

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



Photographie générale de la face et du revers de l'oeuvre avant traitement

Titre	Terme féminin (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	XVII ^e siècle
Dimensions	châssis : H : 102 - 102,2 x l : 101 cm Section des montants : 8,4 x 3,0 cm Section des traverses : 7,0 x 2,2 cm. Toile hors tout : H : 110 cm x l : 95 cm. Toile repliée : 102 x 95 cm
Institution	Mobilier National
Numéro d'inventaire	GOB/582/1
Elèves restaurateurs	DI MAURO Carla, HENSÉ Lou, VIALA Arthur, Aglae Debuf, Lisa Bouvier

Sommaire

Sommaire.....	2
Contexte du constat.....	4
Identification de l'objet.....	5
Historique de l'oeuvre.....	11
Documentation.....	11
Références bibliographiques.....	16
Encadrement et montage.....	18
Etude technique.....	19
Support secondaire : châssis.....	19
Support primaire : toile et encollage.....	20
Description de la toile.....	20
Assemblage entre la toile et le châssis.....	20
Encollage.....	20
Couche picturale : préparation, couches peintes et vernis.....	21
Préparation et dessin.....	21
Superposition des couches de peinture.....	22
Vernis.....	25
Étude des traités techniques anciens.....	25
Conclusion.....	27
Histoire matérielle de l'oeuvre.....	28
Documentation.....	28
Châssis.....	29
Toile.....	31
Couche de préparation.....	32
Couche colorée.....	32
Vernis.....	32
Les altérations.....	38
Châssis.....	38
Toile.....	38
Encollage.....	41
Couche picturale.....	41
Bilan et préconisations.....	45
Rapport d'intervention.....	46
Support.....	46
Consolidations et démontage de la toile du châssis.....	46
Mise à tirants.....	47
Cartonnage.....	48
Nettoyage du revers.....	49

Refixage par le revers.....	52
Incrustations.....	52
Pose de la gaze.....	54
Intissé et toile mixte.....	57
Reprise des déformations.....	58
Nettoyage et aménagement du châssis.....	59
Remontage de l'œuvre.....	60
Couche picturale.....	62

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 09/03/23 au 24/03/23
Outils d'examen	lunettes loupes, mètre ruban, lampe à lumière rasante, lampe UV, règle transparente, chevalet, table de constat d'état, appareil photo, trépied, aiguilles, 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	<u>châssis</u> : H : 102 - 102,2 x l : 101 cm x Section des montants : 8,4 x 3,0 cm . Section des traverses : 7,0 x 2,2 cm. <u>toile hors tout</u> : H : 110 cm x l : 95 cm. <u>Toile repliée</u> : 102 x 95 cm.
Titre	"fragment d'entre-fenêtre des Maisons Royales"
Signature	pas de signature
Attribution	d'après des dessins de Charles Le Brun (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/582/1
numéro de dépôt INP	Inp 2022-108



Photographie générale de la face en lumière blanche



Photographie générale du revers en lumière blanche

==



Photographie de la face en lumière tangentielle par le côté inférieur



Photographie en lumière transmise



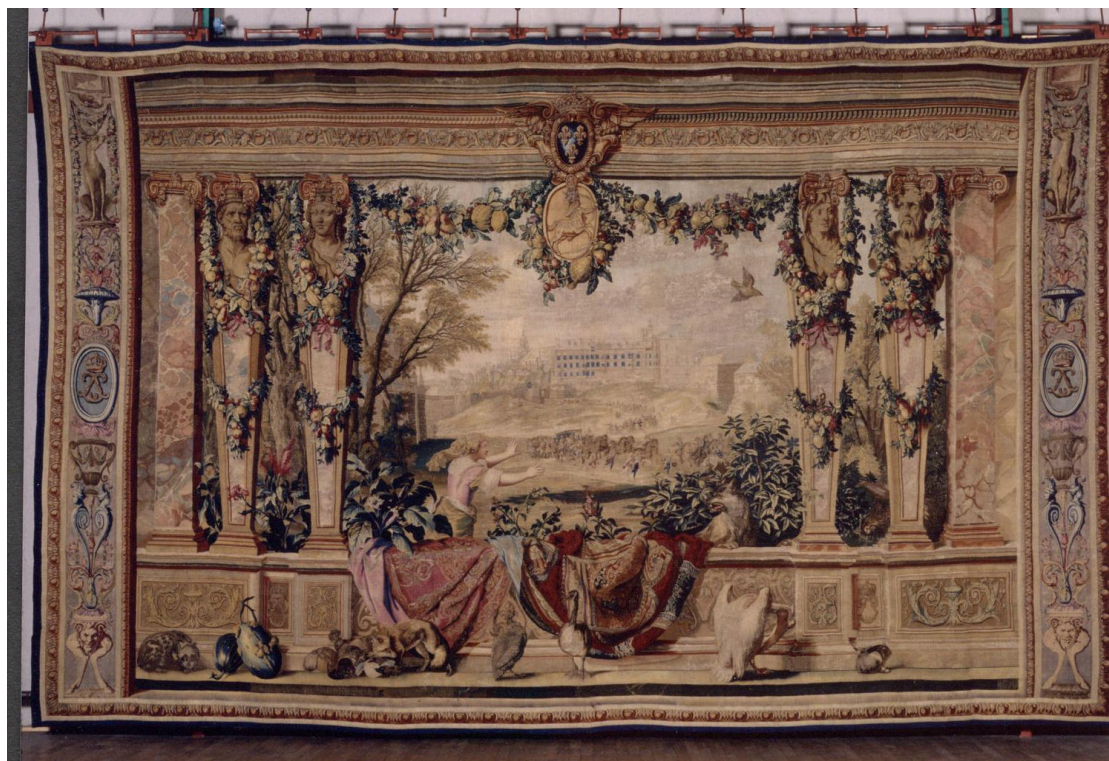
Photographie des tranches : supérieure, inférieure, senestre, dextre

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

Historique de l'oeuvre

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, entrefenêtre, 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



Photographie prise à l'INP du
morceau de carton de tapisserie

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

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

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 tapissière 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

² GLEIZES, Henri, p. 160.

³ CAEN, Barbara, p.140.

⁴ SARMANT, Thierry.

⁵ CAEN, Barbara, p.167.

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
- 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 Nicasius 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 Yvert 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.

⁶ NICLAUSSE, Juliette.

⁷ NICLAUSSE, Juliette.

⁸ VITTET, Jean.

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.

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 usée 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.

⁹ SARMANT, Thierry.

¹⁰ CAEN, Barbara, p.167.

¹¹ GLEIZES, Henri et VITTET, Jean.

¹² CAEN, Barbara.

¹³ VITTET, Jean.

¹⁴ VITTET, Jean.

¹⁵ GLEIZES, Henri, p. 147.

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 finirent par travailler exclusivement sur haute lisse, Beauvais et Aubusson sur basse lisse.

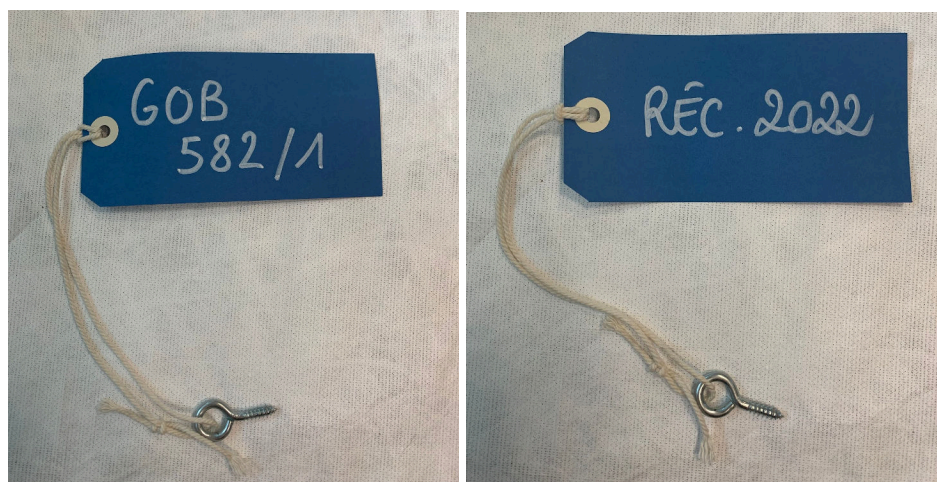
Durant le dernier quart du XVII^{ème} siècle en France, le licier n'est aucunement soumis au carton dont il s'éloigne volontiers. Néanmoins, le carton reste son principal guide durant le travail, mais aucun rapport de copie n'existe entre la peinture et la tapisserie.

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_lod%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.
- SARMANT, 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 et montage



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.

Etude technique

Support secondaire : châssis



Photographie générale du revers de l'oeuvre

Le bois utilisé, de couleur rouge orangé, est un résineux. Ce châssis à clef sans clef présente des traverses en croix de Lorraine, mais les deux traverses horizontales ne sont pas placées au tiers de la longueur. Elles sont respectivement à 23,2 cm des tranches des montants inférieur et supérieur du châssis. Les montants sont assemblés à tenon mortaise à épaulement. Les traverses sont

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

assemblées à mi-bois entre elles et à queue d'aronde avec les montants du cadre. Des traces de trusquins sont visibles pour signaler l'emplacement des mortaises.

Le chanfrein à onglet présente un dénivelé de 6 mm. Un biseau sur le bord extérieur des montants du cadre du châssis présente un dénivelé de 3 mm. L'épaisseur des traverses est irrégulière, elle varie entre 2 à 2,4 cm.



