

HUILES & VERNIS SUR PAPIERS (21 mai 2012)

Résumés

Les « Méduses » et les « Désastres » : tout ce qu'il ne faut pas faire

Denis Laget, "essentiellement peintre", école des beaux-arts, Saint-Étienne.

Le recours aux supports papier et carton a été dicté par la nature même de mes travaux qui voulaient rendre un déplacement, une vitesse. La toile tendue sur châssis étant pour moi le lieu de la déposition, de la stratification, du repentir ne m'autorisait pas la liberté que j'ai pu trouver sur ces supports moins intimidants, légers, souples, préhensibles, en bref qui ne font pas « tableau ».

Les huiles sur papier : entre peinture et arts graphiques. Le cas de la collection du cabinet d'arts graphiques du musée de Rouen

Diederik Bakhuys, conservateur, musée des beaux-arts, Rouen.

Les collections d'huile sur papier conservées au Musée des beaux-arts de Rouen peuvent servir de point de départ à une évocation de cette technique du point de vue de l'histoire de l'art, du xvi^e au début du xx^e siècle. Selon les foyers artistiques et les époques, cette combinaison d'un support et d'un médium a répondu à des attentes variées, posant souvent la question du statut des œuvres, placées à mi-chemin entre peinture et arts graphiques.

Aspects historiques de la technique de la peinture à l'huile sur papier

Benoît Ambroselli, restaurateur d'œuvres sur papier.

Situées à mi-chemin entre peinture et arts graphiques, les huiles sur papier sont des créations complexes, de mises en œuvre variées. Depuis le xvi^e siècle, les artistes peignent à l'huile sur papier. L'importance en nombre et en diversité de ces œuvres nous a incité à établir un essai de répertoire des principales techniques utilisées. Cet exposé donne un aperçu des différentes manières de peindre à l'huile sur papier, en dressant un inventaire des recettes : peinture sur papier vierge, sur papier préparé, sur papier encollé, sur papier huilé, feuilles libres ou marouflés sur toile ou sur bois. Nous nous appuyons sur des textes anciens, sur des études récentes et sur des examens scientifiques réalisés en laboratoire, ainsi que sur des œuvres diverses sélectionnées pour leurs particularités techniques. Prendre en compte la spécificité de leur statut, connaître leur élaboration et les matériaux utilisés pourront permettre d'identifier et de prévenir les altérations, d'aborder leur conservation et leur restauration, en respectant leur identité propre.

Les monotypes de Bourdelle

Stéphanie Cantarutti, conservateur, musée Bourdelle, Paris.

L'exposé permettra de découvrir la collection de monotypes du sculpteur Antoine Bourdelle (1861-1929), inconnue du grand public comme des amateurs. Pieusement conservé par la famille de Bourdelle, qui en fit don au musée, cet ensemble de feuilles ne connut aucune publicité, y compris du temps de Bourdelle. À mi-chemin entre son travail de peintre et de dessinateur – ce dernier récemment mis à l'honneur au musée Bourdelle [1] – grâce à la réflexion sur la couleur et les motifs, la pratique du monotype de Bourdelle n'est pas non plus étrangère à sa sculpture, dont elle reprend plusieurs sujets majeurs (*Drame intérieur, Beethoven*).

[1] Catalogue de l'exposition « Antoine Bourdelle, que du dessin », Paris Musées, Paris, 2011. Rhodia Dufet-Bourdelle, *Bourdelle peintre*, 666 Éditions, Paris, s.d., 127 pages.

Un enduit de transposition au papier : cas du *Saint Jean à Patmos* du château de Versailles

Sigrîd Mirabaud, ingénieur de recherche, C2RMF/INP, Paris,
Eve Froidevaux, restauratrice de peinture,
Emmanuel Joyerot, restaurateur de peinture.

Le *Saint Jean à Patmos*, un temps attribué à Raphaël mais désormais rendu à Innocenzo da Imola, a été peint dans les années 1510. Il a décoré la chambre de Louis XIV et est une œuvre importante dans l'histoire du château de Versailles. Sa restauration a été l'occasion de mettre au jour une transposition originale de Picault, premier restaurateur à avoir introduit la transposition en France. Cette transposition, qui semblait en bon état malgré un accident dans l'angle supérieur senestre, nous a intrigués dès les premiers examens photographiques et radiographiques. Les observations des restaurateurs couplés à des prélèvements et analyses ont permis de montrer l'utilisation de papier huilé en tant qu'enduit de transposition. Ces constatations ont permis d'adapter le traitement du support à ce cas si particulier, dont seuls quelques cas sont actuellement répertoriés [1].

