

DOSSIER D'ÉTUDE ET RAPPORT D'INTERVENTION

CARTON DE TAPISSERIE DE LA MANUFACTURE DES GOBELINS
POUR LA TENTURE DES MAISONS ROYALES
ENTRE-FENÊTRE DU MOIS DE NOVEMBRE, CHÂTEAU DE BLOIS



Titre	Terme masculin (carton de tapisserie de la manufacture des Gobelins pour la tenture des maisons royales entre-fenêtre du mois de novembre, château de Blois)
Artiste	Atelier de Charles Lebrun
Datation	XVIIe siècle
Dimensions	113,7 x 98,7 x 3,5 cm
Institution	Mobilier National
Numéro d'inventaire	GOB/581/1
Elèves restaurateurs	Fossier Diane, Sato Arisa, Viala Arthur, Dimcea Nadia, Aglae Debuf, Lisa Bouvier

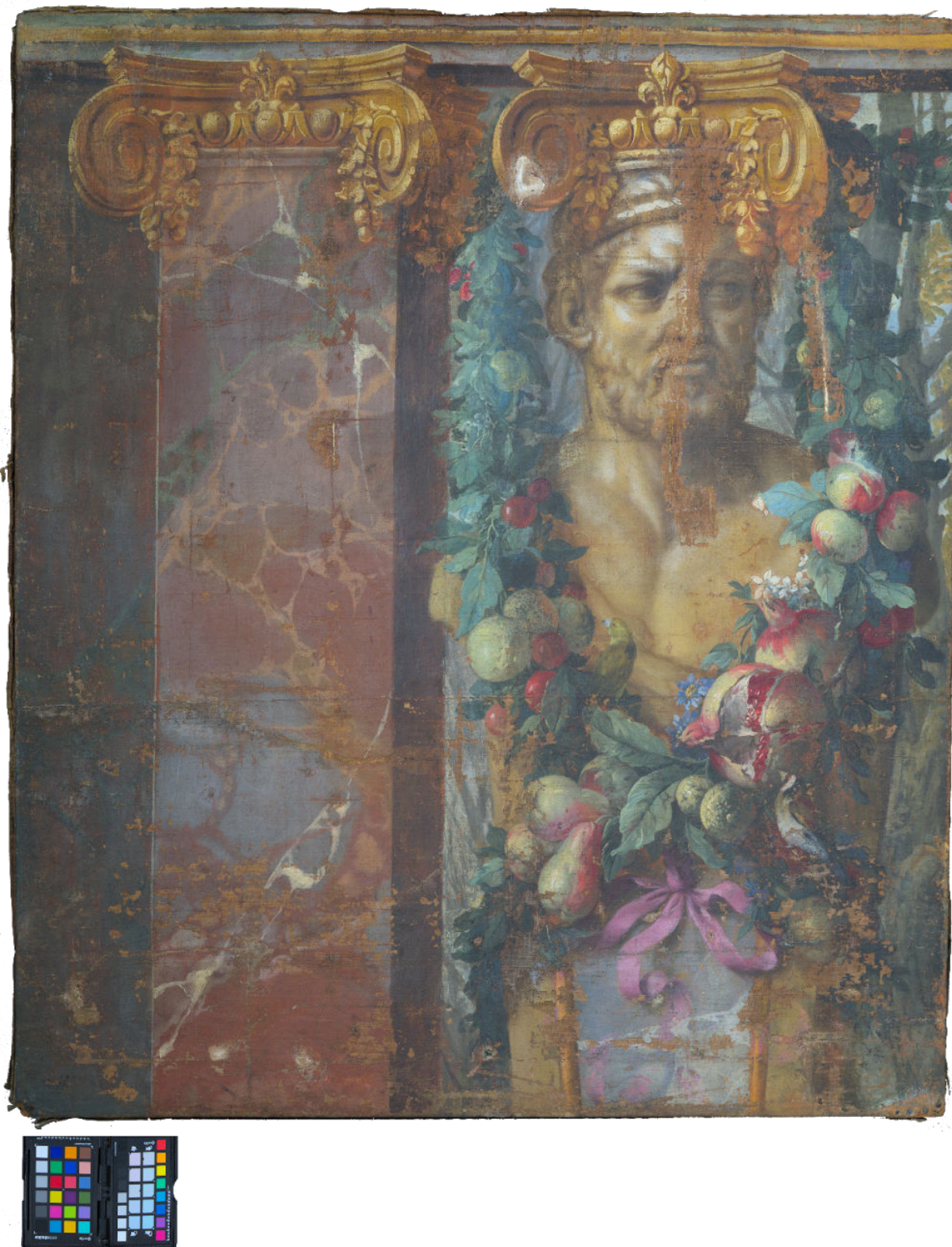
SOMMAIRE.....	2
CONTEXTE DU CONSTAT.....	3
IDENTIFICATION DE L'OBJET.....	4
HISTORIQUE DE L'OEUVRE.....	9
1) Documentation.....	9
2) Références bibliographiques.....	15
ENCADREMENT, MONTAGE, SOCLAGE.....	16
ÉTUDE TECHNIQUE.....	16
1) Support secondaire : le châssis.....	16
2) Support primaire : toile et encollage.....	17
a) Description de la toile.....	17
b) Assemblages entre la toile et le châssis.....	18
c) Encollage.....	18
3) Couche picturale : préparation, couches peintes et vernis.....	19
a) Préparation et dessin.....	19
b) Superposition des couches de peinture.....	20
c) Vernis.....	22
4) Étude des traités techniques anciens.....	23
5) Conclusion.....	24
HISTOIRE MATÉRIELLE.....	25
1)Support primaire: le châssis.....	25
a) anciennes traces de fixation.....	25
2) Support secondaire : la toile.....	28
3) Couche picturale : préparation, peinture, vernis.....	35
ALTÉRATIONS.....	36
1) Encadrement, soclage, montage.....	36
2) Support secondaire : châssis.....	36
3) Support primaire : toile et encollage.....	39
4) Couche picturale : préparation, peinture, vernis.....	41
5) Schéma des altérations.....	42
BILAN ET PRÉCONISATIONS.....	43
TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION.....	44
Traitement de support.....	44
Traitement de Couche picturale.....	51

CONTEXTE DU CONSTAT

Auteurs	DI MAURO Carla, HENSÉ Lou, VIALA Arthur
Lieu et conditions d'examen	Département des conservateurs-restaurateurs, atelier Peinture, Institut national du patrimoine. Sur une table d'examen, décroché, accès au revers, sans cadre, éclairage par les lampes d'atelier ou sur un chevalet.
Dates d'examen	du 16/02/23 au 24/03/23
Outils d'examen	lunettes loupes, mètre ruban, lampe à lumière rasante, règle transparente, chevalet, table de constat d'état, appareil photo, trépied, microscope portable
Conservatrice en charge de l'oeuvre	GASNAULT Hélène
Enseignant encadrant	SINDACO Claudia

IDENTIFICATION DE L'OBJET

Nature de l'oeuvre	carton de tapisserie
technique de l'oeuvre	huile sur toile
dimensions	113,7 x 98,7 x 3,5 cm (pas un format standard)
volume	39 278 cm ³
Titre	"fragment d'entre-fenêtre des Maisons Royales"
Signature	pas de signature.
Attribution	d'après des dessins de Charles Le Brun Charles (1619-1690), atelier de peinture de la manufacture des Gobelins
Date de réalisation	avant 1665
Datation	XVIIe
Œuvre encadrée ou non	non encadrée
Tampons, inscriptions, étiquettes	présence d'étiquettes, d'inscriptions et de tampons (précisions, localisation et photos dans la partie "Histoire matérielle")
lieu de conservation habituel	Mobilier national
numéro d'inventaire du Mobilier national	GOB/581/1
numéro de dépôt INP	Inp 2022-109



photographie générale de la face de l'oeuvre avant intervention





photographies générales des tranches de l'œuvre. De gauche à droite :

- tranche dextre
- tranche basse
- tranche senestre
- tranche haute

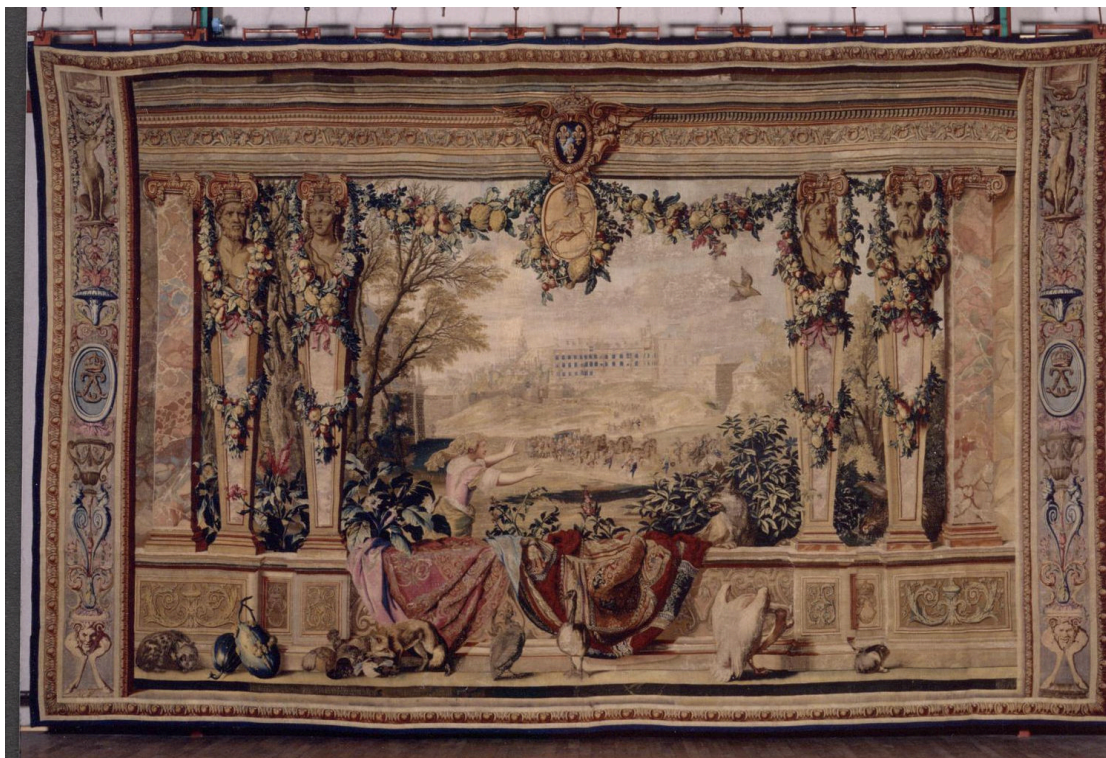


photographie générale du revers de l'oeuvre avant intervention

HISTORIQUE DE L'OEUVRE

1) Documentation

Tenture des Mois ou des Maisons Royales, Tapisserie du mois de novembre ou du château de Blois, d'après des dessins de Charles le Brun (1619-1690), 1676-1680, laine, soie, fils d'or sur métier à haute lisse, H : 410 cm, L : 650 cm, Mobilier national



Nos cartons de tapisserie sont exactement aux dimensions de cette tapisserie.

Tenture des Mois ou des Maisons Royales, Tapisserie du mois de novembre ou du château de Blois, d'après des dessins de Charles le Brun (1619-1690), exécutée par Jean Jans Fils entre 1708 et 1711, laine, soie, fils d'or sur métier à haute lisse, H : 302 cm, L : 532 cm, Mobilier national



Cette autre version de la tapisserie où ne figurent pas les termes de nos œuvres serait tissée entre 1708 et 1711¹. Il est donc possible que le découpage du carton originel ait eu lieu avant 1708. Le tiers inférieur au premier plan est inversé par rapport à l'image précédente, tout comme le défilé au second plan. Le château reste identique. Les colonnes sont différentes, mais les guirlandes par dessus sont les mêmes que sur nos cartons. Cette inversion partielle et ces remaniements de la composition peuvent être liés à des exigences du commanditaire et à l'évolution du goût. Cela ne résulte pas d'une erreur.