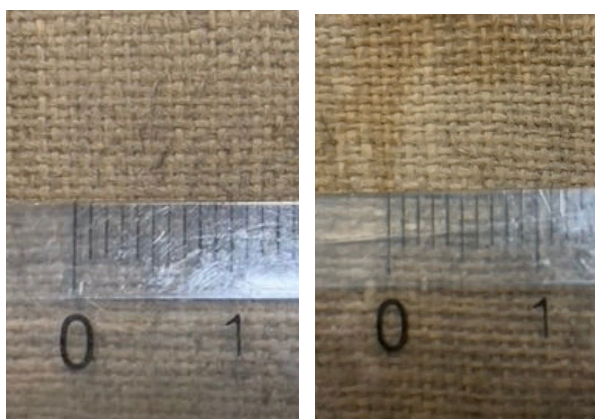
Photographie des traces de trusquin pour les assemblages

Le châssis n'est a priori pas celui d'origine, et semble de réemploi. En effet, il n'est pas aux dimensions de la toile, qui est donc clouée par la face sur les montants dextre et senestre

Support primaire : toile et encollage

Description de la toile

Le tissu présente une armure toile en fibres libériennes. Deux lés de toile sont assemblés cousus en surjet, à 69 cm du haut du tableau. On suppose qu'il s'agit de chutes de tissus car les lés à cette époque peuvent atteindre 1,20 m de large. Il est probable que la couture soit dans le sens chaîne du tissu.



photographie du lé supérieur et du lé inférieur (sens vertical du tableau respecté)

La contexture des deux lés présente 13 fils sur 13 fils par centimètre. Le lé supérieur semble plus serré que celui du bas. L'épaisseur des fils est irrégulière. L'embuvage en chaîne et en trame ne semble pas très important.

Assemblage entre la toile et le châssis

Les semences sont réparties très inégalement. Treize semences se comptent sur le montant dextre sur la face de l'œuvre, dont deux qui ne retiennent plus la toile. Quant au montant senestre, seules neuf semences se comptent sur la face. 20 cm séparent parfois deux semences. Cinq sont plantées dans le châssis mais ne retiennent plus la toile. Sur le montant inférieur, six semences sont inégalement réparties sur la tranche, dont deux qui ne fixent plus la toile. Quatre semences sont plantées sur ce même montant au revers. Il en est de même pour le montant supérieur, huit semences y sont dénombrées, dont une qui ne tient rien sur le revers.

Encollage



présence d'un encollage et d'une préparation rouge

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.

Couche picturale : préparation, couches peintes et vernis

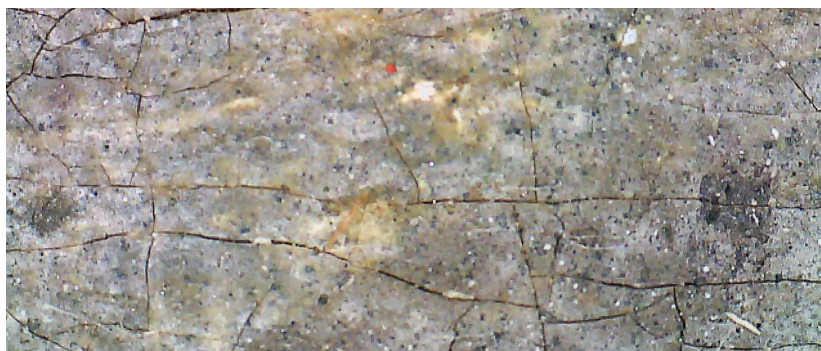
Préparation et dessin



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

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.

Sur la majorité de la couche picturale, le dessin n'est pas visible à l'œil nu. Cependant, on devine des traces de l'utilisation d'un poncif dans des zones architecturales et certaines branches.



Photographie au microscope portable : deux points noirs liés à un possible poncif, dans la zone de paysage

Superposition des couches de peinture

La technique utilisée est probablement de la peinture à l'huile, utilisée tantôt en couches épaisses dans les lumières tantôt en couches fines dans les glacis d'ombres et les faux marbres. Deux zones de traitements se distinguent : la moitié senestre florale et la moitié dextre architecturale.

Il est reconnu que ces cartons de tapisserie proviennent d'ateliers ayant une organisation horizontale. Les peintres peignaient surtout par spécialité, ceci peut expliquer la grande différence de traitement entre la couronne de fruits et la colonne de marbre, par exemple.

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

La technique des artistes fut très libre et enlevée, ils se sont permis de remanier les volumes et de changer la composition pendant l'exécution.

La superposition claire des couches s'explique par la collaboration entre les différents artistes, chacun spécialisé dans un domaine. Leurs interventions se succèdent et se superposent donc clairement.



schéma de la superposition des couches colorées



Photo sous microscope portable (x50)

On voit la séparation entre la partie claire du fond et les cheveux de la statue. Ici le ciel passe par-dessus.



Photo

sous microscope portable (x50)

Passage des feuilles des arbres par-dessus le ciel
On remarque des craquelures dans un sens préférentiel
(horizontal)

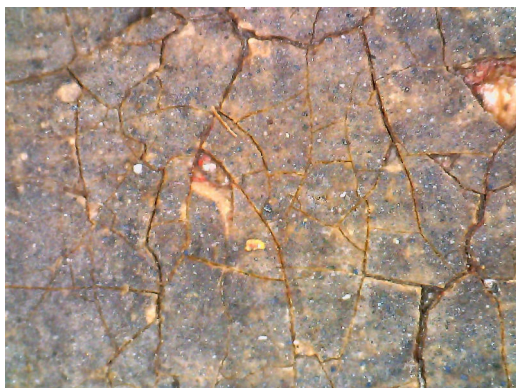


Photo sous microscope portable (x50)

Partie sombre de l'arbre séparant la composition en deux: On voit qu'une couche ocre est sous-jacente à la peinture sombre.

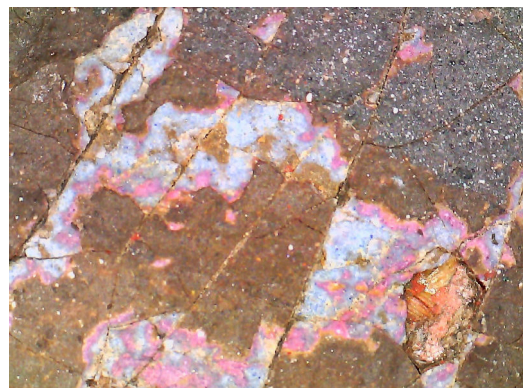


Photo sous microscope portable (x50)

Partie inférieure de la colonne, proche du ruban rose. On remarque que la couche finale, brune, recouvre une couche rose vif, elle-même posée par-dessus une couche bleue

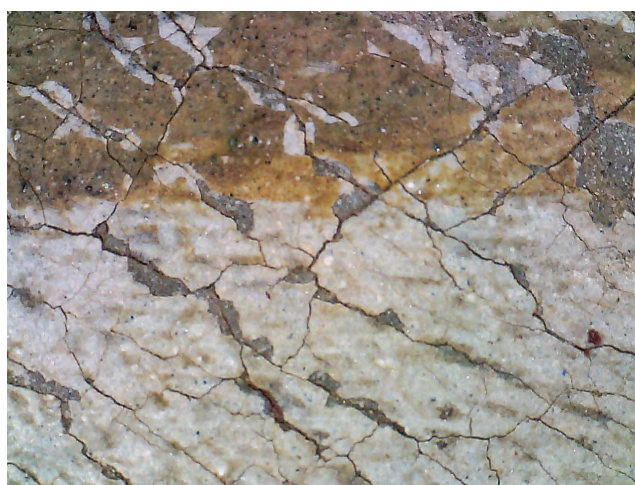


Photo sous microscope portable (x50)

Branches passant par-dessus le ciel. On voit par déplacement une première couche de peinture, d'un gris plus sombre, qui recouvre la préparation rouge.



Photo sous microscope portable (x50)
Feuille de la guirlande de feuilles

- 1) Une sous-couche grise a été appliquée dans les zones claires, par exemple en dessous du ciel.
- 2) Une zone étendue de ciel clair a été appliquée à peu près en même temps que la zone de couleur ocre autour de la figure.
- 1) Une zone bleue de glacié passe par-dessus l'ocre. Le ruban rose a été peint par-dessus la couche bleue du ciel. Des repentirs ont ensuite recouvert une partie du ruban rose.
- 2) Le terme féminin a été réalisé.
- 3) La zone marron de transition entre la figure et le paysage a été appliquée, avec du noir par-dessus l'ocre.
- 4) Le bleu a été renforcé.
- 5) Le bâtiment a été peint par-dessus le ciel avec plus de précision.
- 6) Le tronc des arbres a été peint en premier.
- 7) Ensuite, leur feuillage fut réalisé.
- 8) Les troncs ont été repassés.
- 9) Enfin, les guirlandes de fleur et de feuilles ont été peintes.

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.

Certaines zones semblent néanmoins encore légèrement vernies (elles sont encore brillantes et parfois plus sombres et jaunes). Il s'agit probablement de zones dont le dévernissage a été trop complexe sans travail de restauration du support.

Étude des traités techniques anciens

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

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.

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 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

Conclusion

Ce châssis non-original, à l'origine à clef mais qui les a perdues, est assez régulier. Des traces de cloutage sur un ancien châssis sont visibles sur les bords de la toile. La toile est maintenue sur le revers des montants, mais aussi sur leur tranche et sur la face, par des semences très irrégulièrement réparties. La toile, moyennement forte et serrée, est constituée de fibres libériennes.

