

Ensemble unique inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1979, la galerie des Glaces est l'un des fleurons du génie artistique français. Réalisée à plusieurs mains sous la direction de Charles Le Brun, cette dernière traduit avec faste la splendeur du Grand Siècle incarné par Louis XIV. Mais bien au-delà de son symbole politique elle pose, à l'image de la galerie d'Apollon, les jalons d'un modèle classico-académique. Inscrites par ailleurs dans la tradition des galeries françaises, ces deux promenoirs glorifient avec une étonnante complémentarité la majesté et le prestige de la monarchie absolue. Le rôle de l'art est donc clairement déterminé : il doit éblouir pour séduire et séduire pour assujettir.

Pour autant si ces galeries sont d'abord le fruit d'un dessein royal, elles ont été conjointement marquées par l'histoire de leurs palais. Sublimes réalisations du Premier Peintre d'un jeune Roi-Soleil s'identifiant à son astre, ces dernières deviennent en effet l'écrin de la Couronne et préfigurent l'avènement des musées à l'issue de la Révolution Française. Le passé monarchique s'accorde alors avec celui de la République et devient à ce titre un élément constitutif de notre mémoire collective. En d'autres termes, il convient d'en prendre soin et l'intervention de l'État prend une dimension tout à fait inédite à mesure que ce dernier invente la notion de monument historique. Autrement dit, les politiques successives de restauration menées au sein de ces galeries révèlent l'évolution de nos valeurs patrimoniales et témoignent d'une profonde transformation des politiques mécénales. Mais surtout, la multiplicité des interventions est le manifeste de choix artistiques singuliers et de techniques propres à chaque époque.

Dès lors, dans quelle mesure les récentes restaurations engagées au cours des années 2000 permettent-elles de redécouvrir leur unité décorative et de restituer les techniques et matériaux d'origine ? Pour le savoir, nous brosserons à grand trait dans une première partie l'historique et les caractéristiques communes de la galerie des Glaces et de la galerie d'Apollon. Puis à partir de l'analyse des forces en présence, des procédés et de l'état des lieux de ces projets, nous montrerons en quoi les partenariats public-privé sont le fruit d'une implication globale. Enfin, nous terminerons par l'étude des techniques de restauration qui ont contribué à résoudre l'inéluctable conflit entre historicité (= authenticité) et esthétique.

Venue remplacer la terrasse de l'Enveloppe construite autour du château de brique de Louis XIII, la galerie des Glaces alimenta les gazettes de l'Europe entière avant même son inauguration tant sa beauté s'annonçait éblouissante. Elle fut sous Louis XIV et tout au long de l'Ancien Régime le théâtre quotidien de la vie de la cour et le cadre fastueux d'événements extraordinaires tels que les audiences d'ambassadeurs ou les fêtes données pour les mariages princiers. Elle demeura tout au long du XIXe et du XXe siècle un lieu emblématique du pouvoir. Le décor peint fut confié dès 1679 à Charles le Brun, premier peintre du roi qui avait œuvré quinze ans plus tôt à la galerie d'Apollon au Louvre et décoré les plafonds du Grand Appartement lors de la prise de pouvoir du jeune monarque en 1661. Ces deux espaces ont pour fonction de glorifier la fonction monarchique. Au sein de la galerie des Glaces, la composition générale s'articule autour de la scène centrale intitulée « Le roi gouverne par lui-même » qui évoque la prise de pouvoir du roi en 1661. La voûte de la galerie s'organise en compartiments dans lesquels des toiles marouflées peintes illustrent le règne de Louis XIV de 1661 à 1678. Il s'agit de retracer des événements glorieux de son règne, à la fois dans le domaine militaire (victoires) que dans celui de la vie civile (réformes administratives et économiques). La thématique générale de la galerie, et même au-delà, celle du château, tend à montrer la réussite et la puissance du roi, en le mettant directement en scène dans les peintures. Malgré les avatars de la Révolution française et par-delà les changements de régime, la galerie des Glaces continue toujours de fasciner puisque près de quatre millions de visiteurs viennent encore l'admirer chaque année. La galerie d'Apollon fut quant à elle transformée en musée dès 1797. Elle rassemble l'ensemble des collections de la Couronne (en particulier les pierres précieuses notamment diamants, saphirs et gemmes). Toutefois si la Révolution est trop souvent perçue comme