Tenture des Mois ou des Maisons Royales, entre-fenêtre, d'après des dessins de Charles le Brun (1619-1690), exécutée par , 1676-1680, laine, soie, fils d'or sur métier à haute lisse, H : 410 cm, L : 650 cm, Mobilier national



¹ La notice du site des collections du Mobilier national émet des doutes sur ces informations.
Rapport d'intervention Inp 2025, Mobilier National, *Terme masculin*



Photographie du carton prise à l'INP

Ce carton a été réalisé pour la *tenture des Maisons Royales*, aussi dite *tenture des Mois*. Ce cycle se compose de plusieurs tapisseries, chacune liée à un mois de l'année et à une maison royale. L'œuvre ici étudiée et son pendant, également présent ce jour dans les réserves de l'INP, devaient faire partie du carton de la tapisserie du mois de Novembre, aussi dite du château de Blois. Les grandes correspondances avec un exemplaire de cette même tapisserie et d'un entrefenêtre appuient cet argument. Le même dessin de Le Brun a aussi sûrement été utilisé pour servir de modèle à la *tenture de l'Histoire d'Alexandre*, comme le montre le terme à senestre de la tapisserie ci-dessous. Le Brun rassemblait donc ses dessins pour former un répertoire décoratif qu'il mettait en oeuvre dans l'ensemble de ses projets.

Tenture de l'Histoire d'Alexandre, tapisserie du passage du Granique, d'après des dessins de Charles le Brun (1619-1690), carton réalisé par Lichery vers 1663, tissée par l'atelier de Lefebvre, avant 1680, laine, soie, fils d'or sur métier à haute lisse, H : 480 cm, L : 800 cm, Mobilier national



Charles Le Brun, né en 1619 et mort en 1690, fut l'élève du peintre Simon Vouet (1590-1649). Il devint peintre décorateur et premier peintre du roi Louis XIV. Toutes les tentures dessinées par Charles Le Brun pour les Gobelins sont inspirées de moments de la vie de Louis XIV² : le temps de la Guerre est exalté dans les tentures de l'*Histoire d'Alexandre*, de l'*Histoire du Roi*, cependant que les châteaux et la chasse sont magnifiés sur un mode plus calme et poétique par le truchement de la tenture des *Mois* ou *Maisons Royales*, dont chaque pièce vante les charmes d'un château royal différent. Les *Maisons Royales* évoquent plus précisément les résidences du souverain, ses divertissements, son orfèvrerie et les animaux de sa ménagerie. Beaucoup de pièces des *Maisons Royales* servaient au décor de Versailles ou de Marly. Plusieurs furent données en cadeau diplomatique à des ministres anglais, danois, ou à l'électrice de Brandebourg.

La manufacture des Gobelins a été créée afin d'égaliser ou de surpasser en qualité la production d'art et de haut artisanat flamande et italienne, jusqu'ici très demandée. En effet, l'industrie tapisserie au XVII^e est dominée par les Flandres, surtout Bruxelles³. C'est Colbert⁴, un des principaux ministres de Louis XIV, qui en est à l'initiative, pour asseoir le pouvoir du jeune roi en Europe. Dès 1662, la manufacture des Gobelins fonctionne et acquiert une renommée internationale⁵. Elle fournit les tentures destinées aux demeures royales ou aux cadeaux du monarque. Elle contribue à porter la France à la première place en Europe dans le domaine de la tapisserie au XVII^e siècle. Lorenzo Magalotti écrit après sa visite aux Gobelins que chaque tapisserie exécutée coûtait au roi quatre-cent francs, et huit-cent en prenant en compte le logement et les provisions des artisans. Le roi a un budget de cent mille francs par an pour ces tapisseries, un prix qui ne change pas même après une forte hausse du cours de l'or qui survint durant cette période. Plus de trente tentures de sujets différents, remises chacune plusieurs fois sur le métier et comptant en moyenne huit pièces, furent tissées pendant le règne. Beaucoup de tapisseries suivent les mêmes dimensions d'environ 3,5 mètres de hauteur sur 5 mètres de longueur.

Le Brun fut le premier directeur des Gobelins et fournissait souvent des dessins pour les productions de tous les ateliers, que les liciers s'approprient plus ou moins, en s'accordant quelques modifications. Il s'était familiarisé avec la tapisserie à Maincy⁶ où il avait créé une manufacture modèle, tant pour son organisation matérielle que pour la qualité de fabrication et la rapidité d'exécution.

Environ huit-cent artisans de professions différentes (peintres, liciers, fondeurs, orfèvres, sculpteurs, etc.) travaillent aux manufactures afin de donner une splendeur nouvelle aux demeures royales. Ils n'étaient pas forcément français, mais étaient accueillis, logés et protégés par la couronne royale. Plusieurs liciers travaillent à la manufacture des Gobelins à l'époque de la production de notre carton:

- pour les liciers travaillant sur métier de haute lice : un atelier dirigé par les flamands Jean Jans (père et fils, originaire de Bruges ou d'Audenarde) , un autre par le florentin Jean Lefebvre, et un dernier par Henri Laurent

² GLEIZES, Henri, p. 160.

³ CAEN, Barbara, p.140.

⁴ SARMANT, Thierry.

⁵ CAEN, Barbara, p.167.

⁶ NICLAUSSE, Juliette.

- pour les liciers travaillant sur métier de basse lice : tout d'abord Jean de la Croix⁷, puis deux autres furent ouvert avec le premier dirigé par Jean Mozin (ou Mosin) puis Dominique la Croix, l'autre par Jean Souet.

La réalisation des cartons a rassemblé de nombreux peintres à l'époque de notre carton, chacun spécialiste d'un sujet en particulier :

- pour les animaux : Pieter Boel et Nicasiaus Bernaert
- pour les architectures : Guillaume Anguier
- pour les fruits, les fleurs et les feuillaisons : Jean-Baptiste Monnoyer
- instruments de musique : Jean Garnier
- pour les paysages et les groupes de silhouettes : Van der Meulen
- grandes figures et drapés : Baudrin Yvart père et François Bonnemer

On peut donc imaginer que ces peintres ont travaillé pour la réalisation de notre carton. En effet, nous y reconnaissons plusieurs mains.

Par ailleurs, les cartons sont souvent découpés en six pièces pour le paysage ainsi qu'en deux longues pièces pour les entrefenêtres, ou alors elles-mêmes en deux pièces⁸. C'est sûrement d'un découpage de ce type du carton du mois de Novembre que provient notre morceau de carton.

La *tenture des Mois* fut mise sur le métier dès 1665⁹, et a été réalisée sept fois dans son intégralité à fils d'or entre 1668 et 1680¹⁰, mais jusqu'à quinze exemplaires se comptent pour certaines d'entre elles. Elle comprend douze mois associés à une maison royale, et huit entre-fenêtres. Vingt-quatre entrefenêtres à fils d'or ont été confectionnés après 1680. Les sources divergent sur la réalisation des tapisseries de la *tenture des Maisons Royales* : soit elles ont été réalisées uniquement dans l'atelier de haute lice de Jean Lefebvre et Jean Jans fils¹¹, mais également en basse lice¹², ce vers quoi s'accordent le plus de sources. Dès 1674, une douzaine de tapisseries sont terminées¹³ et payées par Louis XIV. Pour la fête Dieu du 17 juin 1677 à Versailles, les tapisseries des mois de Novembre, Juin, Avril et Décembre sont achevées et livrées¹⁴. Dans les inventaires de 1673, six tapisseries de la tenture des Mois sont inventoriées, puis envoyées en Angleterre en décembre 1682. La même année, Jean de la Croix aurait réalisé dans son atelier de basse lice la tenture entière afin de l'offrir au Danemark en 1682. En raison de la production répétée de cette tenture, il est facile d'imaginer que le carton soit copié plusieurs fois afin d'en garder le modèle. Ainsi, notre carton est très probablement l'original, ce qui est corroboré par la qualité de la peinture ainsi que la différence de mains selon les parties représentées. Il est toutefois certain qu'il soit basé sur un dessin original de Lebrun.

⁷ NICLAUSSE, Juliette.

⁸ VITTET, Jean.

⁹ SARMANT, Thierry.

¹⁰ CAEN, Barbara, p.167.

¹¹ GLEIZES, Henri et VITTET, Jean.

¹² CAEN, Barbara.

¹³ VITTET, Jean.

¹⁴ VITTET, Jean.

Le métier de haute lice¹⁵ supporte deux nappes de fils de chaînes maintenues à la verticale. Ces fils s'enroulent sur des cylindres de bois horizontaux au fur et à mesure qu'avance l'ouvrage, tissé habituellement couché. Les laines sont présentées à l'horizontale face aux fils de chaînes verticaux. Le croisement des nappes permet au tissage de s'accomplir. Le croisement est obtenu au moyen d'un tirage sur les lices, cordelettes qui servent à ramener la nappe arrière à la partie antérieure.

Le licier, assis devant son ouvrage, n'en voit que l'envers, mais il est guidé par des marques, décalques des principaux traits du modèle, soulignées à l'encre de Chine sur la chaîne, également par le carton, placé à sa droite; et enfin par un miroir disposé à l'avant du tissu, ce qui autorise un contrôle permanent du travail. Ainsi, la couche picturale du carton n'a pu être utilisée lors de sa mise en œuvre pour la fabrication d'une tapisserie sur un métier à haute lice.

Pendant le tissage, la hauteur de la tapisserie est à l'horizontale sur le métier, cependant que la pièce s'enroule sur le cylindre dans le sens de la longueur. Certains métiers de haute lice sont construits pour le tissage de pièces de 5 à 6 mètres de hauteur; ils pèsent alors plusieurs tonnes.

photographie de la mise en oeuvre d'un métier de haute lisse



Quant au métier de basse lisse, il est conçu pour recevoir des nappes de chaînes horizontales. Les lices sont remplacées par des pédales qui commandent le croisement des nappes. Le carton est alors placé en dessous des fils de chaîne. La couche picturale peut donc être endommagée par les frottements avec le textile. Le carton de tapisserie était souvent découpé en morceaux afin que plusieurs liciers puissent travailler en même temps. Les morceaux de carton étaient fixés à l'aide de croches sur leur métier, l'œuvre était donc piquée au support du licier. Cela correspond certainement aux percements et marouffles les plus anciennes sur les deux morceaux cartons.

Les Gobelins finissent par travailler exclusivement sur haute lisse, Beauvais et Aubusson sur basse lisse.

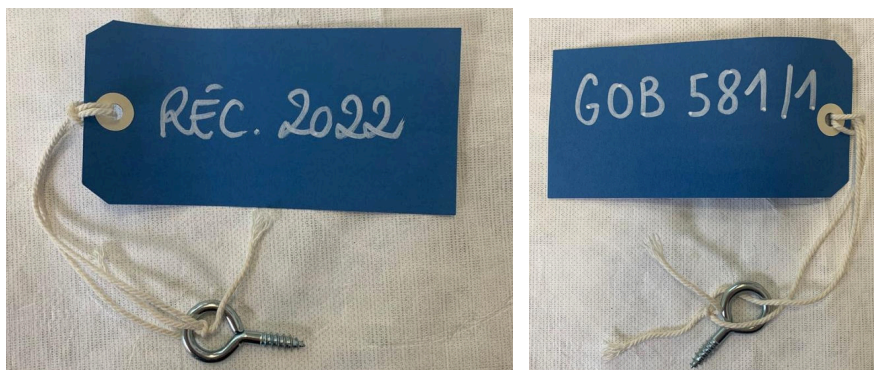
Durant le dernier quart du XVII^e siècle en France, le licier n'est aucunement soumis au carton dont il s'éloigne volontiers. Néanmoins, le carton reste son principal guide durant le travail, mais aucun rapport de copie n'existe entre la peinture et la tapisserie.

¹⁵ GLEIZES, Henri, p. 147.

