us to determine the three stages that led to a scientific approach to the restoration of antique textiles: first, the growing awareness of their historical importance and the establishment of procedures, in the late 19th century, a time when specialists, connoisseurs and collectors began taking a lively interest in archaeological and medieval textiles; second, in the early 20th century, the development of a methodology, certain principles of which were formulated in the survey conducted by the International Museums Office in the 1930s among those in charge of the world's major textile collections; third, in the years following the end of World War II, the basic tenets of scientific restoration of textile artefacts were laid down, while the main European restoration workshops started to emerge.

Keywords. OCIM (Museum and Information Office), mending, gluing, consolidation, adhesive, Müller-Christensen, Abegg Foundation, IRPA (Royal Institute for Cultural Heritage), ICOM-Committee for Conservation, France's national museums restoration department.

Si l'intervention en restauration ayant pour objectif de conserver les œuvres, en respectant autant leur histoire que leur intégrité matérielle, est avérée depuis longtemps et mieux documentée dans plusieurs domaines tel celui de la tapisserie¹, la restauration scientifique des textiles anciens – entendue comme une démarche raisonnée, méthodique et documentée prenant en compte les caractères et le vieillissement de la matière originale – est en revanche beaucoup plus récente et moins bien renseignée. Les textiles ont majoritairement un but utilitaire, se vêtir ou réchauffer une demeure par exemple, et ont longtemps été considérés comme des œuvres mineures dont l'importance tant historique qu'artistique était jugée secondaire. Certes onéreux, mais fragiles, vieillissant mal et faisant l'objet de nombreuses réutilisations, les textiles les plus prestigieux ont fait oublier leur prix et leur préciosité

avec le temps. Il était par ailleurs aisé, bien que souvent coûteux, de les remplacer ou de les reproduire. Prenons l'exemple des vêtements liturgiques (fig. 1) : les archives révèlent que les commanditaires n'hésitaient pas à demander que chapes et chasubles soient de nouveau confectionnées selon un modèle antérieur, parfois de plus d'une centaine d'années, pour compléter un ornement liturgique de manière harmonieuse ou simplement pour le renouveler². L'observation des œuvres liturgiques a montré combien l'art de la réutilisation ou ravaudage était répandu³, lequel était souvent la conséquence de la cherté des matériaux et du travail. Les résultats ont été parfois heureux⁴. Bien que souvent exécutés avec soin, ces transformations, ravaudages et autres raccommodages étaient fort éloignés d'un traitement scientifique de l'œuvre. Ces vêtements ont donc été réparés ou transformés afin d'en

Fig. 1. Détail d'un ravaudage au niveau des orfrois, dalmatique, XVI^e siècle, musée national de la Renaissance, E.Cl.1220.
© Maria-Anne Privat-Savigny.

prolonger l'usage, l'objet textile n'étant pas alors considéré comme une œuvre d'art.

Même lorsque les interventions sur les textiles avaient lieu dans les institutions muséales, elles étaient rarement documentées. Les premiers rapports de restauration sont apparus dans les années 1970-1980, bien que les archives des dossiers d'œuvres contiennent des informations précieuses. L'observation et le travail avec les restaurateurs demeurent donc des sources de renseignements inestimables, que vient enrichir l'excellente étude réalisée par Thalia Bouzid sur plusieurs étoffes médiévales conservées au musée national du Moyen Âge. De la sorte, il est possible de dégager différents temps forts d'une évolution amorcée depuis la fin du XIX^e siècle.

Mise en place de méthodes de traitement des textiles anciens à la fin du XIX^e siècle

