

Extrait du 3ATP.ORG : site pour la promotion du métier de restaurateur de tableaux

<http://www.3atp.org/Du-profane-au-sacre>

**Dossier technique : restauration traditionnelle présenté  
par Judith GRATZ**

# **Du profane au sacré**

- Le métier - Dossiers techniques -



Date de mise en ligne : dimanche 16 octobre 2011

## **Description :**

Dossier technique : restauration traditionnelle d'une oeuvre et dossier d'histoire de l'art

---

**Copyright © 3ATP.ORG : site pour la promotion du métier de restaurateur  
de tableaux - Tous droits réservés**

---

**Le sujet de notre étude fait l'objet de la restauration complète d'un tableau gracieusement prêté par le Musée Municipale de la ville de Nevers. Le tableau m'a été confié le 3 mars 1999 dans le but de me permettre de constituer un dossier mémoire comprenant la restauration conservatrice et esthétique d'une oeuvre.**

## Introduction

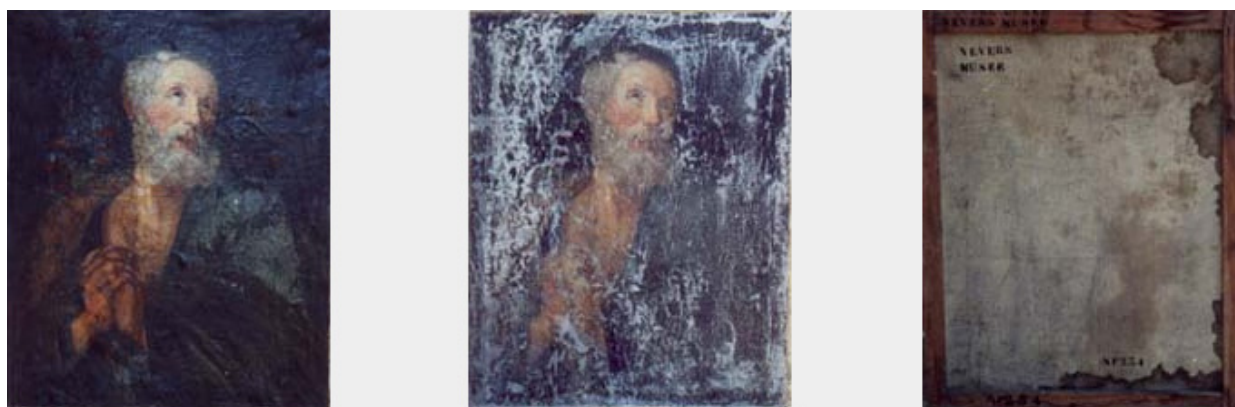
Au sein de l'[ATPFormation](#) dirigé par Annette DOUAIS et Alix DUMIELLE, j'ai pu résoudre tous les problèmes qu'engendrait la complexité de ce cas si particulier : un travail de très longue haleine (un an et demi) dont le résultat dépassait mes attentes les plus inespérées.

Grâce au respect des règles de stabilité, réversibilité et lisibilité, j'ai pu restituer à l'oeuvre sa beauté, dans le respect de son authenticité historique, physique et esthétique.

## Contexte de travail

Ce tableau entreposé dans une remise de musée depuis de nombreuses années, m'a été remis, protégé d'un seul papier, collé sur l'ensemble de sa surface, dans le but, sans doute, de conservation préventive. Il ne présente aucune mention de restauration antérieure. Seul un titre et un numéro d'inventaire le mentionne comme "tête de vieillard".

Ce fut pour moi une grande et passionnante aventure que de faire renaître, grâce au miracle de la restauration, un personnage profane en personnage sacré.



De gauche à droite : tableau avec papier de protection - sans le papier - dos du tableau

## I. DOSSIER TECHNIQUE : Étude des matériaux constitutifs de l'oeuvre

## A. - Identification et Intervention d'urgence

Ce tableau intitulé "tête de vieillard" dans l'inventaire du Musée (ref. NP 234, est une huile sur toile, de peintre inconnu. Il date vraisemblablement du XVII<sup>e</sup>, école française ou italienne. Ses dimension sont 77,5 cm. de haut pour 62,3 de large et ne possède pas de cadre. L'ensemble est couvert d'un papier type Bolloré, collé à la colle de peau de lapin.

### Les interventions d'urgence :

Lors de ma première visite au Musée de la ville de Nevers, j'ai dû retirer le papier de protection à l'eau chaude pour le photographier et reposer un papier Bolloré au vernis-cire sur l'ensemble de la surface, à froid, afin de permettre le transport de l'oeuvre en toute sécurité. Cette technique a été choisi en fonction des conditions du lieu, mais aussi du fait qu'une analyse rapide de l'oeuvre excluait tout adhésif aqueux de façon catégorique.

## B. - Nature des matériaux

Il s'agit de faire ici un descriptif précis des matériaux constitutif de l'oeuvre, tels qu'ils étaient avant l'action du temps : ce qui consista à définir leur authenticité physique.

### 1./ Le châssis

<span class='spip\_document\_119 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

Le Châssis n'est pas original, il a été rapporté lors des "restaurations" précédentes. Son essence est de pin et il ne possède pas de traverses. Il est non chanfreiné, et non biseauté. Sa qualité est industrielle et il ne possède pas de clé, il est donc fixe ce qui nous invite à le changer. Enfin, il possède l'inscription "Nevers Musée".

### 2./ Le support

La toile au dos ne parait pas originale. C'est une toile de coton qui ne correspond pas à l'époque du tableau. Elle possède un tissage serré de 14 fils/cm dans le sens de la trame et de 20 fils dans le sens de la chaîne.

La toile originale, quant à elle, est visible sous les repeints qui sont à même la toile. Elle est en lin, d'armure toile, de qualité artisanale. L'épaisseur est moyenne et le tissage régulier, sans lisière ni couture. Elle possède 16 fils/cm en trame et 12 fils en chaîne, ce qui correspond au tissage moyen du XVII<sup>e</sup> siècle.

