Théia
ISSN : 3074-5527
Publisher : Université Lumière Lyon 2

3 | 2026
Histoire expérimentale et sensorialité

Faire pour mieux voir ? Les apports de la reconstitution historique à l'étude de la peinture

Doing to See Better? The Benefits of Historical Reconstruction to the Study of Painting

Mecthilde Airiau

http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=604

DOI : 10.35562/theia.604

Electronic reference
Mecthilde Airiau, « Faire pour mieux voir ? Les apports de la reconstitution historique à l'étude de la peinture », *Théia* [Online], 3 | 2026, Online since 18 novembre 2026, connection on 25 novembre 2026. URL : http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=604

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

Faire pour mieux voir ? Les apports de la reconstitution historique à l'étude de la peinture

Doing to See Better? The Benefits of Historical Reconstruction to the Study of Painting

Mecthilde Airiau

OUTLINE

Une pratique ancienne ?
La définition d'une méthode de recherche
Pourquoi reconstituer ?
  Retrouver un certain état visuel
  Disposer des données de référence
  Confronter la source écrite
  Aider à la conservation et à la conservation-restauration
Comment reconstituer ?
L'expérience de la pratique picturale comme vecteur de connaissance

TEXT

1 Au début des années 1990 [1], dans un article paru dans la *Gazette du livre médiéval* consacré aux analyses scientifiques dans l'étude du livre médiéval [2], Robert Fuchs et Doris Oltrogge expliquaient que, afin d'identifier les matériaux colorants utilisés par les peintres, il fallait interpréter les recettes médiévales en « reconstituant la production des pigments, des colorants et des mélanges et en reconstituant les techniques médiévales de peinture [3] ». En effet, les matériaux anciens n'étant pas stockés dans les bases de données standards de chimie analytique, les refaire fournit les matériaux qui serviront de référence pour identifier les composants chimiques dans les manuscrits.

2 En 2005, Leslie Carlyle et Maartje Witlox écrivaient dans la publication des actes du premier symposium de l'Art Technological Source Research Study Group (ATSR) que « comprendre comment une œuvre d'art [...] a été créée [...] peut grandement améliorer [...] son authenticité [et notre compréhension de] sa relation contextuelle aux œuvres contemporaines [4]. » Allant plus loin que Robert Fuchs et

Doris Oltrogge, elles estimaient que l'interprétation des textes et les analyses menées sur les œuvres ne suffisent pas et qu'« il est nécessaire de suivre les recettes elles-mêmes pour entrer dans l'expérience de l'artiste et de ses assistants et pour comprendre leurs matériaux [5]. »

3 En 2018, dans un article issu d'une communication pour une journée d'étude organisée par le centre de recherche Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA) de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et consacrée aux processus créatifs, Claire Betelu constatait de même que « fondée sur l'examen de la matérialité des œuvres, la reconstitution [apparaît] comme une source de connaissances à même de nous renseigner sur les conditions de création ou du moins d'élargir la réflexion aux solutions techniques, potentiellement envisagées par l'artiste [6] ».

4 Entre la publication de l'article de Robert Fuchs et Doris Oltrogge et celui de Claire Betelu, plus de vingt-cinq ans se sont écoulés durant lesquels la reconstitution historique des procédés artistiques s'est dotée d'outils conceptuels et méthodologiques solides. D'importants projets de recherche ont montré toutes les possibilités offertes par cette méthode, du Making and Knowing Project (2014-2020), mené par Pamela H. Smith à l'université Columbia, au projet ERC ARTECHNE (2015-2021), mené par Sven Dupré à l'université d'Utrecht [7]. Le premier visait à reconstituer les recettes d'un manuscrit français du XVI^e^ siècle et le second se penchait sur l'histoire théorique et pratique des techniques des arts visuels et décoratifs entre 1500 et 1950. Les deux projets cherchaient à intégrer les questionnements et les méthodes des sciences humaines et sociales au travail de laboratoire, en laissant une place importante à la reconstitution historique et à sa dimension pédagogique [8].

5 L'application aux recherches historiques de méthodes performatives cherchant à reproduire le plus fidèlement possible un geste ou un objet n'est pas nouvelle et la pratique a été appliquée avec succès à l'histoire des sciences depuis au moins le milieu du XX^e^ siècle [9]. En histoire de l'art, et plus spécifiquement dans l'histoire de la peinture, cette approche est plus récente : la place prééminente des analyses visuelles dans la discipline place la vue et le regard au cœur de son

étude et rendent par là même accessoire, voire superfétatoire, le recours à la main et à l'expérience physique du procédé lui-même.

6 Pourtant, la reconstitution historique est devenue en vingt ans une méthode de recherche à part entière pour l'étude de la peinture, à l'intersection de plusieurs champs disciplinaires. De fait, en raison de ses multiples implications – analyses physico-chimiques, histoire des textes, des objets, des techniques, attribution, conservation et conservation-restauration –, elle est sans doute le lieu où le travail sur la matérialité des peintures se rapproche le plus des sciences humaines, voire s'y intègre, en y apportant une dimension expérimentale qui apparaît de ce fait plus fondée [10].

7 Longtemps le fait des sciences expérimentales appliquées aux objets et de la conservation-restauration, la reconstitution historique est désormais suffisamment insérée dans le champ de l'histoire de la peinture pour qu'une synthèse puisse en être proposée. C'est l'objet de cet article qui interrogera les raisons qui poussent à utiliser cette méthode, les usages qui en sont faits et ses limites. Il s'appuie sur les travaux publiés sur la question, à la fois des études réflexives sur les procédés, mais surtout des comptes-rendus de reconstitutions menées à partir de peintures relevant de différentes périodes, techniques et espaces, dont quelques exemples seront présentés en détail, car représentatifs des pratiques. Grâce à la mise en perspective de ces publications, on montrera que, plus qu'un simple détour par la pratique, la reconstitution historique permet une critique plus rigoureuse des sources de l'histoire technique de la peinture, qu'il s'agisse des textes ou des œuvres elles-mêmes.

Une pratique ancienne ?

8 La pratique de la reconstitution historique provient d'abord de l'attention, ancienne, aux sources textuelles que sont les livres et collections de recettes et les manuels artistiques. Cet intérêt émerge dès le XVIIIe siècle et donne alors déjà lieu à plusieurs éditions des différents textes en Europe. Mais c'est surtout la publication en 1849 de *Original treatises* par Mary Merrifield qui consacre l'étude des traités et livres de recettes comme sujet scientifique [11]. Ce désir de comprendre ne s'est pas démenti depuis et la bibliographie sur la littérature technique de l'art est fort abondante. La volonté de

retrouver et de reproduire les techniques anciennes n'est pas nouvelle non plus – on l'observe notamment chez les préraphaélites et les nazaréens au XIXe siècle –, mais elle relève alors d'une pratique artistique plus que d'une recherche historique. C'est véritablement à la fin des années 1980 que la reconstitution historique comme méthode de recherche se met en place, sans doute à la suite de l'essor des nouvelles méthodes d'analyses scientifiques, mais également de l'archéologie expérimentale et de sa théorisation dans les décennies précédentes.