²⁶ DUPUY DU GREZ, 1699.

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.

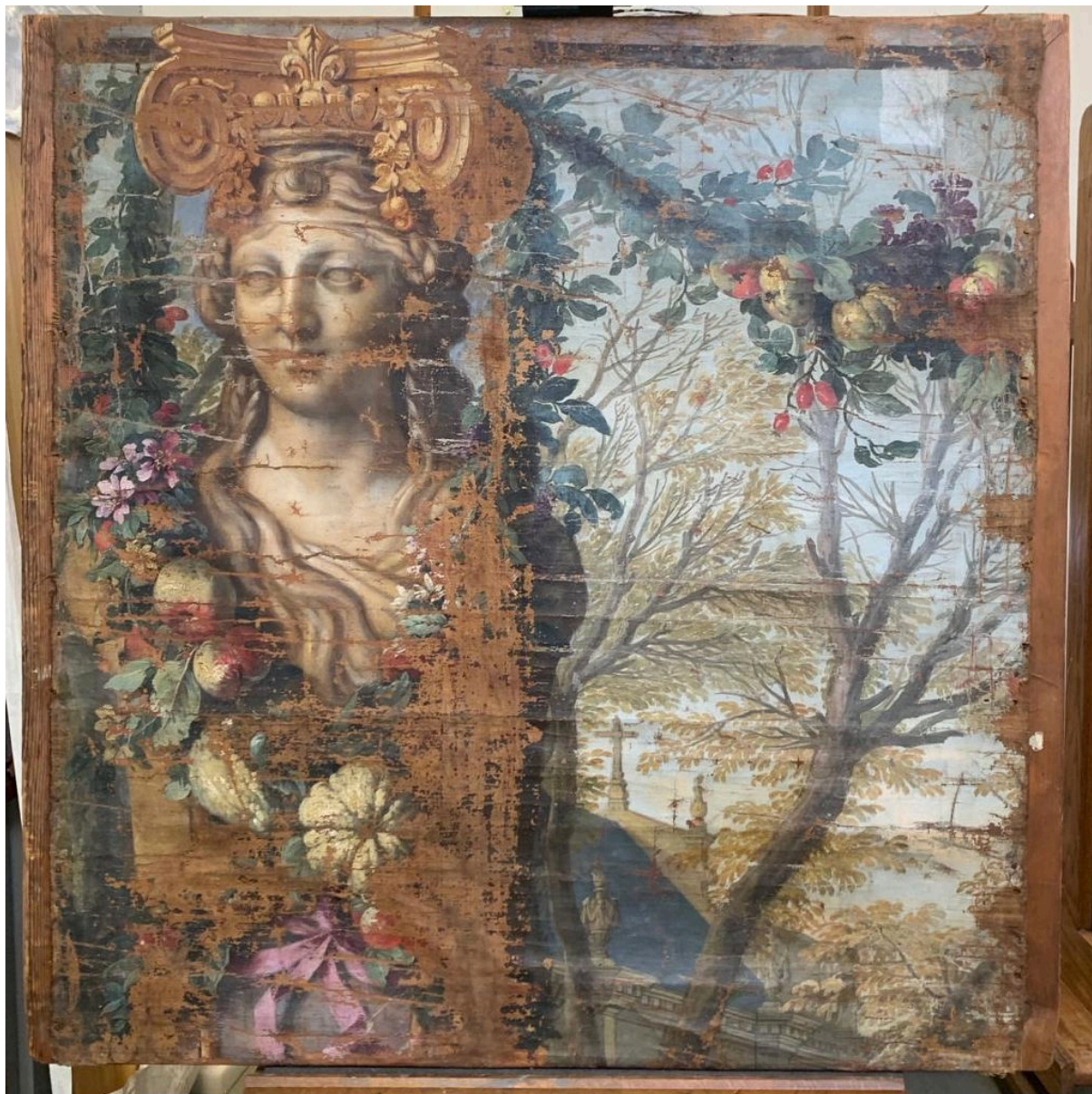
³² BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

³³ BERGEON, Ségolène. MARTIN, Elisabeth, 1994.

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. L'encollage présent à l'observation sous microscope portable 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.

Histoire matérielle de l'oeuvre

Documentation



Photographie générale de l'oeuvre

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

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

Sorbonne-Paris 1 à cette occasion. Le tableau est également référencé dans la base de données du Mobilier national.

Châssis

Le châssis est visiblement de réemploi. Il a servi de support provisoire pour tendre la toile.



Il possède des encoches destinées à recevoir des clés, les queues d'arondes présentes sur l'assemblage des traverses aux montants sont typiques du XIXème siècle.

On peut voir un trou au milieu du montant supérieur, qui a probablement été réalisé pour un accrochage.

Quelques marques sont visibles sur le châssis: à la peinture noire, on peut lire la suite alphanumérique " 27 R " sur le montant supérieur, à senestre. Quelques inscriptions peu lisibles sont aussi tracées avec ce qui semble être une craie ou un pastel. Le numéro d'inventaire " GOB 582/1 " est également écrit sur le montant supérieur à dextre, en encre blanche vernie.



Sur le montant inférieur écrit à l'envers et peut-être au fusain, on distingue ce qui pourrait être une adresse, qui demeure en grande partie illisible:



Toile

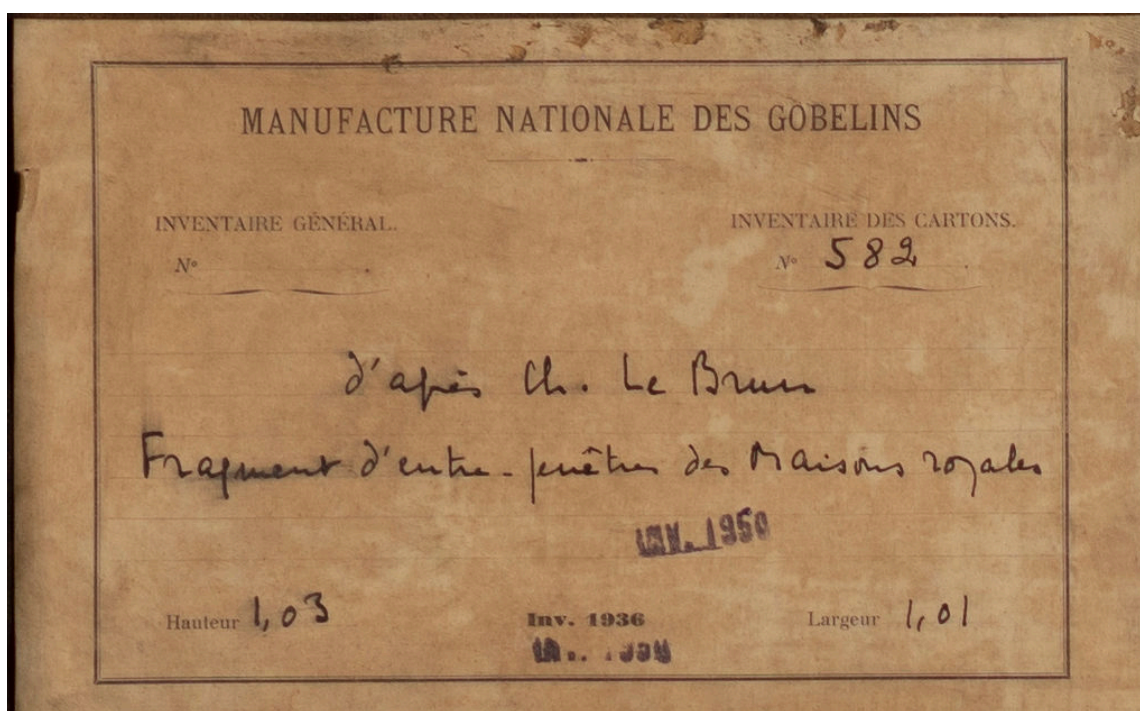


La toile a été clouée sur un châssis après son utilisation en tant que carton de tapisserie de basse-lice. Lors de cette utilisation, la toile a été percée à plusieurs endroits. Ces percements ont par la suite été bouchés à l'aide de maroufle (mélange collant à base de lipides) puis retouchés.

Le stockage de la toile enroulée a provoqué des plis caractéristiques de la toile, espacés de façon régulière. Ces plis ont aussi causé des pertes de matière picturale, ce qui pourrait indiquer un enroulage couche picturale vers l'intérieur,

Trace de maroufle entourant un percement du revers

Des traces de maroufle sont au revers, dans le coin supérieur sénestre, une étiquette d'inventaire de la manufacture des Gobelins est collée:

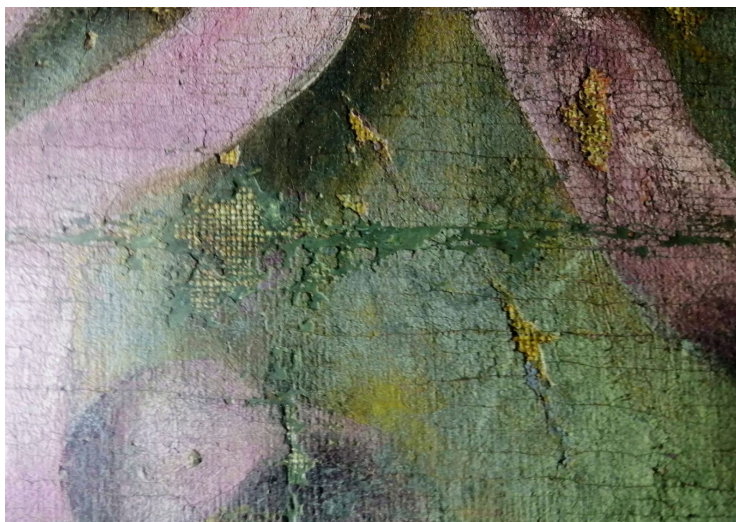


Rapport d'intervention Inp 2025, Mobilier National, *Terme féminin*

Couche de préparation

Dans certaines lacunes, la couche de préparation a été comblée de manière visible

par un mastic coloré. Les mastics utilisés étaient de couleur différentes en fonction du fond sur lequel ils étaient appliqués, mais tous ont la même texture lisse et sans craquelure. Une partie a été retirée.