2) Références bibliographiques

- <https://collection.mobilier-national.fr/objet/GMTT-124-002> consulté le 14 mars 2023.
- <https://collection.mobilier-national.fr/objet/GOB-581-001> consulté le 14 mars 2023.
- <https://collection.mobilier-national.fr/objet/GMTT-108-011> consulté le 14 mars 2023.
- <https://collection.mobilier-national.fr/objet/GMTT-83-000> consulté le 14 mars 2023.
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Tenture_des_Maisons_Royales#:~:text=La%20tenture%20des%20Maisons%20Royales%2C%20ou%20tenture%20des%20Mois%2C%20est,r%C3%A9sidence%20royale%20de%20Louis%20XIV consulté le 14 mars 2023.
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Manufacture_de_la_Savonnerie#/media/Fichier:Ouvrage_de_savonnerie_%C3%A0_l'od%C3%A8ve.JPG consulté le 14 mars 2023.
- <https://collection.mobilier-national.fr/objet/GMTT-112-002> consulté le 17 mars 2023.
- https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/coll_res/discours_fr.pdf consulté le 24 mars 2023.
- GLEIZES, Henri. *Dans les coulisses du Mobilier national : Mobilier national et manufactures nationales de tapisserie et de tapis (Gobelins, Beauvais, Savonnerie)*, 1983, p.224. "Les métiers de haute lice et de basse lice", p.147. "Les Gobelins", p. 160.
- SARMA, Thierry. *Créer pour Louis XIV : les manufactures de la Couronne sous Colbert et Le Brun*, Paris, Mobilier national Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, p.199.
- CAEN, Barbara. *La tapisserie française : du moyen âge à nos jours*, Paris, Éditions du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2017, p.351.
- NICLAUSSE, Juliette. *Charles Le Brun : premier directeur de la manufacture royale des Gobelins*, Paris, Ministère des Affaires Culturelles, 1962, p.77.
- VITTET, Jean. *La collection de tapisseries de Louis XIV*, Paris, Éditions Faton, 2010, p.460.
- MARTIN, Elisabeth. "La technique des peintres français des XVIIème et XVIIIème siècles", p.65 in *Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers : enseignements théoriques*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2000, p.124.
- BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth. "La technique de la peinture française des XVIIè et XVIIIè siècles", p-65-78, in *Techné*, n°1, Paris, 1994.
- DUPUY DU GREZ, Bernard. *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Genève, Minkoff Reprint, 1972, p.411.
- OUDRY, Jean-Baptiste. *Discours sur la Pratique de la Peinture et ses Procédés Principaux: ébaucher, peindre à fond et retoucher*, transcription en français de la conférence prononcée à l'Académie royale de France, 2 décembre 1752, telle que publiée par E. Piot dans *Le Cabinet de l'Amateur*, nouvelle série, 1861-1862. pp. 107-117, d'après le manuscrit de la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2008, p.33.
- LEVAL, Floriane. *étude autour des cartons de tapisserie à travers la conservation-restauration de deux modèles du mobilier national pour la tenture des Maisons Royales (1668-1673)*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020, p.95.

ENCADREMENT, MONTAGE, SOCLAGE



photographies du piton

Un piton moderne était originellement planté dans le montant supérieur, au centre. Ce piton a été retiré lors de notre constat sous les conseils de notre professeur, afin de faciliter les interventions. Il a été conservé.

ÉTUDE TECHNIQUE

1) Support secondaire : le châssis



photographie générale du revers de l'oeuvre

Le bois utilisé est un résineux, présentant des nœuds ainsi que des creux causés par des nœuds creusés lors

de la mise en œuvre.

Ce châssis fixe est composé de quatre montants et de deux traverses en croix. Ces traverses sont bien centrées au milieu des montants. Les montants sont assemblés à tenon-mortaise à enfourchement, avec les tenons à épaulement bâtarde. Les traverses sont assemblées à mi-bois en leur centre et à tenon-mortaise aveugle avec montants. Des traces de trusquins sont visibles pour signaler l'emplacement des mortaises.

L'épaisseur mesurée à l'extérieur et à l'intérieur des montants est de 2,8 cm, le châssis ne présente donc pas de chanfrein. Les traverses sont plus fines, avec une épaisseur de 2 cm.



photographie du montant inférieur du châssis : galeries d'insectes rabotées

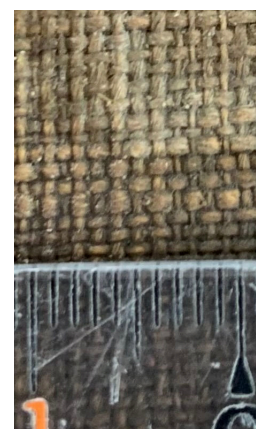
Des marques de rabotage s'observent sur le bas du montant inférieur.

La toile passant sur la tranche senestre étant peinte, le châssis n'est à priori pas celui d'origine, mais il semble avoir été fait pour l'œuvre. Le travail est assez rudimentaire mais il faut noter l'effort d'exécution de l'assemblage tenon-mortaise, plus technique que le mi-bois, et qui est habituellement mis en œuvre pour un châssis à clés. Cependant, aucune encoche n'est présente pour les clés. Aucun clou ne fixe les montants dans les angles, qui ne sont pas non plus maintenus par une colle.

2) Support primaire : toile et collage

a) Description de la toile

Le tissu présente une armure toile en fibres libériennes. Deux lés de toile sont assemblés cousus en surjet, entre 69 et 71 cm du haut du tableau. On suppose qu'il s'agit de chutes de tissus car les lés à cette époque peuvent atteindre 1m20 de large.



L'épaisseur moyenne des fils est de 0,5 mm, mais elle est assez irrégulière. La contexture du lé supérieur compte onze fils par centimètre horizontalement et 13 fils par centimètre verticalement. Quant au lé inférieur, 12 fils par centimètre horizontalement et 13 fils par cm verticalement sont dénombrés. Le lé supérieur semble donc plus serré que celui du bas.

b) Assemblages entre la toile et le châssis

Les semences les plus anciennes sont réparties assez inégalement. On en compte quatorze pour le côté inférieur, dix-neuf pour le côté supérieur, vingt-et-une pour le côté dextre et vingt-et-une pour le côté senestre. La moyenne de leur espacement est d'environ 5,7 cm. Des semence sont aussi plantées sur la face dans les angles de la partie inférieure, deux à dextre et cinq à senestre. On repère également des pointes en métal inoxydable se situant de manière assez éparse sur les quatre montants.

c) Encollage

La toile a bien été encollée de manière généreuse et enrobante. La couleur brune de l'encollage ancien permet de le différencier de la colle de refixage, qui est plus couvrante et recouvre en partie les écailles, comme le montrent les photographies ci-dessous.

L'encollage généreux n'a presque pas laissé passer la couche de préparation au revers malgré la présence d'entre-clos dans la toile.



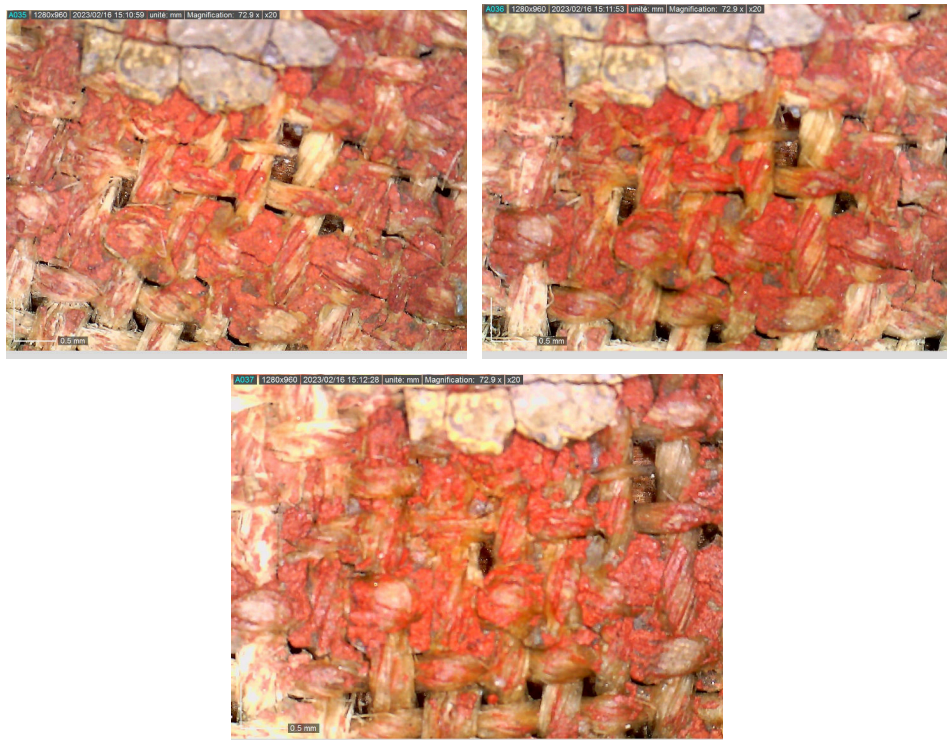
photographie sous dino-lite de la couche picturale :
Observation par la face d'un encollage

3) Couche picturale : préparation, couches peintes

et vernis

a) Préparation et dessin

La fine préparation est colorée en rouge dans la masse. Elle est bien en contact avec les fibres de la toile. Après un test de sensibilité à l'eau sur la tranche inférieure où la préparation était visible, on constate que la couche de préparation n'a pas été très sensible à l'apport d'eau et aux frottements. On peut en conclure que la couche est plutôt hydrophobe, et donc est probablement faite avec un liant huileux. Cependant, la toile a absorbé rapidement l'eau apportée, elle est donc très poreuse.



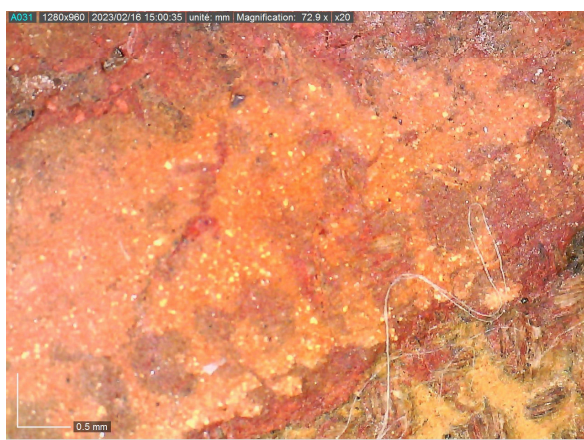
photographie sous dino-lite : zone de test de sensibilité à l'eau (tranche inférieure) : avant humidification, après humidification, après humidification et frottements

Le dessin sous-jacent n'est pas visible à l'œil nu.

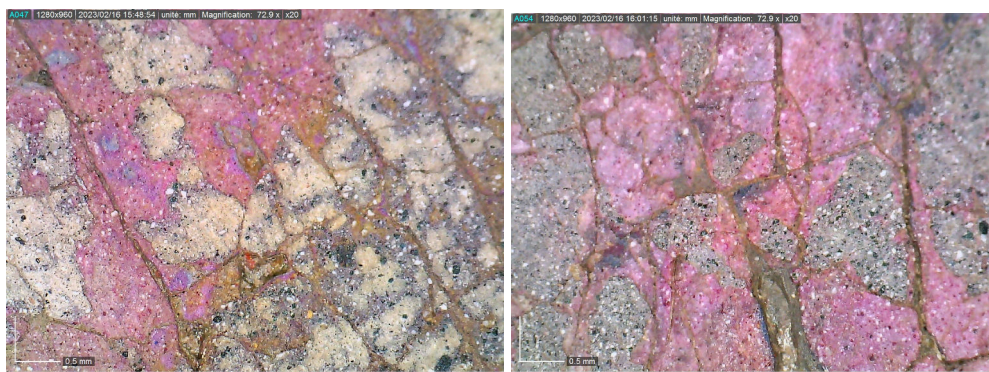
b) Superposition des couches de peinture



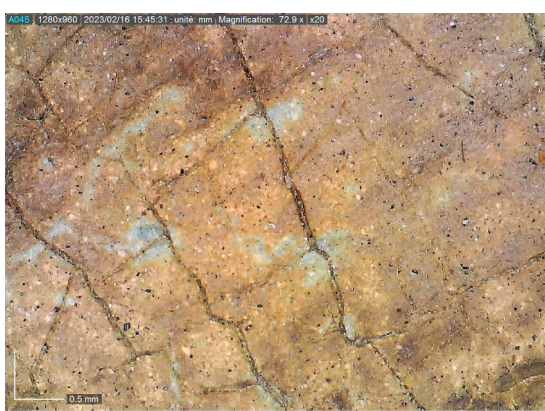
schéma de la superposition des couches colorées



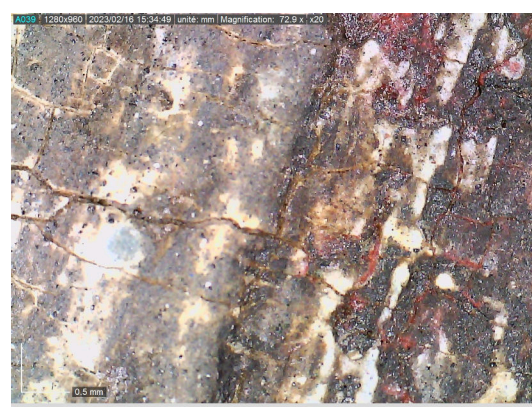
photographie avec dino-lite : sur le chapiteau dextre, une couche de peinture orange se superpose à la préparation rouge



photographie avec dino-lite : la couche rose du ruban est recouverte par la couche blanche



photographie avec dino-lite :
l'ocre passe par-dessus le bleu sur
l'épaule de la statue



photographie sous dinolite : zone à l'interface entre la
partie droite et la partie gauche :
on voit qu'une couche blanche est recouverte par
un arbre dans la couche du ciel et un glacis terre
d'ombre



photographie sous dino-lite : la couche bleue au-dessus du chapiteau dextre passe en-dessous de la couche marron et
jaune, elle fait un bourrelet en bas de l'image.