La problématique du traitement en restauration des textiles et la mise en place de méthodes propres à assurer leur préservation sont apparues quand les fouilles archéologiques ont mis au jour des étoffes dans un état remarquable de conservation⁶. Dès le XIX^e siècle en effet, on a élaboré des procédés, parfois justifiés par leurs auteurs quand ils ont laissé des écrits, pour les conserver. Les parties ornées, plus intéressantes et plus attrayantes d'un point de vue esthétique, étaient souvent découpées, tandis que les parties en lin, jugées alors moins pertinentes, étaient laissées de côté, voire jetées. Des professionnels aux profils variés intervenaient alors, tels les archéologues qui jouèrent un rôle certain concernant le traitement des textiles archéologiques : dans un rapport écrit à la fin du XIX^e siècle, Jakob Heierli⁷ précise en effet que « les pièces fraîchement trouvées étaient disposées sur le sol et laissées à sécher à l'air libre, puis placées entre deux plaques de verre dont les bords étaient scellés par des bandes de papier doré » selon une technique très récurrente dans les musées. Les antiquaires opéraient aussi sur les tissus avant leur mise en vente. De nombreuses pièces étaient ainsi collées sur carton, découpées en plusieurs morceaux afin d'en obtenir le meilleur profit possible en les vendant à différentes institutions. Plusieurs expositions récentes ont permis de rassembler ces éléments autrefois dispersés⁸. Certains conservateurs n'hésitaient pas non plus à intervenir sur leurs collections. Émile Guimet (1836-1918) écrit ainsi au conservateur du musée des Arts décoratifs de Turin en 1902 : « Je vous envoie en même temps deux cartons sur lesquels j'ai collé des fragments d'étoffes préparés de la manière suivante...⁹ » avant de préciser : « Pour les présenter dans toute leur valeur, il faut les brosser légèrement ; les humecter soit à l'aide d'un vaporisateur soit simplement avec une éponge imbibée d'eau ; les bien étendre en effaçant les plis ; les enduire à l'envers de colle de pâte très légère et les appliquer de suite sur un carton ; les mettre sous presse quand la colle est sèche. Si vous voulez les conserver sans les coller sur carton, il faut les mettre sous presse dès qu'elles sont bien étendues. Si les étoffes sont assez

conservées pour donner l'idée d'un vêtement, il faut reproduire le vêtement semblable en étoffe souple, de même teinte, que l'on emploie comme doublure en cousant dessus la vieille étoffe. Enfin vous trouverez ci-joint le plan des meubles à volets, dont nous nous servons au musée. Ils ont l'avantage de montrer deux cent quarante cartons dans un espace restreint et de se feuilleter et se fermer comme les pages d'un livre. En tenant les volets rapprochés les uns des autres, la lumière n'altère pas les couleurs. » En dehors de l'usage de la colle, l'approche de Guimet présente une certaine modernité à la fin du XIX^e siècle, car elle implique une approche respectueuse de l'œuvre textile et montre une volonté d'en comprendre l'histoire et d'en conserver l'intégrité. Les encadreurs ont aussi joué un rôle important, comme l'attestent les nombreux tampons et autres étiquettes que l'on trouve au revers des œuvres¹⁰. Les ateliers des Gobelins ont également laissé trace de leurs interventions par des tampons au dos des montages ; de plus, une correspondance importante, conservée au Louvre, que Thalia Bouzid a dépouillée, entre A. Isaac¹¹ et le conservateur en chef du département des Antiquités égyptiennes, Charles Boreux (1894-1944), témoigne qu'un grand nombre de tissus étaient en effet confiés aux Gobelins pour restauration¹². Les ouvrières spécialisées, comme les couturières ou les brodeuses, étaient aussi sollicitées pour « réparer » des étoffes anciennes¹³, de même que les religieuses qui furent également des restauratrices avisées et dont les talents d'aiguille furent souvent utilisés pour restaurer, refaire, ravauder : l'antependium du musée Paul-Dupuy de Toulouse que la fondation Abegg a restauré, est un exemple illustre de cette pratique¹⁴.

Les interventions sur les textiles ont été de plusieurs sortes et leur datation est souvent particulièrement difficile. Le premier type d'opération se faisait par couture pour fixer la pièce sur un tissu support ou de doublage, voire plus rarement sur un carton. On cousait les contours des textiles pour les maintenir sur un autre tissu support, tandis que de petits ourlets étaient parfois brodés avec soin. Les lacunes ainsi que les bords du textile étaient souvent coupés. Il arrivait fréquemment que des pièces diverses soient utilisées pour combler les trous et les manques. Chaque étoffe de réutilisation était insérée dans la pièce originale avec plus ou moins de soin. Quelques témoignages viennent confirmer le recours à ces pratiques : une lettre d'A. Isaac à Charles Boreux exprime le besoin de « morceaux qui pourront servir à restaurer les grandes toiles décorées » ou encore atteste ce genre de pratiques : « Si vous pouviez joindre à l'envoi quelques morceaux de lin sans décor, ils auraient bien leur utilité pour boucher certains trous¹⁵. » Une fois consolidé, le textile était placé sous verre, montage qui, permettant un examen des deux faces de l'étoffe, le protégeait des manipulations.