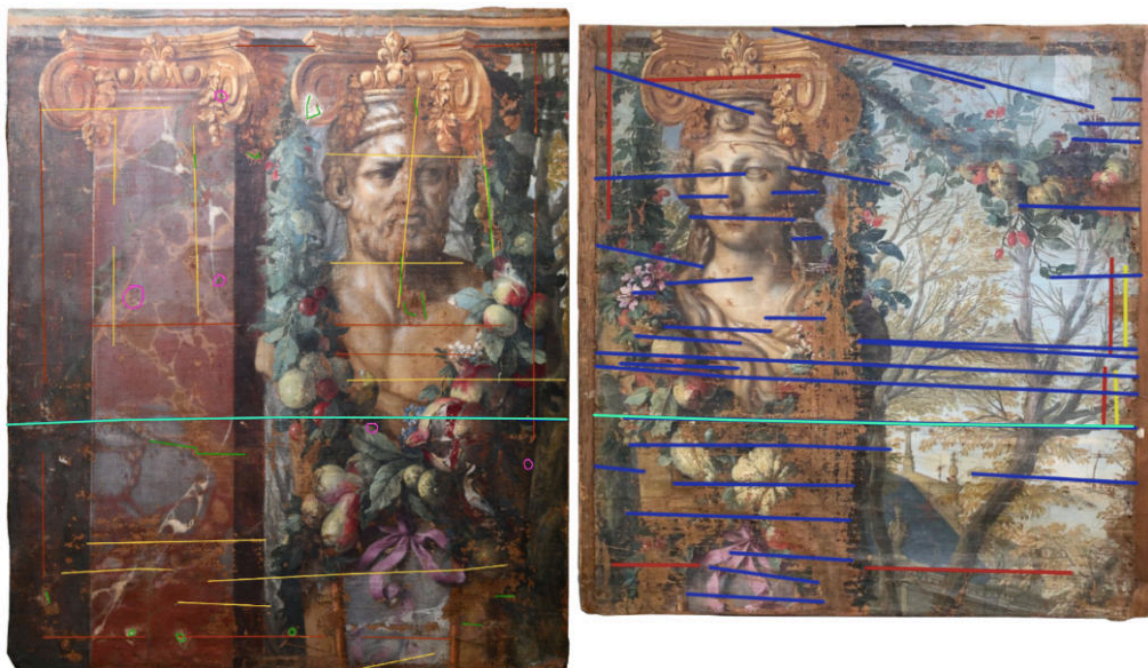
Couche colorée

Les percements de la toile nécessaires à l'utilisation du carton de tapisserie en basse-lice ont été bouchés, puis une retouche illusionniste mais très ponctuelle a été pratiquée par-dessus. Cette retouche est visuellement très proche de l'original, et semble être d'une époque quasiment contemporaine à sa création.

Des pertes de préparation mais surtout de matière colorée suivent des traits réguliers, qui pourraient indiquer un stockage de la toile roulée couche picturale vers l'intérieur pendant un certain temps.

Vernis

Nous savons que le tableau a été nettoyé par une élève de la faculté d'histoire des arts de Paris 1 dans le cadre de son mémoire de Master. Si nous avons pu observer, à de rares endroits, des brillances jaunâtres caractéristiques des vernis naturels terpéniques, tout ce que nous pouvons affirmer est que le tableau fut vernis entre sa création et aujourd'hui, mais qu'il ne l'était plus lors de l'établissement de ce constat.



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

Ces deux morceaux de carton proviennent de la même œuvre. Les cartons ont été roulés après leur découpage. Cela a provoqué des lacunes de couche picturale au niveau des plis.

Plusieurs mises en tensions successives se devinent, car plusieurs jeux de trous ainsi que plusieurs typologies de semences diffèrent. 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.

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

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

Au revers, on observe des zones de la toile plus sombres, qui correspondent au réseau de craquelures (il pourrait s'agir d'un vernis ou d'un consolidant ayant migré pendant sa pose ou son retrait).

On voit parfois 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).

L'état d'encrassement important du revers nous permet de supposer qu'il n'a jamais été nettoyé.

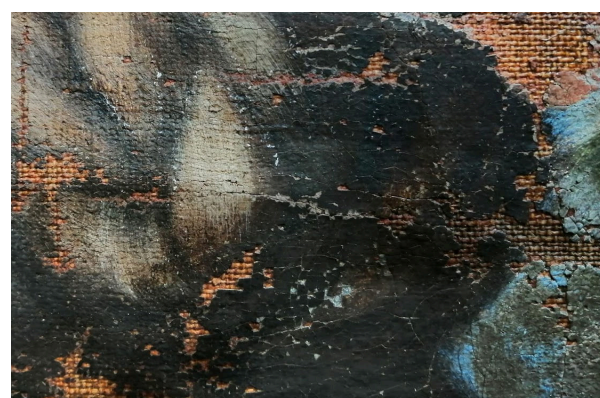
Des auréoles d'eau ainsi que des projections d'enduit solubles à l'eau peuvent également nous indiquer que des conditions de conservation n'ont pas toujours été optimales.



rouge : emplacement de l'étiquette collée au revers

vert : correspondance des patchs anciens posés au revers avec des altérations de la couche picturale

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.





contours repassés à la craie bien incrustée dans la couche picturale

Peut-être s'agit-il de traces des liciers pour choisir les couleurs de leur fil.

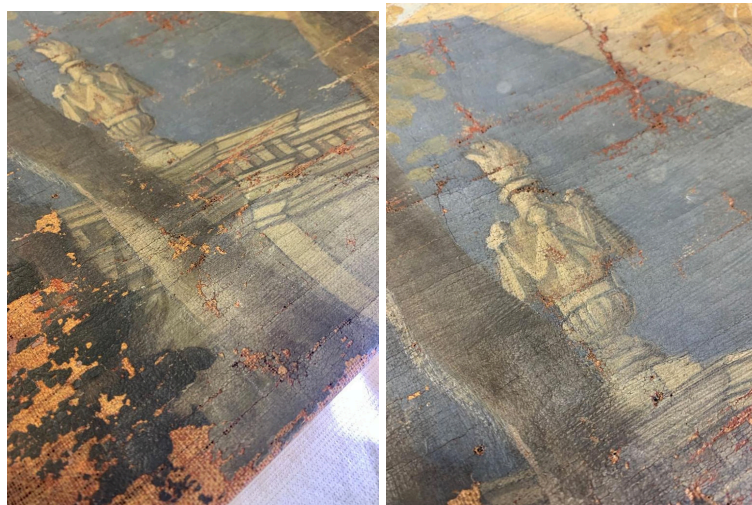


schéma des marques de châssis correspondant au châssis actuel

schéma avec les pliures et les marques de châssis

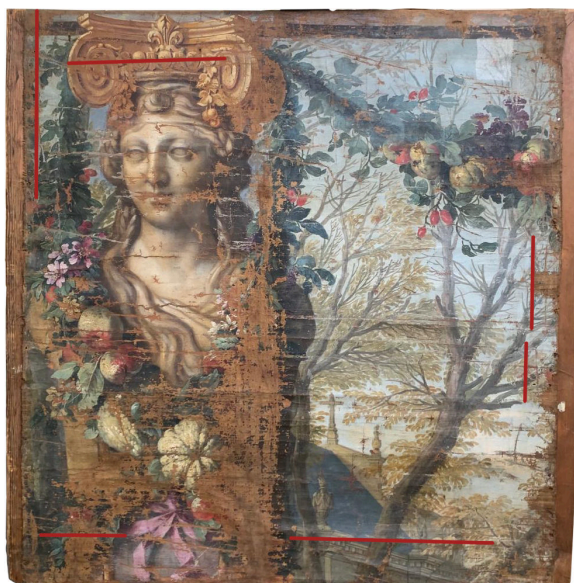
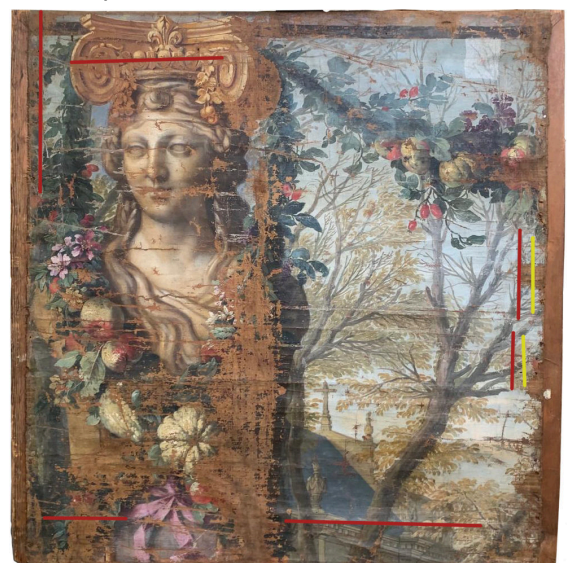


