NATALIE COURAL
Centre de recherche et de restauration
des musées de France
Versailles, France
natalie.coural@culture.gouv.fr
CLAIRE GERIN-PIERRE*
Centre de recherche et de restauration
des musées de France
Versailles, France
claire.gerin-pierre@culture.gouv.fr
*Auteur à qui doit être envoyée la
correspondance

DE LA RESTAURATION DES PEINTURES COMME RÉFÉRENCE À UNE APPROCHE DIVERSIFIÉE. ESQUISSE D'UNE DÉONTOLOGIE CONCERNANT LES TECHNIQUES QUI SE SITUENT À LA LIMITE DE LA PEINTURE ET DES ARTS GRAPHIQUES

Mots clefs : déontologie, marouflage, doublage, retouche, carton préparatoire, pastel, toiles peintes, *tüchlein*

RÉSUMÉ

La prééminence longtemps accordée à la peinture a conduit à assimiler nombre d'œuvres légèrement différentes à des peintures de chevalet, et à les restaurer et présenter comme telles, alors qu'il aurait fallu mieux tenir compte de leurs spécificités propres. Il en a longtemps été ainsi par exemple pour les cartons de tapisserie ou certains grands cartons dessinés pour de grandes compositions murales. De même, les pastels, malgré la fragilité de leur technique, ont été souvent présentés à l'instar des peintures. Enfin, les caractéristiques propres d'œuvres comme les *tüchlein* ou les toiles peintes ont longtemps été niées, ce qui a parfois conduit à de mauvaises conditions de conservation. Aujourd'hui, on tente de respecter mieux la nature propre de ces différentes techniques, et de trouver de nouvelles solutions de restauration et de présentation, en abandonnant le modèle autrefois tout puissant de la peinture de chevalet.

ABSTRACT

The pre-eminence that has long been given to paintings has led to the assimilation of a number of works that are slightly different from easel paintings, and to their restoration and presentation as such, when it would have been better to take into account each work's own particularities. For example, this has long been the case for tapestry cartoons or other large cartoons originally drawn to serve as models for large-scale murals. Likewise, pastels, despite the fragility of their technique, have often been presented as paintings. Finally, the specific characteristics of works using different techniques, such as *tüchlein* or canvas paintings, have long been ignored, which has occasionally resulted in poor conservation conditions. Today, the dominance

INTRODUCTION

En matière de restauration, la variété des techniques de création a suscité pour chacune d'elles, à chaque fois, une approche différente, selon les possibilités offertes par les matériaux, et aussi selon la valeur plus ou moins grande accordée à ces techniques. Historiquement, peintures et antiques ont été le plus précocement restaurés et ont longtemps servi de référence en la matière. Ainsi des œuvres qui n'étaient pas des peintures, mais pouvaient s'en approcher ont été restaurées autrefois sans tenir compte de leur spécificité, et le plus souvent assimilées plutôt à des peintures. Ces interventions ont provoqué à long terme diverses altérations, et ont parfois transformé radicalement ces œuvres. Aujourd'hui, au contraire, la restauration s'attache à leur redonner leur caractère propre, en respectant la spécificité de leurs techniques et des matériaux employés. Pour montrer ces changements assez récents dans l'approche de la restauration, nous présentons ici plusieurs exemples d'œuvres appartenant à des musées français, en tentant d'exposer comment le regard sur leur conservation et leur restauration a évolué au cours du temps.

Les cartons préparatoires

On peut évoquer tout d'abord la restauration de nombreux grands cartons préparatoires, dont certains ont été admirés et exposés depuis longtemps, comme des peintures, qu'il s'agisse de cartons de tapisserie, de cartons pour des décors monumentaux ou de cartons pour des vitraux. Or ces cartons étaient souvent réalisés selon des techniques spécifiques, différentes de celles de la peinture de l'époque, et généralement sur des supports de type papier ou carton, et non sur des toiles. Même ceux réalisés sur toile n'étaient pas toujours peints de la même manière que les peintures de chevalet, souvent à la détrempe ou avec des préparations moins élaborées. À travers quelques exemples prestigieux comme les cartons de Raphaël, ceux de Jules Romain, ou encore ceux d'Ingres, on peut constater que leur restauration et leur présentation ont évolué au cours du temps.