le point de départ de sa mue en musée, ce sont plutôt les retournements politiques, le manque de moyens, les aléas de la notion même de patrimoine qui sont à l'origine de son histoire sinieuse. L'état navrant auquel étaient parvenus les décors sous la Monarchie de Juillet en témoigne. En vérité la fonction de la galerie fut largement évolutive au cours de l'Histoire du Louvre. L'accord semble finalement avoir été atteint pour en faire un lieu d'évocation de l'histoire même du palais, sur le parcours du public comme l'atteste la commande aux Gobelins des portraits d'artistes et de souverains ayant œuvre à la création du Louvre, installés vers 1860. La restauration de Félix Duban permit ainsi d'atteindre un équilibre sur lequel la galerie d'Apollon vit encore.

Ces deux espaces s'inscrivent par ailleurs dans la tradition des galeries à la française. Elles permettent en effet de relier architecturalement deux bâtiments espacés et de doubler l'enfilade des pièces. Ainsi la galerie d'Apollon sert de passage entre le salon du Dôme, un vaste ovale édifié par Le Vau, où le roi reçoit fastueusement, et un grand Salon, que Le Vau lui-même a amplement transformé en lui donnant une élévation de deux étages. Par la même occasion, elle a été à l'origine de l'agrandissement des pièces et quatre grands cabinets destinés aux collections royales. Mais avant tout chose, ces promenoirs sont des espaces de déambulation et de liaison, comme les autres galeries qui les ont précédées : la galerie François 1er à Fontainebleau comme celle d'Anne de Montmorency à Ecouen ou de Diane de Poitiers à Anet. Par ailleurs, les galeries à la française sont également des lieux où s'affiche un grand décor plein de sens, parfois multiple, souvent caché, ou du moins à expliciter par une exégèse très intellectuelle. En revanche, la galerie d'Apollon se différencie de part son ampleur et son unité : le thème apollinien y est développé seul mais intégré dans une image du monde harmonique héritée du néoplatonisme et dont le roi est le garant. En d'autres termes, le Roi-soleil qui venait d'adopter sa devise (*Nec pluribus impar = le soleil serait capable d'éclairer plus d'une terre donc le roi serait capable de gouverner plus d'un royaume.*) pouvait se considérer comme l'image terrestre d'Apollon, dieu des arts et de l'harmonie universelle, dont il reflétait la qualité. Par conséquent, la disposition ornementale de ce corridor renvoie à la théâtralité de la rhétorique baroque des fresques italiennes (galerie Farnèse de Rome, scène de l'Aurore du Guerchin, Chapelle Sixtine) de part sa foisonnante richesse, les torsions et les mouvements des personnages, leurs expressions et l'efflorescence du trompe-l'œil. De surcroît, elle se révèle être le laboratoire du grand dessein versaillais créée entre 1678 et 1684 comme le montrent les figures de stuc qui rythment les voûtes et qui participent à l'unité de cet ensemble.

Si la beauté de ces voûtes réjouit l'œil, elle décourage l'intelligence : toutes les grandes scènes comportent en effet plus d'une trentaine d'allégories et des dizaines de symboles. Ainsi même la figure la plus anodine a un sens caché. Pour l'iconographie, la galerie des Glaces et la galerie d'Apollon sont autant des livres que des œuvres plastiques. Il s'agit d'une écriture codée qu'il faut déchiffrer mot à mot pour accéder enfin au message. Elles évoquent plus à ce titre les façades des grandes cathédrales médiévales que les délicatesses de coloris et de sentiments du XVIIIe siècle. En somme, elles sont tournées vers le passé et non vers l'avenir. Aussi pour concevoir ces décors, Charles Le Brun s'est surtout appuyé sur les principes iconographiques de Césaire Ripa et sur la variété antique d'Alberti qu'il a transposé dans chacune des figures réalisées. Ainsi dans la Galerie des Glaces, la Gloire promise au roi de France est appliquée différemment aux puissances ennemies. Ce sont successivement les allégories de la Jalousie, du Dépit, de l'Envie, de l'Ambition et de la Vanité, qui sont présentées comme les passions qui les animent, et qui justifient l'entrée en guerre de la France. Par ailleurs, le souci d'enrichir le discours ne doit pas pour Le Brun éclipser l'impératif de clarté, qui est l'un des préceptes premiers de la peinture du XVIIe siècle. Il y parvient en hiérarchisant avec soin les sujets et les personnages. Cette même hiérarchisation attachée à la figure du monarque s'applique également aux techniques d'exécution. En ce sens, les compositions ovales où Louis XIV apparaît sont les quatre qui bordent la composition centrale et sont les seules exécutées sur toile. De même selon les axes nord-sud et est-ouest les compositions se répètent.