[1] G. Emile-Mâle, Chapitre 7 : En marge de l'exposition de l'école de Fontainebleau; quelques documents inédits sur le rôle d'un artisan français, Robert Picault, dans la transposition du *Défi des Piérides* de Rosso du musée du Louvre, in *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, sous la direction de Ségolène Bergeon-Langle, Somogy et INP, Paris, 2009, 376 pages.

Le cas des gravures vernies du musée Niépce dans le contexte technique du vernissage

Agnès Lattuati-Derieux, ingénieure de recherche, CRCC, Paris,
Jean-Philippe Echard, ingénieur de recherche, musée de la musique, Paris.

Cette étude bibliographique et analytique vise à identifier les vernis utilisés par Nicéphore Niépce pour rendre transparentes quatre gravures sur papier conservées au musée Niépce, à Chalon-sur-Saône. Ces gravures sont des éléments historiquement

importants dans l'élaboration des procédures « photographiques » apparues à partir des années 1820. Niepce s'est-il appuyé sur des connaissances acquises dans la recherche de résines photosensibles ou a-t-il appliqué les recettes couramment utilisées à l'époque pour fabriquer des papiers transparents ? Nos sources bibliographiques ont été les archives documentaires de Niépce [1, 2] ainsi que des documents ayant trait à l'histoire des techniques pour rendre transparents des documents graphiques [3]. Les techniques pour rendre les papiers transparents semblent s'inscrire dans un contexte technique plus large des finitions et vernis, dont elles partagent les matériaux : les huiles siccatives et les essences, les résines et les cires [4]. Nos analyses ont permis d'identifier, pour la première fois, le vernis des gravures à un vernis à l'alcool à base de résine de conifères *Pinaceae*, très probablement de la colophane.

[1] Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Larousse, 2001, 775 p.

[2] Manuel Bonnet, Jean-Louis Marignier, *Niepce, correspondance et papiers*, maison Nicéphore Niépce, 2003.

[3] Claude Laroque-Kucharek, *Les papiers transparents dans les collections patrimoniales. Composition, fabrication, dégradation*, Thèse de doctorat de l'université Paris 1, Atelier national de reproduction des thèses, 2003, 407 p.

[4] Base de données de recettes anciennes VERNIX, <http://www.citedelamusique.fr/vernix/>

Esquisses de Paul Baudouin peintes à l'huile sur papier imprégné (d'huile) collé avec un mélange d'huile et de blanc de plomb sur papier vergé. Démontage et consolidation

Agnès Gaudu-Majstorovic, restauratrice d'œuvres graphiques et parchemin.

Paul Baudouin (1844-1931), peintre de grands décors et fresquiste, a réalisé à la fin du XIX^e siècle, pour des projets de décoration murale, des esquisses peintes à l'huile sur papier imprégné. Ce type de papier présente la particularité d'être imprégné d'un produit qui le rend transparent. Un bel exemple de cette pratique, qui soulève des questions particulières en matière de conservation, peut être trouvé avec les deux esquisses, intitulées *Le champ de tir* et conservées au musée des Beaux-arts de Rouen.

Ces deux œuvres présentent d'importantes altérations du support, qui est extrêmement fin et cassant : déchirures, micro déchirures et lacunes. Elles sont très empoussiérées et encrassées. La complexité du montage du *Champ de tir* rend sa consolidation difficile, son support principal étant fixé sur un papier vergé à l'aide de points de collage constitués d'huile et de blanc de plomb.

Une technique particulière a donc été mise au point pour séparer de façon temporaire le papier imprégné du papier vergé. Il était en effet particulièrement important de conserver ce dernier car il présentait un dessin sous-jacent visible à l'emplacement des lacunes.

Le papier imprégné a été consolidé par un doublage temporaire au verso. Les points de collage ont ensuite été ramollis en surface à l'aide d'enzymes (lipases), permettant ainsi de séparer les deux feuilles sans perte de matière, puis de consolider par doublage le papier imprégné.

Le vernissage des globes : de l'utilisation d'un encollage pour limiter la pénétration du vernis

Olivier Fleygnac, restaurateur d'œuvres graphiques,
Véronique Rouchon, ingénieur de recherche, CRCC, Paris.