Ainsi, les grands dessins préparatoires de Raphaël ou de Jules Romain ont été assez rapidement marouflés sur toile et tendus sur des châssis, pour pouvoir être exposés et plus facilement admirés. Pour la première exposition de dessins du Louvre, au moment de la Révolution Française (exposition de l'an V), tous les grands cartons présentés avaient été mis

of easel paintings has given way to increased respect for the individual characteristics of these different techniques, as new solutions for conservation and presentation are sought.

RESUMEN

La supremacía que desde hace mucho tiempo se ha otorgado a la pintura ha llevado a asimilar un número de obras que son ligeramente diferentes a los cuadros de caballete, y a su restauración y presentación como tales, cuando habría sido mejor tener en cuenta las particularidades de cada obra. Este ha sido el caso, por ejemplo, durante mucho tiempo para los dibujos de tapicería u otros dibujos de gran tamaño hechos originalmente para servir como modelos para murales a gran escala. Igualmente, los pasteles, a pesar de la fragilidad de su técnica, frecuentemente se han presentado como pinturas. Finalmente, durante mucho tiempo se han ignorado las características específicas de obras que utilizan diferentes técnicas, como el *tüchlein* o las pinturas en lienzo, lo que en ocasiones ha dado lugar a un mal estado de conservación. Hoy en día, el predominio de cuadros de caballete ha dado paso a un mayor respeto por las características individuales de estas diferentes técnicas, a medida que se buscan nuevas soluciones para su conservación y presentación.

Figure 1
Charles Le Brun, carton préparatoire, pierre noire sur papier, marouflé sur toile. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 29958. Après restauration © RMN. Gérard Blot

sur toile et tendus sur des châssis, ce qui était la pratique habituelle en la matière. Ce faisant, on utilisait des techniques habituellement adaptées aux peintures sur toile, et les restaurateurs étaient des rentoileurs travaillant sur des tableaux. Ainsi, pour les cartons de Jules Romain et de Pierre Mignard, par exemple, on conserve des exemples de facture des principaux rentoileurs de l'époque, comme J. Fouque et F.T. Hacquin (Comptabilité des archives des Musées de France, AMN, MM). La restauration du grand carton préparatoire de Raphaël pour l'*École d'Athènes*, saisi en Italie et présenté en grande pompe alors, suscita de vifs débats quant au problème des lacunes, mais la reprise de son marouflage sur toile ne fut pas évoquée (Coural et Gerin-Pierre 2008). Aujourd'hui, on tente de redonner toute leur spécificité graphique à ces dessins monumentaux, et on ne les présente plus sur des châssis de tableaux, quand on en a la possibilité. Nous avons effectivement à notre disposition d'autres supports, comme des cartons rigides alvéolaires ou des polycarbonates neutres pouvant être isolés par du papier, qui permettent un maintien périphérique privilégiant une plus grande réversibilité de l'œuvre et que l'on utilise souvent pour les pièces de grandes, voire de très grandes dimensions. Au Louvre, dans un souci de continuité, le département des arts graphiques a choisi de continuer à maroufler sur toile les cartons de Le Brun et à les remettre sur châssis, tout en adaptant les méthodes (pose de papiers intermédiaires, choix d'adhésifs compatibles avec la conservation du papier). On ne manquera pas de souligner leur présentation très spatiale sur de grandes feuilles de papiers japonais teintés, ce qui leur confère une mise en espace et un relief très marqués. On a aussi l'impression qu'ils se détachent comme sur un mur, ce qui permet d'évoquer le transfert d'origine sur la surface à peindre (Figure 1).