### 3./ La préparation

<dl class='spip\_document\_120 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

Lacune découvrant la préparation

De nature grasse et de couleur rouge, à base de Bol d'Arménie. Elle est artisanale, fine et régulière, et présente la propriété d'être hygroscopique. C'est bien une préparation caractéristique du XVII<sup>e</sup> siècle.

### 4./ La couche picturale

Son liant est l'huile. Il est mélangé surtout à des pigments terreux. La couche picturale est appliquée en pâte, demi-pâte et glacis à l'aide de brosses, pour le fond et de pinceaux souples pour le visage et les carnations. On peut constater la présence d'une sous-couche grise pour celle-ci qui rappelle le "verdaccio" des Primitifs Italiens.

### 5./ Le vernis

Il s'agit d'un vernis artisanal fabriqué avec des résines naturelles reconnaissable à leur coloration jaune. Il a été posé de façon régulière et homogène au spalter. Soumis aux ultra-violets, il forme un voile opalescent vert sur toute la surface du tableau.

## C. - Constat d'état

**Le constat d'état permet de faire un bilan sur le degré de vieillissement du tableau, en prenant en compte comme point de départ la nature des matériaux (chap.1 sect. B) afin de mettre en exergue toutes les restaurations antérieures et ainsi pouvoir faire un diagnostic des plus précis.**

**Remarques sur l'état générale**

Le tableau présente une mauvaise cohésion entre les matériaux entraînant des déformations, des craquelures et des écaillages

<dl class='spip\_document\_121 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

Chassis vermoulu et tâche de moisissure

### 1./ Le châssis

N'étant pas du XVII<sup>e</sup> siècle et étant de qualité industriel médiocre, le châssis a subi les nombreux outrages du temps : marques d'humidité, état disjoint, éclaté, voilé et vermoulu. Il sera remplacé.

### 2./ Le support

Comme dit précédemment, il s'agit, au dos, d'une toile en coton rapportée lors d'un précédent rentoilage. Elle est marquée d'humidité, de moisissures, de tâches, d'inscriptions au bord senestre et d'un numéro d'inventaire en bas, au bord dextre. Elle est lâche, présente des plis d'angle et est usée sur les bords.

<dl class='spip\_document\_122 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

Tableau en lumière rasante

L'état de la toile d'origine est surtout visible en lumière rasante. On peut voir les déformations, des cloques dures et des plis d'angle. Par contre, soumis à une lumière traversante, et malgré le rentoilage précédent, on peut voir qu'elle ne possède aucun trou, déchirure, ni percement, bref, aucune rupture.

### 3./ La couche picturale

Compte tenu de l'état du support, la couche picturale, moins souple que la préparation, donc, plus sensible, est désolidarisée de celui-ci et a subi de nombreux dommages : déplacements, écailles avec et sans chute de matière, sur la presque totalité de la surface du tableau.

<span class='spip\_document\_123 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

### 4./ Le vernis

Soumis aux ultraviolets, le vernis apparaît épais et régulier, masquant tous les repeints mais très attaqué par des micro-fissures définissant un chancis localisé sur l'épaule gauche du personnage. On ne constate aucune scorie. Vraisemblablement, ce vernis n'est pas d'origine, puisque recouvrant les repeints, mais est de bonne qualité.

### 5./ Les craquelures

En lumière rasante et sous la loupe, les craquelures sont mises en évidence ; elles sont généralisées sur plusieurs réseaux. On constate des craquelures d'âge, irrégulières, mais aussi des craquelures accidentelles dues au rentoilage à la colle de pâte, ainsi que des gerçures et des crevasses.

### 6./ Schéma de la pathologie esthétique



### 7./ Évaluation des préjudices

Après bilan de la nature des matériaux (positif) et constat d'état (négatif), on peut conclure que l'état de dégradation n'est pas naturel, mais semble être le résultats de manipulations antérieures qui ont été néfastes à la bonne conservation de l'oeuvre.

## D. - Interventions antérieures

```
<div class='spip_document_125 spip_document_application spip_documents spip_documents_right' style='float:right; width:170px'> <object classid='clsid:d27cdb6e-ae6d-11cf-96b8-444553540000' codebase='http://fpdownload.macromedia.com/pub/shockwave/cabs/flash/swflash.cab#version=6,0,0,0' width='170' height='275'> <param name='class' value='' /> <!--[if !IE]> «--» <param name='class' value='' /> <!--» <![endif]--»
```

Comme nous l'avons vu ( ch.I, B §3), le tableau a été rentoilé sur une toile de coton. En prenant en considération l'état cassant de la couche picturale, l'écaillage généralisé, les cloques et les déformations de la surface du tableau, il semblerait que le sujet ait subi une réaction très vive suite à son rentoilage. Un rentoilage à la colle de pâte peut expliquer le phénomène. Il est en effet à base de colle, de peau de lapin, de farine, et surtout, d'eau. Ces composants ne sont pas compatibles avec ceux d'origine ainsi qu'avec la toile en coton. En effet, celle-ci, du fait de la présence d'eau, a du subir une forte rétraction, entraînant toute la couche picturale, l'action de l'eau faisant de plus gonfler le bol d'Arménie de la préparation, ce dernier étant particulièrement hygroscopique.

**Le choix d'un rentoilage maigre et cassant, n'a pu permettre à la colle de peau de jouer son rôle de fixatif en pénétrant dans les diverses couches constitutives du tableau. On verra par la suite, lors du désentoilage, la présence de nodule de colle de pâte qui ont provoqué des cloques dures sur la couche picturale.**

<dl class='spip\_document\_126 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

Troisième campagne de restauration

Lorsqu'on examine minutieusement l'état de la couche picturale, on remarque des retouches débordantes et malheureusement des repeints sur les surpeints eux-mêmes.