9 Cette évolution est majoritairement le fait de chercheurs et chercheuses anglo-saxons, allemands et néerlandais. Plusieurs institutions se distinguent ainsi depuis les années 1990 dans l'utilisation de cette méthode dans leurs travaux de recherche. Parmi elles, la National Gallery de Londres dont le travail est, à cet égard, pionnier : que ce soit par l'intermédiaire de l'exposition « Art in the Making: Italian Painting before 1400 », tenue en 1989-1990, ou par celui des nombreux numéros du *National Gallery Technical Bulletin*, l'équipe scientifique de l'institution a très tôt mis en relation les analyses physico-chimiques avec les sources historiques, pavant ainsi la voie aux chercheurs et chercheuses [12]. Le catalogue de l'exposition, aujourd'hui ouvrage de référence en son genre, présente la reconstitution d'un panneau peint d'après les instructions données par Cennino Cennini dans son *Libro dell'Arte* et les conclusions qui peuvent être tirées de la comparaison avec les œuvres italiennes médiévales conservées à la National Gallery.

10 Si la pratique de la reconstitution historique, et plus généralement l'intérêt pour la matérialité des œuvres, dans une perspective qui ne se limite pas aux questions de conservation et de conservation-restauration, émerge dans les institutions anglo-saxonnes et germaniques, c'est sans doute parce que la structuration des musées propres à ces pays font s'y côtoyer au sein d'un même espace professionnels de la conservation et de la conservation-restauration, spécialistes des sciences des matériaux et historiens et historiennes de l'art. Cela a favorisé et continue d'encourager la collaboration entre différents corps professionnels qui ont chacun une approche des œuvres d'art spécifique.

11 De ces collaborations est née l'Art Technological Source Research Study Group (ATSR), groupe de travail rattaché à l'International Council of Museums – Commitee for Conservation (ICOM-CC), dont les travaux ont largement contribué à placer la reconstitution historique au cœur des recherches en histoire des techniques artistiques. Créé au début des années 2000, l'ATSR rassemble des spécialistes s'intéressant à l'histoire technologique de l'art, autrement dit au « savoir qui touche aux méthodes de production des œuvres artistiques et artisanales, c'est-à-dire un savoir qui concerne les matériaux, les outils, les machines, les techniques et les lieux utilisés dans la fabrication d'objets dotés d'une certaine valeur culturelle[13] ». Si le groupe est rattaché à l'ICOM-CC, il ne comporte pas que des professionnels des musées et beaucoup d'universitaires y contribuent.

12 En France, en raison de la distinction institutionnelle qui existe entre le monde des musées et la recherche académique, l'intérêt pour l'histoire matérielle de l'art est plus récent, car les collaborations effectives entre historiens et historiennes de l'art et spécialistes de la matérialité des œuvres sont plus complexes à mettre en place. L'histoire technique de l'art est donc entrée autour des années 2010 dans le champ académique français. L'HiCSA a joué un rôle non négligeable dans cette transformation. Il a en effet la spécificité, par rapport à d'autres laboratoires d'histoire de l'art en France, d'intégrer dans son personnel scientifique des enseignants-chercheurs et enseignantes-chercheuses en conservation-restauration. C'est d'ailleurs de l'HiCSA que provient une des premières publications en France traduisant « *technical art history* » par « histoire technologique de l'art », dont fait partie l'article de Claire Betelu cité en introduction[14].

La définition d'une méthode de recherche

13 Si les notions de reconstruction, reconstitution, *re-enactment* ou reproduction ne sont pas neuves et se recouvrent sur plusieurs points[15], ce sont les travaux de l'ATSR qui ont formellement posé le cadre de ce qu'est aujourd'hui la reconstitution historique pour la *technical art history*. Dans un article de 2002, issu des actes

du premier symposium de l'ATSR, Ad Stijnman définissait la reconstitution historique comme :

> Une recréation ou copie, à différents degrés d'authenticité, d'une machine, d'un matériau, d'un atelier ou d'une technique utilisés pour produire une œuvre d'art ou d'artisanat, oul'œuvre elle-même. La recherche reconstitutive est menée afin d'avoir une idée de ce à quoi l'original pouvait ressembler, comment il pouvait se comporter ou être utilisé. Une fois réalisée, la reconstitution peut offrir une meilleure compréhension de l'objet, du texte ou de l'image qui en était la source. Elle procure également une expérience qui ne peut être obtenue par aucun autre moyen [16].

Plusieurs points importants dans cette définition permettent de la distinguer d'autres pratiques de reconstitution. Le mot en lui-même désigne tant le processus que le matériau qui en résulte et que l'expérience qu'il procure. Ici, le processus de reconstitution est en lui-même un acte de recherche. Le but n'est pas visuel, en tout cas pas au premier chef. Il s'agit avant tout d'avoir une meilleure compréhension des objets dans leur ensemble, au-delà de ce que leur surface laisse montrer. Enfin, et ce point est particulièrement important : la reconstitution historique permet une expérience à celui qui la pratique qu'il n'est pas possible de vivre autrement.

14 Cette définition est confirmée par celles et ceux qui ont réalisé des reconstitutions. Ainsi, Lara Broecke l'explique comme le fait de « refaire les choses de la façon la plus proche possible dont elles ont été faites à l'époque. » Elle précise qu'il faut « utiliser toutes les preuves à notre disposition pour refaire cet acte [17] ». De ce fait, chaque reconstitution est unique et demande de développer un protocole qui lui est propre et qui dépend de ses buts et des informations existantes. Ad Stijnman précise d'ailleurs qu'il y a autant de manières de mener une reconstitution historique que de reconstitutions.

15 Pour autant, l'article de ce dernier se veut programmatique : l'auteur donne une ligne de conduite et plusieurs critères qui garantissent que cette méthode de recherche soit menée rigoureusement. Ces critères peuvent être rassemblés en quatre idées.

1.

Tout d'abord, il est nécessaire d'avoir établi en amont un certain nombre de paramètres, comme pour tout protocole expérimental, et d'avoir notamment déterminé les objectifs, contextualisé les sources, choisi de procéder à une reconstitution matérielle ou virtuelle.
En ce sens, la reconstitution historique est très directement liée aux sciences expérimentales et à leurs méthodes. Cela explique pourquoi les chercheurs et chercheuses en histoire de l'art qui s'intéressent à ce sujet ont, la plupart du temps, une formation qui ne s'est pas limitée aux sciences humaines. Dans le cas contraire, on observe souvent une certaine crainte de la part de celles et ceux qui n'ont pas de formation, même minime, en physique ou en chimie, à se pencher sur la question des reconstitutions historiques – et de l'histoire matérielle de la peinture plus généralement –, tant ces thématiques apparaissent peu dans la formation académique en histoire de la peinture telle qu'elle est généralement constituée. Cette crainte va de pair avec un sentiment d'illégitimité qui peut les pousser à se tenir à l'écart des études matérielles.