Certains cartons réalisés pour des vitraux, spécialement s'ils étaient colorés, ont pu également être présentés comme des peintures. Les réserves de la manufacture de Sèvres, qui fabriqua pendant quelque temps des vitraux au XIXe siècle, conservent encore un certain nombre de cartons doublés sur toile ou rentoilés, montés sur châssis et vernis, présentation qui nuit à leur caractère. Les cartons d'Ingres pour la chapelle des Orléans (Notre-Dame de la Compassion à Neuilly), réalisés sur toile, mais avec une technique assez particulière mêlant la peinture à l'essence et la pierre noire, ont été très tôt exposés comme des peintures. Dès 1847, ils étaient présentés au Luxembourg, puis à partir de 1868 une salle du Louvre leur était dédiée (Foucart 2002). Mis sur châssis et vernis, ils furent longtemps considérés comme des œuvres peintes ordinaires, et restaurés comme telles au cours du XIXe et du XXe siècles par les restaurateurs du Louvre. Ils ont pu ainsi être rentoilés, ou recevoir des pièces, comme en 1868 par le célèbre rentoileur Émile Mortemart (AMN, MM 1868). Une restauration récente de la couche picturale a tenté de renouer avec l'aspect original que leur avait donné Ingres, en renonçant aux techniques picturales, et en employant des crayons de couleur, après avoir ôté le vernis (Figure 2) : aspect mat et retouches légères afin de respecter l'apparence aquarellée de ces « cartons » (dossiers C2RMF P5521, P16633, P17124, P6697, P2433).

Figure 2
Jean-Dominique Ingres, *Saint Clément*, carton de vitrail, huile, pierre noire sur toile. Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 20314. Après restauration © C2RMF. Gérard Dufrêne

Figure 3
François Bonnemer et Charles Le Brun, *Le Serpent d'airain*, carton de tapisserie de la *Tenture de Moïse*, restauré et remonté sur châssis, huile sur toile. Paris, Mobilier National, GOB 728. Après restauration © C2RMF. Gérard Dufrêne

On peut enfin évoquer le cas similaire des cartons de tapisserie présents dans les musées français. Réalisés d'abord à la détrempe, ils étaient trop fragiles et se détérioraient rapidement, et ils furent ensuite peints à l'huile au moment de la création de la manufacture des Gobelins. Cela les assimilait d'emblée à des peintures sur toile. Découpés souvent en lés pour les besoins du tissage en basse lice, et donc voués à terme à disparaître au bout d'un certain temps, ils purent, grâce à la mise au point de calques sur papier verni, être préservés ensuite dans leur intégralité, surtout à partir du XVIIIe siècle : désormais il n'était plus besoin de les découper en bandes selon le format des métiers à tisser. Ils furent alors présentés ou utilisés comme des peintures, parfois au moment même de leur création. Ainsi par exemple Charles Antoine Coypel présenta au Salon en 1737 et 1738 les cartons réalisés pour la tenture des *Fragments d'opéra*, avant que les tapisseries soient tissées. Cela justifie donc de les présenter comme elles le sont actuellement aux musées des Beaux-Arts de Nantes et de Nancy. Mais il peut être intéressant également de rappeler leur rôle, en particulier pour ceux que l'usage a beaucoup détériorés. De récentes restaurations au Mobilier national à Paris ont ainsi permis d'envisager pour ces œuvres des alternatives de restauration et de présentation (dossiers C2RMF P18195, P64917, P65026, P65027). Des cartons tissés d'après Le Brun pour la tenture des *Éléments* ou l'*Histoire de Moïse*, découpés en lés et roulés, ont été réunis et remontés sur une toile tendue sur un châssis, mais les jonctions ont été conservées et la couche picturale, après un premier nettoyage, n'a pas été restaurée, laissant bien visible les traces d'usage (Figure 3). D'autres (les cartons d'Albert Eeckout pour la tenture des *Indes*) ont été consolidés légèrement et doublés sur des toiles, mais n'ont pas été mis sur châssis. Ils peuvent être présentés sur des supports au moyen de bandes velcros, comme des œuvres textiles (Coural et Gerin-Pierre 2007).

Ces exemples récents illustrent bien le désir actuel de s'éloigner du modèle omniprésent de la peinture de chevalet, et de mieux respecter la spécificité des œuvres.