On peut déduire quatre campagnes de restauration en observant les différents types de retouche :

1. Les retouches à même la toile semblent être les premières, car peintes à l'huile, sans mastic et sans doute par un artiste peintre.
2. Puis viennent les retouches faites sur un mastic gris verdâtre qui pourrait être de la pâte anglaise. Ce mastic très dur est souvent employé à partir de 1820 pour renforcer les stucs et les cadres. Il est composé d'un mélange de blanc de Meudon, de colle de peau de lapin, d'huile et de papier de soie. Ces retouches constitueraient la deuxième campagne de restauration, contemporaine du rentoilage.
3. Il existe une retouche isolée, sous l'oreille, faite sur un mastic blanc, sans doute à base d'huile qui pourrait constituer la 3ème campagne de restauration. Cette unique retouche, sur un mastic très dur, est une nouvelle fois à l'huile, ce qui permet de l'estimer du début du XXème siècle.
4. Enfin, le papier boloré appliqué à la colle de peau de lapin sur la face du tableau paraît être assez récent puisqu'il n'a pas jauni avec le temps.

Il n'existe malheureusement aucune archive qui pourrait nous éclaircir sur ce point.

## E. - Diagnostic

Outre la nécessité d'un refixage urgent in situ, j'estime devant le véritable danger qu'encourt cette toile, qu'une reprise du rentoilage est impérative.

Pour éclairer mon choix je poserais deux questions :

- qu'est-ce qui a poussé le restaurateur du XIXè à faire un rentoilage
- qu'est-ce qui justifie de défaire son travail pour entoiler de nouveau

Désentoilage et rentoilage sont des opérations lourdes qu'il convient de pleinement justifier.

### 1./ Définition d'un rentoilage

Le "restaurateur" d'alors s'est sans doute senti obligé de faire un rentoilage, du fait de la perte de solidité de la toile d'origine rendue fragile par l'âge, mais aussi parce qu'elle devait être cuite par oxydation de ses fibres



(vraisemblablement du fait de la préparation grasse).

Comme la toile n'était pas en situation de recevoir une colle aqueuse, elle a subi des tensions mal réparties formant des plis d'angles qui ont provoqué des faiblesses de la couche picturale à ces endroits.

Mais, ce qui m'a vivement encouragé à reprendre le rentoilage, c'est le constat affligeant causé directement par l'ancien rentoilage. L'humidité a provoqué des rétractions et moisissure au dos du tableau. Au devant, la peinture se détache du support déjà affaibli, souffre d'écaillages, de soulèvements et d'une mauvaise adhérence.

**Le rentoilage va permettre de consolider d'une façon réversible, la toile cuite et affaiblie, et va rétablir la cohésion des couches tout en stabilisant la couche picturale. La peinture retrouvera alors la cohésion physique qui est nécessaire à sa pérennisation, et à retrouver son intégrité esthétique.**

## 2./ Choix du rentoilage à la cire-résine

Maintenant, il s'agit de déterminer quel type de rentoilage effectué, fonction des matériaux et de leur état. Il faut bien sûr exclure le rentoilage à la colle de pâte qui ne ferait que provoquer des dégâts supplémentaires.

Compte tenu de l'époque du tableau, il me semblait préférable d'utiliser une technique à base de résine naturelle et non de résines synthétique. Mon choix s'est donc porté vers un rentoilage à la cire-résine avec facing au boloré et vernis cire.

## 3./ Avantage et inconvénients du rentoilage à la cire-résine.

Dès 1860, cette technique dite "hollandaise" apparaît dans les pays du Nord et de l'Est et se développe pour chercher à pallier les inconvénients du rentoilage à la colle de pâte, ainsi que les problèmes de conservation des tableaux dans des milieux humides.

- **AVANTAGE**

Protection efficace de surface contre l'humidité, absence d'eau dans les matériaux utilisés et dans la technique : la toile garde une bonne souplesse.

De part sa composition à la cire d'abeille et résine Dammar, cet adhésif a pour avantage de pallier aux risques de transposition spontanée, surtout dans le cas d'une peinture à la préparation argileuse. Elle n'apporte en effet aucune humidité et fait un barrage contre le développement des micro-organismes.

Son pouvoir adhésif ne diminue pas avec le temps, la cohésion est rétablie durablement.

Elle isole l'oeuvre des variations hygrométriques en l'enrobant par la face et le dos, l'imperméabilisant aux échanges gazeux.

**De part sa souplesse, la cire-résine évite les écrasements de matière, comme cela peut-être le cas avec un rentoilage colle de pâte. L'état de surface reste vivant, et les reliefs de l'écriture du peintre respectés.**

- **INCONVÉNIENTS**

Son pouvoir adhésif est assez faible ainsi que sa force de structure. La cire-résine est un adhésif plus inerte que la colle de pâte.

Avec le temps, elle devient plus dure, moins stable, pouvant provoquer une dégradation de la cellulose par oxydation ou cristallisation. L'ensemble du tableau devient alors sensible à la chaleur, et la résine peut finir par s'acidifier.

Le tableau devient plus lourd.

Il subsiste un risque de modification optique de l'oeuvre, au niveau du support, de la préparation et/ou des différents feuillets de la couche picturale.

Dans certains cas, ce type de rentoilage peut ne pas résorber complètement les déformations ou les soulèvements (contrairement à la colle de pâte quand le tableau la supporte).

**Enfin, la réversibilité reste relative ce qui entraîne la nécessité d'utiliser ce matériau lors d'une restauration postérieure du fait des restes de cire imprégnée dans les matériaux d'origines.**

Après avoir bien cerné le pour et le contre théorique, il convient d'appliquer l'ensemble de ces points au cas concret en exposant les différentes étapes de la restauration.

## **F. - Prescription & traitement : les différentes étapes de la restauration**

### **a./ Restauration conservative (1)**

#### **1./ Refixage**

À même le châssis, la face du tableau est protégée afin d'éviter toute perte d'écaillés. Le papier de protection est un boloré de 17g/m2 encollé au vernis-cire préalablement fluidifié à l'essence de térébenthine, et réchauffé au bain marie. Il convient de commencer à appliquer une bande de vernis au pinceau au milieu du grand côté, à gauche puis à droite, en veillant à bien retirer les bulles d'air et, éventuellement de vernis-cire trop liquide.