Un autre type d'intervention récurrent était le collage du textile sur un carton. Dans cette catégorie, plusieurs pratiques doivent être distinguées : la recherche d'un rendu esthétiquement harmonieux entraînait le collage de plusieurs fragments hétéroclites sur un carton pour tenter de retrouver

un hypothétique dessin. Il était par ailleurs fréquent que les parties lacunaires soient comblées par un motif à la plume et à la gouache. La consolidation et la présentation des étoffes « brutes de fouilles¹⁶ » constituent une seconde pratique observée : des fragments très empoussiérés étaient collés sur un carton ou dans un encadrement bleu gris, puis placés sous verre pour en permettre l'étude et en faciliter la consultation. Ces documents étaient conservés sans que la préoccupation d'une restitution esthétique ait été au cœur de la pratique de restauration. Le collage était très répandu, effectué en plein ou sur les angles uniquement. La récurrence du papier bleu gris montre la diffusion d'un usage, la recherche de solutions normalisées, efficaces et bon marché pour la confection de registres ou d'albums. Ces cartons ont été utilisés de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1920 environ. Il était aussi possible de peindre le carton pour suggérer le dessin ; les textiles de la cathédrale de Sens étaient autrefois montés ainsi. La collectionneuse Isabelle Errera (1869-1929)¹⁷ traitait de cette manière les textiles de sa collection et complétait le décor de « tissus très fragmentés (...) reconstitués sur un papier de fond, par la peinture, à condition de connaître tous les éléments du décor et de confier le travail à un dessinateur habile¹⁸ ». Cette reconstitution du motif permettait de comprendre le tissu, son décor et sa structure, et était aussi particulièrement utile aux industriels du textile. On observe enfin, dans certains cas, qu'aucune intervention n'a été entreprise, les textiles étant simplement placés entre deux verres, scellés par une bande de papier doré et gommé, si récurrente au sein des institutions muséales. Parfois, sur l'une des plaques de verre, on tendait un tulle qui était collé sur le pourtour pour éviter toute perte de fragments et empêcher le textile ainsi préservé de tomber ou de glisser. Sinon, une touche de cire ou de colle remédiait à ce problème. Friedrich Rathgen, directeur des laboratoires des Musées royaux de Berlin en 1898 a notamment décrit ce type de montage. Son ouvrage fut traduit en anglais en 1905, ce qui laisse supposer son succès. Cette méthodologie, qui considérait le textile d'abord comme un document d'étude, sera pérenne. En 1933, dans l'enquête de l'Office international des musées, les conservateurs étaient nombreux à estimer qu'il s'agissait de la méthode la plus adéquate pour la présentation et la manipulation des textiles anciens, surtout quand ceux-ci laissaient voir une fragilité trop importante pour être cousus. La mise en album des textiles archéologiques et des étoffes de petites dimensions comme les échantillons semblait par ailleurs particulièrement fréquente jusque dans les années 1960 : il s'agit d'albums de grandes dimensions composés de feuilles de canson généralement noires sur lesquelles ont été collées des étoffes en plein ou aux angles avant d'être placées dans une pochette en plastique, contenant du plastifiant, mais de relative bonne qualité. La pochette plastique a été scellée par un scotch brun. Ces montages, observés notamment au musée des Tissus de Lyon et au musée des Beaux-Arts de Dijon, ne constituent pas des pratiques idéales du point de vue de la conservation. Ils ont toutefois permis la préservation de ces étoffes dont les dimensions modestes auraient facilité leur perte.

Naissance d'une méthodologie au début du XX^e siècle

La méthode scientifique de traitement des textiles est apparue dans son appellation moderne en 1908 en Suède. Les conservateurs suédois ont alors initié une importante campagne de conservation des collections de costumes ethnographiques et mis en place un protocole de traitement visant le respect du tissu dans son authenticité, bien qu'un lavage systématique des costumes ait été entrepris et aurait pu avoir des conséquences désastreuses. Dans les années 1920, Fritz Witte (1876-1937), le directeur du Schnütgen Museum de Cologne, a publié un essai, *A serious word about restoration*¹⁹, dans lequel il insiste sur les valeurs historiques et esthétiques des textiles religieux, en particulier des broderies qui les ornent, et la nécessité d'une restauration prudente.