Le traitement de la zone florale sur la moitié senestre peut être décomposé ainsi :

- 1) Une première couche opaque et blanchâtre a été réalisée sous les zones de paysage. Débordante sous le buste et la végétation, elle y est présente en couche épaisse et en touche avec des empreintes de pinceau.
- 2) Une couche plus fine de couleur ocre sert à modeler le buste.
- 3) Le modelé du buste est rendu avec des touches empâtées pour les rehauts blancs dans les lumières.
- 4) Une couche hétérogène de ciel bleu a été appliquée autour du cou de la figure. Les arbres ont été peints dans le frais.
- 5) Le socle et le ruban ont été réalisés simultanément.
- 6) Des repentirs ont été appliqués pour recouvrir la partie basse du ruban, désormais visible à cause de l'usure.
- 7) Les derniers instants du travail ont été occupés par la réalisation de la guirlande de végétation et de fruits.

Quant à la zone architecturale (moitié dextre et chapiteaux) :

- 1) Une ligne grise a été réalisée avec des empâtements le long du bord supérieur.
- 2) Des lignes de marbrures oranges et vertes peu épaisses sur la colonne dépassent sur le bord dextre.
- 3) Une couche grise opaque a été appliquée au centre de la colonne.
- 4) Une couche grise transparente laisse apparaître le fond rouge pour nuancer le marbre de la colonne.
- 5) Des rehauts blancs ont été posés en empâtement sur le marbre.
- 6) Une fine couche jaune plus ou moins transparente a été appliquée pour modeler la dorure des chapiteaux.
- 7) Un glacis de lignes sombres modèlent les volumes du chapiteau.
- 8) Des empâtements jaune vif réhaussent la dorure, la partie dans l'ombre est réhaussée par des empâtements orange vif.
- 9) Des glacis en fine couche assombrissent la transition entre la colonne et la zone florale. Ils dépassent sur la première couche de la zone florale mais passent sous la végétation, ainsi que sur le bord dextre.

c) Vernis

Le vernis a été retiré par les élèves de la formation de Paris 1-Sorbonne. Quelques restes de vernis pourraient être confondus avec des traces de refixage. Il est difficile de faire plus d'observations et de conclusions dans ces circonstances.

Les peintres des Gobelins ont été impactés par la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 avec Le Brun à sa tête. Le Brun a donc eu une influence sur les modes d'apprentissage de la technique picturale, dont les conséquences apparaîtront surtout au XVIII^e siècle.¹⁶

Quelques manuels techniques du XVII^e siècle nous sont parvenus, comme le *Recueil des essais et merveilles de la peinture*, aussi dit *manuscrit de Bruxelles* de Pierre Le Brun, publié en 1635. On compte aussi les écrits de Philippe de la Hyre (ou de la Hire) et Du Puy du Grez.¹⁷

Les pinceaux et les brosses faits de poils enchâssés dans un tuyau de plume sont soit fermes, en soie de porc ou de sanglier, soit souple en poil de queue d'écureuil dit « petit-gris », ou en poil de blaireau. Au XVII^e siècle, le chevalet a un pied arrière. Les peintres s'aident d'un appui-main.¹⁸

L'usage du support toile se généralise au XVII^e. Toutes les analyses semblent indiquer la prééminence du chanvre, le lin ne se généralise qu'à la fin du XVIII^e siècle. Les toiles sont fréquemment à gros grains, avec des fils assez épais tissés en armure toile de façon moyennement serrée. Notre toile pourrait être un exemple.¹⁹ Les lés de tissu sont cousus au surjet pour obtenir les grands formats.²⁰ Oudry insiste non seulement sur l'utilité de disposer d'une toile de qualité, mais aussi sur la nécessité de décatir la toile avant de peindre dessus : «vous devez sentir combien la perfection des toiles dont vous vous servez doit contribuer à cela».²¹ Selon Philippe de la Hire, l'artiste tend avec des semences la toile sur un châssis provisoire avant de la fixer définitivement une fois l'œuvre achevée.²²

Les encollages sont généralement présents au contact de la toile, comme sur notre exemple. Pierre Le Brun cite la colle de farine ou la colle de parchemin.²³

Le mode de préparation qui domine en France au long du XVII^e est l'usage d'une couche rouge ou brun-rouge. Le sulfate de baryum a sans doute servi à proposer une recette spécifique pour les préparations. Le blanc d'Espagne, appellation d'atelier du carbonate de calcium, est en fait très souvent employé en tant que charge dans le courant du XVII^e siècle, souvent associé à un pigment coloré très riche en oxyde de fer. Ces pigments sont liés avec de l'huile de noix ou de l'huile de lin. Pour améliorer la siccativité, on peut ajouter de l'huile cuite, du blanc de plomb ou du minium, qui semble avoir été plus utilisé dans la première moitié du XVII^e siècle que par la suite.²⁴ Le minium tombe en désuétude dans la deuxième moitié du siècle, car sa toxicité était connue.²⁵ Dupuy du Grez recommande l'application d'une couche fine de préparation afin de faciliter l'enroulement de la toile.²⁶ La préparation est souvent passée au couteau. Il faut aussi noter l'usage fréquent de double préparation colorée à cette époque, qui devient prépondérante au XVIII^e siècle. En effet, la

¹⁶ MARTIN, Elisabeth, 2000.

¹⁷ MARTIN, Elisabeth, 2000.

¹⁸ BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

¹⁹ MARTIN, Elisabeth, 2000.

²⁰ BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

²¹ OUDRY, 1752.

²² BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

²³ MARTIN, Elisabeth, 2000.

²⁴ BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

²⁵ MARTIN, Elisabeth, 2000.

²⁶ DUPUY DU GREZ, 1699.

couche préparatoire rouge foncée, comme celle présente sur notre carton, est ensuite rejetée par Oudry

au XVIII^e siècle.²⁷

Le dessin de la composition est souvent réalisé avec des matériaux secs, comme la craie, la mine de plomb ou le fusain, ou directement avec le pinceau.²⁸

Le plus souvent, les pigments broyés sont conservés à l'état pâteux dans des vessies de porc dont on pique la peau afin de faire jaillir la couleur. Les textes ne distinguent pas clairement les liants pour broyer les couleurs. Il est cependant évident, d'après les écrits, que, pour lier les couleurs, l'huile de noix, claire, est jugée préférable à l'huile de lin qui jaunit. L'huile d'œillette joue un rôle accessoire. Les liants mixtes, obtenus par émulsion de colle dans l'huile, ne sont pas cités dans les textes, mais certains peintres comme les frères Le Nain, Chardin ou Fragonard les ont expérimentés.²⁹

Le terme d'ébauche, souvent employé dans les textes, recouvre deux techniques différentes, l'une en couleur l'autre en grisaille.³⁰ Oudry conseille de vernir l'ébauche très légèrement pour ne pas la perdre. Les couleurs ensuite posées par-dessus se mêlent bien et ne pénètrent pas dans la toile.³¹

La peinture "alla prima" est une technique au faire rapide, qui a eu de tout temps ses adeptes. De Troy, pour les tableaux de l'histoire d'Esther, qui serviront de modèles à des tapisseries a peint en pleine pâte, directement sur la préparation.³²

P. Lebrun distingue le "fin verny" à base de mastic, qu'il conseille d'utiliser au soleil, du "gros verny" à base de colophane. Félibien, un peu plus tard, ajoute aux ingrédients précédents de la gomme laque et son solvant, l'alcool. Il y unit de l'ambre blanc, résine fossile traitée par le feu. Philippe de la Hire rappelle l'usage du blanc d'oeuf sur un tableau frais comme protection de surface.

Si les textes anciens restent une source de connaissance précieuse, ils ne permettent pas de restituer les constituants de la matière dans toute leur complexité. En effet, les textes ignorent les émulsions alors qu'ils sont loquaces sur divers pigments organiques.³³

5) Conclusion

Ce châssis fixe réalisé artisanalement n'est pas original. Il a été réalisé avec des morceaux de bois de seconde main. Il est assez régulier. La toile est constituée de fibres libériennes en armure toile, de densité moyenne et de fils d'épaisseur moyenne. D'après les traités techniques anciens, il est fort possible qu'elle soit constituée de chanvre. Elle est constituée de deux lés cousus au tier de la partie basse, comme il était commun à l'époque. Elle est maintenue sur les tranches et parfois sur la face par des semences et des pointes assez irrégulièrement réparties. L'encollage présent à l'observation sous dino-lite enrobe bien les fibres. La préparation rouge, hydrophobe, assez fine, ce qui est aussi typique de l'époque. Les artistes ont travaillé par grandes plages de couleurs superposées pour placer la composition. Elles se chevauchent à certains endroits selon le relevé ci-dessus. Un dévernissage a déjà été réalisé sur l'œuvre.

²⁷ BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

²⁸ MARTIN, Elisabeth, 2000.

²⁹ BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

³⁰ BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

³¹ OUDRY, 1752.

³² BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

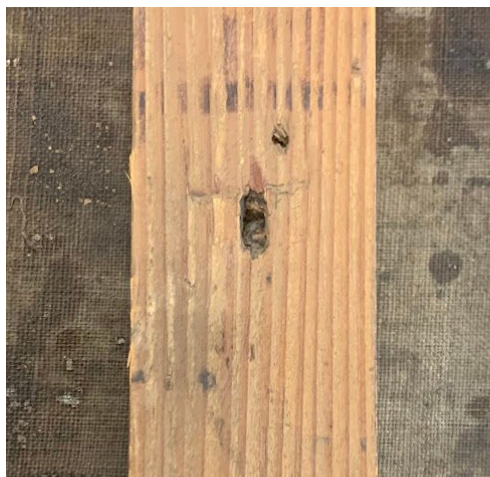
³³ BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

HISTOIRE MATÉRIELLE

Le tableau provient des réserves du Mobilier National, qui est également le lieu où il a été réalisé, plus précisément dans la Manufacture de Gobelins. Il ne semble pas avoir été conservé dans d'autres lieux que celui-ci avant la campagne de restauration actuelle. Cette campagne a débuté dans les ateliers de la Sorbonne (Paris 1) où il a été nettoyé (décrassage et retrait du vernis) et refixé. Un constat d'état et un rapport de restauration ont été réalisés par les élèves de la Sorbonne-Paris 1 à cette occasion. Le tableau est également référencé dans la base de données du Mobilier national.