Cette opération permet le démontage du tableau en toute sécurité

#### **2./ Démontage et mise à plat**

Le tableau, après refroidissement du vernis-cire est installé, face vers le plan de travail, lui-même recouvert de feuille de papier journal, elles-mêmes recouvertes d'un film Mélinex. Les bords de la toile de l'ancien rentoilage sont alors décollés, et le châssis retiré. Le revers de la toile est alors dépoussiéré avec un pinceau plat.

### 3./ Désentoilage

<span class='spip\_document\_127 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

Pour maintenir le tableau, je cherche à décoller les bords de la toile de coton pour séparer les deux toiles. Cette opération se fait grâce à un couteau plat de peintre. L'ensemble de la toile de coton est ensuite retirée à sec, mécaniquement, en la "roulant" parallèlement à la toile.

On peut remarquer trois choses :

- La bordure basse de la toile de coton a été coupée au raz du bas du tableau, de telle sorte qu'elle ne faisait pas office de bande de tension lors du remontage.
- J'ai trouvé des poils de crin de cheval, des agglomérats de bois, des mastics gras, des nodules de colle, ainsi que endroits pas du tout encollés ou complètement noircis par la crasse et la poussière.
- Le restaurateur n'a absolument pas nettoyé le dos de la toile originale avant de faire son rentoilage et n'a pas posé sa colle de manière homogène.

### 4./ Nettoyage du dos de la toile originale

<span class='spip\_document\_128 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

Après avoir retiré complètement la toile de coton, je pose un damier en colle méthylcellulose, qui va faire gonfler la colle ancienne en la maintenant à la surface. Cette colle assez pauvre en eau est intéressante, car elle reste à la surface, sans pénétration.

La pose en damier permet néanmoins d'équilibrer les forces de tension de surface qui s'exercent malgré tout du fait de la présence d'eau.

**5./ Préparation de la toile de rentoilage sur le bâti**

La toile de rentoilage est choisie neuve, de même nature, de même armure et de même tissage que la toile originale ; c'est à dire : en lin, d'armure toile, de tissage moyen. Elle doit être néanmoins un peu plus forte que la toile d'origine pour bien la soutenir. Elle est décatie et tendue droit fil afin de parfaitement répartir les tensions.

### 6./ Imprégnation de la face interne

<span class='spip\_document\_129 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

Après avoir fait fondre la cire résine au bain-marie, je prépare 2 film Mélinex et un papier kraft de la taille du bâti, ainsi que 4 bandes de kraft. Ces bandes serviront de tirants et maintiendront dans la seconde étape la toile ancienne sur la toile neuve.

D'abord, je pose sur la table le premier film de mélinex et j'applique sur la toile (face interne du bâti) la cire-résine au pinceau. Je procède par bandes horizontales que je tire verticalement avant refroidissement de la cire-résine afin d'obtenir des carrés de cire.

Par dessus la cire froide, je pose un second film de mélinex et je repasse. Je passe ensuite un marbre (froid) pour figer la cire, et je décolle délicatement les mélinex, obtenant par cette méthode une toile uniformément imprégnée recto-verso.

### 7./ Préparation du dos du tableau

Le dos du tableau présente d'anciens mastics gris, très durs, qu'il est nécessaire d'enlever. On arase aussi les fils bordant les trous et on incruste (ajout d'une pièce de toile bord à bord avec le trou) les anciens trous de semences. Les incrustations sont posées à la cire-résine.

Pour ce faire, je pose un petit morceau de mélinex sur les incrustations après dépôt de la cire-résine. Je repasse et pose un marbre pour le refroidissement sous presse. Je mastic ensuite l'ensemble des faiblesses de la toile.

**Ayant ainsi renforcé la toile, le dos est prêt pour recevoir son imprégnation à la cire-résine.**

<span class='spip\_document\_130 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>



### 8./ Imprégnation du dos du tableau

La technique est identique à celle décrite ci-dessous, sinon que c'est la toile ancienne qui est imprégnée à la place de la toile neuve.

Après imprégnation du dos à la cire-résine, on assiste à la formation d'un film de cire à la surface du tableau.

### 9./ Le cartonnage au papier kraft

<span class='spip\_document\_131 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

Le cartonnage est une protection supplémentaire qui garantit un bon maintien du tableau lors du rentoilage. Le tableau "pré-imprégné" est posé sur la face externe du bâti, parfaitement centré, les bandes de kraft préparées précédemment étant encollées à la méthylcellulose et, recouvrant le bollaré de protection, chevauchent le tableau ancien afin de le maintenir sur la toile neuve.

Après avoir posé les 4 bandes de kraft, je peux enduire la feuille de kraft, préalablement humidifiée, de méthylcellulose. Elle recouvre la totalité de la surface du bâti.

**Il est nécessaire d'éviter la formation de bulles d'air durant l'opération. Lorsque la colle est parfaitement homogène et que ses surplus ont été éliminés (à la main ou à l'éponge), il est nécessaire de la laisser parfaitement sécher, permettant ainsi une bonne tension de la toile.**

### 10./ Rentoilage à la cire-résine

<span class='spip\_document\_132 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

Il consiste à repasser pendant plus de 2 heures, en continu, pour fluidifier les imprégnations précédemment effectuées. Il permet de "souder" les deux toiles grâce à la pression et à la chaleur, et, ainsi, de consolider toutes les couches du tableau.

Cette opération est délicate puisqu'on repasse à même la cire-résine. Il est alors nécessaire de faire attention à ne pas soulever le fer brutalement, lui évitant ainsi de happer la toile neuve et de créer des déformations. Repassant par mouvement circulaires, on chasse progressivement les excédants de cire vers les bords extérieurs.

Lorsqu'il n'y a plus de surplus de cire-résine, et que le dos possède une teinte uniforme, on peut passer des blocs de marbre pour accélérer le processus de refroidissement.



À gauche : cartonnage à la méthylcellulose - à droite : repassage lors du rentoilage

### 11./ Élimination des papiers de protection

<span class='spip\_document\_134 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

La feuille de kraft se retire à l'eau très chaude (peu d'eau très chaude), par roulage au doigt, parallèlement à la surface du tableau (sans décoller le papier trop haut).

