

Rapport d'examen et de traitement



« Sainte Cécile »
Gérard de Lairesse (1640-1711)
150 cm H. x 143 cm L.
Huile sur toile
Vers 1680
N°inv : BA.AAN.05b.1919.650

Avril 2023

I. Identification

Auteur :	de Lairesse, Gérard (Liège,1640- Amsterdam, 1711)
Sujet :	Sainte Cécile
Signature :	Monogramme (base de l'orgue) : GL
Date :	vers 1680-85
Technique :	Peinture à l'huile sur toile , montée sur châssis.
Dimensions hors cadre :	153 cm H x 144 cm L x 2 cm ép.
Cadre doré non original :	166 cm H x 160 cm L x 5 cm ép.
Numéro Inv. :	BA.AAN.05b.1919.650

II. Description et histoire de l'art

Le tableau représente Sainte Cécile, au centre, vêtue de bleu jouant de l'orgue, entourée de 14 anges dont plusieurs musiciennes : à gauche, une harpiste, assise en robe grise et bleue ainsi qu'une autre tenant une partition, à droite devant la sainte, une joueuse de guitare baroque à 10 cordes droite, vêtue d'une robe orange et rouge avec de larges ailes bien dessinées. A l'avant-plan un angelot nu, vu de dos, tient un livre épais ; dans le ciel plusieurs angelots virevoltent entre d'épais nuages bruns-gris.

Dans la fiche du Musée, Pierre-Yves Kairis donne une description de l'oeuvre¹ :

« Cette illustration très raffinée de la sainte patronne étonne dans la mesure où son style indique que Lairesse a exécuté le tableau lorsqu'il vivait dans le Hollande calviniste, dans une société peu sensible à la représentation des saints. Ici, Cécile est associée à un concert d'anges ; ceux-ci forment une véritable couronne autour de la figure principale, la mettant ainsi délicatement en évidence. La sainte joue de l'orgue, un instrument dont la légende lui attribue l'invention. »

Les caractéristiques de la peinture baroque et notamment celles de l'école liégeoise qui se distancie du baroque exubérant flamand, sont bien présentes ici : mouvement, éclairage, composition chargée, présence d'angelots, sujets mythologiques ou religieux, qui ne sont en réalité que des moyens employés par le peintre pour exprimer son art. On y remarque l'attention que Lairesse a toujours portée aux variations et mouvements des mains, ouvertes ou fermées, tournées ou pointant quelque chose.

Tout comme Bertholet Flémal (1614-1675) ou Jean-Guillaume Carlier (1638-1675), Gérard de Lairesse (Liège, 1641- Amsterdam, 1711) est un des grands représentants de l'école liégeoise du XVIIème siècle. A 24 ans, Lairesse est contraint de quitter Liège et s'expatrie définitivement en Hollande, où il exporte le courant académique liégeois, inspiré des artistes italiens et français, et va

¹ Cf Fiche du Musée.

influencer l'art local.² Il a produit un nombre impressionnant d'œuvres : plus de 250 œuvres peintes et au moins 120 gravures et dessins faits avec des matériaux et techniques assez diversifiés.³ Entre 1665 et 1685, les commandes affluent pour des décorations d'intérieur, décors de théâtres, dessins, gravures, portraits,...souvent des peintures de plafond et des grands formats. Tout comme les peintres reconnus de l'époque, Laïresse avait son propre atelier qui comptait au moins une vingtaine d'élèves et collaborateurs.⁴ Il est surtout connu pour ses allégories, ses peintures décoratives, ses fines études anatomiques et la représentation des femmes.

Assez vite, de Laïresse sera surnommé le « Poussin hollandais ». A 50 ans, de Laïresse devient aveugle et va dès lors réunir ses élèves et collègues et organiser, avec ses fils, des conférences sur l'art. Il en résultera un livre publié, après sa mort, en 1707, un ouvrage intitulé « *Groot schilderboek* » : *Le grand livre des peintres*.⁵ Malgré une certaine notoriété, c'est dans l'indifférence qu'il meurt à Amsterdam, à 71 ans.

De nombreux articles et ouvrages ont été consacrés à l'art du dessin et de la peinture de Laïresse, auxquels nous nous référons.⁶ Dans le travail d'étude et de restauration, il est très intéressant de mettre en confrontation les écrits du *Groot schilderboek* qui nous donnent beaucoup d'informations techniques, avec les réalisations, comme l'ont fait déjà plusieurs auteurs.⁷

² Kairis, P-Y., *Foisonnement et diversité : les peintres du XVIIe siècle*, dans *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000, p. 321-341.

³ Hillegers, J., *The Drawings of Gerard de Laïresse: State of Affairs*, in *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Volume 12, n°1 Winter 2020. <https://jhna.org/articles/the-drawings-of-gerard-de-laïresse>

⁴ Weixuan Li, *The Hands Behind Laïresse's Masterpieces: Gerard de Laïresse's Workshop Practice*, in *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Volume 12, n°1, Winter 2020. <https://jhna.org/articles/the-hands-behind-laïresses-masterpieces-gerard-de-laïresses-workshop-practic>

⁵ Laïresse, Gérard de. *Het Groot Schilderboek*. 2 volumes. Amsterdam, 1707.

⁶ Kairis, P-Y., Op.Cit. ; Roy, A., *Gérard de Laïresse (1640-1711)*, Paris, Arthéna, 1992 ; De Vries, L., *How to create Beauty : De Laïresse on the Theory and Practice of Making Art*. Leiden, Primavera Press, 2011 ; ...

⁷ Blok, V., *Pen and Paint: The Painting Technique in Gerard de Laïresse's Bacchus and Ariadne as Compared to the Principles Expounded in His Groot Schilderboek*, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Volume 12, n°1, Winter 2020. <https://jhna.org/articles/painting-technique-gerard-de-laïresses-bacchus-and-ariadne-as-compared-principles-groot-schilderboek> ; Hommes, E., van Run, T., Keune, K., I. Verslype, I., A. Wallert, den Leeuw, M., and de Jongh, I., *Discoveries during the Technical Investigation of Gerard de Laïresse's Earliest Known Ceiling Painting (1672)*, in *Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, 5th International Symposium, Rijksmuseum, Amsterdam, September 18–20, 2013, p.145–153. <http://www.triomfdervrede.nl/site/images/gdl-rijks.pdf>

Face et revers avant traitement



III. Examen technologique de l'oeuvre

Il s'agit d'une peinture à l'huile sur toile montée sur châssis, de facture classique, assez typique du XVII^{ème} siècle. Le musée la situe aux alentours de 1680-85, lorsque Laïresse vivait à Amsterdam.