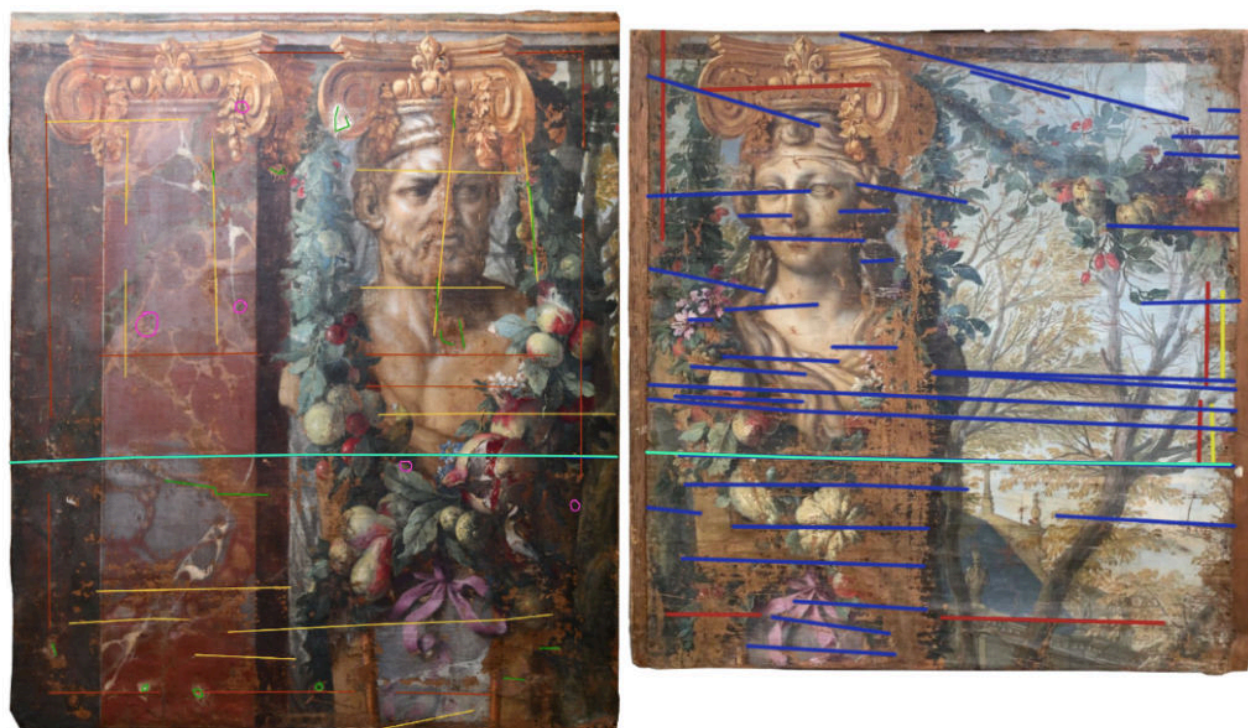
schéma des marques de châssis avec des marques postérieures d'un autre châssis





Percement de la toile dur la tranche ne coresspondnat pas à un trou dans le châssis

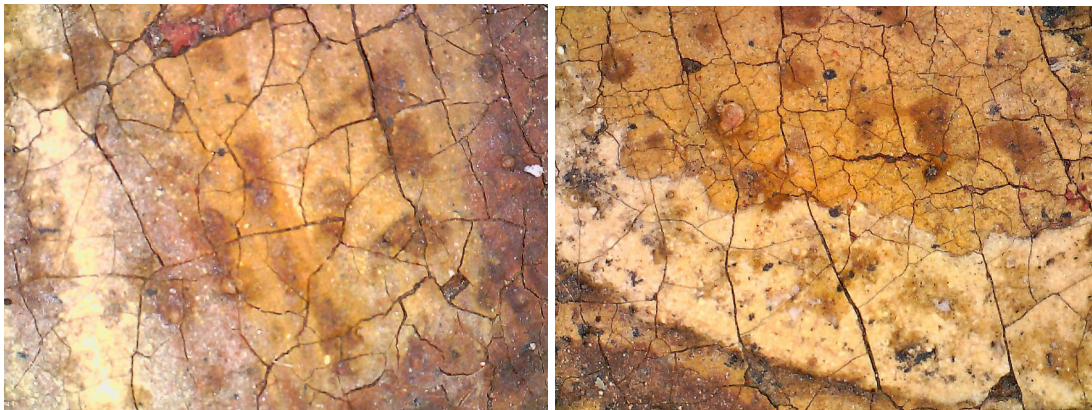
La toile a donc déjà sûrement été tendue sur un autre châssis, ou bien lacée sur un bâti.



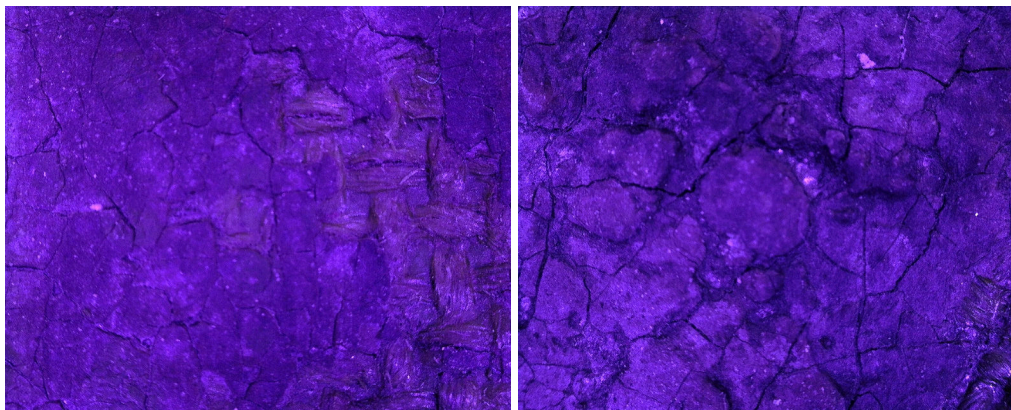
correspondance de la couture entre les deux lés mais pas entre les pliures

Ces deux morceaux de carton proviennent de la même œuvre. Les cartons ont été roulés après leur découpage.

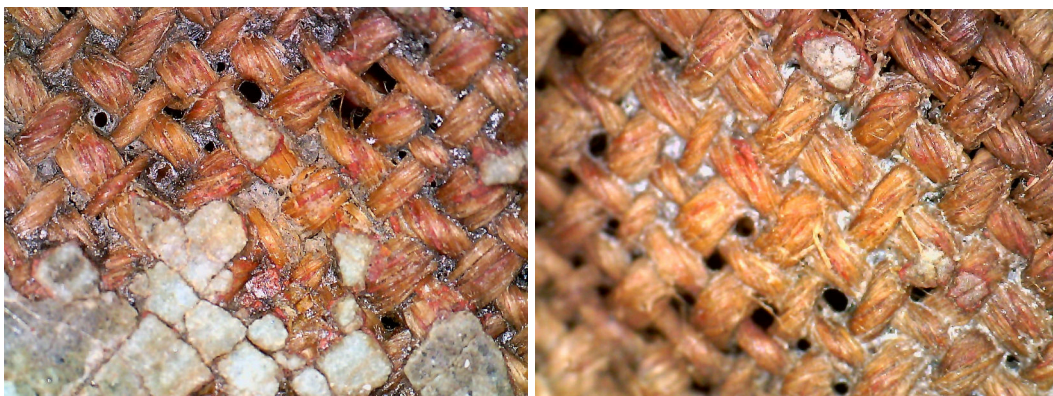
On remarque également la présence de mastics colorés et de restes de vernis altérés qui n'ont pas forcément été retirés lors de la campagne de nettoyage des ateliers de Paris 1.



photographies sous microscope portable des restes de dévernissage : vernis encrassés



photographie sous microscope portable : taches fluorescentes de restes de vernis



photographie sous microscope portable du montant senestre : traces de colle de refixage



photographie sous microscope portable du montant senestre : traces vernis ou d'adhésifs ayant traversé les craquelures

Bien moins d'interventions de restauration sont visibles sur cette œuvre comparée à l'autre carton.

Les altérations

Châssis

On observe des trous, parfois liés à la mise en œuvre du bois (traces d'outils sur le montant senestre, côté inférieur).

On remarque quatre fentes superficielles: la première sur le montant supérieur, dans l'angle senestre, la deuxième dans la traverse horizontale, à la jonction avec la traverse verticale, côté senestre, la troisième, au même endroit, côté dextre. Une dernière dans la tranche interne du montant senestre est proche de la jonction avec la traverse horizontale inférieure.

Présence de griffes, d'usures et de traces de frottement.

Il y a des tâches noires liées à des projections ou d'anciennes attaques fongiques, principalement localisées dans l'angle supérieur senestre, mais également sur les tranches inférieures des traverses et montants horizontaux.



photographie du revers de l'angle haut-senestre

L'encrassement et l'empoussièrément sont généralisés mais sont plus important sur ces mêmes parties supérieures des traverses. Il y a aussi des lacunes partielles des arêtes du châssis. L'angle à l'extrémité de l'onglet est systématiquement altéré.

Toile

La tension de la toile est très lâche et accuse des déformations souvent liées au conditionnement roulé, et parfois même des pliures (cf : photographies en lumière rasante).