2. Il faut également garder à l'esprit que toute reconstitution est une interprétation, car les circonstances de sa mise en œuvre ne seront jamais identiques à celles de la production de l'objet. Comme pour toute source, il est donc nécessaire d'en faire la critique, en tenant compte du contexte et des moyens de sa réalisation, mais également des questions auxquelles elle doit répondre ainsi que des personnes qui en sont à l'initiative.
3. Le but n'est pas d'avoir une production finale qui soit agréable à l'œil. Ad Stijman note que, si cette envie est légitime, elle ne doit en aucun cas dépasser le processus en lui-même. Autrement dit, l'échec d'une reconstitution, surtout si elle vise à mettre à l'épreuve une source textuelle, est un résultat scientifique à part entière et doit être considéré comme tel.
4. Enfin, et c'est sans doute le point le plus important : l'objet original reste la source principale du travail scientifique : c'est toujours à lui qu'il faut se référer.

Pourquoi reconstituer ?

Comme toute méthode de recherche, la reconstitution historique a ses propres pratiques qui, même si elles relèvent d'un cadre général, doivent être adaptées aux questions de recherche qui sont posées.

Celles-ci peuvent être rassemblées en plusieurs objectifs qui expliquent pourquoi les chercheurs et chercheuses font le choix de faire appel à cette méthode. Ces objectifs sont déjà clairement exposés par l'article de Robert Fuchs et Doris Oltrogge cité en introduction. Les auteurs y expliquent que la reconstitution historique de la peinture offre trois grands avantages : elle permet de se rapprocher d'un certain état visuel ; de disposer de données de référence pour identifier les matériaux utilisés ; d'aider à la conservation et à la conservation-restauration. À ces trois bénéfices, on peut en ajouter deux qui ont été formalisés plus tard : la confrontation avec la source écrite et l'expérience pratique comme vecteur de connaissance.

Retrouver un certain état visuel

17 La question de l'état visuel peut sembler la réponse la plus concevable à la question « pourquoi faire une reconstitution historique ? ». Celle-ci permet en effet, dans une certaine mesure, de retrouver un état perdu en raison de la dégradation de certains matériaux colorants, de la disparition ou du jaunissement des vernis, de restaurations anciennes… Le procédé est relativement similaire d'un projet à l'autre : après identification des matériaux employés grâce à différents types d'analyse et à la confrontation avec les sources écrites, quand il y en a, on tente de reconstituer chaque couleur afin d'avoir une idée précise de l'apparence initiale de l'œuvre. Les recherches sur les matériaux et les reconstitutions matérielles sont souvent complétées par des reconstitutions virtuelles.

18 Le projet REVIGO (Reassessing Vincent Van Gogh) est tout à fait représentatif de ce que permettent de telles reconstitutions [18]. Projet collaboratif entre le Van Gogh Museum, l'université de Tilburg, la University of Technology de Delft, la Cultural Heritage Agency des Pays-Bas et le Rochester Institute for Technology de New York, REVIGO s'est achevé en 2017 après avoir été financé pendant quatre ans par le Conseil néerlandais de la recherche (NWO). Il avait pour principal objectif de déterminer les couleurs utilisées par Van Gogh dans ses peintures françaises et les changements subis par celles-ci au cours du temps, afin de mieux comprendre les processus de décoloration des pigments. L'équipe du projet s'est concentrée sur le

Champ de blé aux iris. Après l'identification des pigments employés par la fluorescence des rayons X (XRF) et l'analyse de quelques échantillons, le tableau a été intégralement photographié avec une caméra hyperspectrale qui a permis d'obtenir des informations sur la structure chromatique de chaque point de la peinture. Les pigments dont les analyses ont montré qu'ils avaient contribué à la décoloration générale de l'œuvre ont ensuite fait l'objet de reconstitution en laboratoire à l'aide de recettes anciennes. L'équipe a également employé des pigments historiques conservés par la Cultural Heritage Agency des Pays-Bas, qui ne sont plus commercialisés aujourd'hui en raison de leur toxicité, ainsi que des pigments Kremer. L'ensemble a été lié avec une huile de lin pressée spécialement pour cette occasion. Les peintures ainsi obtenues ont été appliquées sur des cartes d'opacité pour en mesurer la couvrance.

19 Le but de toutes ces opérations était de reconstituer la palette utilisée par Van Gogh dans le *Champ de blé aux iris* pour procéder ensuite à la reconstitution virtuelle. Grâce à un logiciel développé à cet effet, les concentrations des différentes couleurs ont pu être calculées à l'aide des données recueillies avec la caméra hyperspectrale. Les peintures ont ainsi été mélangées virtuellement. Il a alors été possible de remplacer les couleurs qui avaient changé par des teintes proches des originales et de générer une image numérique afin de montrer ce à quoi la peinture avait pu ressembler peu de temps après que Van Gogh l'eut finie [19]. Le résultat est assez probant : les couleurs de l'ensemble sont beaucoup plus vibrantes, les iris apparaissent violets et non bleus et le jaune des blés est particulièrement intense. L'équipe du projet remarque d'ailleurs que cette reconstitution correspond beaucoup mieux à ce que le peintre décrit dans l'une de ses lettres [20]. Ce travail donne ainsi une idée plus précise des contrastes colorés dont le peintre était si friand. Il est particulièrement important pour mieux comprendre l'œuvre d'un peintre qui ne pouvait faire sans la couleur [21]. Fort de ces résultats, le Van Gogh Museum a appliqué ce procédé à plusieurs autres peintures de l'artiste, dont la *Chambre à Arles*.

20 Si cette reconstitution est fondée et s'appuie sur des données précises, il faut cependant bien garder à l'esprit qu'elle a valeur de proposition, non de preuve et, bien qu'elle s'appuie sur des critères objectifs, elle ne peut être considérée pour ce qu'elle n'est pas : une

reproduction d'un état antérieur d'une peinture. Il s'agit d'un outil de travail permettant d'aborder plus précisément une peinture ayant subi des dégradations et de mieux la replacer dans son contexte de production.

Disposer des données de référence

21 Plus fondamental sans doute est le fait que la reconstitution historique offre des référentiels qui permettent d'identifier les matériaux employés dans les œuvres. En effet, comme l'expliquent Martine Regert et Maria Filomena Guerra, cela se fait par l'intermédiaire de comparaison avec des référentiels « d'une grande diversité d'espèces chimiques et de matériaux, bruts, manufacturés et/ou vieillis artificiellement, mais aussi, dans certains cas, de matériaux anciens [22] ». Ceux-ci s'appuient sur des banques de matériaux, des « matériauthèques » de produits « dont la composition et l'état de transformation et d'altération sont connus et dont les caractéristiques physico-chimiques sont enregistrées dans des bases de données, en particulier des banques de spectres et d'images réalisées dans les laboratoires [23]. » On y trouve tout type de matériaux, notamment certains prélevés sur des artefacts anciens et, ce qui nous intéresse ici, d'autres manufacturés en laboratoire dans le cadre de campagnes d'archéologie expérimentale ou de reconstitution historique.

22 Un des buts de la reconstitution historique, et sans doute un de ses objectifs les plus anciens dans l'histoire de la peinture, est donc d'enrichir ces matériauthèques afin de rendre possible l'identification de matériaux similaires sur d'autres objets. Les matériaux ainsi obtenus sont en effet indispensables parce qu'ils permettent d'avoir à disposition des combinaisons qui ne sont pas disponibles dans le commerce ou qui n'existent pas dans la nature. La peinture est particulièrement concernée, puisqu'elle provient d'un mélange entre un ou plusieurs pigments et un liant, de nature variable, ce qui influe sur ses caractéristiques physiques et chimiques et sur son évolution dans le temps.