Support

Le support est une toile relativement épaisse de nature végétale, probablement en lin. La toile originale a été rentoilée, l'analyse technologique est donc limitée aux parties visibles : lacunes et bords non couverts de papiers de bordage. Il s'agit d'une toile tissée, d'armure toile (1/1). La densité de la toile est d'environ 12 fils/cm².

Le bord inférieur comporte une lisière, ce qui permet d'affirmer que le fil de chaîne est orienté dans le sens horizontal du tableau alors que le fil de trame est dans le sens vertical.

La toile est montée à l'aide de semences sur un châssis à clés, en résineux, assez épais. Le châssis dont les montants sont chanfreinés et assemblés par tenon mortaise, comporte une traverse centrale horizontale. Il semble d'origine mais sans certitude. Il est également difficile de visualiser si la toile avait été préalablement tendue au lacet sur un bâti provisoire, comme il était d'usage au XVII^{ème} siècle et comme il a pu être observé sur d'autres œuvres.⁸ Cependant, on notera la présence de guirlandes de tension au niveau des bords.



Toile originale au niveau des bords non recouverts par le papier de bordage. Guirlandes de tension bien visibles.

Préparation

La préparation est de couleur brune, assez opaque et foncée, s'apparentant à la terre d'ombre calcinée.

Elle est visible à de nombreux endroits où elle sert de ton de fond, notamment dans l'orgue et aux jonctions entre l'arrière-plan et les personnages. En cours de restauration, elle a été mise en évidence dans les zones lacunaires ou usées et après l'élimination des surpeints, notamment dans les 4 coins de la composition. Elle s'étend jusqu'aux bords de la toile.

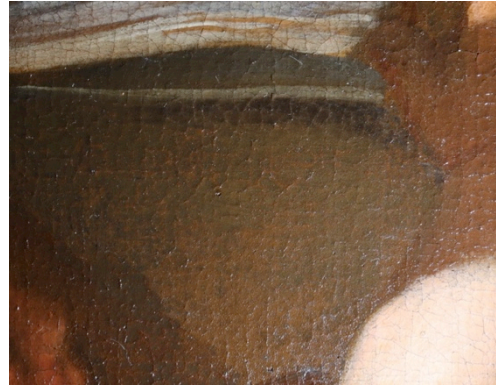
Comme le veut la tradition au XVII^{ème} siècle, il s'agit d'une préparation huileuse, appliquée probablement de manière artisanale dans l'atelier du peintre. De nombreuses études techniques montrent que de Laïresse accorde beaucoup d'importances aux préparations de ses toiles et a beaucoup utilisé les préparations colorées, surtout dans sa période hollandaise et souvent en double couche. Il indique qu'il se sert de la couleur de la préparation pour l'exécution de sa peinture.⁹ Cependant, en l'absence d'analyse chimique, nous ne pouvons pas nous prononcer davantage sur sa composition.

⁸ Hommes, E., van Run, T et al, Op. cit, p.147.

⁹ Ibidem, p.148 ; Blok, V., Op.cit., p. 7-8.



Détail de la préparation colorée huileuse, appliquée sur la toile usée et visible lors de l'élimination du surpeint.



Préparation visible dans les zones d'usures

Dans son *Groot Schilderboek*¹⁰, Lairesse conseille aux artistes d'adapter la couleur de la préparation à la tonalité de l'œuvre finale souhaitée. Il y fait la distinction entre les apprêts pour les paysages, les scènes d'intérieur et les scènes de nuit. Selon les zones du tableau, les couleurs de la préparation peuvent être légèrement modifiées. Il utilise à la fois les termes « *Grond* » et « *Doodverwen* » - pour la préparation et la première couche de couleur - de manière interchangeable ; ce qui n'est pas toujours clair. Il souligne cependant les qualités d'un bon apprêt.¹¹ Dans tous les cas, il affirme que la préparation doit surtout être opaque et assurer l'adhérence du couches de peinture à appliquer par la suite, ce qui semble logique et s'applique parfaitement à cette œuvre.

Dessin/ébauche

Un dessin de mise en place n'est pas visible à l'œil nu. L'examen infra-rouge ne révèle pas non plus de dessin sous-jacent. Au XVII^eme, les peintres exécutent en général une ébauche à sec avec des matériaux de type fusain ou craie blanche ou noire sur la préparation colorée, reprise ensuite avec de la peinture à l'huile diluée. Cette étape est donc rarement mise en évidence par l'infrarouge. Cependant, on sait que de Lairesse a l'habitude de mettre en place à la peinture les grandes lignes de sa composition.

Couche picturale

La peinture est exécutée à la peinture à l'huile. L'exécution est assez rapide et relève d'une grande maîtrise technique, tant dans l'application que dans la superposition des couches. La peinture est appliquée finement, avec une matière assez fluide en couches opaques et semi-transparentes. Quelques détails et les rehauts lumineux sont traités en légers empâtements, laissant les coups de brosse visibles. Le peintre utilise pinceaux doux pour les personnages et des brosses plus dures pour les drapés et les fonds, dont les coups sont visibles à certains endroits.

Comme il l'explique dans le *Groot Schilderboek*, sa technique consiste en 3 étapes : « *Doodverven, opschilderen, and nazien or retocqueeren* », à savoir : « *Doodverven / dead coloring = première couche de couleur de mise en place, opschilderen / the second layer = deuxième couche, nazien or retocqueeren / revision or retouching = retouches ou fines couches intermédiaires chargées en huile* ». ¹²

¹⁰ Blok, V., Op.cit., p. 8.

¹¹ Ibidem, citation provenant de Lairesse, *Groot Schilderboek*, Vol 1, p. 331: "Deze grond, aldus bereid en hard droog zynde, heeft drie wenschelyke hoedanigheden: voor eerst gemakkelyk, omdat ze gelyk en dof is; weshalven de ver- wen, hoe dun die ook zyn, ten eersten vatten; net welk een gladde of blinkende grond niet toelaat, ten tweden, bestendig, door haare overeenkomste met de tinten en koleur die men daar over heen strykt, welke hunne volkomene schoonheid van kracht behouden; hetgeen niet geschieden kan wanneer de grond van een andere koleur of tint is, gelyk wit op zwart, lichtblauw op donker-geel of rood, en zo voort; schynende door de lankheid van tyd meer en meer door, al ware het nog zo vet in de verw aangelegt: en ten darden, vaardig, gelyk ik zeg, voor die een vaste hand en vlug penceel heeft, om zyn Concept met den eersten te voltoojien; 't welk anders, zonder het eerst te doodverwen, niet kan geschieden."