Pour résumer, ces deux galeries constituent conjointement une sorte d'état du Royaume de France pour la première partie du règne de Louis XIV. Pour chacun des décors, le message s'affiche résolument politique en dépit de l'abandon de deux thèmes majeurs : ceux d'Apollon puis d'Hercule. Le programme magnifie en effet la diplomatie française et valorise la domination économique du royaume sur le territoire européen, et ce grâce aux multiples réformes entreprises. Ainsi le primat de l'économie et de la justice fondant la politique intérieure et l'importance accordée aux Beaux-Arts sont signifiés en petit format tout au long de la voûte.

Cela étant et aux mêmes titres que leurs palais respectifs, la galerie des Glaces et la galerie d'Apollon ont été profondément marquées par les soubresauts de l'histoire. En effet, chacune des demeures royales devient un musée à l'issue de la Révolution. Le Louvre s'enrichit à mesure des plus beaux chefs-d'œuvre et le château de Versailles, après avoir été le siège du pouvoir impérial et monarchique, évolue en musée de l'Histoire de France dès 1837. Ceci implique dès lors l'obligation de préserver ces biens culturels et de procéder subséquemment aux nécessaires restaurations. Les dernières en date attestent à ce titre d'une évolution inédite des politiques culturelles étatiques très interventionnistes jusqu'alors.

Elles sont en effet pilotées pour cette fois par deux groupes industriels privés qui financent le projet et qui s'engagent également sur la voie du mécénat de compétences (TOTAL et VINCI). Cette décision traduit de manière concrète et visible le principe de responsabilité citoyenne et la politique de développement durable de ces deux entreprises. Choisir de financer la restauration de galeries aussi illustres, c'est prendre en effet la responsabilité de transmettre aux générations futures des éléments majeurs du patrimoine mondial. Mais c'est aussi démontrer que le secteur privé peut et doit apporter son soutien financier et technique à l'État pour conserver l'héritage du passé. De plus il en va également de l'intérêt général que le savoir-faire et les corps de métier des entreprises françaises soient davantage associés à l'action de l'État. De surcroît, les compétences en matière de restauration d'art et de monuments historiques proviennent de métiers ancestraux qui font intégralement partie du patrimoine de la nation. Aussi, la combinaison de l'aide financière et la transmission de l'expertise a permis d'apporter une réponse pertinente à la nécessité de conjuguer les efforts d'un établissement public avec l'aide du secteur privé. En adoptant ce type de collaboration mixte pour la première fois dans le cadre du chantier de restauration de la galerie des Glaces, l'Établissement public de Versailles a ainsi fait le choix de l'efficacité et de l'innovation. Efficacité car, en accordant la maîtrise d'ouvrage du projet à VINCI, l'Établissement s'assure de l'implication maximale du mécène, la responsabilité de ce dernier étant engagée sur toute la durée du projet. Innovation car il s'agissait du premier projet de mécénat de compétences de cette dimension et de cette portée en France au XXe siècle. L'innovation du projet s'est surtout manifestée dès la phase contractuelle. Par le biais de la convention-cadre VINCI bénéficia d'une autorisation d'occupation temporaire, indispensable à la mise en œuvre du projet de restauration. En échange, l'Établissement obtient l'engagement de cette société de respecter un calendrier très précis et de financer l'ensemble des études et des travaux à hauteur de 12 millions d'euros sur quatre ans.