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

La toile a été clouée par la face sur les côtés droit et gauche. Comme la toile est plus petite que son châssis, on constate la présence de semences à la face, mais aussi de traces d'anciennes fixations. Certaines semences sont encore plantées dans le châssis mais ne sont plus solidaires de la toile.



photographies des bordures du côté senestre

L'encrassement et l'oxydation de la toile sont importants.



photographie sous microscope portable (x50)

Des déchirures et des percements sont visibles sur l'ensemble du tableau (cf : photographie en lumière transmise). Certains de ces percements, les plus discrets et ponctuels pourraient être liés à la mise en œuvre du carton sur le métier de basse lice (cf : histoire matérielle). On suppose d'ailleurs que certains de ces percements viennent de la face vers l'extérieur (cf photo)



photographie d'un trou dans la toile

Certains d'entre eux ont été consolidés par une maroufle (mélange huile/pigment). Parfois, on pourrait deviner la présence d'une toile engluée dans cette maroufle, dont il ne reste plus que l'empreinte comme témoin.



photographie du revers, des traces de maroufle sont présentes autour d'un trou mais plus le renfort de toile

De même, une substance sombre, très brillante et hydrosoluble semble avoir migré par certaines pliures. Il se pourrait qu'il s'agisse d'un adhésif synthétique.



photographie d'un adhésif

Une autre colle, assez blanche et opaque, semble avoir été utilisée



photographies sous microscope portable

On remarque aussi de nombreuses tâches, certainement des vernis ayant traversé la couche picturale, notamment du côté dextre et supérieur;
D'autres taches forment des auréoles, probablement des taches d'eau.

Encollage

L'encollage semble homogène et dense. Cependant, on remarque un affaiblissement de l'encollage dans la partie inférieure, à la base de la grande partie lacunaire, où une auréole est présente.

Couche picturale

La préparation colorée est lacunaire dans la plupart des endroits où la peinture l'est aussi. À de rares endroits, on la devine par la couleur. On peut donc constater une perte d'adhérence mais également de cohérence de la préparation.

La couche colorée est également largement lacunaire aux endroits des pliures, mais pas uniquement. Parfois ces lacunes ne concernent que la couche colorée mais pas la préparation. On constate également des décalages, particulièrement sur les zones de pliures, et des chancis.

Le vernis n'est plus présent que par des points épars, qui restent probablement du nettoyage.

La couche picturale comporte de nombreuses lacunes. Outre celles présentes autour des déchirures et des percements, il est possible de déceler d'autres types de pertes:

-premièrement, des pertes linéaires correspondant à la position du châssis mais aussi à ce que l'on peut assimiler à des traces de pliures causées par un roulage, principalement horizontales mais également verticales.



photographie d'une pliure de la toile ayant causé des pertes de couche picturale

- deuxièmement, des pertes sans logique particulière, qui ne semblent qu'être dûes à des pertes d'adhésion de la couche picturale au support, mais aussi de cohésion même de la couche de préparation.



Photographie mettant en avant les lacunes de la couche picturale (en haut), des lacunes de préparation (au milieu à droite), ainsi que certain clivage de la couche picturale (dans le ciel en bas)

On remarque certaines usures de surface, quelques griffures et des déplacements.



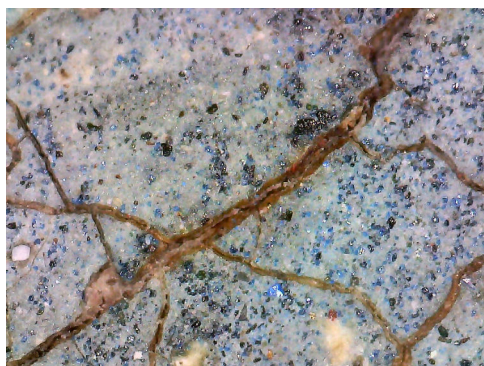
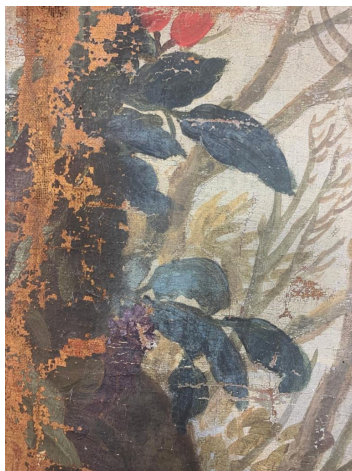
photographie de la couche picturale sur une des arêtes

La couche picturale s'est usée sur les arêtes du châssis, elle y est lacunaire. Un papier de protection à faible grammage a été posé sur une lacune dans la partie supérieure senestre.

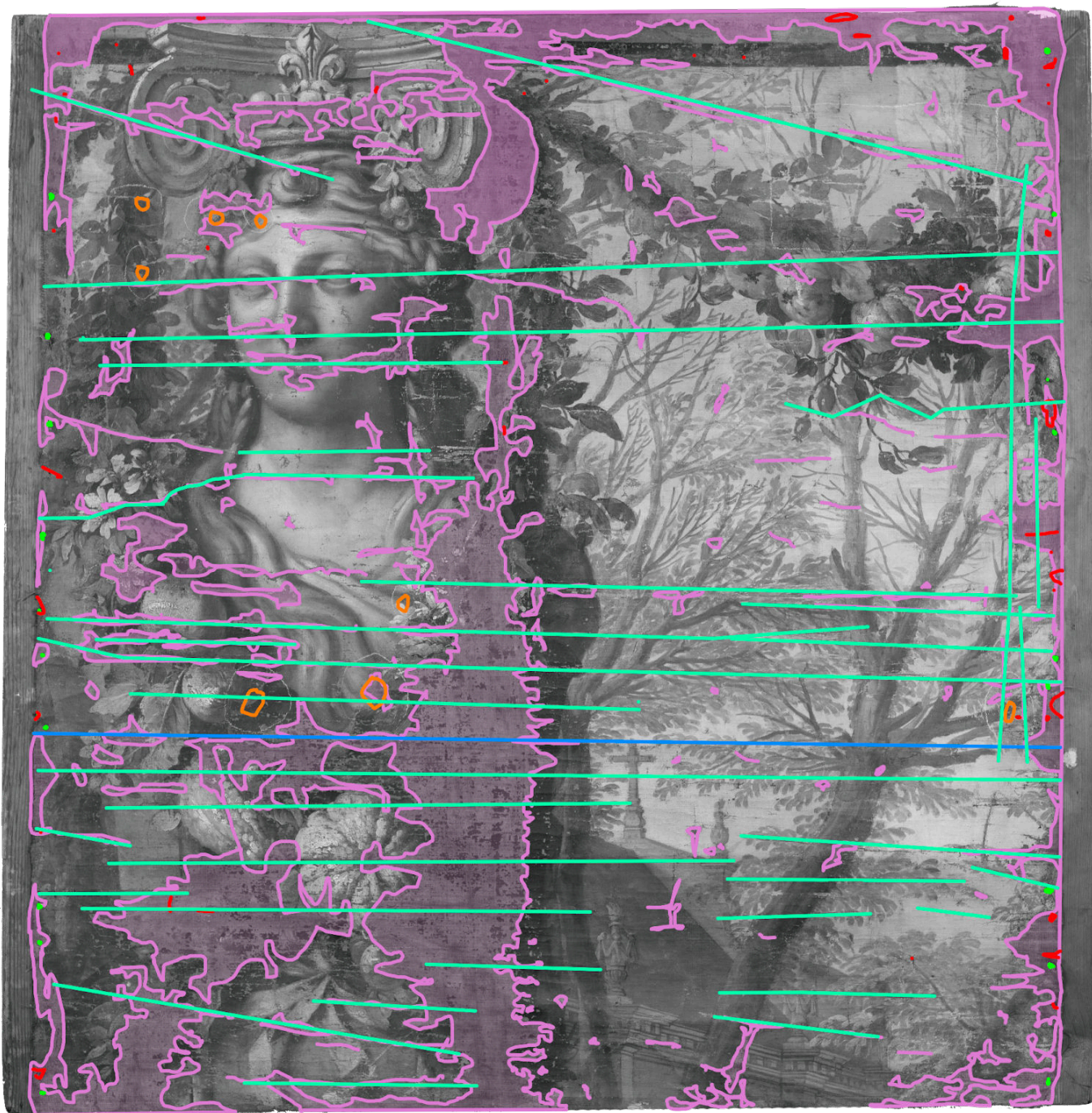


photographie du papier de protection

Dans les guirlandes de fruits, des blanchiment sont présents. Ils ne correspondent pas à la composition, et sont plus forts autour des craquelures. Il peut s'agir de chancis de liant (puisque le vernis a été retiré)



Photographies au microscope portable : chancis, à gauche ils sont localisés autour des craquelures.



Relevé des altérations

Orange : Maroufle 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 déplacages, trop proches des lacunes de couche picturale n'ont pas été indiqués, faute de lisibilité.

Bilan et préconisations

BILAN

Les châssis n'ont pas les dimensions adéquates. Les toiles sont oxydées et usées avec des trous et des déchirures. Les assemblages des châssis sont bloqués. La fixation des toiles 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. Globalement, l'état structurel des supports, la cohésion et la planéité des toiles sont altérés et ne permettent plus leur montage et leur mise en tension. L'état de conservation de ces deux œuvres est mauvais, 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, esthétique 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 fondamentale sur le support est à envisager pour résorber les déformations, consolider le support et la couche picturale et envisager le montage des compositions sur des supports adaptés à leur présentation.
- La question du degré de retouche se pose pour la présentation de ces œuvres.