23 Ces matériaux de référence doivent faire l'objet d'une attention particulière au sein des matériauthèques. Maartje Witlox et Leslie Carlyle, qui se sont notamment penchées sur les méthodes de la

reconstitution historique, pointaient dès 2005 le besoin d'une réflexion d'ampleur sur leur devenir : elles appelaient de leurs vœux une conservation rigoureuse des échantillons, car ceux-ci pourront fournir des informations précieuses aux chercheurs et chercheuses du futur, sans que cela ait précisément été anticipé par leurs fabricants. Elles insistent sur le fait qu'ils ne doivent pas être séparés de la documentation adjacente, car elles ont constaté que, trop souvent, des reconstitutions sont « simplement jetées parce que la documentation n'était plus disponible ou que leur intérêt n'était pas reconnu [24] ».

24 Les résultats d'une reconstitution historique ne sont, en ce sens, pas limités à la question de recherche qui en est à l'initiative ou au type d'objet dont ils relèvent. Ils fournissent des connaissances supplémentaires pour l'ensemble de l'histoire de la peinture et de ses processus créatifs en enrichissant les bases de données de référence.

Confronter la source écrite

25 Chercher à reproduire les procédés artistiques anciens provient notamment de l'intérêt pour les manuels artistiques et les livres de recettes. Dès le début de son développement, la reconstitution historique a donc été utilisée pour mieux faire la critique des sources écrites de l'histoire technologique de la peinture. Doris Oltrogge, dont le travail en ce sens est fondateur, explique ainsi que

> notre connaissance des matériaux et des techniques artistiques dépend de deux sources principales : les analyses scientifiques des œuvres d'art et l'étude des sources écrites. Entre les deux se tient la reconstitution qui, dans ce contexte, signifie l'exécution expérimentale des recettes historiques [25].

Pour la chercheuse allemande, le passage par la pratique expérimentale est le chaînon manquant entre les données physiques et chimiques obtenues à partir des œuvres d'art et ce que décrivent les sources écrites. L'interprétation théorique de la recette et sa reconstitution sont donc profitables l'une à l'autre, car cette dernière peut aider à comprendre les subtilités, voire les apparentes incohérences des textes, quand ceux-ci aident à interpréter des phénomènes inattendus [26]. À cela s'ajoute un apport

méthodologique : la mise en pratique pousse à prendre en compte la source textuelle dans son entièreté, parce que des informations importantes peuvent se cacher derrière des remarques qui peuvent sembler anodines à la première lecture [27].

26 Doris Oltrogge a bien montré les problèmes de terminologie dont la pratique reconstitutive peut aider à venir à bout [28]. Le vocabulaire employé est la difficulté principale posée par ce type de textes, surtout quand on se penche sur les noms de matériaux ou de couleurs. Or, si l'on veut pouvoir les utiliser comme source, il est important d'en comprendre correctement tous les termes. Mais ce besoin se heurte à l'évolution naturelle, et parfois très rapide, du lexique : les noms employés ont pour la plupart disparu, changé de sens ou ont eu des sens différents pendant une même période en fonction des lieux de production des textes. Doris Oltrogge souligne ainsi la nécessité de comparer le vocabulaire d'un texte à l'autre afin de préciser le sens des termes sans faire de raccourcis.

27 Cependant, si certains problèmes peuvent être résolus en confrontant différentes recettes, ce n'est pas toujours le cas : les plantes, notamment, peuvent recevoir différents noms et un même nom peut désigner différentes plantes. La chercheuse donne ainsi l'exemple d'une recette de vert, trouvée dans un manuscrit bavarois, le cgm 720 de la Bayerische Staatsbibliothek, fabriqué à partir de *Hundsbeere*, soit littéralement la « baie du chien ». Seulement, dans l'espace germanique, ce nom peut désigner une grande variété d'espèces en fonction du pays d'où provient la recette. Or, celle-ci peut avoir été importée d'un pays voisin selon un procédé extrêmement commun dans la compilation des livres de recettes et la connaissance de l'origine du manuscrit ne répond donc pas à la question [29]. En Bavière seulement, le nom est documenté pour sept espèces différentes, parmi lesquels le troène, le nerprun et la belladone.

28 Pour Doris Oltrogge, une solution peut être de reconstituer la recette en testant les différentes possibilités. Celle-ci demande de faire macérer les baies dans du vinaigre pendant sept jours, puis d'ajouter de l'alun et de l'eau pour obtenir une couleur verte. Préparés de cette façon, le troène et le nerprun donnent tous deux un vert différent et la belladone une couleur violette. On peut donc en déduire que la

Hundsberre du cgm 720 n'est pas la belladone. Mais ces résultats ne confirment pas l'usage du troène ou du nerprun [30].

29 On se retrouve ici face à toute la difficulté de la reconstitution : la recette du manuscrit bavarois est très brève, elle ne détaille pas les quantités à utiliser ni les conditions de conservation des baies pendant qu'elles trempent. La qualité et l'origine du vinaigre et de l'alun ne sont pas précisées non plus, alors que celles-ci peuvent avoir des conséquences importantes : le vinaigre peut être obtenu à partir de différentes sources (vin, pomme…) et l'alun peut contenir des impuretés diverses en fonction de son origine.

30 Toutes ces imprécisions impliquent de travailler pas à pas, en modifiant un paramètre à la fois afin de déterminer lesquels sont déterminants. Doris Oltrogge explique ainsi que, lors de sa première tentative pour obtenir du vert à partir de troène, elle a porté la plante à ébullition à 100 °C, car c'était ainsi qu'elle procédait d'habitude avec le nerprun et le sureau. Cela a donné une teinture brun-jaune. Ce sont deux de ses étudiants qui ont résolu le problème lors d'un atelier, en gardant la température de l'eau en dessous de 40 °C.

31 Le déplacement de la théorie à la pratique opéré par la reconstitution permet ainsi de résoudre les difficultés posées par les indications sensorielles, souvent nombreuses dans les recettes.

Aider à la conservation et à la conservation-restauration

32 La reconstitution historique est également très utile aux conservateurs et aux conservateurs-restaurateurs. En effet, les échantillons qui en sont issus peuvent être soumis à un processus de détérioration accélérée par le biais d'une chambre d'essais climatiques. Cette opération permet de mieux déterminer ce qui a été à l'origine des détériorations et donc d'établir, quand cela est possible, des protocoles de conservation et de restauration plus précis.

33 De la même manière, la pratique donne des éléments de réponse à des questions sur les processus créatifs, qui se posent pendant le travail de restauration, moment privilégié pour aller au-delà de la seule surface de la peinture. L'exemple de la restauration du *Retable*

des sept sacrements de Rogier Van der Weyden en est un exemple frappant [31]. En raison de plusieurs éléments problématiques constatés lors de la restauration, l'équipe a décidé de mettre en place un partenariat avec les étudiants de première année de la section conservation-restauration de La Cambre à Bruxelles. L'exercice s'est avéré fructueux et, bien souvent, le passage par la mise en pratique a apporté les solutions nécessaires. Plus que sur les matériaux, la recherche s'est concentrée sur les outils et leurs usages. Parmi les problèmes qui ont été examinés par l'équipe, l'un d'entre eux s'avère particulièrement révélateur des questions auxquelles le passage par la pratique permet de répondre. Pendant la restauration, des rayures ont été observées sur la couche préparatoire. L'équipe belge s'est alors demandé : par quoi ces rayures ont-elles été produites ? Sont-elles apparues pendant l'application de la préparation ou pendant le séchage ? Posent-elles un problème pour la stabilité de l'œuvre ?