Au cours de la décennie suivante, une importante enquête est entreprise par l'Office international des musées²⁰, l'ancêtre de l'ICOM, auprès des responsables des principales collections de textiles dans le monde. Cette enquête a montré que, dès les années 1930, la conservation des textiles et le respect de l'original appartenaient aux préoccupations des professionnels qui se sont interrogés sur la nature des interventions à mener. Des personnalités célèbres du monde des textiles ont répondu à cette enquête comme Marguerite Calberg des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, Marthe Crick-Kuntziger du même musée, le Dr Marie Schuette du Kunstgewerbemuseum de Leipzig... L'enquête a été réalisée à l'initiative et sous la direction du professeur Richard Graul, ancien directeur des musées d'art de la ville de Leipzig. Son questionnaire comprenait plusieurs chapitres traitant de la restauration des textiles, mais aussi de leur conservation et de leur présentation. Il a interrogé ses collègues sur les procédés utilisés pour restaurer les tissus, pour les compléter, en précisant la nature des matériaux utilisés, si les teintures étaient naturelles ou « chimiques » et si des apprêts étaient éventuellement préconisés. La préoccupation principale du chapitre conservation était celle des insectes et de la résistance à la lumière. Quant à la présentation des étoffes anciennes, elle relevait de deux enjeux majeurs : le mode de fixation et d'encadrement d'une part, le mode de stockage dans des coffres ou armoires d'autre part.

Si cette enquête a témoigné du maintien de quelques pratiques traditionnelles, elle a surtout mis en évidence une prise de conscience de l'indispensable conservation des textiles anciens et la naissance d'une méthodologie dont les principales caractéristiques étaient les suivantes : l'aération, l'inspection et le dépoussiérage réguliers des tissus étaient dès lors considérés comme des étapes préliminaires essentielles à toute restauration ; le refus des adhésifs et des colles était manifeste ; la plupart des conservateurs interrogés ont exprimé une préférence pour la mise sur support textile, par couture, des tissus anciens afin de consolider les lacunes et les trous ; ils étaient déjà nombreux à désavouer toute reconstitution du décor si celui-ci était inconnu, à recommander l'utilisation de matériaux naturels, à refuser de placer les textiles anciens

au contact de produits chimiques, à être réticents et méfiants envers les produits anti-mites et à manifester une grande prudence à l'égard du lavage, dont ils ont pressenti les conséquences irréversibles.

D'une manière générale, les conservateurs des collections textiles dans les années 1930 ont préconisé, comme le précise le Dr Schmidt de Berlin, de faire trop peu plutôt que trop. Quelques exceptions sont toutefois à noter comme celle de H. W. Krieger, conservateur de la section ethnologie au musée national des États-Unis²¹, qui encourageait le recours aux produits chimiques, aux vapeurs d'essence et autres gaz toxiques pour lutter efficacement contre les insectes²². La prudence face aux interventions drastiques, de restitution notamment, est apparue de manière évidente dans les réponses envoyées, au sein desquelles ont émergé les prémices d'une méthodologie respectueuse de l'œuvre, de son histoire et de son intégrité. Marie Schuette, la célèbre historienne de la broderie, en fonction au Kunstgewerbemuseum de Leipzig au moment de l'enquête, illustre cette tendance à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Elle a toujours manifesté une grande prudence quant au lavage des textiles qu'elle considérait comme des patients dont l'état était à traiter au cas par cas. Elle a aussi fait preuve d'une grande circonspection dans les opérations de restauration : pose sur tissu support, recours aux teintures naturelles, refus des produits chimiques et de toute forme d'apprêt²³.