Le boloré se retire au white spirit, de la même façon.

On constate un parfait refixage des différents feuilis composant la couche picturale et sa préparation.

### 12./ Découpe de la toile neuve et remontage du tableau

En enlevant le surplus de cire-résine au white spirit, je découvre des clés au bas du tableau et je peux confirmer que le tableau a bien été coupé, sa peinture s'arrêtant de façon nette en bas du tableau. Le tableau est alors remonté sur un châssis à clés sur mesure teinté au brou de noix.

<dl class='spip\_document\_135 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

Tableau dos et face après le rentoilage

### 13./ Finitions des bordures

Je coupe la toile neuve excédentaire, en en gardant suffisamment pour une remise en tension et je profite de l'imprégnation de cire pour, en utilisant un fer chaud, plier proprement et fixer au revers du bâti cette partie excédentaire.

J'agrafe alors cette partie repliée pour en assurer une bonne planéité.

## b./ Restauration esthétique (1)

### 1./ Dégraissage au white spirit et nettoyage au Décon

<dl class='spip\_document\_136 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>





Ci-contre, test de nettoyage sur les chaires

**Le dégraissage doit être poussé pour éviter qu'il reste un voile collant et surface qui "patine" au dégrassage. Le dégrassage est nécessaire à l'élimination de tout les dépôts atmosphérique (graisses, nicotine et autres fumée, sels minéraux, attaques acides...). Avant tout dégrassage, il est nécessaire d'adopter un protocole de test rigoureux.**

1. Je commence par les zones les moins sensibles (blanc pour la référence couleur et autres clairs) avec un décon à 10% dans de l'eau déminéralisée, eau qui me sert aussi à neutraliser l'action basique du décon. Aucune réaction.
2. Je passe aux zones plus sensibles (vert et bleu), toujours pas satisfaisant.
3. J'essaie le 10% sur les zones très fragiles (bruns et noirs) : pas satisfaisant.

Vu le résultat décevant je passe à un produit moins dilué (20%) en passant par le même protocole de test. Le produit paraît suffisant sans être trop fort pour les noirs et les bruns.

Par contre, il semble encore insuffisant pour les deux autres. Je teste donc à 33% et le produit répond parfaitement sur l'ensemble des zones du tableaux sans être trop fort. J'utiliserais donc cette dissolution tout en gardant mon attention entière, les nombre des repeints étant très important.

<span class='spip\_document\_137 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

Le dégrassage se fait à l'aide d'un bâtonnet avec un enbout de coton trempé dans la solution de décon, puis d'un coton imbibé d'eau déminéralisé, puis d'un coton sec. Après avoir fait "rouler" le coton sur 2cm carré environ, on neutralise le produit, puis on sèche la surface.

Le dégrassage a permis de découvrir plusieurs choses importantes :

Le vert est très sensible au dégrassage, le manteau apparait ocre-jaune et le vêtement du dessous devient d'un beau bleu outremer. L'ensemble du vêtement est en fait couvert d'un repeint vert cassant tout le relief du drapé.

Lorsque je décrasse le visage, je remarque que le côté droit a été arasé par un repeint noir étendu sur tout le fond du tableau. Bien entendu, tous les anciens mastics masqués jusqu'ici réapparaissent

L'ensemble de ces données me renforçait dans l'idée des quatre campagnes de restauration, et l'allègement allait le confirmer.

### 2./ Allègement du vernis

De la même manière que pour le décrassage, je suis le protocole de test avec une série de solvants, des plus légers vers les plus forts.

Mélanges (ordre croissant)	Réaction
Isopropanol 50 % + Isooctane 50 % (appelé 2-1)	
Acétate d'éthyl (50 %) + méthyléthylcétone (50 %) (pas de dénomination particulière)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Pour les zones les plus solides (blancs et clairs), le 2-1 ne suffit pas.</li><li>• Pour les chairs, le bleu et l'ocre jaune, il n'est pas assez actif</li><li>• Il décolore légèrement le repeint noir du fond.</li></ul>
Isoctane (50 %) + méthyléthylcétone (25 %) +Isopropanol (25 %)(appelé 3A Doux)	

- Le 3A Doux est efficace pour les blancs, les chairs et l'ocre jaune et les bleus du vêtement.

Sous le repeint vert, je découvre un bleu outremer très sain et de bonne qualité (sauf une petite usure au niveau du drapé). En nettoyant le bord du manteau, sur son épaule droite, le fond noir et uniforme devient d'un brun nuancé et brillant.

Le "restaurateur" n'ayant pas nettoyé la couche picturale avant de faire ses "retouches", cette couleur pourrait provenir d'un vernis d'origine, jusqu'à présent masqué par le repeint. Je le retire donc au 2-1.

La barbe sur le côté gauche a été arasée et la joue gauche creusée par le repeint noir du fond. Je découvre alors un beau dégradé allant du brun profond, sur les deux extrémités du tableau, vers un vert lumineux au centre de la composition. Une ombre portée se dégage alors sur un halo de lumière.

Le visage est heureusement resté presque intact. Lors de son nettoyage, j'ai eu la surprise de découvrir des larmes couler sur ses joues, des veines, et une pomme d'Adam saillir de son cou. Tous ces détails donnent un caractère plus expressif et plus dramatique au personnage qui est maintenant parfaitement identifiable : Saint Pierre.

<dl class='spip\_document\_138 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

On voit, sur cette photo, les mastics anciens débordants

### **3./ Véhiculage au 2-1**

Pour unifier le fond cette opération permet de retirer les surplus du vernis et d'homogénéiser sa couche en redéposant ce surplus dans les zones trop démunies.

### **4./ Élimination des mastics anciens**

L'élimination est mécanique, au scalpel. Il est nécessaire de dégager l'ensemble des mastics anciens, trop durs et débordants, mais aussi l'ensemble des scories.