34 Dans la peinture flamande, la préparation posée sur le panneau avant la peinture est faite de craie et de colle animale, afin d'obtenir une surface lisse, régulière et blanche. La technique d'application, que l'on trouve aussi chez Cennini, est assez simple : le mélange chaud est appliqué avec un pinceau, en plusieurs couches, puis gratté pour enlever le surplus de matière et lisser la surface. Les rayures sont rares, mais on en trouve quelques-unes : elles sont généralement isolées sur les bords des peintures. En revanche, sur le retable de Van der Weyden, elles sont assez nombreuses et présentes sur l'ensemble de l'œuvre.

35 Pour expliquer la présence des rayures, l'équipe belge a tout d'abord pensé à l'utilisation d'un outil cranté. Pour tester cette hypothèse, elle a choisi une lame légèrement crantée montée sur un manche en bois. Rapidement, il est apparu que ce n'était pas ce qui avait provoqué les rayures : que ce soit en grattant, avant ou après le séchage de la préparation, on obtenait une surface très irrégulière. L'équipe a donc tenté d'utiliser une simple lame pour étaler la préparation et des rayures sont apparues sur la surface lisse. Il s'est avéré qu'elles provenaient de la vibration de la lame à mesure que la couche préparatoire séchait. Les rayures sont donc perpendiculaires au mouvement de la main et leurs variations s'expliquent par celles de la vibration. Leur présence montre que le panneau n'a pas été raclé après, sans que l'on sache pourquoi.

36 Ici, les hypothèses proposées par l'équipe n'auraient pas pu être vérifiées sans mise en pratique. Celle-ci permet de constater que ce qui peut paraître étrange dans la mise en œuvre d'une peinture provient d'un paramètre tout à fait concret, mais auquel il aurait été difficile de penser avec une approche uniquement analytique ou théorique. La pratique reconstitutive facilite en ce sens la prise en compte des erreurs et des tâtonnements des peintres pendant la fabrication des œuvres, dont on retrouve les traces dans l'épaisseur de la peinture sans qu'elles fassent sens pour notre œil qui voit le produit achevé.

Comment reconstituer ?

37 Toutefois, il faut garder à l'esprit que, si la reconstitution historique apporte de nombreux éléments à la connaissance des peintures et des processus créatifs à l'œuvre, elle n'est pas sans présenter un certain nombre de biais, d'écueils et de difficultés. Tout d'abord, elle peut porter sur un très grand nombre d'éléments différents : concernant l'histoire de la peinture, il peut s'agir du support (mur, panneau, toile…), des matériaux (enduits, pigments, liants, vernis…), des outils (pinceaux, couteaux…), des procédés (ordre d'application, nombre de couches, temps de séchage…) ou d'un état visuel (avant repeints, restaurations ou dégradations). L'objet de la reconstitution dépend donc de la question à laquelle elle doit apporter des éléments de réponse.

38 Son exactitude dépend également de ses objectifs : dans le cadre de recherches en conservation et en conservation-restauration par exemple, il n'est pas attendu que la reconstitution soit parfaitement historiquement exacte en ce qui concerne les matériaux, les problèmes de toxicité et/ou de disponibilité des matériaux imposant à eux seuls des limites pratiques [32]. De plus, suivant le code de déontologie de la conservation-restauration, tout acte d'intervention sur une œuvre doit être réversible et ne pas entrer en confrontation avec le reste de l'œuvre. Il est donc évident qu'on ne cherchera pas à utiliser des matériaux exacts. Ici, c'est le résultat final qui compte. Il faut de plus se rappeler qu'une reconstitution permet de s'approcher au plus près des procédés et matériaux anciens pour mieux les comprendre. Des éléments comme la qualité de l'eau, la pureté des

matériaux employés et leur origine peuvent avoir un impact non négligeable sur les résultats.

39 Toutes ces questions ont conduit Leslie Carlyle à développer le projet HART (Historically Accurate Oil Painting Reconstruction Techniques) mené entre 2002 et 2006. Elle y a développé une grille d'analyse qui permet d'évaluer l'exactitude d'une reconstitution. Selon elle et Maartje Witlox :

> en réalisant des reconstitutions avec des matériaux historiquement appropriés, nous pouvons découvrir pourquoi ces matériaux étaient préparés d'une certaine façon, ce qui motivait les choix de l'artiste et la manière dont de tels matériaux réagissent une fois appliqués ; ainsi, nous pouvons bénéficier d'une porte d'entrée dans les pratiques d'atelier [33].

Un des buts du projet HART était de reconstituer des préparations en s'appuyant sur les analyses de peintures de Van Gogh choisies pour comparer comment ses peintures fraîches auraient évolué en fonction des différents types de préparation vus dans ses œuvres. Cette question pointe les limites des analyses instrumentales pour obtenir des informations sur la nature précise des matériaux d'un artiste : dans le cadre d'une reconstitution, savoir quels matériaux sont utilisés n'est pas suffisant. Il faut savoir dans quelle proportion et selon quel agencement. Les chercheuses donnent ainsi l'exemple des recettes traditionnelles de vernis mastic. Celles-ci recommandent de laisser reposer le vernis pendant au moins neuf mois avant de l'utiliser. La comparaison entre un vernis vieilli et un jeune, fabriqués à partir de la même recette, montre que plus le vernis est vieux, plus il est soyeux, s'applique mieux et se travaille pendant plus longtemps avant de sécher, ce qui ne pouvait pas être vérifié à l'aide des seules analyses chimiques.

40 Afin de mener les reconstitutions à bien, les deux autrices précisent que la première étape est d'identifier et de localiser les sources documentaires, de comprendre leur provenance et leur contexte de rédaction. Les bases de données sont en ce sens particulièrement utiles pour compiler les collections de recettes et en mener l'analyse. Le travail mené par des chercheuses comme Doris Oltrogge, à partir du manuscrit de Cologne, et Sylvie Neven, à partir du manuscrit de

Strasbourg, est donc absolument fondamental. Ces bases doivent être continuellement entretenues et repensées, car, en fonction de l'avancée des travaux et des résultats, un raffinement des champs devient nécessaire [34]. Dans le cadre du projet HART, il est vite apparu indispensable de comparer les recettes avec les photos au microscope des coupes stratigraphiques faites dans les œuvres, afin de distinguer les couches des différents matériaux de celles des applications d'un même matériau.

41 La plus grande difficulté reste de se procurer des matériaux proches de ceux employés autrefois. Leslie Carlyle et Maartje Witlox donnent ainsi l'exemple de l'huile de lin nécessaire à la reconstitution en peinture à l'huile : les plantes modernes destinées à la production d'huile ont en effet été modifiées pour en obtenir de plus grandes quantités ou pour réduire la part d'acides alphalinoléiques qu'elle contient. La solution trouvée a été de réaliser les reconstitutions à l'aide d'huile extraite en laboratoire de graines de lin issues de l'agriculture biologique et destinées à la production textile et non agroalimentaire. Cela montre bien que la reconstitution n'est toujours que partiellement historiquement exacte.