Dans ces conditions, des comités scientifiques sont établis. On ne pouvait assurément aborder la restauration d'œuvres aussi symboliques sans qu'un large conseil scientifique international ne vienne régulièrement en surveiller le bon déroulement. Et y valide toute la réflexion liée aux interventions. Ce sont ainsi à Versailles vingt spécialistes de la grande vision décorative et de Charles Le Brun qui ont pu se pencher aux moments les plus décisifs sur l'évolution du chantier de restauration. Outre des historiens de l'art français comme Jacques Thuillier et Jean-Pierre Babelon, des personnalités anglo-saxonnes et italiennes aussi reconnues que Jennifer Montagu ont contribué à une réflexion touchant à la redécouverte d'une immense création. Ce sont près d'une dizaine de réunions du conseil scientifique qui auront été organisées afin de suivre et d'orienter les opérations. D'emblée elles ont cherché à déterminer les principes fondamentaux de l'intervention. En juillet et octobre 2003, avant même que les échafaudages ne soient en place, les deux premières

séances ont été consacrées à délimiter l'étendue exacte des travaux. Par ailleurs, le conseil a rejeté le principe d'une restitution trop accentuée de certains éléments situés au pourtour des grands tableaux. En somme, il s'agit pour ce type de restauration de procéder à une restitution globale et harmonieuse de l'ensemble en tenant compte de son authenticité et en parvenant à valoriser individuellement chaque pièce de cet assemblage architectonique.

Cette opération de restauration ambitieuse puisqu'elle visait la totalité des décors a ensuite fait l'objet d'une étude préalable particulièrement minutieuse et capitale pour le bon déroulement des opérations. Ce programme couvrait ainsi de nombreux domaines spécifiques et a revêtu des facettes multiples. Le maître d'œuvre a dû ainsi s'entourer d'une équipe pluridisciplinaire et jouer en quelque sorte le rôle de chef d'orchestre. Outre le fait de coordonner l'action et le travail de tous ces spécialistes, il avait pour tâche de préserver une vision d'ensemble. Les études devaient alors non seulement couvrir une dimension analytique, car la connaissance approfondie de l'œuvre reste primordiale, mais faire aussi preuve d'esprit critique et synthétique car les données recueillies doivent toujours être confrontées et comparées à l'aune de notre savoir et notre expérience. Les études préalables couvraient 6 domaines distincts : climatologie, études sur les peintures, études sur les stucs dorés, sur les bronzes et les plombs dorés, éclairage de mise en valeur et électricité, chauffage et ventilation. Elles furent confiées à des restaurateurs-praticiens ou à des bureaux d'études techniques. Les autres parties, concernant plus largement les corps d'architecture, furent menées directement par l'architecte en chef. A côté de ces spécialistes, d'autres partenaires comme le Centre de recherche et de restauration des Musées de France (C2RMF) et le Laboratoire de recherche des Monuments historiques (LRMH) sont intervenus et ont occupé une place tout à fait essentielle dans le suivi des recherches. Du point de vue méthodologique les études préalables se sont décomposées en deux étapes successives : la première que l'on pourrait dire opérationnelle, consistait à mener les recherches et les investigations *in situ* mais aussi dans les archives alors que la seconde était dévolue à la confrontation et à l'analyse des informations rassemblées, à la mise en forme de relevés de toutes sortes, et enfin à l'élaboration de propositions de restauration. Dans le même temps un échafaudage sur pont roulant est installé pendant douze semaines dans la galerie. Ce fut ainsi l'occasion de commander un relevé graphique complet (document qui n'existait pas !) ainsi qu'un relevé photogrammétrique cad une restitution photographique de la voûte redressée. Des sondages multiples sont par ailleurs engagés notamment au niveau des décors peints mais aussi au niveau des structures mêmes de la galerie et de ses décors d'architecture. Des campagnes complètes ont aussi été réalisées sur les parquets, les planchers, sur la coque externe de la voûte. Elles ont apporté ainsi des informations de premier plan sur les états sanitaires et sur les systèmes constructifs en place. Les restaurateurs ont aussi effectués des sondages sur les miroirs et sur certains éléments décoratifs rapportés.