1)Support primaire: le châssis

a) anciennes traces de fixation



photographie du coin inférieur dextre du châssis : trous et éraflures



photographie de la partie inférieure de la traverse centrale : trou sûrement creusé lors d'un ancien emploi des morceaux de bois



montant centrale partie senestre : anciennes traces de fixation possibles



coin supérieur du montant dextre : ancienne trace de fixation

Des trous centrés sont présents sur les montants dextre et senestre (côté inférieur) ainsi que dans la partie basse de la traverse verticale. Ces marques pourraient indiquer qu'il s'agit d'un châssis

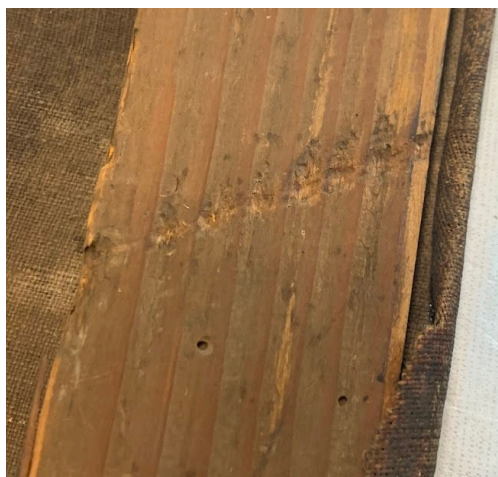
Rapport d'intervention Inp 2025, Mobilier National, *Terme masculin*

de réemploi qui a déjà eu un autre système d'accroche, dans l'autre sens (le montant inférieur actuel était le montant supérieur. Cependant, l'absence d'un autre jeu de trous de semence sur les tranches du châssis ne corrobore pas cette hypothèse: c'est donc bien la première utilisation de ce châssis en tant que support secondaire d'une toile, car aucune autre n'y a été fixée auparavant. Le châssis a donc sûrement été réalisé avec des morceaux de bois de réemploi provenant d'autres châssis ou d'autres ouvrages du bois.



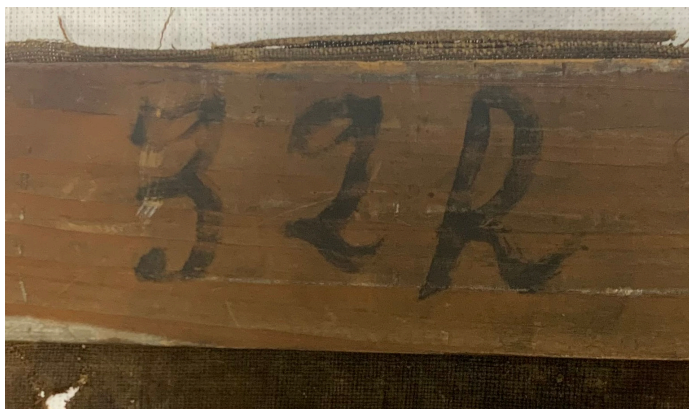
photographie du montant inférieur du châssis : galeries d'insectes rabotées, ce qui appuie l'argument d'un remploi

La présence de trous d'envol permet d'interpréter que ce bois a déjà été dans de mauvaises conditions de conservation. Ces mêmes trous d'envol ne sont pas tous circulaires (montant inférieur, au centre, et montant dextre, en partie inférieure). Or, les insectes xylophages sortent toujours par des trous bien perpendiculaires à la surface du bois, qui forment donc des cavités quasiment parfaitement circulaires. Ceci nous indique que ce n'était pas l'endroit exact où l'insecte est sorti, mais bien une section plus profonde de sa galerie. Il est donc possible de dire que le bois utilisé était déjà infesté par des xylophages lorsqu'il a été mis en forme, et qu'un amincissement lui a fait perdre la couche de bois où le trou d'envol original se situait.



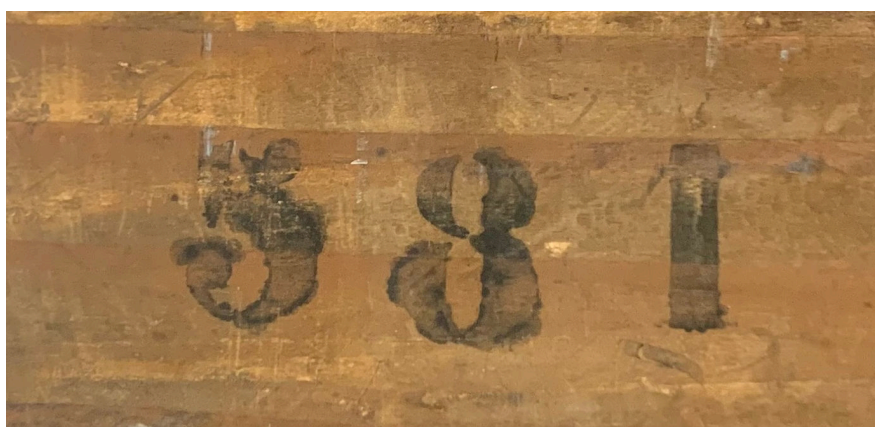
partie inférieure du montant senestre : éraflures

On observe des éraflures et des usures du bois (le bois est enfoncé, ou plus clair).



photographie d'une inscription peinte sur le châssis en haut, partie senestre

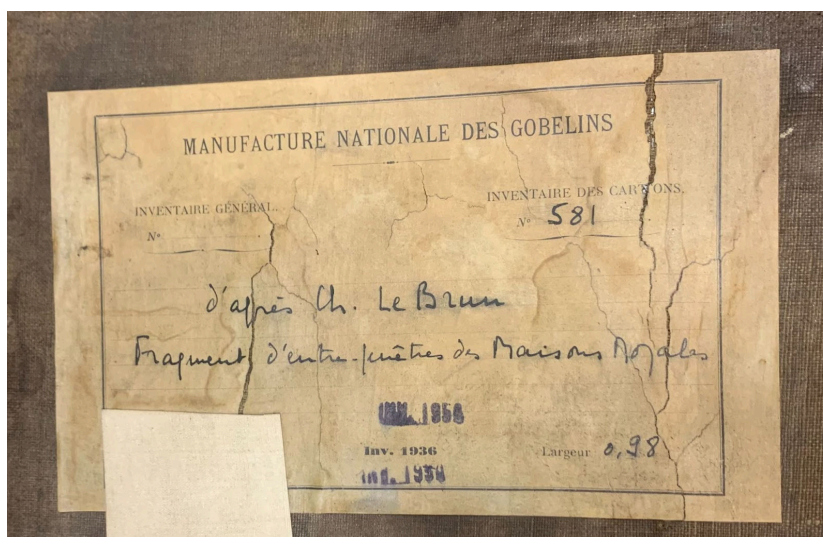
Cette inscription correspondrait au numéro de rebut du musée du Louvre.



photographie d'une impression du numéro d'inventaire de l'oeuvre sur la partie senestre de la traverse horizontale



photographie du numéro d'inventaire de l'oeuvre, écrite au feutre et recouverte d'un vernis, sur la partie dextre du montant supérieur



photographie de l'étiquette en papier collée sur le revers de la toile, imprimée et complétées par des inscriptions à l'encre

Différents inscriptions d'inventaire au numéro identique sont visibles :

- sur l'étiquette papier collée sur la toile
- inscrite au stylo blanc (sur le côté dextre du montant supérieur) du châssis
- deux tampons présents sur le châssis (traverse horizontale, côté senestre) et sur la toile (quart supérieur senestre).

Un autre numéro, différent des autres, est présent sur le côté senestre du montant supérieur du châssis.

2) Support secondaire : la toile

La toile est fixée au châssis. Le bord dextre étant le seul ne possédant pas de guirlande de tension et étant replié sur le châssis, il est possible de conclure que cette partie n'est pas le bord original de la composition. Une partie en a donc été coupée. La tranche de ce côté est également peinte sur plusieurs centimètres (4 cm au maximum). L'existence d'un autre tableau représentant la caryatide voisine de notre atlante de la tapisserie de Novembre peut nous laisser penser qu'il s'agit d'un seul et même tableau qui a été séparé en deux parties.



correspondance de la couture entre les deux lés mais pas entre les pliures

rouge: marques du châssis. À gauche: Jaune= pliures, cyan=couture. À droite: Bleu= pliures, cyan=couture

Pour un schéma plus précis, se référer au schéma des altérations.

Ces deux morceaux de carton proviennent de la même œuvre. Les cartons ont été roulés après leur découpage. Plusieurs mises en tensions successives se devinent, car plusieurs jeux de trous ainsi que plusieurs typologies de semences différent. Avec l'assemblage actuel, on dénombre trois assemblages successifs. L'un de ces assemblages a été fait pour un format plus important, comme le démontre une rangée de trous de semences situés environ 1,5 cm au-dessus des fixations actuelles. Ces trous dans la toile ne correspondent pas à des trous dans le châssis. L'autre assemblage dont on voit encore les marques est repérable par la relative petitesse des trous que les semences ont laissé.

Un morceau de ficelle trouvé sur le côté dextre laisse penser à une mise en tension par laçage lors du premier montage.



photographie du côté dextre : trace potentielle d'une ancienne mise en tension par laçage



photographie du coin inférieur dextre du châssis : ancienne trace de clouage dans la toile sans trou dans le châssis actuel

On voit des marques du châssis actuel, ainsi que d'autres marques horizontales et verticales (probablement dûes à un stockage du tableau roulé).



photographie du haut du châssis : ancienne trace de clouage dans la toile sans trou dans le châssis actuel



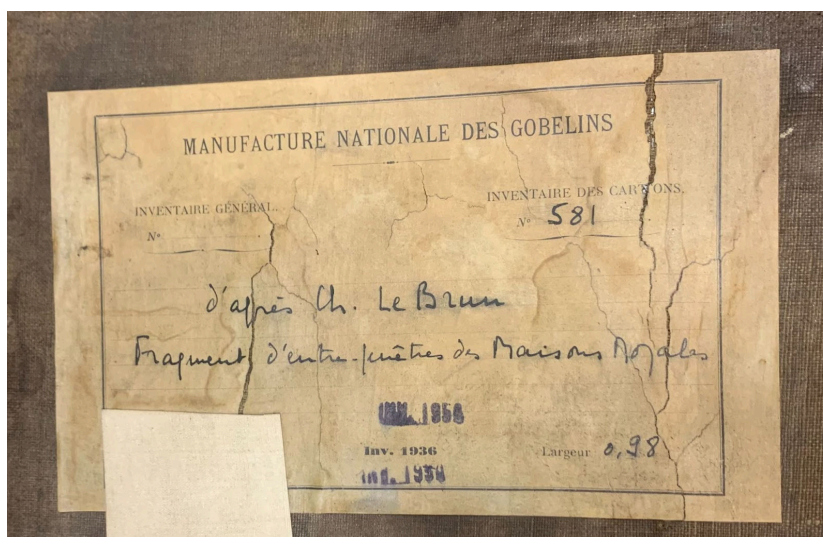
Il est possible que la toile fut mise en tension par laçage lors de la réalisation du carton, voire même lors de son utilisation en tant que modèle lors de la réalisation de la tapisserie. Elle fut ensuite tendue sur un châssis à de multiples reprises, au minimum deux.

photographie sous UV : mise en évidence de colle animale avec la fluorescence

Sur la toile, différentes campagnes de pièces ont été posées :

- 1) à la maroufle pour les plus anciennes,
- 2) en toile de fibres libériennes, plus récentes.
- 3) en matériaux composites, les plus récentes.