42 Cette méthode invite ainsi à se poser des questions qui n'auraient pas surgi dans un autre cadre, et qui auraient même semblé sans importance alors qu'elles touchent à la constitution même de la peinture, sa matière.

L'expérience de la pratique picturale comme vecteur de connaissance

43 Le passage par la pratique permet en fait une appropriation de l'objet de recherche qui dépasse le cadre intellectuel. Ce dépassement est particulièrement important pour qui s'intéresse à la matérialité des œuvres et à leur mode de production, parce que la seule connaissance intellectuelle des techniques et de leur mise en œuvre ne suffit pas à en comprendre tous les paramètres. La pratique reconstitutive permet de mettre en évidence ce qui n'est pas explicité par les textes, parce que relevant d'un savoir tacite, transmis dans le

cadre d'une pratique d'atelier par l'observation, l'expérience sensible, la répétition des gestes et la connaissance des matériaux [35].

44 De fait, la pratique de la peinture engage tout le corps : tous les sens sont sollicités dans la préparation des pigments, dans leur broyage et dans leur application ; la main se familiarise avec les sensations créées par chaque pigment sous le pinceau, les gros grains de l'azurite, la viscosité de la détrempe à l'œuf, la fluidité de l'huile. Elles imprègnent le corps, permettant au cerveau de réagir rapidement, intuitivement face aux problèmes rencontrés. Comme le fait remarquer Erma Hermens, cela implique que ces actions ne sont ni rationnalisées ni formalisées, car elles sont à ce point intégrées dans le corps du peintre qu'elles relèvent du réflexe [36]. Il est donc nécessaire pour l'historien ou l'historienne qui s'intéresse aux processus créatifs d'en faire l'expérience pour mieux comprendre les textes d'une part, mais également pour mieux comprendre les œuvres elles-mêmes ainsi que leur contexte de production.

45 Le travail mené par Lara Broecke est particulièrement révélateur de cet apport de connaissances inédites. Dans le cadre d'une commande passée par l'aumônerie catholique de Cambridge et réalisée à l'Institut Hamilton Kerr du Fitzwilliam Museum, la chercheuse a pu reconstituer, selon des méthodes historiques et à plus petite échelle, un crucifix de Cimabue conservé à San Domenico d'Arezzo. Le projet, mené dans le cadre d'une opération commerciale, se devait de respecter une durée et un budget donnés, ce qui a nécessairement contraint sa réalisation [37]. Il s'agissait ici non pas de vérifier la fiabilité d'un texte, mais de recréer à l'identique une œuvre existante sur laquelle plusieurs examens et analyses avaient été menés, raison pour laquelle le *Crucifix* de Cimabue avait été choisi. La reconstitution devait permettre de mieux comprendre les procédés décrits par Cennini. Les deux articles publiés par la chercheuse à propos de ce travail décrivent précisément la méthode employée et les observations qui peuvent en être tirées. Plusieurs des conclusions tirées de ce projet sont très intéressantes, stimulantes et n'auraient pu être formulées autrement que grâce au travail de reconstitution.

46 Lara Broecke remarque notamment que la reconstitution de l'œuvre a nécessité « très peu de peinture "peinturante" » [38]. Les effets sont créés par superposition plutôt que par dégradation des couleurs les

unes dans les autres. De ce fait, le processus de peinture en lui-même a été rapide et direct. La rapidité d'exécution a été permise par la technique picturale caractéristique du XIII^e siècle italien qui « exclut la spontanéité ». À cela s'ajoute une autre constatation intéressante : Lara Broecke conclut son article en s'étonnant de la faible quantité de pigment nécessaire à la réalisation de l'œuvre. Elle note ainsi que « même si de l'outremer avait été utilisé [et non de l'azurite], le coût des matériaux n'aurait pas été important au point d'être un obstacle à la réalisation de l'œuvre ». Ce point amène l'autrice à reconsidérer la place importante dévolue dans l'historiographie à la mise en scène de la richesse des commanditaires par le biais des pigments utilisés [39], peut-être moindre que ce qui a pu être écrit. Pour elle, les peintres cherchaient sans doute plus à donner l'illusion du luxe qu'à le produire véritablement. Les coupes stratigraphiques montrant la construction complexe des couches supportant quelques millimètres de pigment précieux comme le lapis-lazuli, de façon à augmenter la saturation colorée de la couche visible ou à moduler les teintes, confirment ce constat [40].

47 Autre constat important fait par la chercheuse : c'est par le jeu du contraste des textures que la variété picturale, fondamentale pour la peinture de cette période, a été mise en œuvre. Ce jeu, moins visible aujourd'hui sur les œuvres de cette période, lui est apparu évident lors de la réalisation de la reconstitution, à mesure qu'elle manipulait les pigments et les liants et se familiarisait avec les caractéristiques physiques de chacun d'eux et les difficultés que certaines associations peuvent poser [41]. Ces constatations n'auraient pas pu être faites sans le passage par la pratique. Ici, le regard a ses limites, de même que les examens et analyses physico-chimiques. C'est l'expérience qui permet d'entrer dans la compréhension de la peinture comme objet complexe en trois dimensions, d'entrer dans la perception du peintre et donc de mieux comprendre les choix qu'il a faits. La reconstitution de Lara Broecke et les conclusions qu'elle en tire invitent à reconsidérer les peintures de cette période comme des objets aux surfaces variées faisant écho à celles des objets orfévrés et des sculptures.

48 Plus largement, et comme le souligne Erma Hermens dans son rapport précédemment cité, le passage par la reconstitution, notamment la comparaison de nombreuses recettes de sources

différentes, ouvre la porte à la compréhension d'un contexte de production plus large qui peut avoir été à l'origine d'innovations [42]. C'est précisément ce qu'a fait Marjolijn Bol dans son ouvrage consacré aux vernis et aux glacis au Moyen Âge. En reconstituant un grand nombre de recettes, elle a pu montrer comment celles-ci ont évolué pour correspondre aux nouvelles connaissances optiques et à la recherche d'un mode de représentation plus proche de la réalité. Elle conclut son ouvrage en précisant qu'autour des années 1500, à la suite des travaux de Van Eyck, les glacis ont changé de rôle : ils n'étaient plus utilisés pour montrer la réfraction de la lumière, mais pour imiter « les couleurs du monde visible » grâce à la superposition des couches que permet l'huile [43].

*

49 Au terme de cette synthèse, il apparaît que c'est bien comme une méthode de recherche à part entière, et non comme un simple complément aux études matérielles sur les peintures, que la reconstitution historique est employée. Appliquée rigoureusement et avec un protocole solide défini en amont, elle permet d'obtenir des connaissances supplémentaires sur l'état antérieur des peintures, les matériaux qui la constituent et les processus créatifs à l'œuvre. Son utilisation est également nécessaire pour faire une critique des sources de l'histoire technologique de la peinture, qu'il s'agisse des textes, des outils ou des œuvres elles-mêmes.