Sur la base des études et des avis formulés par les différents organes décisionnaires, il a été possible d'établir ensuite l'ensemble des prescriptions techniques pour chacun des lots constitués. La rédaction et la mise en forme des dossiers se sont faites de la même manière que pour toute opération contrôlée par le service des Monuments historiques : ceux-ci comprenaient les pièces administratives, le projet architectural et technique et le projet de consultation des entreprises à partir desquels les soumissionnaires seraient appelés à répondre. A cet appel d'offres s'ajoute une contrainte de taille à savoir la présence du public durant les travaux. Il était en effet inconcevable de fermer la galerie des Glaces pendant la durée du chantier puisqu'elle demeure le passage obligé du circuit principal du château. De plus une partie de la galerie devait être visible sans échafaudage aucun. Cela supposait d'intervenir en plusieurs étapes et excluait alors la mise en place d'un échafaudage sur la longueur totale de la voûte. Au final, lorsque toutes les entreprises sont été sélectionnées, un calendrier prévisionnel d'exécution a été définitivement calé compte tenu des impératifs imposés par l'exploitation du site et par la coordination et l'imbrication des différents corps d'état entre eux. Le délai global fut ainsi porté à trois ans (2004-2007), décomposé en une première phase de dix sept mois et une seconde de quinze mois, auxquels s'ajoutaient cinq mois

pour la phase des travaux préliminaires techniques. Quant aux lots les plus importants de l'opération, notamment les lots Restauration des peintures, sculptures et dorures ont fait l'objet d'un appel à candidatures au niveau européen puis d'un appel d'offres, organisé sur la base du code des marchés publics et menés avec une égale rigueur, transparence et impartialité. A ces fins, les travaux préliminaires techniques ont alors pu démarrer comme le remplacement des quelque 800 mètres carrés de parquet à panneaux qui fut un réel tour de force. Il a été réalisé en effet en tenant compte de la présence du public et de délais fort restreints. Puis ont été installés dans un second temps toutes les installations de chantier : cantonnements destinés à l'ensemble des personnels travaillant sur place, emprise de chantiers extérieure avec accès indépendants des personnes et des matériaux et enfin échafaudages et structures de fermeture dans la galerie. La question de la sécurité a occupé également une place de premier plan en raison de la présence du public.

La succession des différentes campagnes de restauration a pu être étudiée grâce aux prélèvements de la matière picturale, réalisés au scalpel, en observant la superposition des couches les plus profondes, en contact avec la toile, aux plus superficielles. L'interprétation des coupes stratigraphiques a été effectuée selon des critères prenant en compte les caractéristiques des couches : leur position, leur couleur, leur granulométrie, ainsi que la présence d'un vernis intermédiaire. L'identification des pigments et la caractérisation des liants par tests micro-chimiques se sont avérés nécessaires pour différencier les campagnes (Révolution, 1814-1815, 1825-1830, une autre non datée, 1949) Cependant quelques hypothèses n'ont pu être levées car les restaurations successives engendrent parfois des pertes de repères liées au manque de matière originale ou éliminent les matériaux de l'intervention antérieure. De plus les prélèvements atteignent généralement la toile mais ne permettent pas de mettre en évidence les éventuels rentoilage et remarouflage. D'une manière générale, les informations contenues dans les mémoires de restauration de la fin du XVIIIe siècle sont plus imprécises pour les peintures que celles du décor sculpté, ce qui rend complexe une corrélation avec les observations stratigraphiques. Cependant la plupart des résultats d'analyses ont permis d'apporter des précisions sur les interventions de cette époque. Quant à la campagne de 1814-1815, l'intervention est difficile à différencier de l'original par les investigations scientifiques en raison de la similitude des matériaux et de la granulométrie des pigments. Seule la présence de quelques pigments comme le bleu de prusse apparu au début du XVIIIe siècle permet d'établir des repères chronologiques. Le jaune de Naples a été identifié dans les repeints mais Charles le Brun l'utilisait également. Il ne constitue donc pas un critère incontournable. Durant la campagne de 1825-1830, neuf compositions sont transposées car le support des peintures sur toile, très dégradé, n'assurait plus son rôle et devait être remplacé par un autre. D'autres œuvres ont été simplement déposées, remarouflées et non transposées. Plusieurs décollements localisés de toiles ont permis d'identifier les adhésifs utilisés par les artistes pour remaroufler les toiles transposées. Pour la campagne de 1949, la couverture photographique sous rayonnement ultra-violet a permis de mieux localiser les reprises du décor peint. Par ailleurs, certaines zones de recomposition ont été localisées et ont mis des rentoilages et des remarouflages à la dextre.