L'approche scientifique du XX^e siècle et la naissance des principaux ateliers de restauration européens

Après la Seconde Guerre mondiale, les étapes décisives vers une approche scientifique de la restauration des textiles se sont développées en Allemagne à l'occasion de la découverte des chasubles du pape Clément II dans la cathédrale Bamberg, chasubles qui furent alors confiées à Sigrid Müller-Christensen²⁴. Les travaux débutèrent en 1949 au Bayerisches Nationalmuseum de Munich dans le respect des règles posées en Suède au début du siècle : la restauration visait une meilleure lisibilité de l'œuvre et garantissait une stabilité des matériaux utilisés, ainsi que la réversibilité des opérations. Il ne s'agissait plus de reconstituer, mais de mettre un terme aux dégradations par la consolidation, par l'usage de points de restauration, par la pose du textile sur un tissu support teint aux bonnes couleurs et par la production d'un rapport des interventions. L'industrie chimique ayant évolué, les colorants chimiques étaient alors devenus plus stables et Sigrid Müller-Christensen fut l'une des premières à les utiliser. Sa principale disciple fut Agnès Geijer²⁵.

La seconde étape décisive fut une exposition organisée en 1955 au Bayerisches Nationalmuseum de Munich consacrée aux trésors sacrés du Moyen Âge, à laquelle fut associé un symposium international sur les questions de restaurations des textiles anciens. Dans l'introduction de ce colloque, Theodor Müller (1905-1996), le directeur de cette institution,

a insisté sur la nécessaire implication des scientifiques, des restaurateurs, des historiens de l'art et des conservateurs dans la restauration des textiles anciens. En 1964, la première conférence internationale de la discipline s'est tenue à Delft sous l'égide de l'Institut international de conservation des œuvres historiques et artistiques²⁶.

Parallèlement à la naissance d'une méthodologie pour la restauration des textiles anciens sont apparus les premiers ateliers de restauration. Dès la fin du XIX^e siècle, les ateliers de restauration des tapisseries et des textiles anciens des collections royales de Suède furent fondés sous la direction de John Böttiger (1853-1936)²⁷. En 1912, est né l'atelier d'Hampton Court puis, dans les années 1930, ceux de Rosenborg au Danemark. Les années d'après-guerre ont vu l'apparition ou la rénovation d'importants ateliers de restauration, tels que celui du Victoria and Albert Museum sous la direction de Donald King, d'Hampton Court, qui, dans les années 1970, sous l'égide de Karen Finch²⁸, a connu un nouveau dynamisme. En 1961 est créée la fondation Abegg par Werner Abegg à Riggisberg près de Berne. Un atelier de restauration des textiles de la collection est alors inauguré, ainsi qu'une formation spécialisée en restauration des textiles anciens, dont la direction est confiée à Mechtild Fleury-Lemberg²⁹, laquelle a adopté la méthodologie développée par Sigrid Müller-Christensen dans les années 1950. En 1969, l'atelier textile de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique à Bruxelles est aménagé, d'abord dans un local aux dimensions modestes avant de connaître plusieurs véritables extensions³⁰. En France, trois étapes doivent être distinguées : les années 1965-1980 ont vu les travaux d'une pionnière qui a installé peu à peu la discipline, Margarita Classen-Smith ; au cours des années 1980, la restauration des textiles anciens est devenue scientifique grâce aux efforts d'une part de Patricia Dal-Prà et d'autre part de Marie Schoefer. Le dynamisme de la première, formée en Angleterre et en Suisse, a permis la création au sein des ateliers du service de restauration des musées de France, avec l'aide et le soutien de ce dernier, d'un atelier équipé et dédié à la restauration des textiles anciens, à Versailles puis à Paris au pavillon de Flore du palais du Louvre. La seconde³¹, formée à la fondation Abegg, a dirigé pendant plus de trente ans l'atelier de restauration des textiles du musée des Tissus de Lyon, fondé dans le cadre de la décentralisation en 1985. Elles furent toutes les deux enseignantes à l'Institut de Formation des Restaurateurs en Œuvres d'Art, puis à l'Institut national du Patrimoine et formèrent plusieurs générations de restaurateurs textiles. Il faut également inscrire dans ce mouvement d'autres restaurateurs, tels qu'Isabelle Bédard, qui ont eux aussi grandement contribué à l'émergence de la discipline. En 1986, la ville de Paris a décidé de doter le musée Galliera d'un atelier de conservation et de restauration adossé aux réserves externalisées de cette institution. Puis les musées ayant la responsabilité d'importantes collections de textiles, costumes, tapisseries ont mis en place des ateliers équipés et ont employé des restaurateurs spécialisés comme le musée des Arts décoratifs à Paris ou encore le musée de l'Impression sur étoffes de Mulhouse.