La création du musée Buffon a conduit à la découverte d'un globe terrestre dessiné à la main, ce qui est relativement inhabituel, car la plupart des globes de cette période étaient imprimés. Ce globe, de grande dimension, était en mauvais état. Il avait probablement été roulé à même le sol, car il présentait de nombreuses pertes et des lacunes dans sa structure. Le vernis, bruni et écaillé, rendait difficile la lecture de la cartographie, compromettant l'utilisation et la préservation de l'objet.

Au cours du projet de restauration, l'enlèvement de ce vernis s'est avéré une opération difficile et fastidieuse car la résine avait pénétré dans le papier. Avant de revernir le globe, il nous a donc semblé utile d'étudier la possibilité d'encoller le papier d'œuvre avec une colle de gélatine, de manière à limiter la pénétration du vernis et ainsi faciliter les opérations futures de dévernissage. Différentes concentrations allant de 1% à 6% m/v, ont été testés en association avec divers vernis et solvants couramment utilisés dans le domaine de la conservation des peintures (Dammar, Regalrez, Laropal, Paraloid B72). Tous les tests ont été effectués sur des papiers originaux similaires à celui du globe. La pénétration du vernis a été estimée par des examens en lumière transmise et la brillance des papiers vernis a également été mesurée. Finalement, l'utilisation de gélatine à 4% m/v s'est avérée efficace pour prévenir la pénétration des vernis, et en particulier le vernis Laropal préparé dans l'isopropanol. Ce dernier a été choisi pour le globe original, car il offrait de plus une réversibilité satisfaisante et un brillant approprié.

Les paysages de Peter Balke au Louvre : le cas d'une couche d'huile employée comme protection

Carole Juillet, restauratrice de couche picturale.

Vingt-six petits paysages peints sur carton par le peintre norvégien Peter Balke (1804-1887) sont exposés depuis 2001 dans les salles des écoles scandinaves de l'aile Richelieu au Louvre. Destinés à rappeler au roi Louis-Philippe les sites qu'il avait visités en Scandinavie lors du voyage qu'il y effectua en 1795, cet ensemble, que le roi acquit en 1847, a été apporté par Balke de Norvège en France. Outre des petits dégâts mécaniques, ces esquisses présentaient un jaunissement inégal sur toute leur surface. L'examen et l'étude de la technique picturale ont permis d'identifier la cause de cette dégradation : il ne s'agissait pas d'un vernis oxydé, mais d'une couche d'huile originale posée en guise de vernis. Les paysages avaient longtemps été conservés à l'abri de la lumière, ce qui avait provoqué un jaunissement inégal de l'huile protectrice. Une méthode de restauration réversible utilisant des crayons de couleur a permis de pouvoir de nouveau exposer les compositions, tout en préservant la technique originale. Cette restauration a été confiée par le département des Peintures du Louvre au Centre de recherche et de restauration des Musées de France [1].

[1] Michel Cailleteau, Natalie Coural, Carole Juillet, « Restauration et montage des peintures sur carton de Peter Balke », dans *Un peintre norvégien au Louvre. Peter Balke (1804-1887) et son temps*, Oslo, Oer

La méthode Wolbers adaptée aux papiers

Laetitia Desvois, restauratrice de peintures.

On peut, semble-t-il, parler aujourd'hui d'une "méthode Wolbers", outil théorique et pratique issu des recherches de Richard Wolbers, professeur, coordinateur scientifique à l'université de Delaware, et conservateur-restaurateur de peintures au musée Winterthur (États-Unis). Cette méthode, d'abord consacrée au nettoyage des polychromies, est étudiée, critiquée dans de nombreux pays, et transmise aux conservateurs-restaurateurs lors de stages. Récemment, Richard Wolbers s'est intéressé à l'adaptation de cette méthode aux papiers. Fondée sur l'étude de paramètres spécifiques à l'œuvre, elle décline un système de solutions aqueuses ou non-aqueuses, complétées au besoin par des gels. Cette démarche constitue une véritable stratégie de nettoyage, qui vise à déterminer le produit à la fois le plus efficace, et sans danger pour l'œuvre. Dans le cas des huiles altérant le papier, le conservateur-restaurateur peut notamment s'orienter vers des gels, ou des gels-émulsions, auxquels sont ajoutés les solvants traditionnellement utilisés pour éliminer les surpeints huileux des peintures de chevalet. Après la description des outils susceptibles de réaliser un nettoyage efficace, seront présentés des essais qui visent à étudier et comprendre ce système, dans le but d'apporter de nouvelles perspectives dans le retrait des huiles sur papier.