Les pastels

Envisageons ensuite le cas des pastels, œuvres réalisées selon une technique graphique, mais où le papier ou le carton ont comme disparu derrière une image lisse et colorée, qui se rapproche de la peinture – on parle d'ailleurs au XVIIIe siècle de « peinture au pastel ». Le grand succès de cette technique auprès des collectionneurs d'alors a fait que dès l'origine les pastels ont été présentés aux côtés des peintures et exposés de la même manière : mis sur châssis, encadrés dans des bordures dorées. Même si déjà on soulignait la fragilité de la technique, on tentait d'y remédier grâce à la protection d'un verre et en pulvérisant sur les œuvres des fixatifs qui pouvaient provoquer une saturation de la couleur et des auréoles (Coural 2009), leur faisant par là même perdre leur aspect poudré et velouté (Figure 4). Aujourd'hui, on prend davantage en compte leur fragilité et leurs particularités en adaptant les techniques de restauration et de conservation. L'intérêt plus large pour les objets de structure complexe fait qu'aujourd'hui on fera

tout pour préserver l'aspect originel du « pastel-objet » : son châssis, son encadrement, son verre ancien, tout en adaptant son montage dans l'optique d'une conservation la meilleure possible. C'est notamment le travail qui a été mené sur la collection, conservée au musée de Saint-Quentin, de l'un des plus célèbres pastellistes français du XVIIIe siècle, Maurice Quentin De La Tour (Herrenschmidt 2009). Cet aspect « peinture » du pastel rend les décisions à prendre concernant toute intervention sur la couche de couleur d'autant plus complexe. Comment intervenir lorsque celle-ci est endommagée, comment faire oublier la lacune, l'accident, la déchirure, tout en respectant la déontologie, celle d'une intervention minime, voir nulle, prônée en arts graphiques, au moins pour les collections de musée en France ? Deux pastels du musée des Augustins de Toulouse qui avaient fortement souffert de dégâts des eaux ont été récemment restaurés au C2RMF. Une grande partie de la *Tête de vieillard* attribuée à Hoin avait été pratiquement ruinée. On a opté pour une intervention non picturale, à savoir une légère retouche au pastel masquant le fond blanc du papier, là où il apparaissait, à la manière d'interventions menées dans le cadre de la restauration des peintures murales (dossiers C2RMF 4393 et 4394). Cette très légère restauration a permis de retrouver le profil presque ruiné, sans lourde surcharge (Figure 5).

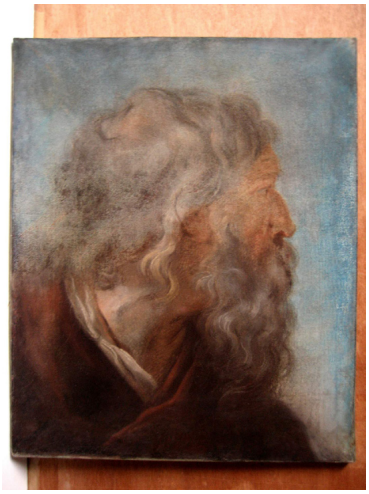

Figure 4
Maurice Quentin De La Tour, *Autoportrait*, pastel sur papier. Saint-Quentin, musée Antoine Lécuyer, Inv. 17.3 © Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin

Figure 5
Attribué à Jean-Baptiste Hoin, *Portrait de vieillard*, Toulouse, musée des Augustins, RO 524. Après restauration © Michel Cailleteau

Les Tüchlein et les toiles peintes

Enfin, la catégorie des *Tüchlein* et des toiles peintes a attendu longtemps pour être abordée de manière spécifique. Ces œuvres « mixtes », plus fréquentes dans les pays nordiques et germaniques, ont longtemps été considérées plutôt comme des peintures d'un genre mineur, et ont donc été traitées comme telles, avant que l'on prenne récemment en compte leur originalité : objets avant tout textiles, mais peints dans une technique presque graphique. Après avoir été souvent mises sur châssis, tendues et clouées, voire vernies, ces œuvres retrouvent aujourd'hui leur souplesse textile et la restauration tente de leur rendre un aspect plus conforme à leur technique d'origine. Là aussi, on peut évoquer quelques exemples récents.