### **5./ Premier vernissage**

J'enlève les dernières poussières avec un bas et je passe un verni Damar au spalter. Le tableau doit être bien à plat, je commence par une bande verticale en bordure de tableau, puis je tire le vernis vers les extrémités de la bande en partant du centre. Je reviens alors par petits va-et-vient à contre sens afin de bien homogénéiser ma bande.

J'agis ainsi de bande en bandes jusqu'à l'autre extrémité du tableau. Une fois cette partie achevée, je tire le vernis horizontalement afin d'en effacer les traces de bandes.

<dl class='spip\_document\_139 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>



Tableau après premier vernissage en fin du premier masticage des lacunes

### 6./ Masticage et ragréage

Le mastic appliqué à la spatule est brun pour se rapprocher de la préparation d'origine. Le masticage sert à rétablir le niveau de la peinture, il doit pour cela parfaitement épouser les contours des lacunes. Bien évidemment, le masticage est opéré lorsque le vernis est parfaitement sec. L'excédent est ragréé au coton humide et au coton sec. La surface doit alors être parfaitement lisse, sans aucun relief, et parfaitement à niveau.

Tableau après premier vernissage en fin du premier masticage des lacunes

### 7./ Deuxième vernissage

Ce deuxième vernissage sert à protéger le mastic, en l'isolant du prochain masticage / ragréage permettant de former le relief de la toile et de la peinture.

<span class='spip\_document\_140 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

### 8./ Second masticage

Lorsqu'on regarde le tableau en lumière rasante, on s'aperçoit que la surface de la couche picturale n'est pas tout à fait lisse, qu'elle présente des aspérités de texture de toile ou de coups de pinceaux. L'utilisation d'un mastic très fluide, au pinceau, permet de créer un réseau de ligne et de point reconstituant la texture de la toile. De la même façon, on reconstitue les demie-pâtes et l'orientation des coups de pinceaux.

Ainsi, ce second vernissage, va permettre de casser la surface trop lisse et donc son indice de réfraction en créant des reliefs à sa surface.

Ainsi, il n'y a plus de rupture entre la couche picturale et le support de la réintégration picturale.

### **9./ Troisième vernissage**

Toujours au Damar et au spalter, le rôle de cette couche est de rendre imperméable le mastic poreux et de permettre à la retouche d'être moins terne et mâte.

### **10./ Retouche aux pigments**

La retouche aux pigments a pour but de retrouver la densité de la peinture à l'huile, contrairement à la retouche au vernis dont je parlerais plus tard. Les retouches exécutées de cette façon ont un bon pouvoir couvrant et donnent une approche colorée et surtout la lisibilité chromatique de l'oeuvre.

En ayant étudié (chap. B /3) la technique du peintre qui avait posé une sous couche grise sous ses carnations, je décide de faire de même. Par contre, pour le reste du tableau, j'essaie de m'approcher le plus possible de la couleur périphérique originale.

### **11./ Quatrième vernissage**

Avant cette opération, je sature, au pinceau, les retouches qui sont trop mâtes avec du paraloïde B72, en particulier les couleurs terres. Ce vernissage isole et protège l'ensemble des opérations jusqu'ici menées.

### **12./ Retouches au vernis**

Ces retouches au Mainemari sont des glacis, peu couvrants, permettant de nuancer d'une manière très subtile les retouches aux pigments. Elles donnent une vibration aux couleurs, tout en permettant de faire des effets de patine.

On achève ensuite la retouche à l'aide d'un tratteggio et d'un puntilli, permettant de créer une vibration supplémentaire de la couleur par le mélange optique de ces hachures. C'est l'illusionisme. La réintégration est en "contact" avec ce

qui l'entoure. Si la retouche était uniformément coloré, son rendu serait trop plat et attirerait l'attention.

### 13./ Bordage

Il s'agit de coller à la colle blanche, des bandes de kraft gommées, sur les quatre bordures du tableau, afin de lui donné "une finition". Comme le tableau n'a pas de cadre, la bande de kraft est patiné au brou de noix afin de ne pas avoir un aspect trop neuf, pour ne pas dépareiller.

### 14./ Dernier vernissage

Ce cinquième vernissage est effectué à la bombe à fin de ne pas risquer d'entraîner les glacis de retouches sous les poils du spalter. C'est un vernissage d'appoint très léger, toujours au Dammar.



Tableau avant / après

## G. - Les produits utilisés

Produit	Composition	Fonction
Vernis-cire	1l. d'essence de térébenthine / 90 à 100g. de cire d'abeille blanche / 425g. de résine Dammar.	Cartonnage de protection
Vernis-cire de refixage	100g. de cire d'abeille blanche / 100g. d'essence de térébenthine / 60g. de résine Dammar / 15g. de térébenthine de Venise.	Refixage

## Du profane au sacré

Méthylcellulose 10%	10% de "résine" pour 90% d'eau déminéralisée	Cartonnage au kraft / décrassage du dos du tableau.
Modostuc Mogano	-composition fournisseur-	masticage
Cire-résine	100g. de cire d'abeille blanche / 60g. de résine Dammar / 15g. de térébenthine de Venise.	Imprégnation / rentoilage
Décon	De 20 à 33 % dans de l'eau déminéralisée. Neutralisation au même solvant.	Décrassage
2-1	Isopropanol 50% / Isooctane 50%	Élimination des premiers repeints / véhiculage du vernis d'origine restant
Sans nom	Acétate d'éthyl 50% / Isooctane 50%	Élimination du vernis rajouté et allègement du vernis d'origine sur les bruns
3A Doux	Isooctane 50% / Isopropanol 25% / Méthyléthylcétone 25%	Élimination du vernis rajouté et allègement du vernis d'origine sur les blancs, bleus, chairs et ocre
Vernis Dammar à retoucher	Résine Dammar 10% Essence de térébenthine bi-rectifiée 90%	4 premiers vernissages
Paraloïde B72	30% de résine pour 70% de diacétone alcool	Isolation des mastics / médium pour la retouche aux pigments
Peinture au vernis Maimeri	-composition fournisseur-	Retouche aux glacis et tratteggio
Diluant	Diluant nitro 50 % / Diacétone alcool 50 %	Diluant pour peinture au vernis
Vernis isolant Charbonnel	-composition fournisseur-	Vernis local pour saturer les retouches mâtes et leur rendre de la brillance.
Vernis à retoucher Dammar en bombe	-composition fournisseur-	Vernis final

++++

## II / DOSSIER HISTOIRE DE L'ART

### A. - Contexte religieux

<dl class='spip\_document\_142 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

**ZURBARAN " le repentir de Saint Pierre " 1659 Dim. 1,59 x 1,24 m.**

Au XVII<sup>e</sup> siècle, nous sommes en pleine guerre de religions entre protestants et catholiques. Une des principale discorde est celle du Sacrement.