Grâce à l'ensemble de ces bilans, la palette de Le Brun a pu être retrouvée. Pour autant, il a d'abord fallu dresser un état sanitaire des peintures. La restauration a débuté par le côté nord, du salon de la Guerre vers le salon de la Paix, la première phase couvrant les deux tiers de la surface totale. La grande composition centrale, la plus importante par sa dimension, est restée commune aux deux phases du chantier, afin de servir de référence pour l'étalonnage des niveaux de nettoyage. Les examens visuels et les premiers tests ont très tôt confirmé les hypothèses d'un état de dégradation hétérogène, variable en fonction des supports, des localisations, des accidents ponctuels, liés en grande partie aux effets de l'humidité sur la structure mais considérablement aggravé par les interventions de dépose réalisées dès le XVIIIe siècle puis au XIXe siècle et au XXe

siècle. Des dégâts ont surtout été causés par les déposes anciennes. A quelques exceptions près, toutes les toiles de Le Brun ont subi des traitements de déposes, partiels ou généralisés et ont été démarouflés par arrachage. Leurs dimensions considérables ont engendré des déchirures accidentelles ou des nécessités de découpes. Les fragments recollés ont été souvent maintenus par des semences. Les dégâts constatés sont à la mesure de ces partis d'intervention et de leur renouvellement au cours du temps. Le nettoyage vise l'élimination des matières distinctes de la toile originale. L'une des phases majeures a consisté à dérestaurer les surfaces tout en identifiant précisément la chronologie des couches de repeints par la mise en relation des mentions d'archives avec les stratigraphies réalisées sur prélèvements. La phase décisive du nettoyage des peintures a permis de recenser un nombre d'interventions plus important que ne le laissaient prévoir les sources documentaires. La remise au jour de l'état XVIIe pour les toiles n'a pas été réalisable pour la peinture sur enduit. Des compromis intégrant le maintien des réfections ou de larges reprises ont été nécessaires. La deuxième phase de la réintégration a donc eu pour enjeu la recherche d'un équilibre. L'une des difficultés est donc liée à l'hétérogénéité d'état des toiles et de la peinture décorative. Il s'agissait alors de redonner à cette peinture le plus de cohérence et de lisibilité possible en atténuant les éléments parasites susceptibles de brouiller et d'affaiblir l'image au niveau des repentirs et des zones très lacunaires voire chaotiques. Plus encore, face à cette Grande Galerie, chargée d'histoire, de restaurations, de goûts et d'intentions diverses et parfois contradictoires et face à des difficultés techniques incontournables, l'enjeu était de parvenir à proposer un résultat où l'harmonie d'ensemble ne se faisait pas au détriment de l'authenticité et ne faisait pas disparaître la succession des époques conservées.

Sur le décor sculpté, les surfaces saillantes des stucs sont affectées par un important dépôt de poussière et on observe la présence de nombreuses fissures horizontales et verticales qui sont à l'origine d'un manque d'adhésion des diverses couches d'enduit sur le support. Un bilan sanitaire a donc été réalisé et des interventions de dépoussiérage ont été menées sur l'ensemble des surfaces sans distinction de matériaux. Elle a été accomplie au moyen de micro-aspirateurs et de pinces douces. S'en est suivie ensuite une phase de consolidation sur les parties endommagées. Une fois identifiés les manques d'adhésion entre support et strates superficielles des résines synthétiques ont été injectées. D'autres restitutions ont nécessité l'emploi d'une armature de soutien. Pour les parties manquantes les plus volumineuses, la technique du moulage a été utilisée à partir d'une empreinte d'un élément similaire en bon état de conservation. Les parties nouvellement dorées ont été patinées à la gouache pour s'harmoniser avec les dorures d'origine d'aspect mat. L'entablement a lui aussi fait l'objet d'investigations systématiques visant à identifier les différentes couches superposées. Le nettoyage des plombs a été réalisé au moyen d'une eau déminéralisée et la cohérence structurelle de ces éléments a elle aussi été vérifiée. Toutes les parties manquantes ont été reconstituées à partir d'un moulage et d'une empreinte en plomb. Seules les lacunes ont été comblées par un système novateur à base de résine et de feuille d'or. Après nettoyage des cartouches et des trophées, des retouches ont été effectuées « à la mouche » c'est-à-dire avec un pinceau électrolytique qui permet de déposer précisément un film d'or là où l'on estime nécessaire. Au moment du remontage final dans la galerie, la confrontation avec l'ensemble du décor a conduit à effectuer une dernière mise en couleur sur place des éléments les plus proches du public et les plus éclairés.