¹² Traduction en anglais du *Groot Schilderboek* in De Vries, L., Op.cit., p.331.

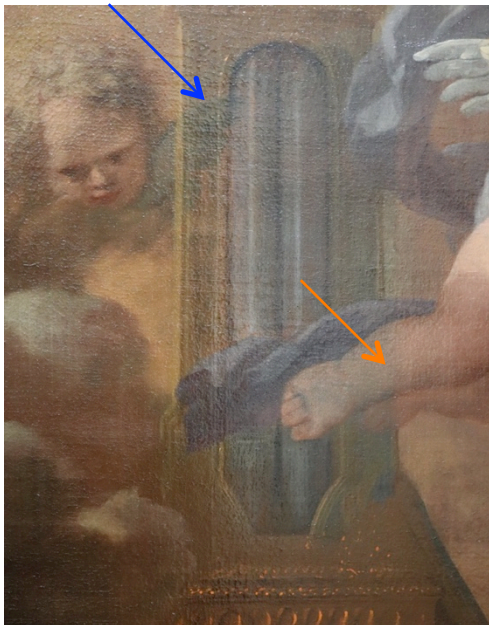
Sur la couche de préparation colorée, il commence à peindre l'arrière-plan – ciel et nuages - en avançant vers le premier plan, en veillant à garder un arrière-plan suffisamment humide pour que les contours des personnages fusionnent avec l'arrière-plan. On distingue nettement matechnique qu'il décrit et les étapes de mise en place de la peinture, notamment en raison du transparentage de la peinture à l'huile. Les nuages sont peints dans une matière assez fluide et chargée en huile, en même temps que les angelots. L'orgue est ensuite mis en place, sur le ton de la préparation, laissé en réserve. Alors que l'aile de l'angelot à gauche de l'orgue est bien visible sous la structure de l'orgue, la jambe de l'angelot central passe très clairement sur sur cette même composition.



Préparation colorée utilisée
comme ton de fond pour l'orgue



Application assez fluide du fond et des nuages



En bleu : l'angelot est peint avant l'orgue ;
En orange : l'angelot est peint après la mise en
place de l'orgue.



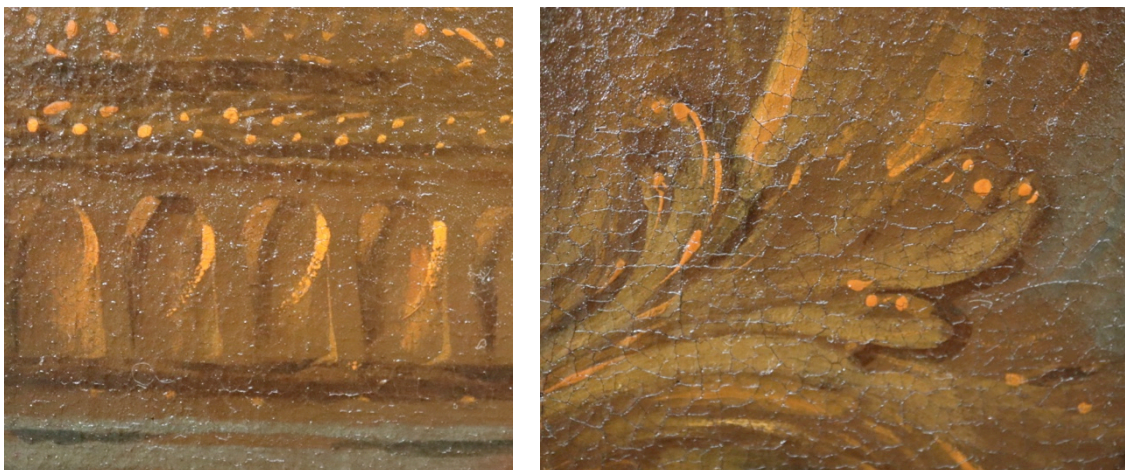
Détail de la transition nuage/drapé

Les drapés et étoffes sont décrits avec rapidité mais précision. On imagine, quand on observe les contours des formes, les va-et-vient entre le fond et l'avant-plan. Les lumières des drapés sont réalisées avec une matière plus sèche à la brosse dure.



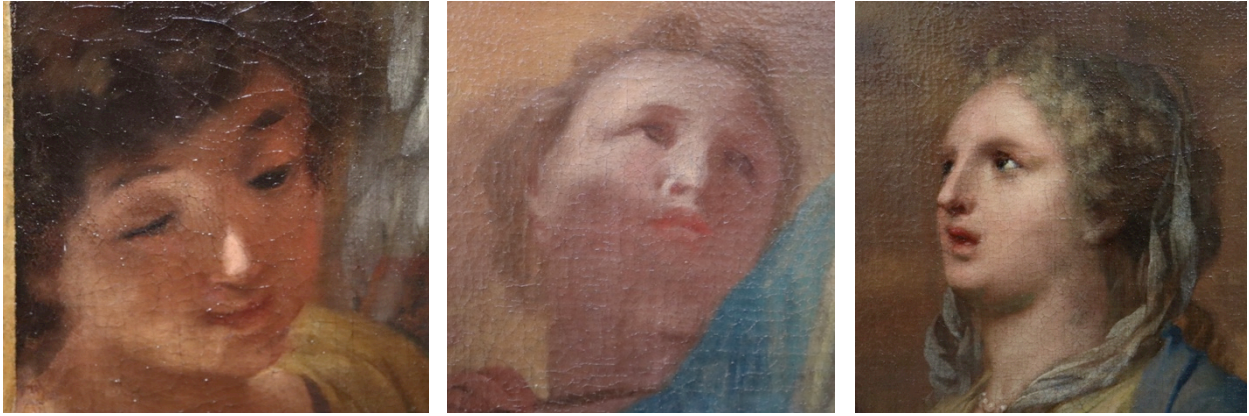
Détails de l'exécution à la fois précise dans le rendu des plumes et rapide avec des larges coups de brosse dans le drapé

Les éléments de décor plus précis, comme le décor de l'orgue sont ensuite appliqués souvent, en un coup de pinceau très franc et lumineux.