50 Ses apports ne se limitent toutefois pas à la connaissance matérielle des peintures, parce que la recherche reconstitutive apporte des informations importantes sur les contextes de production, le fonctionnement des ateliers, les choix opérés par les peintres ainsi que sur leurs objectifs.

51 De plus, en déplaçant l'attention des chercheurs et chercheuses sur le faire, elle a pour conséquence un changement de perspective : le rapport avec la peinture n'est plus simplement visuel. Il passe également par le geste et l'expérience qui tentent de comprendre comment se construit l'objet-peinture. Que ce geste soit réalisé dans un laboratoire en suivant un protocole expérimental bien défini ou dans le climat moins formel d'un logement personnel, il met l'historien et l'historienne de la peinture au contact de son objet

d'étude, sollicitant ainsi tous les sens. Ce faisant, il transforme le regard posé sur la peinture : celui-ci, informé par ce qu'a fait la main, comprend mieux ce qu'il voit, un objet à la tridimensionnalité complexe et qui ne se résume pas à sa surface.

NOTES

1 Ce texte est en partie tiré d'une communication donnée en 2025 dans le cadre de la troisième édition du congrès Rotonde à l'INHA à Paris.

2 Robert Fuchs et Doris Oltrogge, « Scientific Analysis of Medieval Book-Illumination as a Ressource for the Art Historian and Conservator », *Gazette du livre médiéval*, n° 21, 1992, p. 29-34.

3 « We interpret the recipes by reconstructing the production of pigments, dyes, and mixtures and by reconstructing medieval painting technique », *ibid.*, p. 30. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'autrice.

4 « Understanding how a [...] work of art was created [...] can greatly enhance [...] its authenticity [...] and its contextual relationship to contemporary works. » Leslie Carlyle et Maartje Witlox, « Historically Accurate Reconstructions of Artists' Oil Painting Materials », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stinjman (dir.), *Art of the Past: Sources and Reconstruction. Proceedings of the First Symposum of the Art Technological Source Research Study Group*, Londres, Archetype Publications/ICN Amsterdam, 2005, p. 53.

5 « to enter the experience of the artist and his assistants, and to understand their materials, the recipes themselves must be followed », *ibid.*

6 Claire Betelu, « Apport de l'observation et de la reconstitution dans l'étude du processus créatif de *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* », dans Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art. Actes de journées d'études de la composante de recherche Préservation des biens culturels*, Paris, HiCSA, 2018, p. 201.

7 Toutes les informations concernant le *Making and Knowing Project* sont disponibles sur le site *Making and Knowing Project, Intersections of Craft Making and Scientific Knowing*, https://www.makingandknowing.org/, consulté le 31 mars 2026. L'édition critique du manuscrit a été publiée en ligne : *Secrets of Craft and Nature in Renaissance France*, https://edition640.makingandknowing.org/, consulté le 31 mars 2026. Les travaux et résultats

d'ARTECHNE sont également accessibles sur le site du projet : ARTECHNE – *Techniques in the Arts*, 1500-1950, https://artechne.wp.hum.uu.nl/, consulté le 31 mars 2026.

8 Tillmann Taape, Pamela H. Smith et Tianna Helena Uchacz, « Schooling the Eye and Hand: Performative Methods of Research and Pedagogy in the Making and Knowing Project », *Bericht zur Wissenschatfsgeschichte*, vol. 3, nº 43, 2020, p. 323-340.

9 Joel Klein, « Methodologies for Making and Knowing: Reconsctructions for Historical Research », dans Pamela H. Smith, Naomi Rosenkranz, Tianna Helena Uchacz *et al.*, *Secrets of Craft and Nature in Renaissance France. A Digital Critical Edition and English Translation of BnF Ms. Fr.640*, New York, Making and Knowing Project, 2020, https://edition640.makingandknowing.org/#/essays/ann_322_ie_19, consulté le 6 avril 2026.

10 Comme le pointe le rapport d'Erma Hermens sur la *Technical Art History*, l'intégration des sciences humaines à cette dernière reste toutefois un enjeu complexe, y compris au sein d'institutions qui tendent depuis longtemps à cette interdisciplinarité. Voir Erma Hermens, *Technical Art History: an Interdisciplinary Journey into the Making of Art*, New York, Samuel H. Kress Foundation, 2024, notamment p. 45-48, https://www.kressfoundation.org/resources/sponsored-research/technical-art-history-an-interdisciplinary-journey, consulté le 11 avril 2026.

11 Mary P. Merrifield, *Original Treatises on the Arts of Painting*, New York, Dover Publications, 1967 [1849].

12 David Bomford, Jill Dunkerton, Dillian Gordon *et al.* (dir.), *Italian Painting Before* 1400, Londres, National Gallery Company, 1989. Les numéros du *National Gallery Technical Bulletin* sont tous accessibles librement sur le site internet de l'institution, qui est aussi une figure pionnière de l'*open access* : « Technical Art Bulletin », *The National Galllery*, https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin, consulté le 30 août 2025.

13 « Knowledge concerning the production methods of works of art or craft, *i.e.* knowledge concerning materials, tools, machines, techniques and sites used in making objects with a certain cultural value », Ad Stijnman, « The Art Technological Source Research Working Group (ATSR) and the Dissemination of Information on Art Technology », dans Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier (dir.), *op. cit.*, p. 118. Sur l'ATSR, voir Ad

Stijnman, Mark Clarke et Joyce Townsend, « Foreword », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stijnman, *op. cit.*, p. v-vii.

14 Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier, *op. cit.*

15 Voir à ce sujet l'introduction de Ven Dupré, Anna Harris, Julia Kurselle, *et al.* (éd.), *Reconstruction, Replication and Re-Enactment in the Humanities and Social Sciences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.

16 « A re-creation or copy, at various levels of authenticity, of a machine, material, studio or technique used in producing a work of art or craft, or the work itself. Reconstruction research is carried out in order to get an idea of how the original may have looked, behaved or was operated. The reconstruction, once created, may offer a better understanding of the original object, the text or image which was its source. It also gives experience which cannot be acquired in any other way », Ad Stijnman, « Style and technique are inseparable. Art technological sources and reconstructions », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stijnman, *op. cit.*, p. 1-7.

17 Entretien téléphonique avec l'autrice de cet article le 30 juillet 2025.

18 Toutes les informations qui suivent proviennent des pages du site du Van Gogh Museum consacrées au projet : « REVIGO : Research into colours and Discolouration », *Van Gogh Museum*, https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/knowledge-and-research/completed-research-projects/revigo, consulté le 1er septembre 2025.

19 Les reconstitutions virtuelles de plusieurs de ses peintures ainsi que d'autres informations concernant « ce qui se cache dans et sous la peinture » ont été mises à disposition du public par le Van Gogh Museum sur le site *Unravel Van Gogh*, https://unravel.vangogh.com/en/, consulté le 1er septembre 2025.

20 « Une vue d'Arles [...] La ville est entourée d'immenses prairies toutes fleuries d'innombrables boutons d'or – une mer jaune. – Ces prairies sont coupées sur le premier plan par un fossé rempli de fleurs d'iris violettes », lettre 612, à Émile Bernard, Arles, 22 mai 1888, Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker (ed.), *Vincent van Gogh - The Letters*. Version: Décembre 2024. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING, 2009, https://vangoghletters.org/orig/let612, consulté le 24 juillet 2026

21 Lettre 537, à Theo Van Gogh, Nuenen, 28 octobre 1885, *ibid.*, https://vangoghletters.org/en/let537, consulté le 24 juillet 2026

22 Martine Regert et Maria Filomena Guerra, *Physico-chimie des matériaux archéologiques et culturels*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2016, p. 106.