Les protestants rejettent le Sacrement de Pénitence et finissent par ne donner au Sacrement de l'Eucharistie qu'une valeur symbolique. Jugeant la confession inutile, il considérait le baptême comme véritable Sacrement de Pénitence, ainsi le pécheur était pardonné par l'acte même de son baptême.

D'après un commentaire de St Ambroise, Bellarmin enseignait que les larmes de Saint Pierre désespéré d'avoir renier trois fois son maître, était une image de la confession, mais les protestants objectaient qu'il n'avait pas avoué sa faute à Jésus Christ puisque ce dernier la connaissait déjà et n'eut à l'expier que de ses larmes. Saint Pierre prit alors la résolution de ne plus pécher.

<dl class='spip\_document\_143 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

**"St Pierre" RIBERA** Dim. 1,26 x 0,97 m. -coll° privée anglaise

Les théologiens catholiques établissaient par de nombreux arguments la nécessité de la confession, expliquant ainsi le besoin des artistes de représenter la confession sous les traits de Saint Pierre.

Le repentir de saint Pierre devient dès lors, pour la piété chrétienne, un sujet de méditation . On assurait que Saint Pierre avait pleuré sa faute tous les jours de sa vie en ayant continuellement "les yeux injectés de sang". On ajoutait que la nuit, dès qu'il entendait le champ du coq, il se levait pour verser des larmes. Les sermonnaires célébraient sa pénitence et les poètes la chantaient. Trosillo en Italie et Malherbe en France écrivirent sur les Larmes de Saint Pierre.

On comprend maintenant pourquoi les artistes ont si souvent représenté le repentir de Saint Pierre à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

## B. Étude iconographique

<dl class='spip\_document\_144 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

**" Les larmes de Saint Pierre "** -GUERCHIN Dim. 1,22 x 1,59 m.



Louvres. Le sujet avait pour les contemporains une haute signification dogmatique : la confession y était mise sous le patronage du "Prince des Apôtres".

Il paraît évident que la figure de Saint Pierre repentant fut proposée aux peintres, d'abord par les hommes d'église. Elle devait d'ailleurs plaire aux artistes car elle invite aux attitudes pathétiques. Mains crispées, yeux au ciel, larmes, tout ce qui s'apparentait à la sensibilité de la contre-réforme.

Ce sujet fut traité dès les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle, par une gravure de Domenico Conti d'après Carrache (tableau conservé chez les Capucins de Bologne), ainsi que plusieurs tableaux du Greco.

<dl class='spip\_document\_145 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

**"Saint Pierre" RIBERA** Dim. 0,78 x 0,65 - Naples

Début XVII<sup>e</sup> on le retrouve chez Guido Reni (Musée de l'Ermitage et Collège Alberoni à Plaisance), chez Lanfranc, l'Albane et Giacinto Brandi (Galerie Borghèse à Rome) et chez Mola (Galerie Corsini à Rome). En Espagne avec Greco, Velasquez (collection de Beruete à Madrid) et Ribéra (Musée de l'Ermitage, Musée du Havre, Musée de Lyon). Enfin, en France par Hyacinthe Rigaud à la fin du siècle.

Pêcheur à Capharnaüm en Galilée, sur le lac de Génésareth, Pierre fut avec son frère André, le premier des apôtres ayant suivi Jésus. De son vrai nom, il s'appelait Simon, mais il reçut du Christ le nom de Kephas (Petros en grec) pour signifier qu'il serait la pierre angulaire de l'Église. Son surnom a complètement supplanté son nom.

Sa vie se divise alors en trois grandes parties :

<dl class='spip\_document\_146 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

**Les larmes de Saint Pierre "** - ZURBARAN 1650 Dim : 1,30 x 0,96 m. -Marseille

-\* Du vivant du Christ, il l'accompagne avec les autres disciples depuis le début du Ministère Galiléen jusqu'à l'arrestation au Jardin des Oliviers, puis, après la Résurrection, jusqu'à l'ascension.

- Après la mort du Christ, il réside à Jérusalem où il est emprisonné par le tétrarque Hérode Agrippa.
- Il se serait ensuite rendu à Rome dont il aurait été le premier évêque. Il est à nouveau jeté en prison et crucifié la tête en bas sur l'ordre de Néron vers 64-67 après JC.

Pour en revenir à son iconographie, il faut prendre en considération son attitude sur notre tableau et replacer le personnage dans son contexte d'apôtre. Manifestement, il est âgé et en position de pénitence, il s'agit alors ou bien d'un "repentir", ou bien des "larmes de Saint Pierre".

<dl class='spip\_document\_147 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

**"Buste de Saint Pierre" BEINASCHI** Dim. 0,60 x 0,42 m. Bordeaux

Saint Pierre est reconnaissable non seulement à ses critères physiques, mais aussi par ses attributs. Il est grand, massif et âgé. L'art oriental lui prête une chevelure frisée, en occident, au contraire, on le représente avec un crâne chauve et rond d'où émerge seulement une touffe de cheveux du front. Sa tonsure rappelle qu'il fut le premier des prêtres chrétien.

Sa barbe bouclée est toujours courte. Figuré ici en apôtre, il porte conventionnellement un pallium (gros manteau laineux) de couleur ocre jaune par dessus un vêtement bleu.