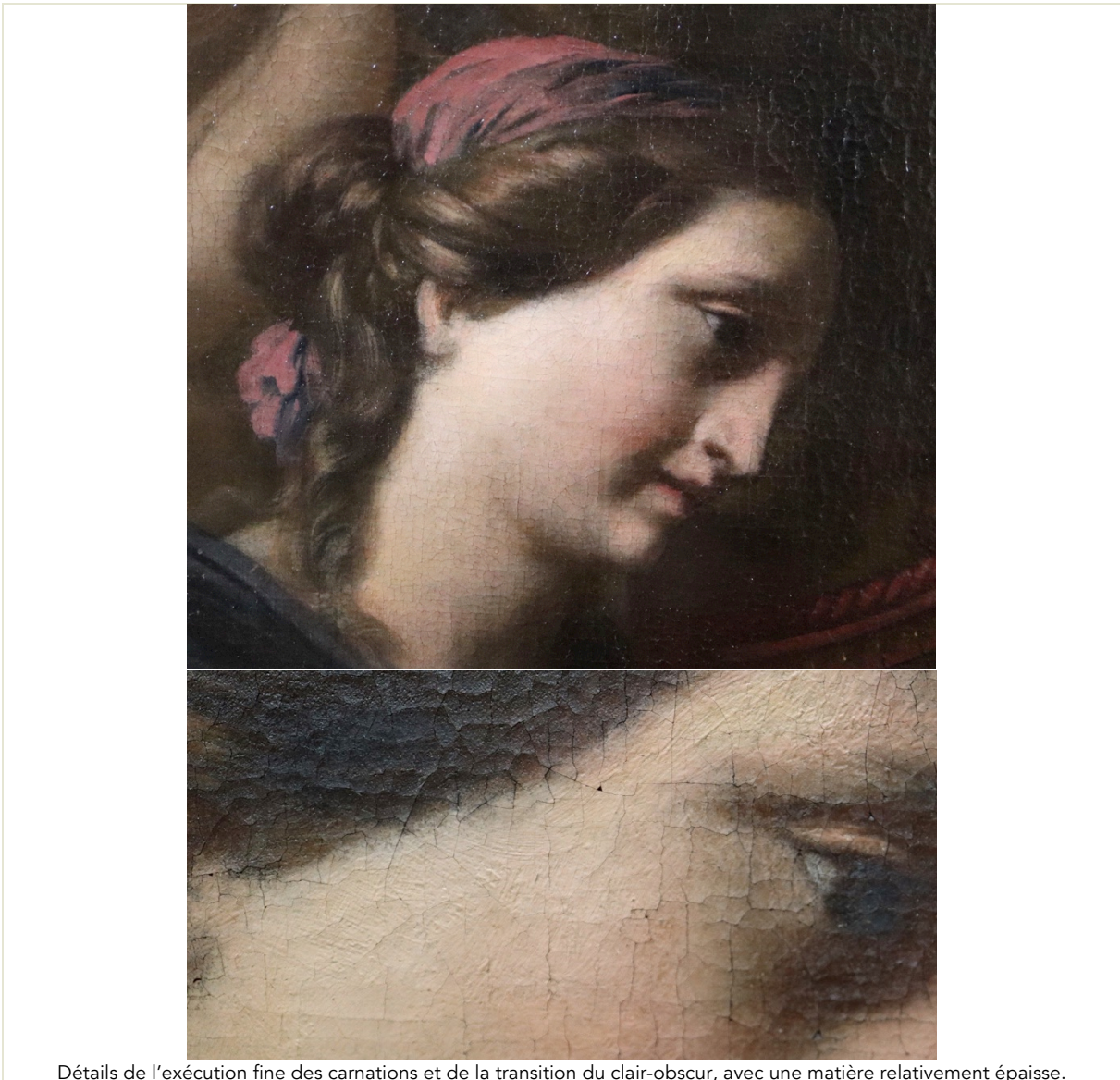


Détails des touches rapides et lumineuses du décor de l'orgue

On sent ici nettement une différence de traitement entre les figures de l'arrière-plan et les angelots, plus floues et parfois presque schématiques, se fondant presque dans le fond et les nuages, contrastant avec les personnages de l'avant-plan, très nets et lumineux, se détachant du fond dans un clair-obscur très maîtrisé. Dans son livre, Lairesse s'attarde longuement sur la peinture de la peau humaine, en livrant au total, neuf mélanges pour la couleur de la chair. On observe en effet ici un soin particulier accordé aux différentes carnations, qui laissent souvent entrevoir une sous-couche plus sombre selon les zones, visible dans les zones d'usures, sur laquelle sont posées des couches de plus en plus lumineuses, en touches rapides et assurées.



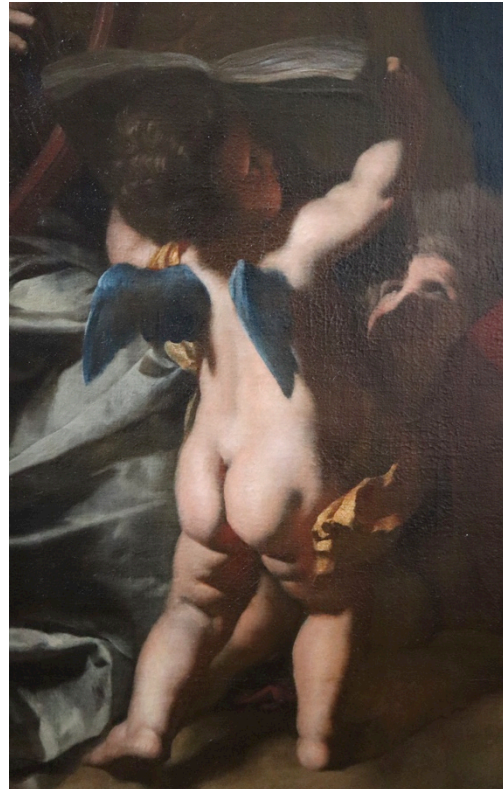
Détails des différences de traitement des carnations



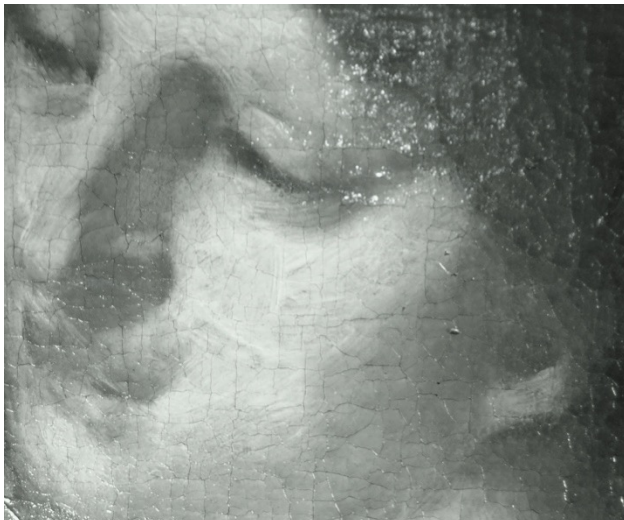
Détails de l'exécution fine des carnations et de la transition du clair-obscur, avec une matière relativement épaisse.