23 *Ibid.*

24 « have been simply discarded because the documentation was no longer available or their value was not recognized », Leslie Carlyle et Maartje Witlox, *op. cit.*, p. 58.

25 « Our knowledge of artistic materials and techniques depends on two main sources: the scientific analysis of works of art and the study of written sources. In between stand the *reconstruction*, which in this context means the experimental execution of historic recipes », Doris Oltrogge, « The Cologne Database for Painting Materials and Reconstructions », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stinjman, *op. cit.*, p. 9.

26 Arie Wallert, « Reading Technical Sources », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stinjman, *op. cit.*, p. 39.

27 *Ibid.*, p. 42.

28 Doris Oltrogge, *op. cit.*

29 À ce sujet, voir notamment Mark Clarke, « Late Medieval Artists' Recipes Books (14th-15th Centuries) », dans Ricardo Córdoba, *Craft Treatises and Handbooks: the Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 33-53 et du même auteur *The Art of All Colours: Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*, Londres, Archetype Publications, 2001, ainsi que Sandro Baroni, Simona Rinaldi et Paola Travaglio, « Formation, Transmission and Genres in the Recipe Books of Art Technology between the Middle Ages and the 18th Century: New Proposals for Analysis and Interpretation », dans Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier, *op. cit.*, p. 9-42.

30 Doris Oltrogge, *op. cit.*, p. 13.

31 Marie Postec, « Technical Reconstitutions Based on 'The Seven Sacraments' by Rogier van der Weyden: an Experimental Approach », dans Lorne Campell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds et Lieve Watteeuw (dir.), *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Leuven, 22-24 October* 2009, Paris-Louvain-Walpole, Peeters Publishers, 2012, p. 147-158.

32 Leslie Carlyle et Maartje Witlox, *op. cit.*, p. 53.

33 « By making reconstructions with historically appropriate materials, we can learn why materials were prepared in a certain way, what governed the artist's choice, and how such materials behave in application, thereby gaining direct insight into workshop practice », *ibid.*

34 Se pose également la question de la pérennité de ces bases, de leur hébergement en ligne et des moyens de financement nécessaires à leur entretien. C'est le problème auquel fait face la base Colour ConText de Sylvie Neven, qui n'est actuellement pas accessible en raison de l'achèvement du projet de recherche au sein duquel elle a été développée.

35 Sur la question du concept de savoir tacite emprunté à Michael Polanyi et son importance pour comprendre ce qui se joue dans la pratique reconstitutive, voir Erma Hermens, *op. cit.*, p. 40-43.

36 *Ibid.*, p. 42.

37 Lara Broecke, « The Reconstruction of an Early Italian Painted Crucifx. Method and Observation », *Zeitschrift für Kunsttechnologie une Konservierung*, 2010, vol. 24, nº 2, p. 55-75 et « À quoi sert la reconstitution historique ? L'exemple d'un crucifix de Cimabue » dans Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier, *op. cit.*

38 « in the making of the reconstruction [...] little "painterly" painting was involved », Lara Broecke, *op. cit.*, p. 71.

39 « Even if ultramarine had been used, the cost of materials would not have been prohibitive », *ibid.*, p. 72.

40 Voir à ce sujet Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin, « Des bleus profonds chez les primitifs italiens », *Techné*, 1996, nº 4, p. 74-89.

41 Entretien téléphonique avec l'autrice le 30 juillet 2025.

42 Erma Hermens, *op. cit.*, p. 43.

43 Marjolijn Bol, *The Varnish and the Glaze: Painting Splendor with Oil, 1100-1500*, Chicago, University of Chicago Press, 2023, p. 228-230.

ABSTRACTS

Français
Cet article propose une synthèse de la reconstitution historique des procédés artistiques, entendue comme une méthode de recherche à part entière en histoire de la peinture. Il montre que ses apports ne se limitent

pas à la connaissance matérielle et technique de la peinture, mais peuvent contribuer à la connaissance des contextes de production et des choix des peintres. Si l'intérêt pour les recettes et les manuels artistiques remonte au XVIIIe siècle, c'est véritablement à la fin des années 1980 que la reconstitution historique s'impose progressivement comme méthode de recherche, notamment sous l'impulsion d'institutions anglo-saxonnes et germaniques. En France, son intégration dans le champ académique est plus tardive. Formellement définie par les travaux de l'Art Technological Source Research Study Group de l'ICOM-CC (International Council of Museums – Commitee for Conservation), elle désigne à la fois le processus de reconstitution, les matériaux qui y sont produits et l'expérience qu'elle propose. En s'appuyant sur les travaux existants et à partir de cas représentatifs, l'article décrit les raisons qui peuvent inciter à recourir à la pratique de la reconstitution : retrouver un certain état visuel ; constituer des données de références ; faire la critique des sources techniques ; aider à la conservation-restauration. Enfin, cette étude développe l'idée que la reconstitution historique offre une expérience qui est en elle-même un vecteur de connaissance, parce qu'elle permet de mettre en évidence ce qui relève d'un savoir tacite, non explicité dans les textes. Ce faisant, elle contribue à changer le regard des historiens et historiennes de l'art sur leur objet d'étude.

English

This article offers a synthesis of historical reconstruction of artistic processes, understood as a research method in its own right within the history of painting. It demonstrates that its contributions are not limited to material and technical knowledge of painting, but can also inform our understanding of production contexts and painters' choices. While interest in recipes and artistic manuals dates back to the 18th century, it was not until the late 1980s that historical reconstruction gradually established itself as a research method, driven by Anglo-Saxon and Germanic institutions. In France, its integration into the academic field came later. Formally defined through the work of the Art Technological Source Research Study Group of ICOM-CC (International Council of Museums – Commitee for Conservation), it refers to the reconstruction process itself, the materials produced in the course of it, and the experience it affords at once. Drawing on existing scholarship and representative case studies, the article sets out the reasons that may lead researchers to employ reconstruction: recovering a particular visual state; building reference datasets; critically examining technical sources; and contributing to conservation and restoration. Finally, this study develops the idea that historical reconstruction offers an experience that is, in itself, a vehicle for knowledge, as it brings to light what belongs to tacit knowledge, which goes unspoken in written sources. In so doing, it contributes to shifting the way art historians look at their object of study.

INDEX

Mots-clés
historiographie, reconstitution historique, histoire de la peinture, histoire technologique de l'art, matérialité, sources techniques, méthodes performatives, pigments, recettes artistiques, interdisciplinarité

Keywords
historiography, historical reconstruction, history of painting, technical art history, materiality, technical sources, performative methods, pigments, artistic recipes, interdisciplinarity

AUTHOR

Mecthilde Airiau
Chercheuse associée au Centre André-Chastel
IDREF : https://www.idref.fr/284641731
ORCID : http://orcid.org/0000-0001-5442-0906
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/mecthilde-airiau