Sur le plan architectural, le souci constant a été de préserver autant que possible les matières et les épidermes anciens dans la mesure où ils participent pleinement à l'authenticité de l'œuvre, même si des altérations dues au temps et aux hommes les ont quelque peu amoindris. Fidèle à cette démarche, les lambris de marbre ont fait l'objet de soins tout particuliers, notamment au cours des phases de nettoyage de façon qu'ils retrouvent à nouveau profondeur, éclat et brillance, tout en préservant leur beau poli ancien. A la suite du nettoyage, deux opérations se succèdent. La première consiste à substituer aux éléments de marbre désaccordés ou cassés des bouchons neufs respectant au mieux l'environnement dans lequel on les intégrait. Pour la seconde, elle visait les éléments présentant un problème de stabilité ou de désaffleurement. Ces pièces étaient généralement cassées

en plusieurs parties. Dans ce cas la **dépose** permet d'assainir l'assise de la partie développée et donc d'identifier la nature du désordre tout en le corrigeant, et d'autre part de recoller les marbres fractionnés. Une fois que les marbres ont été nettoyés et stabilisés, se posent les problèmes de **ragréages** et les rejointements. Ainsi de nouveaux bouchages sont venus en remplacement des précédents. Puis les marbres ont fait l'objet d'un traitement de finition très soigné à base de cire microcristalline appliquée progressivement puis lustrée, révélant à nouveau la beauté intrinsèque du matériau. Quant aux miroirs qui ont fait la renommée de la galerie, le parti fut pris fut d'éviter les déposes systématiques en raison de leur extrême fragilité. Il faut bien insister sur le fait que leur restauration était impossible puisque le tain qui recouvre les glaces a été obtenu par un amalgame d'étain et de mercure, technique abandonnée et interdite en France depuis le milieu du XIXe siècle à cause de sa nocivité. Les glaces très abîmées voire cassées ont été remplacées uniquement par des miroirs anciens, tandis que pour parvenir à une meilleure harmonie des tons certaines glaces ont du être permutées.

Finalement, les restaurateurs ont su redonner avec talent à la Galerie des Glaces son véritable faste. Par ailleurs, cette grande opération a permis aux scientifiques de mieux connaître l'œuvre de Charles Le Brun. Pour autant si la galerie a su conserver son prestige multiséculaire, jamais il n'a été question de travestir son esprit par le biais de créations fantaisistes. Au contraire, chaque artiste a su faire preuve d'humilité en tâchant non pas de se mettre en avant mais de restituer le mieux possible son authenticité. En outre, si les restaurateurs ont connu de nombreuses difficultés ou obstacles techniques, leurs savoir-faire révèlent la fantaisie très prolifique de cette galerie.

De même si la transformation de Versailles au cours des années 1680 a certainement marqué un tournant décisif dans l'histoire du palais et de l'architecture française, Charles Le Brun n'apporte en revanche aucune innovation majeure. En effet, la galerie, née en France à la fin du Moyen-Age connaît déjà à la Renaissance un immense succès. Personne n'ose d'ailleurs s'y soustraire si bien que des ailes entières lui sont consacrées. Toutefois, au regard des rares promenoirs conservés jusqu'à ce jour, la très bonne préservation de la galerie des Glaces reste un privilège pour le public mais surtout pour les chercheurs. Elle offre assurément un jeu artistique et politique complexe qui traduit l'opulence du Grand Siècle tant admiré jadis par Voltaire. Dans tous les cas, la collaboration public-privé autrefois totalement inédite montre combien elle peut se montrer à la fois efficace et innovante. Elle est ainsi le fruit d'un partenariat particulièrement profitable et judicieux qui combine à la fois des moyens matériels et financiers et qui en ce sens valorise à tous points de vue des compétences rares placées au service de la protection du patrimoine national.