Cet aperçu montre donc que la restauration scientifique des étoffes anciennes est née avec la reconnaissance du textile comme œuvre d'art dont il faut assurer la conservation, en respectant l'histoire, l'authenticité et l'intégrité. L'histoire de cette discipline continue de s'écrire : le groupe de travail dédié aux textiles au sein de l'ICOM-Committee for Conservation a inscrit au programme de son plan triennal

(2014-2017) une vaste enquête auprès de ses membres, afin de définir les pratiques de restauration pays par pays dans les ateliers privés, dans ceux attachés à une institution ou dans le cadre des enseignements, tandis que se pose une fois encore la question de l'usage des adhésifs qui a profondément évolué au cours des cinquante dernières années³².

Notes

1. Voir notamment Chantal Gastinel-Coural, « Les tapisseries du Mobilier national. Notes documentaires », dans *Séminaire international : la restauration et la conservation des tapisseries*, Paris, 18-20 juin 1984, IFROA, p. 108-121 ; Maria-Anne Privat-Savigny, « Petit historique de la conservation des tapisseries », dans *Techné*, n° 27-28, 2008, p. 137-142.

2. Voir notamment Maria-Anne Privat-Savigny, *L'Église en broderies. Ornaments liturgiques du musée national de la Renaissance*, Paris, RMN, 2004, p. 24.

3. Voir notamment Christine Aribaud (dir.), *Destins d'étoffes : usages, ravaudages et remploi, actes de la journée d'études de l'Association Française d'Étude des Textiles*, 1999, Toulouse, Méridiennes, 2006.

4. Voir par exemple Marie Schoefer, Eric Houpeaux, « Restoration of a Seventeenth Century Chasuble at the Musée Historique des Tissus in Lyons », dans *The Conservation of Tapestries and Embroideries, Proceedings of the Meeting at the I.R.P.A.*, Bruxelles, septembre 21-24, 1987, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1989, p. 33-35. Voir également à titre d'exemple la chape ou pluvial conservée au musée des Tissus de Lyon (MT 28270), dans *Fastes de la couronne d'Aragon*, Lyon, Vic, 2010, p. 98-100.

5. Thalia Bouzid, *Conserver ou retirer les interventions anciennes. Étude de sept textiles islamiques médiévaux restaurés ou montés à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle*, Mémoire de fin d'études, spécialisation Textiles, Institut national du patrimoine, département des restaurateurs du patrimoine, 2002, p. 39-56.

6. Notamment à Fustat ou à Antinoë.

7. Cité par Thalia Bouzid, *op. cit.*, p. 41. Voir également Alexandre Fiette, « La restauration des soieries de la cathédrale Saint-Pierre », dans Marielle Martiniani-Reber, « Étude des textiles médiévaux découverts en 1869 dans la cathédrale Saint-Pierre », dans *Genava, Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, Genève, t. XLVII, 1999, p. 91-92. Jakob Heierli (1853-1912) est un archéologue et préhistorien, professeur à l'université de Zurich et à l'École polytechnique, dont l'épouse Julie Heierli (1859-1938) était une spécialiste de textiles et de costumes. Elle fut chargée d'aménager la section des costumes du Musée national suisse en juin 1898 et fut secondée dans ce travail par son époux, voir Chantal Lafontant-Vallotton, *Entre le musée et le marchand, Heinrich Angst, collectionneur,*

marchand et premier directeur du Musée national suisse, Bern, Peter Lang, 2007, p. 289.

8. Voir notamment *Au fil du Nil*, Nantes, musée Dobrée, 2001 ; et *Égypte, la trame de l'histoire : textiles pharaoniques, coptes et islamiques*, Rouen, musée départemental des Antiquités, Paris, Institut du monde arabe, 2003-2004.

9. Lettre écrite par Émile Guimet en 1902, archivée à Turin et cité par Thalia Bouzid, *op. cit.*, p. 42.

10. *Ibid.*, p. 42.

11. Dans les courriers que A. Isaac adresse à Charles Boreux, il mentionne « Au Plongeur d'Antinoë. Blanchisserie copte. 11, passage de la Visitation. Plusieurs de ces lettres ont été reproduites par Thalia Bouzid dans les annexes de son mémoire.