Le Louvre a la chance de conserver deux *tüchlein* de Dürer (Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 18591 et 19598, dossiers C2RMF F1543, F1540/AG3004), qui heureusement n'avaient pas été marouflés sur un panneau, mais simplement montés sur papier, et qui n'ont pas été vernis (Figure 6). Conservés au département des Arts graphiques, ils ont été récemment montés dans un cadre climatique, afin de protéger la fragilité de leur couche picturale (Bergeaud et al. 2004). Celle-ci est conservée et préservée telle quelle, avec ses quelques usures et ses éraflures. Dans le cas des *tüchlein*, œuvres le plus souvent des XVe et XVIe siècles, toute intervention de nature esthétique qui voudrait atténuer un dommage gênant la lecture, doit rester très exceptionnelle. Par ailleurs, le matériau de fond, souvent brun-grisâtre, fait en général oublier la lacune.

Mais nombre d'œuvres semblables n'ont pas été conservées dans leur intégrité, et ont été marouflées sur divers supports, en particulier sur bois,

et vernies. Cela a entraîné parfois des modifications de coloris, en raison de la migration de la colle, sans compter un aspect rigide étranger à leur souplesse originale. Ainsi, on tente désormais de les séparer de leur support quand cela est possible. Une *Marie-Madeleine* du Palais des Beaux-Arts de Lille (Figure 7) avait été ainsi marouflée sur bois, mais l'adhérence devenait mauvaise. Il a été possible de la détacher de ce support et de la remonter sur un carton neutre. Par ailleurs, le vernis a pu être ôté et une restauration plus légère et minimaliste a été effectuée sur la couche picturale (dossier C2RMF P16922).

Un dernier cas intéressant est celui des toiles peintes de grand format, souvent utilisées comme substitut de tapisseries. Le musée des Beaux-Arts de Reims conserve une importante série de toiles peintes du XVIe siècle, sur le thème de la *Passion du Christ*, qui était autrefois conservée à l'Hôtel-Dieu, et utilisée pour les manifestations religieuses (Figure 8). Transférées au musée à la fin du XIXe siècle, les œuvres furent alors mises sur châssis et présentées comme des peintures. Plus tard, au cours du XXe siècle, on envisagea d'ôter ces châssis, en raison entre autres des déchirures des bords cloués et des déformations, et de présenter les œuvres de manière plus conforme à leur état original. Mais une fois de plus, pour consolider les revers, l'influence la peinture conduisit à envisager des doublages synthétiques, les rentoilages traditionnels étant impossibles en raison de la technique picturale à la détrempe. Tout cela a nui à la bonne conservation des œuvres, et n'a pas permis une présentation satisfaisante. Les doublages ont assez mal tenu, mais heureusement l'adhésif synthétique employé ne semble pas avoir migré dans la couche picturale. Dans la perspective d'une prochaine rénovation, le musée a fait récemment réaliser une étude tendant à une présentation plus respectueuse des œuvres. Les doublages synthétiques seront ôtés et les deux toiles encore actuellement sur châssis seront démontées. Toutes les œuvres seront doublées comme des tapisseries, au moyen de toiles cousues au revers, et le mode d'accrochage sera aussi celui des tapisseries, par velcros. Cette nouvelle restauration, qui permettra également enfin une présentation plus juste et plus adaptée à une bonne conservation, s'inscrit donc dans cette tendance qui est de respecter mieux la nature réelle des œuvres et à se distinguer du modèle envahissant de la peinture de chevalet.