Sur la partie inférieure de la traverse verticale, de la colle animale est identifiable sous UV. Elle réagit au contact de l'eau. Peut-être s'agit-il de résidus du collage des patchs ou de l'étiquette. Certains patchs passent en dessous des montants du châssis, ils ont donc été appliqués lorsque l'œuvre fut retirée de son châssis.



photographie de l'étiquette en papier collée sur le revers de la toile, imprimée et complétées par des inscriptions à l'encre

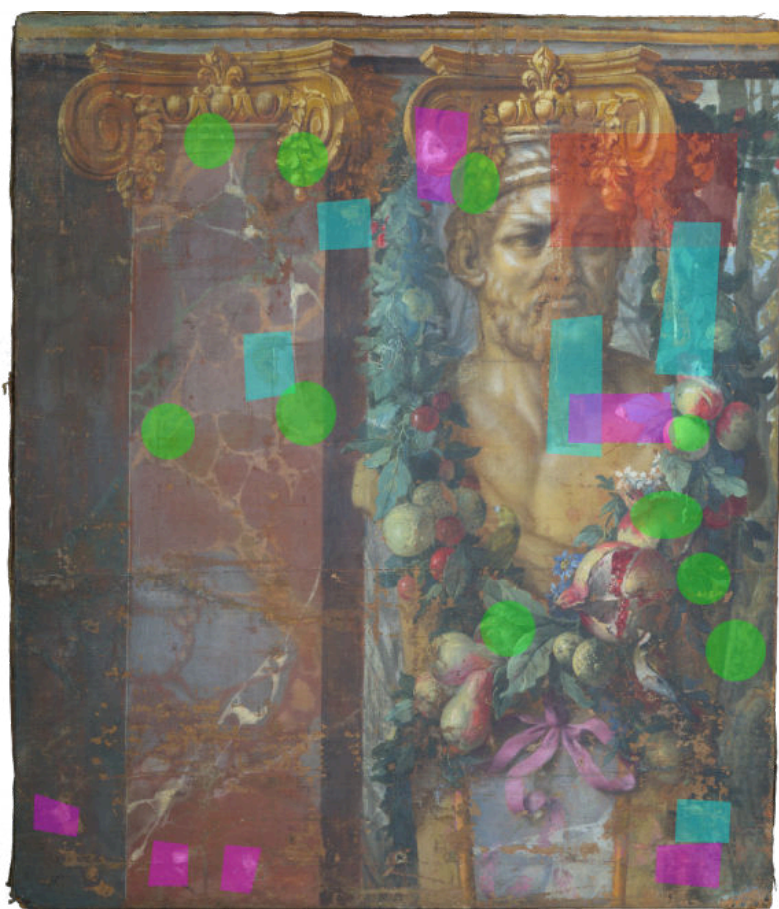
Cette étiquette a été collée au revers de la toile durant la campagne d'inventaire de 1958. La colle de l'étiquette et de celle des pièces ne fluoresce pas aux UV à 365 nm car la toile est très encrassée. Il n'est donc pas possible de déterminer la nature de l'adhésif. Peut-être que les colles ont été absorbées par la toile.

Taches et coulures: au revers on voit des zones plus sombres correspondant au réseau de craquelures (un vernis ou un consolidant ayant fusé à travers la toile pendant l'application ou le nettoyage?)

Parfois on voit des enduits ayant passé au revers sous forme de goutte. Ils correspondent sur la face à des zones où des lacunes ont été comblées (puis ensuite peut-être partiellement enlevées)

Son état d'encrassement très important nous permet de supposer qu'elle n'a jamais été nettoyée.

Des auréoles d'eau ainsi que des projections d'enduit solubles à l'eau peuvent également nous indiquer que des conditions de conservation n'ont pas toujours été optimales.



relevés verts : maroufle et pièces posées au revers
relevés rose : pièces de toile posées au revers
relevés bleu : patchs modernes posés au revers
relevé rectangulaires rouge : emplacement de l'étiquette collée au revers



photographie sous dino-lite : zones grumeleuses de la couche picturale correspondant aux pièces collées à la maroufle, cet enduit est passé sur la face à travers les craquelures



photographie du quart inférieur dextre du revers de la
toile



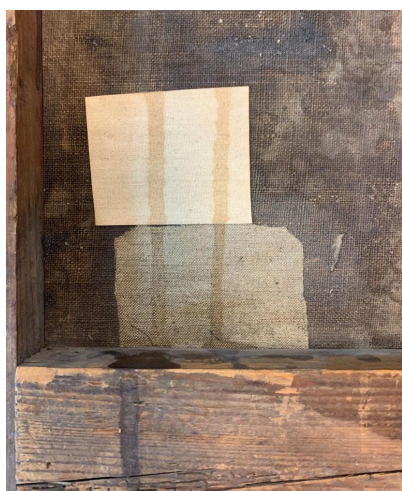
photographie d'un trou dans le quart inférieur dextre de
la toile



photographie du mastic appliqué sur l'avert et passant à
travers la toile



tâches d'eau au revers de la toile :
cernes avec les restes de produits de dégradation



Sur la couche picturale, de nombreuses lacunes sont visibles. Elles sont liées aux déchirures, chocs, sûrement dues au stockage roulé sur lui-même avec la couche picturale à l'intérieur. La toile a sûrement été roulée dans le sens vertical puis dans le sens horizontal.

Les lacunes liées au pliage dans le sens horizontal sont moins prononcées, la peinture aurait donc été conservée moins longtemps enroulée dans ce sens. Des déchirures rectilignes ont été causées le long des pliures. Au moins trois campagnes de patches sur le revers de la toile sont visibles.

photographie des patches passant sous un montant du châssis.

Des dégradations sont survenues après la pose des patches, comme des coulures. Ces altérations s'observent dans le coin inférieur senestre sur la toile ainsi que sur le patch de la partie supérieure du côté senestre.



Des matières filmogènes ont traversé la toile, qui correspondent à certaines lacunes. Lors du dévernissage, le vernis est passé dans les lacunes et a causé des auréoles.

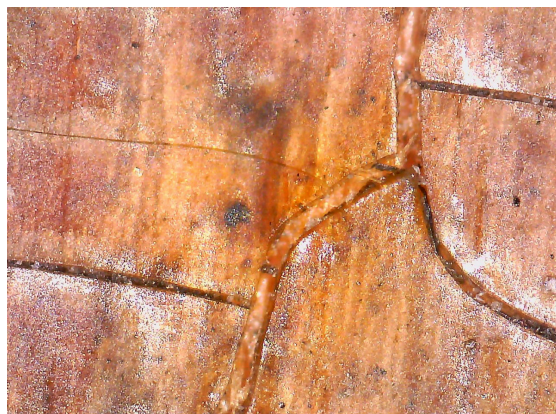
Le réseau de craquelure est visible au revers et est typique des traces de dévernissage.

Des altérations récentes sont visibles avec des traces de mastic qui ont traversé la toile.

photographie sous UV : la maroufle ne fluoresce pas

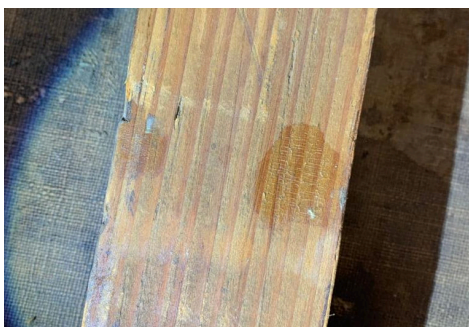
La maroufle des pièces au revers est très dur et gras. Deux maroufles différentes sont identifiables.

Un adhésif débordant et épais, qui a sûrement servi à coller la deuxième campagne de patches, est visible. Sous lampe UV, il fluoresce. Il s'agit certainement de colle de peau.



photographie sous microscope portable : tache de colle animale sur la partie inférieure de la traverse verticale

A gauche, une imprégnation de la toile par le vernis lors du dévernissage a rendu la toile brillante et a saturé les couleurs.



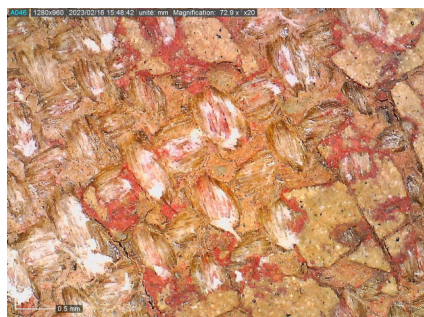
photographie sous lampe UV des

taches de colle sur la traverse verticale

3) Couche picturale : préparation, peinture, vernis



photographie sous dino-lite : mise en évidence d'un jus de restauration, un glacis brun passe par dessus les craquelures



photographie sous dino-lite : mise en évidence de mastics colorés de différentes teintes

Sur les marouflures anciennes et quasi contemporaines de l'œuvre, on observe des premiers repeints. Ces derniers sont craquelés comme la couche d'origine.

Une campagne de restauration postérieure a elle aussi eu recours à des repeints, souvent gris. Des mastics blancs, correspondant parfois aux pièces rectangulaires et blanches sont aussi visibles par la face.

Plusieurs campagnes de repeints ont eu lieu, avec certains proches de la date de création de l'œuvre. D'autres sont postérieurs.

Des mastics ont été appliqués sur l'œuvre, avec des blancs et des oranges et ocres. Ils sont peut-être issus de différentes campagnes.

Des repeints ont été appliqués sur les zones percées puis consolidés à la maroufle. Ils sont anciens et difficiles à distinguer de la peinture d'origine.

Beaucoup de repeints sont visibles sur les chapiteaux. Il s'agit de glacis sombres marquant le volume. Ils sont très nettement discernables en passant aussi bien sur la couche colorée, les lacunes et les crevasses des craquelures.

Le tableau a été nettoyé et déverni il y a quelques années par une élève de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

ALTÉRATIONS

1) Encadrement, soclage, montage

L'œuvre ne présente pas d'encadrement et pas de souvenir de l'encadrement.

2) Support secondaire : châssis

Une fente profonde jusqu'à 1 cm sur le côté senestre du montant inférieur engendre un risque de rupture du châssis, mais il n'est pas immédiat. La fente continue de manière moins profonde sur le côté dextre du même montant.



photographie de la fente sur le montant inférieur

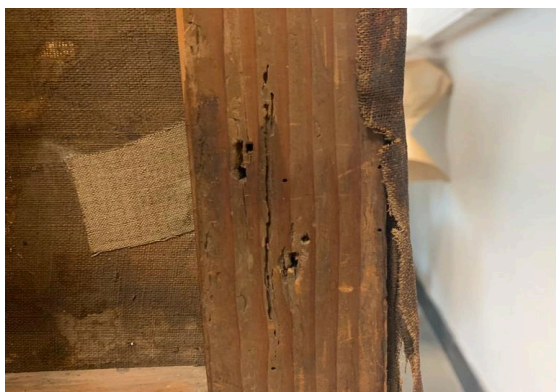
De nombreux coins du châssis sont aussi fragilisés ou présentent déjà des lacunes de bois. L'absence de chanfrein sur le châssis constitue un risque d'altération de la toile et de la couche picturale qui repose dessus.

Coin avec le montant senestre et le montant inférieur : perte de bois.



Sur la photographie ci-dessus, la fente est assez profonde dans le sens du fil du bois, peut-être que le morceau est déjà cassé. Une semence qui l'a provoquée.

photographie du coin entre le montant supérieur et le montant senestre



photographie de la partie inférieure du montant dextre:
traces d'anciennes infestations

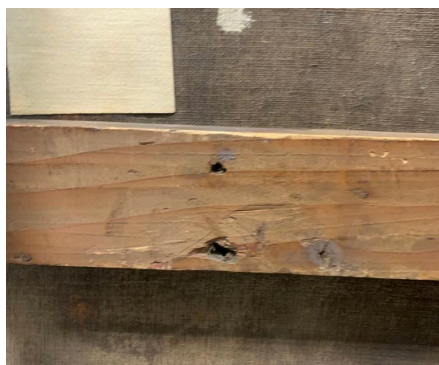


Coin avec le montant
dextre et le montant inférieur : perte de bois.

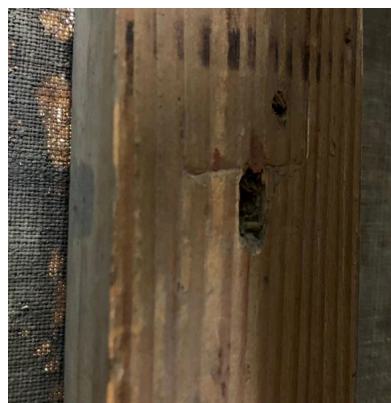
De nombreux trous sont présents dans le châssis.
Dans la partie inférieure du montant dextre, le trou peut soit
témoigner d'une ancienne fixation d'un cadre, soit d'infestations
d'insectes.



photographie du coin supérieur dextre



photographie de la traverse horizontale



photographie de la traverse verticale

Un gros trou traverse toute l'épaisseur du montant supérieur du châssis, l'autre n'atteint qu'un centimètre de profondeur.



Les arêtes exposées du montant dextre sont usées.