12. *Ibid.*, p. 43.

13. Les archives diocésaines du Mans sont particulièrement éloquentes à ce propos. Voir Maria-Anne Privat-Savigny, *Splendeur du Culte et Gloire du Gouvernement. L'administration des Cultes et les pontificaux pendant la période concordataire*, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Jean-Michel Leniaud, École Pratique des Hautes Études, 2010.

14. Mechthild Fleury-Lemberg, « The antependium in the Musée Paul-Dupuy in Toulouse and how it was restored to its original appearance », dans *Bulletin de Liaison du CIETA*, n° 63-64, 1986, p. 48-62 ; « The restoration of the antependium of the musée Paul-Dupuy in Toulouse », dans *The Conservation of Tapestries and Embroideries, Proceedings of the Meeting at the I.R.P.A.*, Bruxelles, septembre 21-24, 1987, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1989, p. 11-15.

15. Thalia Bouzid, *op. cit.*, p. 43.

16. *Ibid.*, p. 43.

17. Isabelle Errera, née Goldschmidt, est originaire de Florence. La collection de son oncle Giulio Franchetti est aujourd'hui conservée au Bargello. Elle épouse l'avocat Paul-Joseph Errera en 1890 et s'installe à Bruxelles. Elle travaille aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles à partir de 1897. Elle est surtout connue pour sa collection de textiles qu'elle donna à cette institution et dont elle publia deux catalogues.

18. « La conservation des œuvres d'Art. La conservation des tapisseries et des tissus anciens », dans *Mouseion*, vol. 21-22, 1933, p. 260.

19. Fritz Witte, *Die liturgischen Gewänder und kirchlichen Stickereien des Schnütgen Museums Köln*, Cologne, 1926. Voir

notamment Susanne Harris, Laurence Douny, *Wrapping and unwrapping material culture. Archaeological and anthropological perspectives*, Institute of Archaeology publications, n°64, 2014, p. 159.

20. « La conservation des œuvres d'Art. La conservation des tapisseries et des tissus anciens », dans *Mouseion*, vol. 21-22, 23-24, 25-26, 1933.

21. H. W. Krieger était ethnologue conservateur de la section ethnologie au Musée national des États-Unis, ce qui correspond au National Museum of the American Indian intégré à la Smithsonian Institution.

22. *Mouseion*, *op. cit.*, vol. 23-24, 1933, p. 205-206.

23. *Mouseion*, *op. cit.*, vol. 25-26, 1933, p. 227.

24. Sigrid Müller-Christensen, *Das Grab des Papstes Clement II im Dom zu Bamberg*, Munich, 1960 ; *Das Gunthertuch im Bamberg Domschatz*, Bamberg, 1966. Voir également Leonie von Wilkens, « Müller-Christensen Sigrid », dans *Neue Deutsche Biographie*, 18, 1997, p. 491.

25. Agnès Geijer a créé une fondation pour aider et financer la recherche scientifique sur les textiles.

26. Mentionné par Robert de Michaux, « Le Centre International d'Études des Textiles Anciens », dans *Revue d'histoire des Sciences et de leurs applications*, 1964, vol. 17, p. 247. Cette rencontre internationale est organisée par l'International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works et a donné lieu à la publication d'actes la même année.

27. John Böttiger fut notamment en charge des collections de tapisseries de la couronne de Suède.

28. Karen Finch, *Conservation and restoration of textiles*, Milan, 1980 ; Karen Finch et G. Putman, *The Care and Preservation of Textiles*, Londres, 1985.

29. Mechthild Fleury-Lemberg, *Textile conservation and research*, Fondation Abegg, Berne, 1988.

30. L'IRPA acquiert une renommée internationale sous la direction de L. Maschelein-Kleiner. Voir historique de l'IRPA sur www.kikirpa.be.

31. Marie Schoefer, *Restauration du patrimoine au musée des Tissus de Lyon*, Les Dossiers du musée des Tissus de Lyon, n° 6, Lyon, 1993.

32. Textiles Working Group. Triennial Programm 2014-2017, site internet de l'ICOM-Committee for Conservation, www.icom-cc.org.