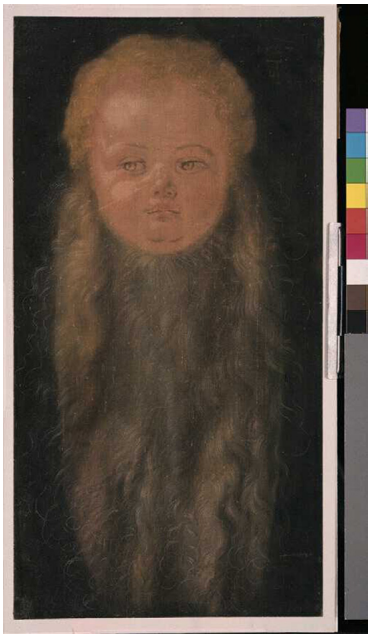

Figure 6
Albrecht Dürer, *Tête d'enfant barbu*, détrempe sur toile, doublée sur papier vélin. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 18591, © C2RMF. Jean-Paul Vandenbossche

Figure 7
Anonyme, Flandres, XVIe siècle, *Marie-Madeleine*, détrempe sur toile. Palais des Beaux-Arts de Lille, Inv. P 865, © C2RMF. Gérard de Puniet

CONCLUSION

Les actes de restauration et de présentation ne sont donc pas neutres. Ils s'inscrivent dans une époque donnée et révèlent la lecture que celle-ci porte sur une partie de son patrimoine. Ainsi, on peut constater que pour ce type d'œuvres à la frontière des techniques traditionnelles picturales et graphiques, la conception de la restauration a évolué au fil des ans : on est passé d'une approche où le modèle dominant était la peinture, avec des restaurations assez interventionnistes et un mode de présentation peu adapté aux spécificités des œuvres, à une attitude plus respectueuse du caractère propre des objets, apparue dans les dernières décennies du XXe siècle. Cette approche permet de décloisonner les techniques, qui

risqueraient de se scléroser. Cette inspiration est due en partie à une vision plus large et moins hiérarchisée du patrimoine, qui aboutit à un meilleur respect de l'identité propre des œuvres. Ce regard porté sur les objets entraîne une nouvelle manière d'envisager la restauration, par des pratiques plus interdisciplinaires.

Les marouflages des dessins ou des cartons peuvent être désormais remplacés par des doublages sur papier, voire par des consolidations purement textiles ; on tente de revenir sur l'aspect indûment verni, ou de préserver le plus possible l'aspect mat des œuvres ; on réfléchit à des types de retouches plus réversibles, plus limitées et plus adaptées aux matériaux. On constate enfin que ces diverses pratiques de restauration entraînent l'obligation de veiller tout particulièrement à l'environnement des œuvres et à concevoir des modes de présentation spécifiques, afin d'assurer la meilleure conservation possible.

Figure 8
Anonyme, XVe-XVIe siècles, *Les apôtres Pierre, André, Jean et Jacques,* toile peinte encore montée sur châssis. Reims, musée des Beaux-Arts, inv. D.876.1.15. Avant restauration © Claire Gerin-Pierre

RÉFÉRENCES

ARCHIVES DES MUSÉES NATIONAUX (AMN), Paris : série MM (1796–1802, 1868).

BERGEAUD, C., N. COURAL, et W. WHITNEY. 2004. La présentation de deux *tüchlein* de Dürer des collections du Louvre. *Technè* 19 : 28–37.

COURAL, N., et C. GERIN-PIERRE. 2007. Cartons préparatoires et calques. Une approche particulière en termes de conservation et de présentation. *Technè* 26 : 121–130.

COURAL, N., et C. GERIN-PIERRE. 2008. La restauration du carton de l'*École d'Athènes* de Raphaël (Milan, Ambrosienne) lors de sa venue au Louvre en 1797 et la politique de conservation de l'administration du Louvre. Dans *ICOM-CC 15th Triennial Conference Preprints, New Dehli, 22–26 September 2008*, ed. J. Bridgland, 808–814. New Delhi : Allied Publishers Pvt Ltd.

COURAL, N. 2009. Aperçu sur les fixatifs des pastels au XVIIIe siècle. *Support-Tracé* 2009 : 24–27.

FOUCART, J. 2002. Ingres. *Les cartons de vitraux des collections du Louvre*. Paris : Musée du Louvre.

HERRENSCHMIDT, F. 2009. Le prêt de pastels du musée Antoine Lécuyer à Saint-Quentin, en 2004 : risques et opportunités. *Support-Tracé* 2009 : 71–24.

VERSAILLES. C2RMF, documentation.