Détails des carnations en lumière visible et sous infra-rouge où l'on distingue nettement la vivacité et l'épaisseur des coups de pinceaux.



Détails des carnations, allant d'un fond relativement foncé vers les clairs.



Dans sa description, viennent ensuite les hautes lumières et les ombres profondes, à l'aide d'un « *bon vernis fin, mélangé à un peu d'huile blanche visqueuse, pour faire ressortir les couleurs* ». ¹³ Dans son article, Blok se questionne sur ce que Laïresse veut dire lorsqu'il parle d'un « *bon vernis, auquel on a mélangé une huile blanche visqueuse* ». Blanc signifie-t-il *blanc de plomb*, ajouté à l'huile pour produire une *huile siccative* ou fait-il référence à une huile blanchie au soleil ? La description de l'huile comme *visqueuse* suggère-t-elle qu'elle est concentrée ou lavée à l'eau ? ¹⁴ Sans avoir de réponse, on constate cependant que ces tons intermédiaires au vernis ont souvent été utilisés lors des nettoyage, ce qui est probablement le cas ici.

Un point intéressant est soulevé dans les recherches, celui des couches de médium appliquées entre les couches de peinture par de Laïresse. Ces fines couches de médium étaient utilisées par les peintres pour resaturer une peinture devenue mate après séchage, pour empêcher les couches de peinture supérieures de fuser dans celles du dessous ou pour obtenir une surface lisse, ce qui permet d'appliquer la peinture plus rapidement. Ces couches de liant, qu'il appelle vernis, font

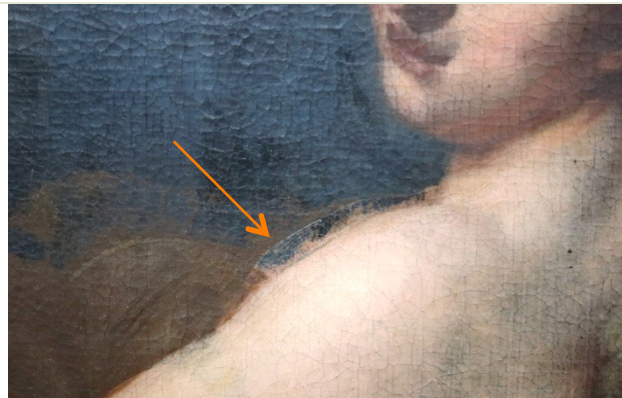
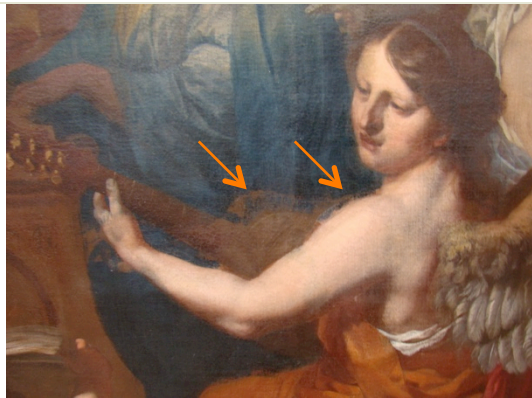
¹³ Blok, V., Op.cit., p. 10.

¹⁴ Ibidem, p.11.

donc partie de la construction picturale et ne s'entendent pas au sens de vernis comme couche de protection, dont il parle très peu.¹⁵ Cette technique a été mise en évidence dans les coupes stratigraphiques de *Bacchus and Ariadne*, 175 x 93 cm, peint vers 1680, conservé au Rijksmuseum et restauré en 2005-06.¹⁶

La palette est assez classique pour l'époque : beaucoup de terres : ocres rouges et jaune, terres d'ombre, blanc de plomb, bleu indigo ou smalt, vermillon et laques rouges, noir...

Dans les études techniques, des pentimenti/changements de positionnement en cours de peinture ont souvent été mis en évidence sur d'autres peintures de Lairesse¹⁷. Ici, on note des changements au niveau de la couche peinte, mis en évidence lors du dévernissage : c'est le cas en particulier de la joueuse de guitare, en bleu à droite de Cécile : la position de son épaule, de l'instrument et de sa main a été modifiée en cours d'exécution. Les doigts du personnage derrière la joueuse de guitare ont également été repris.



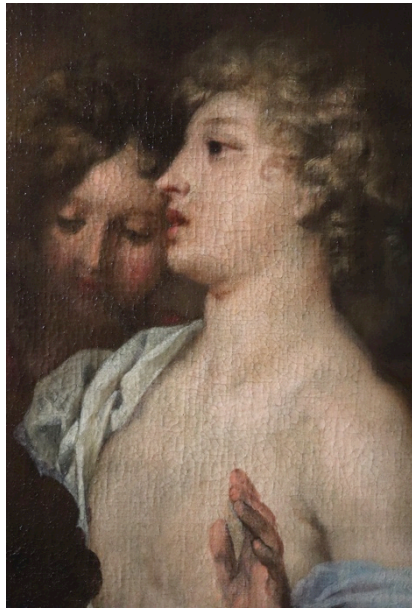
Détails des pentimenti / changements faits par le peintre, en cours de dévernissage et d'enlèvement des surpeint, au niveau de l'épaule, de l'instrument et de position de la guitare, à droite de la sainte.



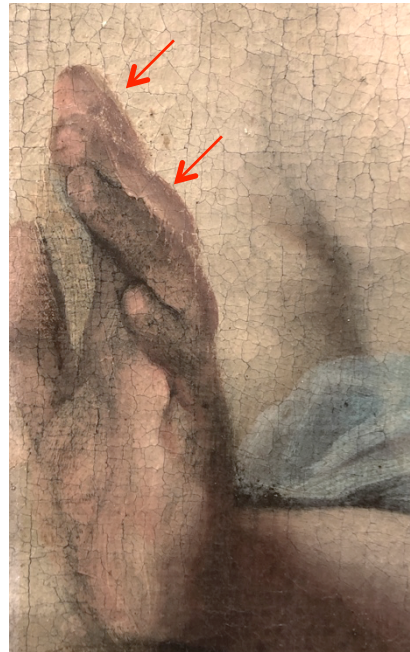
¹⁵ Ibidem, p.16-19.