Le châssis est bien encrassé, mais la poussière ne s'est pas accumulée entre le montant inférieur et la toile.

Des trous d'envol rabotés sont visibles sur le montant inférieur.

Tâches noires liées à des projections ou d'anciennes attaques fongiques, principalement localisées sur la tranche interne du montant senestre.

photographie des arêtes du montant dextre

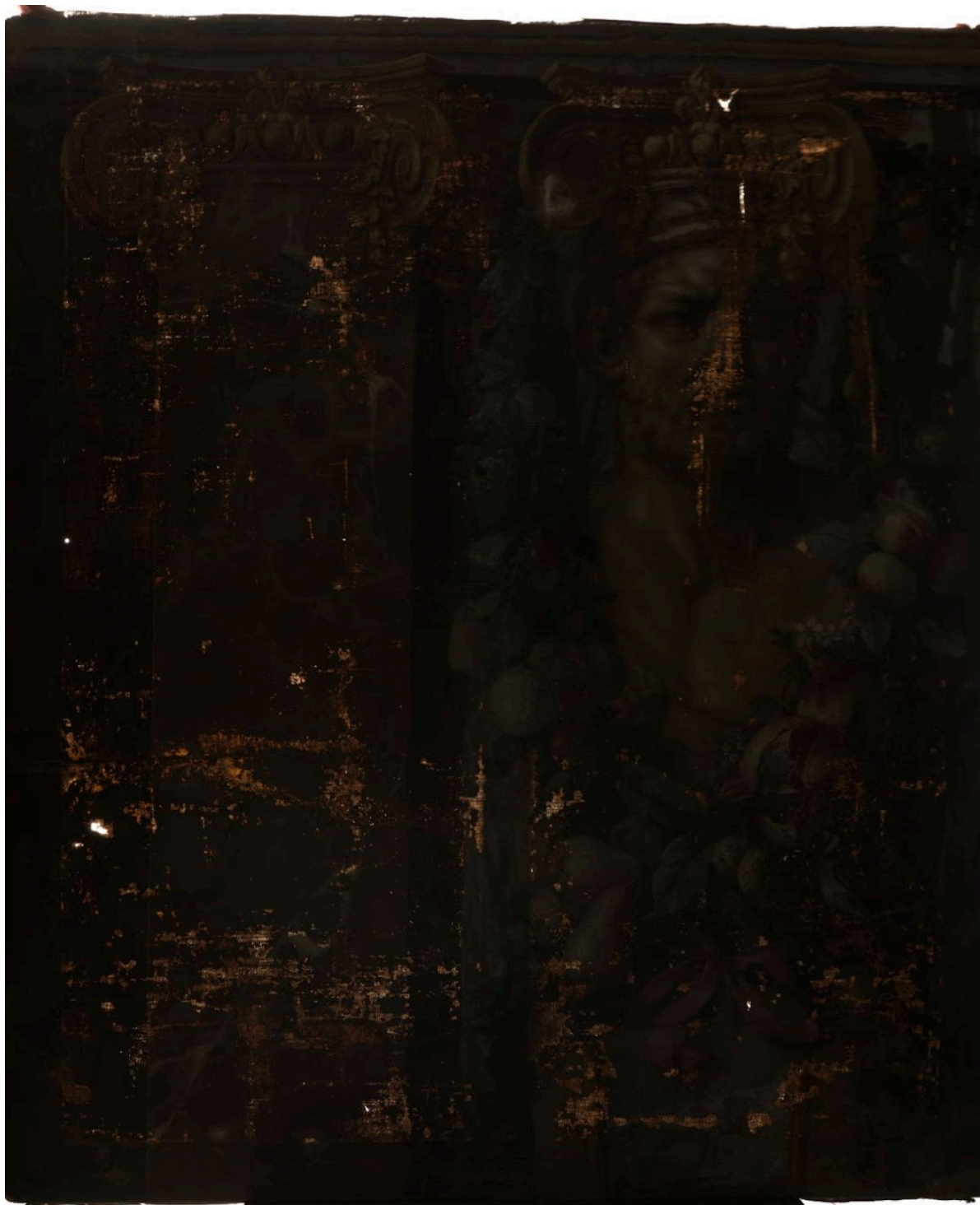


photographie des arêtes du montant dextre

3) Support primaire : toile et encollage



photographie en lumière rasante de la face



photographie en lumière transmise

La toile est très oxydée et encrassée, au revers.

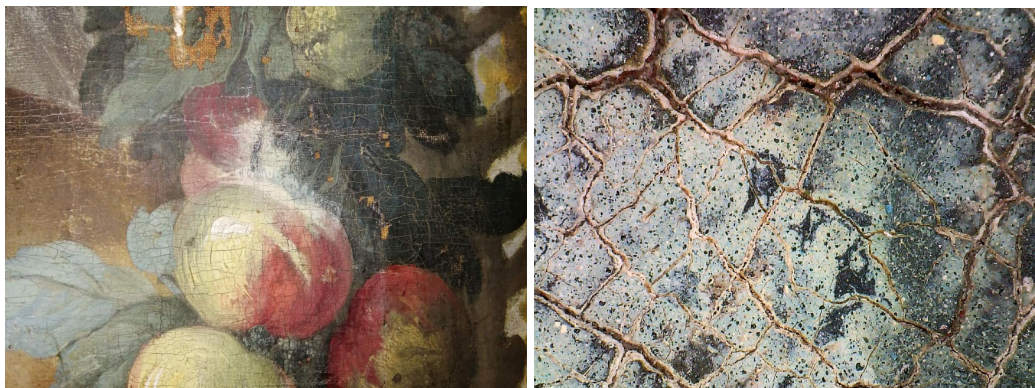
Les trous et déchirures sont nombreux et très visibles mis en valeur sur la photographie en lumière transmise. Des pliures sont aussi nombreuses, en particulier dans le sens horizontal.

L'encollage semble homogène, mais la perte de nombreuses écailles peut éveiller des doutes quant à son efficacité.

4) Couche picturale : préparation, peinture, vernis

La peinture et la préparation sont très lacunaires, en particulier sur les bordures, selon des lignes horizontales de roulage, et sur ce qui s'apparente à un dégât des eaux.

Des chancis sont visibles, très localisés sur une petite zone de la guirlande végétale.



photographie sous dinolite

La photographie en lumière transmise ci-dessus met en valeur les lacunes de couche picturale.

Des déplacements des couches supérieures de peinture sont visibles à certains endroits.

La peinture, abrasée sur les arêtes des montants, est lacunaire.

Des lacunes sont aussi visibles autour des déchirures.

Le vernis n'est quasiment plus présent.



Orange : Marouflage au revers et repeint ancien à la face

Turquoise: marques de pliures

Rouge: percements ou déchirures

Bleu : coutures

Magenta : Perte de couche picturale

Vert: Semences à la face

Nb: les déplacements, trop proches des lacunes de couche picturale n'ont pas été indiqués, faute de lisibilité.

BILAN ET PRÉCONISATIONS

BILAN

Bilan matériel

Les châssis n'ont pas les dimensions adéquates et sont fragiles. Les toiles sont oxydées et usées avec des trous et des déchirures. L'assemblage est fixe. La fixation de la toile au châssis est irrégulière et entraîne des défauts de mise en tension, donc des déformations. La couche picturale est très lacunaire mais a été nettoyée et refixée précédemment. Ces deux œuvres sont lisibles mais pas présentables dans une exposition.

L'état de conservation de ces deux œuvres est plutôt médiocre, même si celui du terme féminin est plus préoccupant.

Changement du statut de l'œuvre

L'œuvre est passée des valeurs d'usage et des valeurs esthétiques (en tant que carton de tapisserie) à des valeurs historiques d'association, d'ancienneté, esthétiques et de recherche.

CONDITIONS REQUISES POUR LA MANIPULATION, L'EMBALLAGE ET LE TRANSPORT

1) Restrictions pour l'exposition et le transport

Prêt déconseillé.

2) Recommandations générales

valeurs requises : limiter l'éclairage en niveau et en durée, maintenir l'hygrométrie entre 50 et 55%, maintenir la température autour de 20°C

- Conserver, présenter, stocker : à plat
- sécuriser l'accrochage, tenir éloigné du public
- manipuler avec des gants
- stockage hors poussière

PRÉCONISATIONS DE CONSERVATION-RESTAURATION

- intervention approfondie sur le support, pour résorber les déformations et réviser le système de fixation de la toile au châssis
- la question du degré de retouche se pose pour la présentation de ces oeuvres

TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION

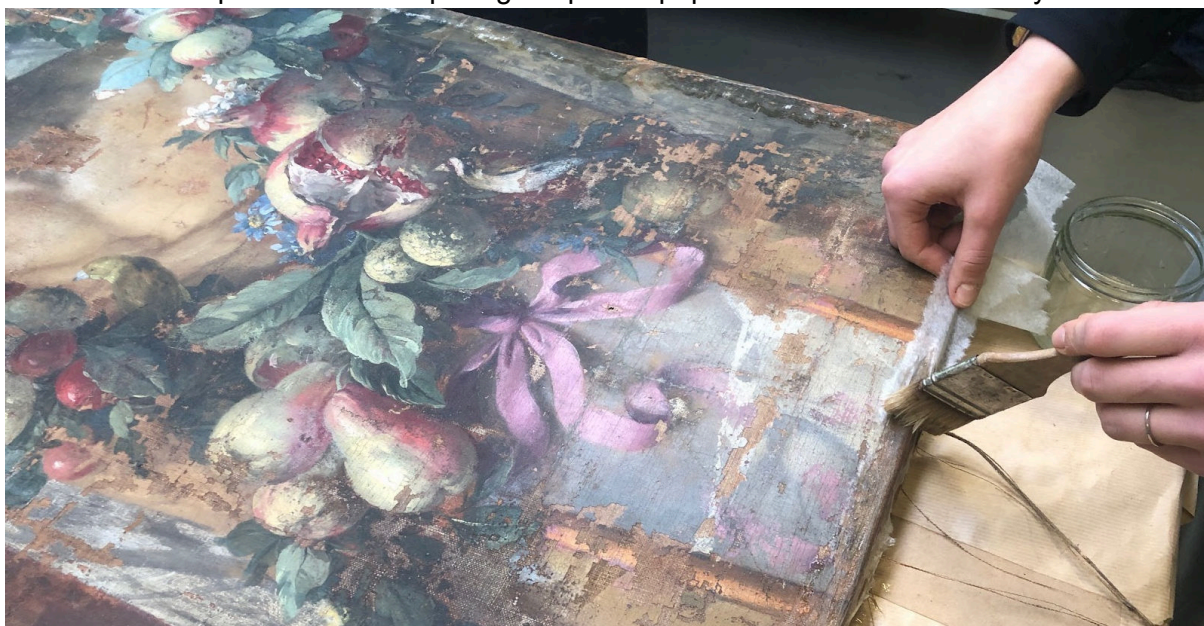
Traitement de support

(Février 2025)

Encadrement par Jean-François Hulot et Amalia Villiere

Afin de faciliter le démontage à venir, une semences sur deux ont été retirées ainsi que l'ensemble de celles sur la face.

Les arêtes de la peinture ont été protégées par un papier de chanvre collé à la tylose à 3%.



La toile a été déposée et les champs aplanis avec une humidification locale et à la spatule chauffante. Le revers a ensuite été dépoussiéré au pinceau.

Un papier de chanvre a été appliqué sur la face à la colle d'esturgeon à 3% pour protéger tout en effectuant un premier refixage par la face.