Rapport d'intervention

Traitement de support

Consolidations et démontage de la toile du châssis



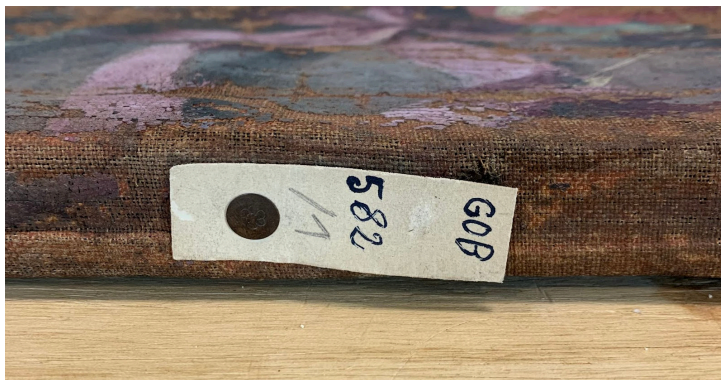
Photographie de l'application de colle d'esturgeon à 3% sur les bords

Avant le démontage de la toile du châssis, de la colle d'esturgeon à 3% a été passée sur les bords afin de les consolider.



Photographies de l'application de papiers de chanvre 9g sur les bords de la toile

Des bandes de papier de chanvre fin ont été appliquées sur les bords de la toile avec de la Tylose afin de les protéger lors du démontage de la toile du châssis.



Photographie de l'étiquette retirée avant d'appliquer les papiers de chanvre

Une étiquette gênait les opérations, elle a donc été retirée et conservée pour être placée à nouveau sur l'œuvre après le traitement.



Photographies du retrait des semences et de la toile avec les bords dépliés mis sous poids

Mise à tirants

Les semences ont été retirées à l'aide d'outils fins à travers les papiers de protection. Une fois libres, les bords pliés de la toile ont été humidifiés afin de les déplier plus facilement. Ils ont été mis sous poids quelques minutes.



Photographie de la mise à tirant

La toile a ensuite été mise à tirants avec du papier kraft encollé avec de la colle de pâte fine.

Cartonnage



Photographie de l'application de la colle d'esturgeon à 5%

De la colle d'esturgeon à 5% a été appliquée au bords des lacunes afin de consolider la couche picturale.



Photographies de l'application des papiers et du cartonnage en train de sécher

Afin de réaliser le cartonnage, un papier de chanvre fin a été collé sur la couche picturale avec de la colle de pâte. Du papier Bolloré fin a ensuite été appliqué par-dessus avec de la colle de pâte. Enfin, un papier Bolloré épais avec un mélange à parts égales de colle de pâte et de tylose à 4% a été collé.



Photographie générale du revers avant nettoyage

Les tirants ont été retirés afin de retourner la toile. Elle a été fixée à la table avec des bandes de kraft gommé encollées à la colle de pâte.



Photographies des différentes étapes du nettoyage

Afin de nettoyer le revers, nous avons divisé la toile en un quadrillage. Nous avons commencé par aspirer les poussières volatiles dégagées avec une brosse à poils durs. Ensuite, nous avons gommé la toile avec une gomme WeShab. Enfin, une gomme en latex a été utilisée.



Photographies du décollage de l'étiquette

Après avoir été humidifiée, l'étiquette a été décollée puis encollée à la face et au revers avec un papier de chanvre et de la tylose à 3%.



Photographie du décrassage

Afin de décrasser la toile, nous avons appliqué de la tylose à 3%. Après l'avoir laissée poser une dizaine de minutes, nous la retirons successivement avec un scalpel, une brosse à poils durs, une éponge et du papier absorbant. Nous avons mis les zones traitées sous presse les premières minutes de séchage.



Photographies avant après du nettoyage (à gauche) et du dégrassage (à droite)



Photographies en cours de nettoyage puis une fois le nettoyage terminé



Photographies du nivellement de la maroufle puis de la maroufle une fois nivelée

Afin de niveler la surface et ne pas laisser de surépaisseur, nous avons arasé les reliefs des marouffles.

Refixage par le revers



Photographies des étapes du refixage par le revers

De la colle d'esturgeon à 5% a été appliquée sur toute la surface de l'œuvre. Afin que la colle soit plus fluide et pénètre mieux dans l'œuvre, nous avons passé un fer à repasser sur toute la surface de l'œuvre, d'abord en le faisant glisser sur la colle fluide, puis sur une gaze.



Photographie de l'oeuvre une fois refixée par le revers

Incrustations



Photographies des différentes étapes de la réalisation des incrustations

Les bords des lacunes de toiles ont été précisément découpés au scalpel avant de les encoller avec de la colle Jade®. Les bords de la toile à incruster ont aussi reçu de la colle Jade®. De la colle de pâte a été appliquée localement afin de faciliter la pose des incrustations.



Photographie avant et après pose de l'incrustation



Photographie générale du revers avec les incrustations

Pose de la gaze



Photographies de la pose de la gaze et de l'œuvre une fois la gaze posée

La gaze a été appliquée au revers de l'œuvre avec de la colle de pâte.

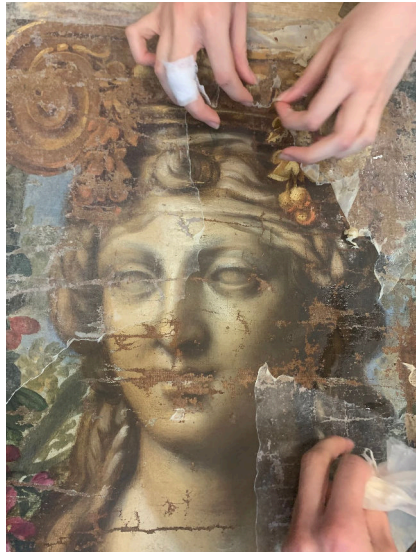


Photographie du découpage de la gaze



Photographies du retournement du tableau et de sa mise à tirant

Le tableau a été retourné afin de poser les mastics. Pour ce faire, la gaze a été découpée sur les bords et un rouleau a été utilisé. L'œuvre a ensuite été mise en extension avec des tirants.



Photographies de l'œuvre en cours de décartonnage

Nous avons humidifié le cartonnage posé sur la face. Nous l'avons retiré couche par couche.



Photographies du rinçage et du séchage de la colle de pâte sur la surface du tableau



Photographie générale de l'œuvre après décartonnage

Après nettoyage de la surface, nous avons remplacé la feuille de papier kraft en dessous de l'œuvre et mis l'œuvre à tirants.

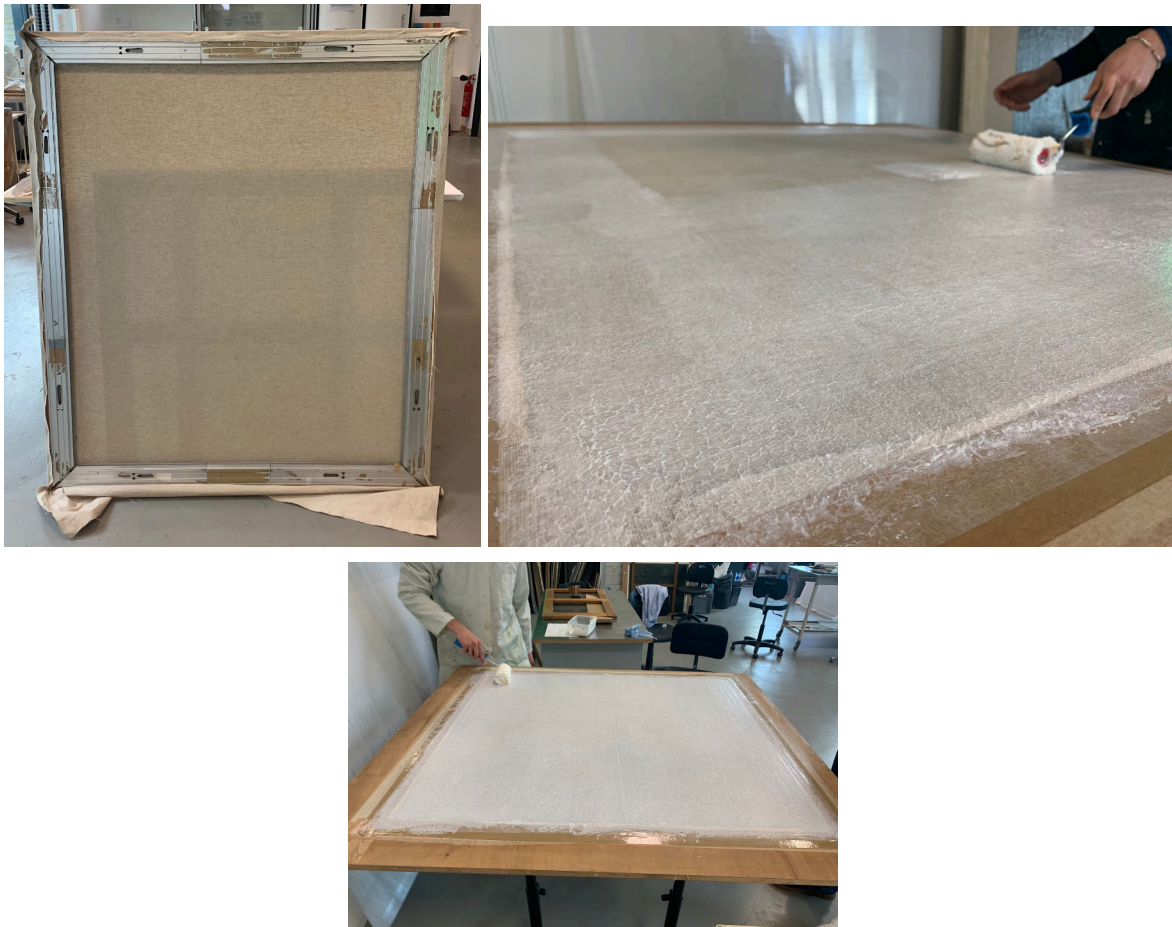
La face a ensuite été cartonnée à nouveau avec une couche de papier blloré fin puis une couche de papier blloré épais avec de la colle de pâte. L'œuvre a été retournée afin d'avoir à nouveau accès au revers.