¹⁶ Ibidem, p.17.

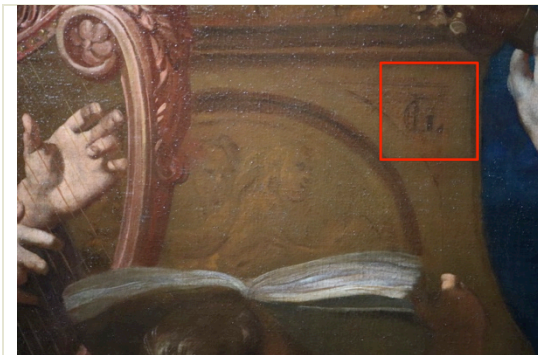
¹⁷ Hommes, E., van Run, T et al, Op. cit, p.150-151.



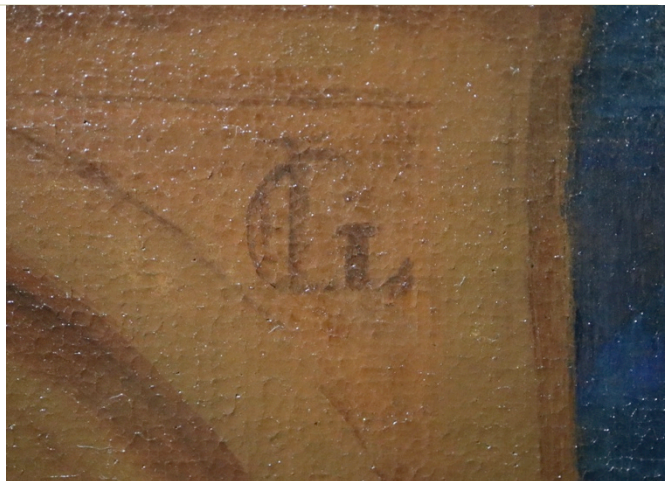
Reprises au niveau des doigts



L'œuvre comporte un monogramme GL peint dans la base de l'orgue. Une étiquette est collée au revers du châssis tardivement.



Monogramme GL, peint dans l'orgue



Le vernis actuel n'est pas original, tout comme le cadre doré de facture récente.

IV. Histoire matérielle et interventions antérieures

D'après la fiche du musée, le tableau est un don de M. de Péralta en 1919 et provient de la Collection du Chanoine Hamal, dernier maître de chapelle de la cathédrale Saint-Lambert, organiste et grand collectionneur.

Le tableau a figuré dans plusieurs expositions à Liège et Bruxelles.

L'œuvre a subi plusieurs traitements au cours du temps. Elle a été rentoilée à la colle de pâte et plusieurs campagnes de consolidation du support et de surpeints/retouches sont identifiables.

La fiche du musée reprend deux interventions de 1975 et 1987 par le restaurateur J.Folville :

- une en 1975 : « *Suite à une déchirure durant le transport, le tableau a été « déverni, retouché, reverni* ».
- une autre en 1987 : « *craquelures, éraflures* » traitées également par J.Folville.

On ne sait pas à quel moment l'œuvre a été rentoilée mais probablement bien avant l'intervention de Folville en 1975.

En effet, la toile de rentoilage comporte les traces de vernis lié à un dévernissage et la grande déchirure se situe au niveau des deux toiles : la toile originale et la toile de rentoilage. Elle a été consolidée par un grand empiècement à la cire, ainsi que 7 autres plus petits, avec de la gaze.

Nous pensons donc que l'intervention de 1975 a consisté au collage de la déchirure, au dévernissage assez drastique ainsi qu'au masticage et retouche des lacunes et de la déchirure et au revernissage de l'ensemble, avec un vernis très épais, probablement à base de résine cétonique.

L'intervention de 1987 a probablement consisté en un fixage des soulèvements, des retouches exécutées sur la couche de vernis et bien visible en lumière UV et la consolidation des déchirures et empiècements au revers.

V. Etat de conservation

L'œuvre est dans un état de conservation peu satisfaisant. En effet, l'état du support et de la couche picturale nécessite un traitement complet de restauration.

La couche picturale a été usée lors d'un nettoyage assez drastique, usée en de nombreux endroits et présente des écaillages et soulèvements, de nombreuses retouches et surpeints débordants, qui ont viré. Ceux-ci, visibles en lumière normale et sous UV, masquaient d'anciens dégâts, tels que déchirures, lacunes, usures, griffes.

Une grande déchirure en L de 29 cm x 8 cm dans la partie inférieure gauche est recouverte d'un large surpeint débordant sur la couche picturale et renforcée par un empiècement de grande dimension au revers. Le vernis est épais et irrégulier avec des coulées et est assez jauni.

Le cadre non original comporte des éclats et lacunes.

En détail :

- Support châssis-toile:
 - Châssis : dépôt de poussière important, clés cassées, nombreuses cassures au niveau des montants du châssis
 - Ancien rentoilage à la colle encore satisfaisant : les bords de la toile ont été coupés et recouverts de papier de bordage.
 - Lors de la remise en tension sur châssis après l'opération de rentoilage, la toile a été repositionnée avec un décalage de 0,5 cm dans la partie supérieure. De nombreuses lacunes au niveau du bord supérieur laissent apparaître la toile. Les marques du châssis sont assez marquées dans la composition.
 - Nombreuses taches d'imprégnation de colle/cire au revers
 - Au moins 7 empiècements au revers imprégnés de cire (avec de nombreuses gouttes de cire en relief), dont un de grande dimension dans la partie inférieure droite. Certains empiècements sont tombés laissant apparaître des anciennes déchirures.
 - Plusieurs anciennes déchirures, dont une très grande de 29 x 8 cm à gauche, dans le drapé gris de la joueuse de harpe.
 - Bonne tension de la toile sur son châssis, à l'exception des coins inférieurs en raison des semences manquantes.

- Couche picturale et vernis
 - Encrassement superficiel
 - Soulèvements de la couche picturale
 - Usures généralisées
 - Très nombreuses retouches et surpeints masquant les anciens dégâts : au niveau des déchirures mais également très largement le long des bords et des coins.
On distingue au moins quatre campagnes de retouches/surpeints : une sur la couche de vernis, qui se présente comme des taches foncées, décolorées, très visibles à l'œil nu et sous lumière ultraviolette.
Sous la couche de vernis, on trouve 3 types de retouches/surpeints dont 2 exécutés sur des mastics craie-colle mais qui débordent largement sur la couche picturale (de type huileuse et de type aqueux) et une intervention qui semble plus ancienne, constituée de mastics colorés huileux, accompagnés de badigeon huileux, visant à masquer l'état usé de la couche picturale.
 - Vernis épais et très jauni non original. Un ancien test de dévernissage est par ailleurs visible dans le drap blanc, révélant le degré important d'oxydation du vernis. Sous le vernis actuel, il reste à certains endroits des plaques d'ancien vernis.