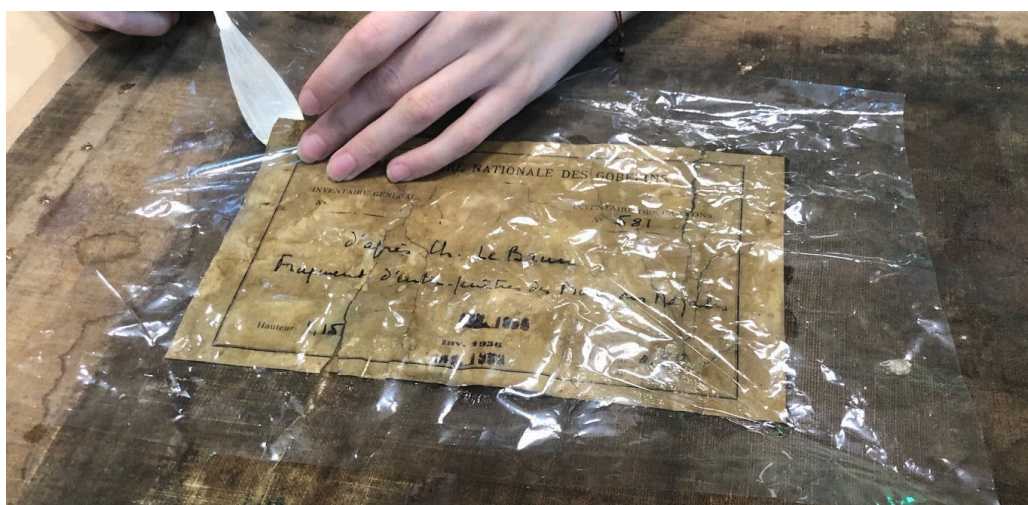
Un fois ce papier sec, la toile a été mise sous tirants et un second papier de bolloré épais a été posé à la colle de pâte/tylose (50:50).

Après séchage, les tirants ont été retirés et la toile mise de nouveau sous tirants, revers visible cette fois-ci.

Les pièces ont été retirées, avec un apports d'eau et de tylose pour les blanches et grises, celles à la maroufle ont nécessitées un grattage au scalpel après ramollissement à la tylose ou un gel de carbopol à l'acétone (à 30% dans l'isooctane).



L'étiquette a été déposée à la tylose sur un Mélinex puis nettoyée, ses déchirures ont été reprises à l'amidon avant son doublage à l'amidon sur un papier japonais.



La toile a été dégrassée en quinconce suivant un quadrillage de 20 cm de longueur environ (cette étape vise à répartir les zones mouillées pour ne pas concentrer les tensions). Un gel de tylose à 3% a été utilisé, après une minute d'application, la toile est grattée à la spatule, le gel chargé de crasse est retiré avec un brossage. La zone est mise à sécher sous poids.



Revers après décrassage

Un second refixage a été effectué par le revers à la colle d'esturgeon, la colle est passée au pinceau puis imprégnée à cœur avec un fer chaud, on rince ensuite l'excédent à l'éponge. Environ 250mL de colle à 5% ont été utilisés (auquel il faut soustraire un léger excédent retiré).

Reprise des travaux en mai 2025 sous l'encadrement par Jean-François Hulot

Pour préparer le doublage, des scotchs transparents ont été appliqués sur les tirants de kraft afin qu'ils ne se décollent pas à cause de l'humidité durant l'intervention.

Un nouveau refixage par revers a été réalisé : de la colle d'esturgeon à 5% a été appliquée au spalter, puis massée avec un fer chaud pour une meilleure imprégnation. Par la suite, le tout a été uniformisé avec une éponge humide.

Une fois le revers sec, des incrustations dans les lacunes de toile ont été réalisées. Pour ce faire, des morceaux de toile de texture similaire et enduite d'une couche préparatoire rouge ont été découpés sur mesure et appliqués bord à bord avec de l'adhésif Evacon.



Avant incrustation



Après incrustation

Une pièce de gaze a été appliquée sur le revers de la peinture avec de la colle de pâte à l'aide de brosses plates.



Une fois l'ensemble sec, une pièce d'intissé (de plus petite dimensions que la gaze) a été appliquée avec un mélange plextol-méthylcellulose diluée à 6% (1:1) à l'aide de spalters. Cette étape permettra d'augmenter la réversibilité de doublage. Le choix du Plextol, adhésif acrylique, s'explique par son bon vieillissement par rapport à la colle Eva (vinylique).

Afin que l'adhésif ne s'étale pas sur des zones non-nécessaires, des scotchs ont été positionnés aux bords de la toile.

Préparation du bâti d'extension

Un bâti d'extension en aluminium a été monté par nos soins, et une toile polyester-lin tendue dessus, en le dévissant avec une clé. Afin de rigidifier un peu cette future toile de doublage, du Plextol à 8 % délayé dans 6 parts d'eau (1:6) a été enduit sur les deux côtés, revers et face, à l'aide d'un spalter.



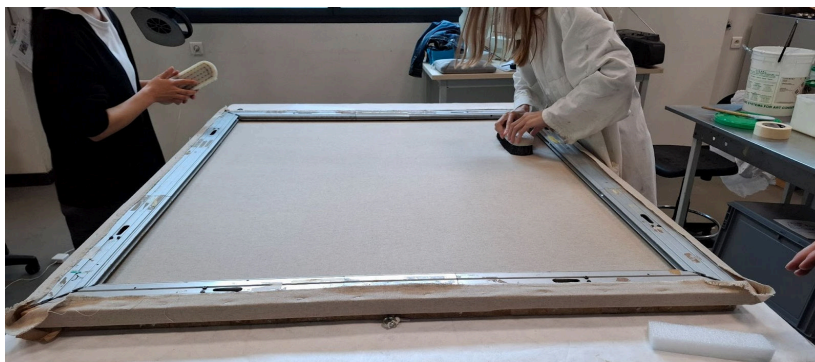
Doublage

Le mélange plextol-méthylcellulose diluée à 6% (1:1) a été appliqué sur l'intissé collé sur le revers de l'œuvre à l'aide de brosses plates. Il faut mieux avoir une certaine épaisseur et laisser des traces de brosses pour favoriser une meilleure adhésion possible.



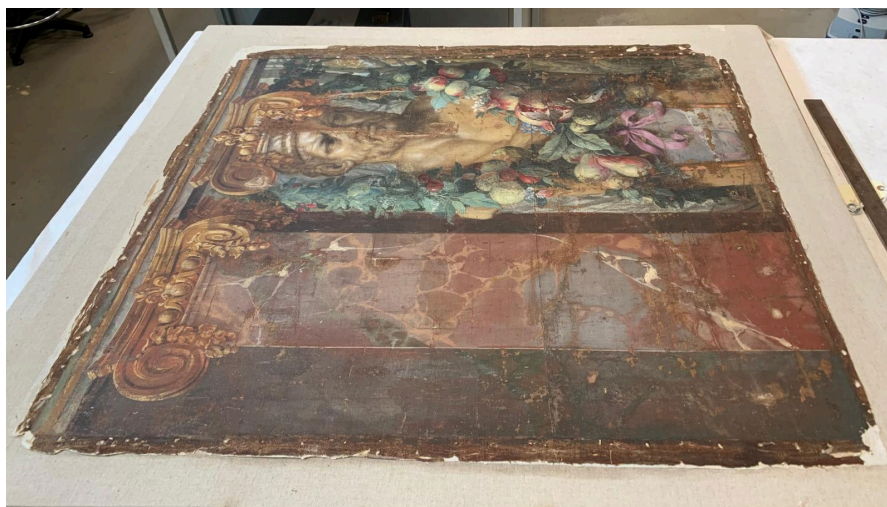
application du plextol-méthylcellulose sur l'intissé collé au revers de la toile

Après application de l'adhésif, la toile de doublage tendue sur le châssis d'extension a été délicatement posée par-dessus, et pressée contre le tableau à l'aide de brosses et rouleaux pour faire adhérer les interfaces. Le séchage a duré une nuit.



Décartonnage

Le cartonnage a été mouillé à l'aide d'éponges et soigneusement retiré. La surface du tableau a été rincée avec ces mêmes éponges et l'excès d'humidité séché avec des feuilles d'essuie-tout.



Remontage

Le tableau a été libéré du bâti d'extension et la toile de rentoilage découpée en laissant les marges suffisantes pour servir de bandes de tension. Le châssis original ne comportant pas de chanfreins, quatre baguettes en bois ont été collées sur les bords avec de la colle de poisson et maintenues une nuit à l'aide de serre-joints. Les quatre arêtes extérieures du châssis ont ensuite été poncées pour ne pas abîmer la toile au remontage.

La toile a été tendue avec des pinces à tendre, par deux opérateurs en simultané, puis agrafée sur les champs avec des agrafes 8mm.

Les bandes de tension ont ensuite été ourlées et maintenues sur le revers du châssis avec de la colle de pâte-méthylcellulose et des agrafes 6mm.

Finition

Les finitions consistaient en l'application de papiers de bordages : nous avons superposé des bandes kraft avec des bandes de Bolloré teintées en brun.

Du mastic teinté rouge Modustuc Dark Walnut a été déposé au pinceau au niveau des lacunes et incrustations blanchâtres trop visibles.



Photographie du revers après traitement

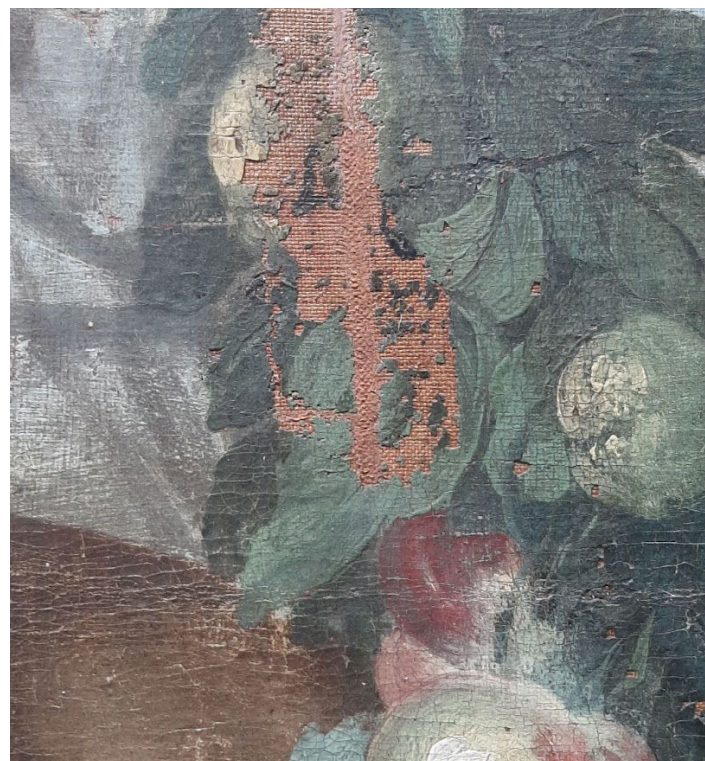
Traitement de Couche picturale

Élèves restaurateurs	Debuf Aglaée, Bouvier Lisa (2ème année)
Encadrement	Cochet Nelly
Dates d'intervention	22/10, 23/10, 06/11, 07/11/2025

Avant de rendre l'œuvre au propriétaire, un traitement de finition esthétique a été apporté. En effet, le mastic teinté rouge Modostuc Dark Walnut avait une couleur “rosée” en comparaison avec la préparation rouge de la toile. Cette disparité visuelle attirait le regard sur les restaurations et compromettait une lecture homogène de la composition. Il a donc été décidé de les accorder au ton local.

Tout d'abord, nous avons observé la présence de résidus de papier et de cotons due aux interventions précédentes. Nous avons décidé de retirer ceux visibles sur la surface de la toile. À l'aide d'un bâtonnet muni d'un petit coton, ils ont été légèrement humidifiés puis une fois ramolli, nous les avons retirés mécaniquement. Un papier (dans la partie haute, dextre) qui ne se retirait pas a été teinté pour s'accorder au ton local.

Ensuite, nous avons procédé à des retouches minimales. Ne devant être apposées que sur le Modostuc, l'aquarelle a été employée. Nous nous sommes limitées à une gamme de couleurs restreinte – les couleurs primaires ainsi que du noir. Nous avons cherché à retrouver la couleur de la préparation environnante en prenant seulement en compte sa couleur et sa valeur. Seul un mastic (dans la partie basse senestre) a été remis au ton de la couche picturale environnante. En effet, il n'y avait pas de préparation rouge à proximité sur laquelle se baser. Le mastic triangulaire (dans la partie haute centrale) a été partiellement remis au ton de la couche picturale environnante en poursuivant certaines ombres, afin de ne pas attirer l'œil par la forme et la largeur du mastic.



Photos pendant / après une mise aux tons



Photo globale pendant / après les mises aux tons