Intissé et toile mixte



Photographie du collage de l'intissé au revers de l'oeuvre

Nous avons utilisé du Plectol B550 épaissi avec de la tylose à 6% afin d'appliquer une couche d'intissé fin au revers de la toile.



Photographies du processus de collage de la toile au revers de l'œuvre

Une toile mixte en polyester et lin a été tendue sur un bâti afin de la préencoller avec du Plextol B550 épaissi avec de la tylose à 6%. Ce même adhésif a été réparti en deux couches successives au revers de l'œuvre avec un rouleau de peinture afin de laisser de petits picots de colle. L'adhésion de la toile sur le revers de l'œuvre est donc meilleure.

Reprise des déformations



Photographie du passage du fer

Une fois le tout sec, l'œuvre a été décollée de sa planche afin d'être retournée. Elle a été agrafée sur sa planche. Nous avons profité du fait que le cartonnage soit encore légèrement humide afin de passer un fer chaud sur les déformations les plus importantes. Elles ont ainsi été mieux résorbées.



Photographie des bords pendant leur collage

Les bords d'intissé et de gaze qui n'avaient pas bien adhéré à la toile de doublage ont été recollés avec de la colle de pâte.

Nettoyage et aménagement du châssis



Photographies du nettoyage du châssis

Le châssis a été nettoyé de sa crasse avec un chiffon microfibre et une gomme microporeuse légèrement imprégnée d'eau. Les semences résiduelles ont été enlevées.



Photographies de l'aménagement du châssis

Le châssis de l'œuvre a été aménagé par le collage avec de la colle à bois vinylique Sader® et le vissage de deux baguettes de bois, l'une sur le montant supérieur et l'autre inférieure du châssis. Cette opération a permis de laisser visible la couche picturale qui aurait été pliée sur la tranche si rien n'avait été fait.

Remontage de l'œuvre

L'œuvre a été remontée sur son châssis à l'aide d'agrafes. Les bords de la toile de doublage ont lui aussi été agrafés au revers du châssis afin d'éviter qu'ils ne s'effilochent.



Photographie de la pose des papiers de bordage

Des papiers de bordage teintés à l'acrylique ont été employés afin de recouvrir la toile de doublage visible sur la face et les bords de l'œuvre.

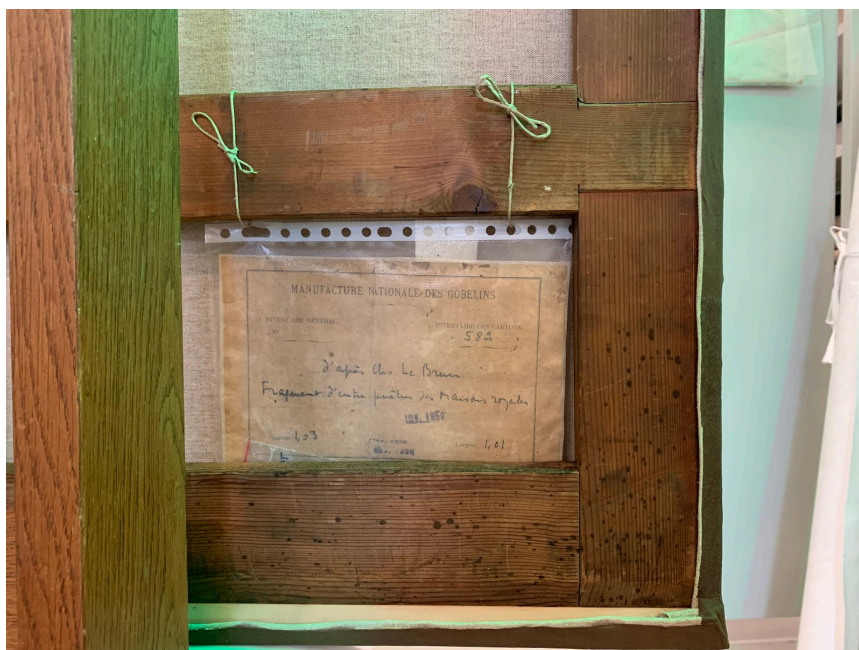


Photographie du revers après traitement



Photographies avant et après la teinte des incrustations

Afin que les incrustations blanches ne ressortent pas, elles ont été peintes avec de la gouache et un ton proche de la couleur de la toile originale.



Photographie des étiquettes dans leur pochette

Les étiquettes ont été placées dans une pochette plastique fermée par du scotch. Elle a été attachée à l'aide de ficelles au dos du châssis dans le coin inférieur droit.

Couche picturale

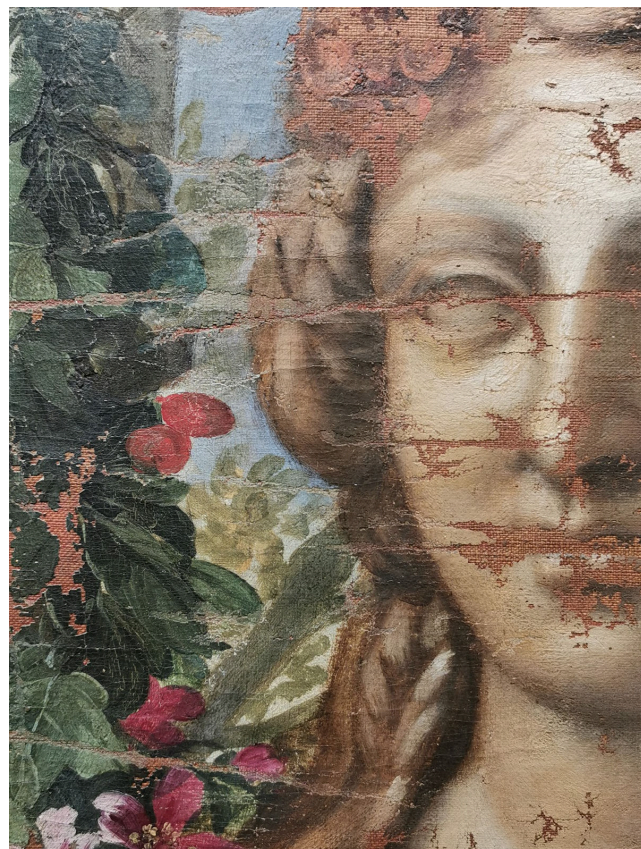
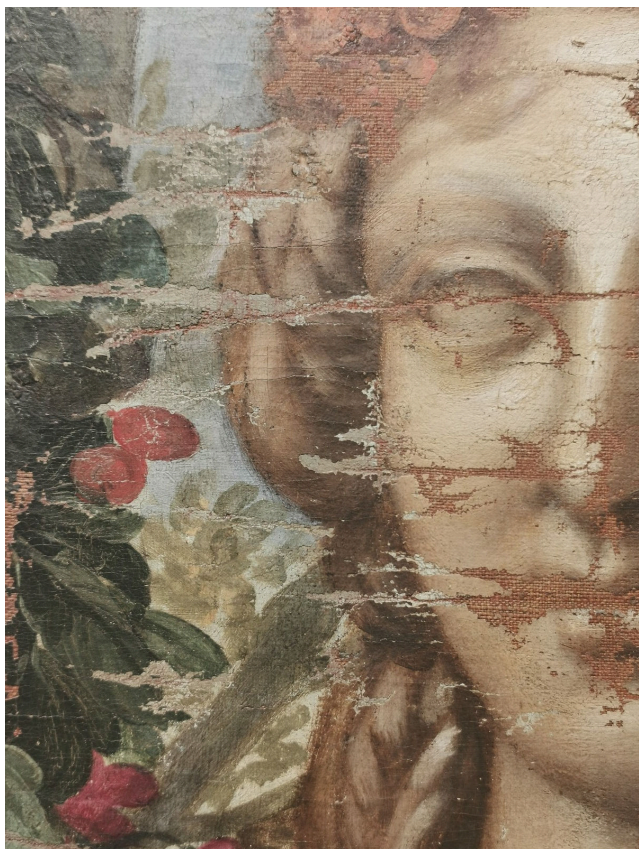
Auteurs	DEBUF Aglaée, BOUVIER Lisa (2ème année)
Dates d'intervention	22/10, 23/10, 06/11, 07/11/25
Enseignant encadrant	COCHET Nelly

Une fois les interventions de support terminées, nous nous sommes occupés de la partie esthétique. Nous observons la couche d'impression gris clair dans certaines lacunes horizontales. Comme elles se situent parfois dans des zones de motifs sombres, leur couleur claire crée des contrastes forts et une rupture des motifs, empêchant ainsi une bonne lecture de la composition.

Ainsi, pour une meilleure lisibilité de l'œuvre, nous avons pris le parti de remettre aux tons environnant ces zones, avec une valeur d'un ton sous celle de la peinture originale. La valeur que nous avons obtenue localement n'est pas homogène : certaines zones sont plus visibles que d'autres, très proches de l'original. Nous n'avons pas repris l'ensemble des zones dans les feuillages en considérant que ceux-ci ne gênent pas la lecture globale.

Les retouches ont été exécutées à l'aide des couleurs Gamblin – noir d'ivoire, jaune cadmium moyen, rouge cadmium moyen et bleu outremer – avec comme solvant un mélange d'isopropanol et de methoxypropanol – part 40/60.





Photos avant / après des mises aux tons



Photo globale avant / après les mises aux tons