Face et revers avant traitement



Schéma des principales altérations



Déchirure / lacune support

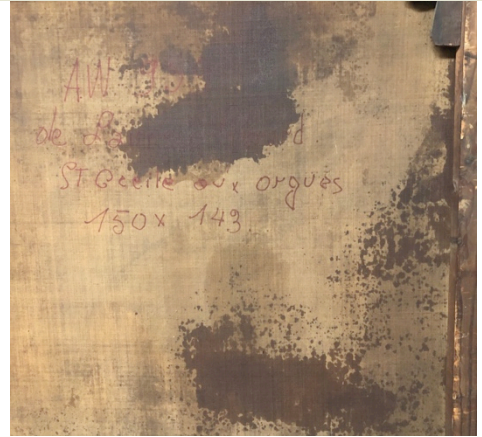
Lacunes

Zone de retouches- surpeints

Usures

Griffe

Détails du revers avant traitement



Taches d'imprégnation de la toile de rentoilage



Empiècements divers au revers et gouttes de cire



Angle supérieur gauche



Coin inférieur droit, taches et coulées



Dépôt de poussière, clé et montant inférieur du châssis cassés

Détails de la face avant traitement



Coin supérieur gauche : usures, surpeints et irrégularités du vernis.



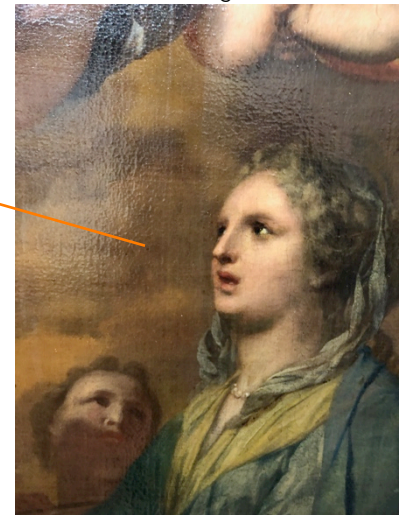
Aspect brillant, épais et jauni du vernis, bords lacunaires



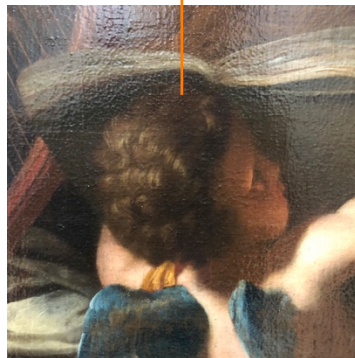
Coin supérieur droite : déformations, lacunes au niveau des bords, surpeints et irrégularités du vernis.



Détail d'une déchirure ouverte



Aspect brillant du vernis



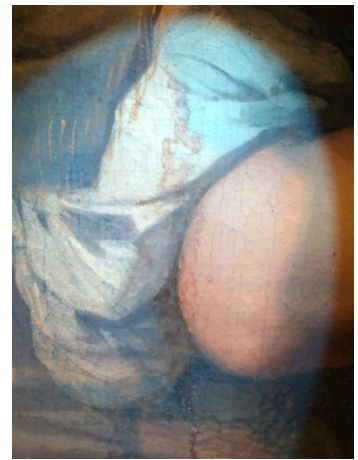
Aspect brillant, épais et jauni du vernis



Coin inférieur gauche : lacunes recouvertes de larges surpeints.



Lacunae et surpeints/badigeons épais et décolorés le long des bords



Détails de l'aspect du vernis sous UV :
irrégularités, coulées, mise en évidence des
différentes campagnes de surpeints et
badigeons, sur et sous le vernis.





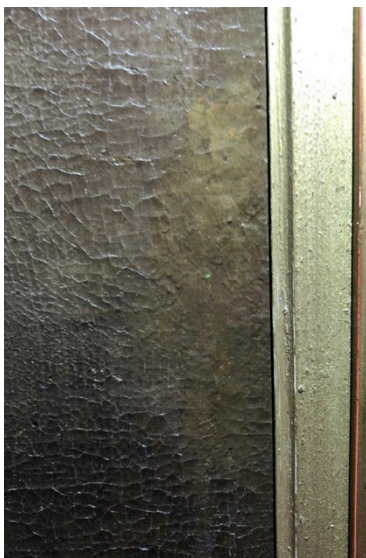
Aspect jauni et irrégulier du vernis, retouches et surpeints



Détails de retouches/surpeints épais présents sur et sous la couche de vernis (sous Uv et lumière normale)



Anciennes retouches locales sur le vernis



Retouches locales sur et sous le vernis, un surpeint ancien sous le vernis débordant largement des zones de mastics



Détail de la partie basse de la déchirure restaurée à deux reprises : mastics et retouches sous le vernis et retouche largement débordante sur le vernis.



La couche picturale présente des soulèvements et des usures généralisées, laissant apparaître à certains endroits la préparation colorée. Ces usures résultent des différentes campagnes de nettoyage assez drastique, avec différentes tentatives de retouches et surpeints, locales ou sous forme de badigeon huileux plus étendu.



Détails des badigeons huileux présents surtout aux coins et bords du tableau, masquant de nombreuses altérations.

Détails du cadre avant traitement



Batée du cadre presque inexistante, avec attaches métalliques de fixation inadaptées.



Détails du cadre : usures, éclats et anciennes retouches



VI. Optique de traitement

La demande porte sur le traitement complet de restauration : support, couche picturale et cadre. Concernant le traitement du support, deux propositions avaient été établies : l'une envisageant la conservation de l'ancien rentoilage, l'autre visant la dérestauration et une nouvelle intervention de doublage.

La première urgence est le fixage des nombreux soulèvements pour éviter des pertes de matière supplémentaires. Ensuite, le traitement de conservation-restauration a pour but d'améliorer la lecture de cette œuvre en éliminant l'encrassement, le vernis jauni, les anciennes retouches et surpeints, ainsi qu'en stabilisant le support au niveau des anciennes déchirures.

Si au départ, il avait été envisagé de dérestaurer et procéder à un nouvelle consolidation du support, il a été décidé en cours de traitement de conserver l'ancien rentoilage qui assurait encore un bon maintien de la toile, de manière à éviter un traitement assez conséquent et invasif à cette toile qui en a déjà subi plusieurs. Les parties fragiles seront consolidées. Les lacunes seront réintégrées de manière illusionniste.