Pierre est clavigère, il porte en effet une voire deux clés. L'une d'or, et l'autre d'argent, clefs du Ciel et de la Terre symbolisaient le pouvoir de lier et de délier, d'absoudre et d'excommunier que le Christ avait confié au Prince des Apôtres. Ces clés sont liées ensemble parce que le pouvoir d'ouvrir et de fermer est "un". Dans la croyance populaire, Saint Pierre devient alors le "Gardien du Paradis".

<object classid='clsid:d27cdb6e-ae6d-11cf-96b8-444553540000'  
codebase='http://fpdownload.macromedia.com/pub/shockwave/cabs/flash/swflash.cab#version=6,0,0,0' width='550'  
height='300'> <param name='class' value="" /> <!--[if !IE]> «--» <param name='class' value="" /> <!--» <![endif]-->

Si on compare sa représentation avec les autres tableaux de la même époque, évoquant le même thème, on peut s'apercevoir que la composition est très classique. Le personnage est présenté en buste, très imposant et se détache sur un fond neutre sombre. La palette étant réduite participe à concentrer le spectateur sur l'effet pathétique de la représentation.

Tout comme Guido Reni, Ribéra, Mola ou Hyacinthe Rigaud, l'artiste a opté pour un portrait en buste, en suggérant le mouvement par le choix d'un visage de 3/4 et des effets de drapés qui cassent le hiératisme de la position du personnage, lui redonnant ainsi sa dimension humaine.

## C. ÉTUDE STYLISTIQUE

<dl class='spip\_document\_149 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

**Saint Pierre de RIGAUT** 1702 Musée de Perpignan

Le graphisme des mains colle complètement à celui de Guido Réni (ci-dessus). Le dessin paraît mou en opposition à la vigueur du visage dont les volumes sont fortement marqués. On retrouve ce même sentiment d'opposition entre un visage de vieillard et des mains de jeune homme. De plus, l'ombre portée sur la joue gauche du personnage est présente aussi sur ce même tableau.

Le style pictural paraît aussi très proche dans le rendu des chairs et le soyeux des mèches de cheveux et de la barbe. Une attention particulière est portée sur le visage qui concentre à lui seul l'intensité du tableau au détriment du rendu des matières de vêtements. Il s'agirait presque d'un vrai portrait tant le personnage a l'air vivant avec une émotion à fleur de peau humidité des yeux et larmes roulant le long des veines).

<dl class='spip\_document\_150 spip\_documents spip\_documents\_right' style='float:right;'>

" **Saint Pierre en prière** " de **MOLA** ▶ Collection de Philippe de Noailles

**Hyacinthe RIGAUD**, peintre un peu plus tardif que Reni a repris lui aussi la même composition mais dans le sens inverse. Son style est moins maniéré et la carrure du personnage s'accorde plus avec ses mains robustes, son cou large et son visage massif. Chez Reni et pour notre tableau, les mains du Saint sont très fines et les oreilles et la bouche paraissent presque trop petite par rapport au reste. Cet ensemble de caractéristique peut nous faire pencher pour attribuer notre tableau à l'école de Bologne.

On ne peut pas l'affirmer car il se pourrait qu'il soit tout simplement français. La comparaison des styles nous indique qu'il n'est pas espagnol, les ombres y étant plus marquées pour renforcer le sentiment dramatique. Dans notre tableau, le pathétisme n'est pas exacerbé.

## CONCLUSION

Cette étude approfondie m'a permis :

de rendre possible la révélation d'un tableau magnifique, autant sur le plan technique que sur le plan pictural en soulevant le poids des "restaurations" antérieures et de leurs conséquences sur le tableau.

<dl class='spip\_document\_151 spip\_documents spip\_documents\_left' style='float:left;'>

**Différentes interprétation de Saint Pierre** À gauche : Détail du Saint André de RIGAUD -Musée de Perpignan / À droite : Détail de Saint Pierre -" St Pierre et St Paul " de Guido RENI Brera Milan

Elle a permis de faire un constat objectif sur les techniques anciennes pratiquées et les produits utilisés afin de positionner la Restauration Moderne sur les deux derniers siècles en pouvant juger d'une partie des matériaux et de leur dégradation.

D'un personnage tout à fait quelconque est né le "Prince des Apôtres", comme une renaissance après plus de deux siècle dans l'ombre.

Même si cette recherche n'a pas abouti à une éventuelle attribution, elle reste, pour moi, le récit d'un fabuleux voyage à travers le temps et à travers l'histoire de mon métier.

# DOSSIER DOCUMENTATION

## Bibliographie

Beguin A.	Dictionnaire technique de la peinture -6 volumes
Bergeon S.	Sciences et patience ou la restauration des peintures
Coremans P.	"La recherche scientifique et la restauration des tableaux" -Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique
Delbourgo S.	"Les altérations de la couche picturale sous l'objectif du microscope" -Laboratoire de Recherche des Musées de France
Déon H.	De la conservation et la restauration des tableaux
Emile-Mâle G.	L'art religieux de la fin du XVIè, du XVIIè et du XVIIIè siècle Restauration des peintures de chevalet
Hours M.	Analyse scientifique et conservation des peintures
Knut N.	Manuel de restauration de tableaux La Bible et les Saints -guide iconographique Manuel de la conservation et de la restauration des peinture -Office International des Musée.
Marijnissen R.H.	Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art
Réau L.	Iconographie de l'art Chrétien

## Remerciements

Je tiens à faire mes remerciements tout d'abord à Madame REGINSTER, Conservatrice du Musée Municipal de la ville de Nevers, pour la confiance qu'elle m'a accordée en me confiant ce tableau pendant plus de deux ans et demi.

Je rends hommage à toute l'équipe de l'[ATPFormation](#), sans laquelle je n'aurais pu réaliser ce projet. Je remercie donc Annette DOUAY et Alix DUMIELLE qui m'ont encadrée avec patience et conseillée judicieusement, ainsi que Romuald BAUDIN qui m'a assisté lors de la restauration conservative du tableau.

Je ne saurais oublier mes parents qui m'ont apportés un soutien total tout au long de cette réalisation.