VII. Traitement réalisé

Le traitement complet de l'œuvre a consisté en :

- **Dépoussiérage du revers**

Un dépoussiérage est effectué au pinceau doux et une aspiration du revers est effectuée à l'aspirateur muséal. Les amas de poussière ou scrupules très importants présents entre la toile et le châssis ont été éliminés, atténuant les déformations visibles au niveau de la face.

- **Fixage des écaillages et soulèvements**

Un premier fixage est réalisé à la colle d'esturgeon (5% dans l'eau déminéralisée) de manière à pouvoir dépoussiérer l'œuvre et la manipuler sans danger.

- **Nettoyage superficiel**

Un premier nettoyage superficiel a été effectué à l'eau déminéralisée, révélant la présence d'un vernis épais jauni et de nombreux surpeints, visibles en UV.



- **Dévernissage**

Comme mentionné, le tableau est recouvert d'un vernis brillant, épais et appliqué de manière très irrégulière, lors de l'intervention de restauration en 1975. Ce vernis semble être de type cétonique, au vu de sa sensibilité aux cétones et sa fluorescence typique sous UV. Il est à noter que sous cette couche de vernis « récente », se trouve des plaques irrégulières de l'ancien vernis, attestant d'un dévernissage non homogène.

Après réalisation de tests de nettoyage aux solvants selon la liste de Cremonesi, nous avons constaté que le couche de protection est soluble aux solvants de type acétone.

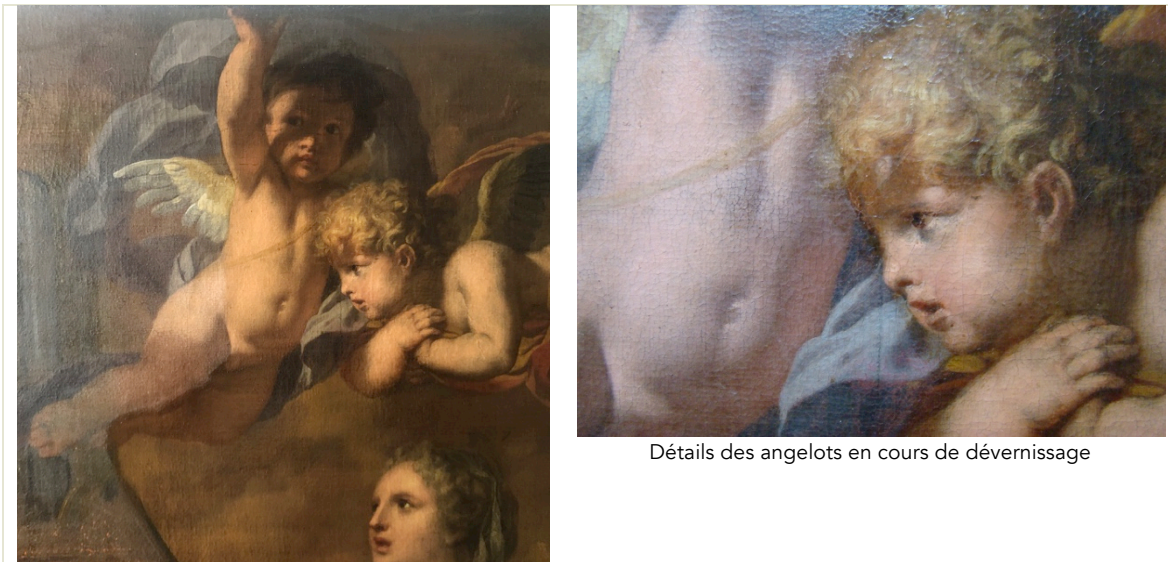
Ce dévernissage a été effectué à l'aide d'un mélange d'Acétone/Shellsol D40 à 50/50 et 60/40 selon les zones, utilisé sous forme liquide, en compresses et mis en gel à concentrations plus faibles pour permettre un dévernissage plus doux dans les zones plus fragiles. En raison de l'épaisseur de la couche de vernis, il est préférable d'utiliser des compresses ainsi que des gels de solvants. Cette mise en œuvre a permis d'éliminer progressivement la couche de vernis

jaunie et épaisse, ainsi que les retouches les plus récentes présentes sur le vernis et une partie des surpeints anciens, notamment ceux présents aux angles.

Les restes de plaques de vernis ancien sont éliminés aux solvants liquides au batonnet ouaté, plus localement. Par ailleurs, les taches au revers de la toile de rentoilage se sont renforcées après dévernissage, la rendant assez hétérogène.



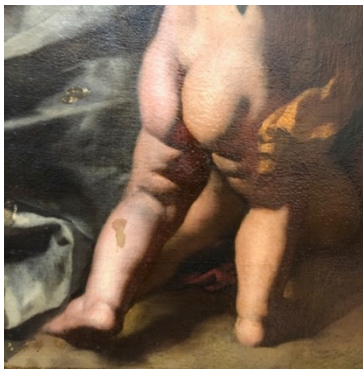
Ensemble en cours de dévernissage



Détails des angelots en cours de dévernissage

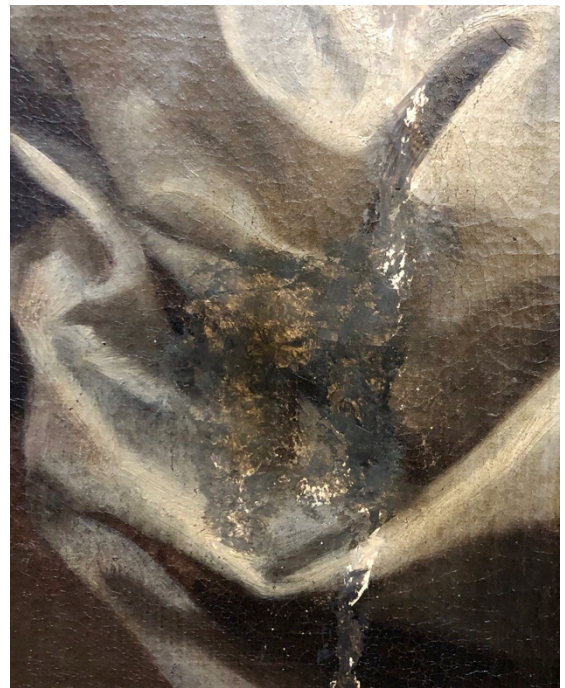


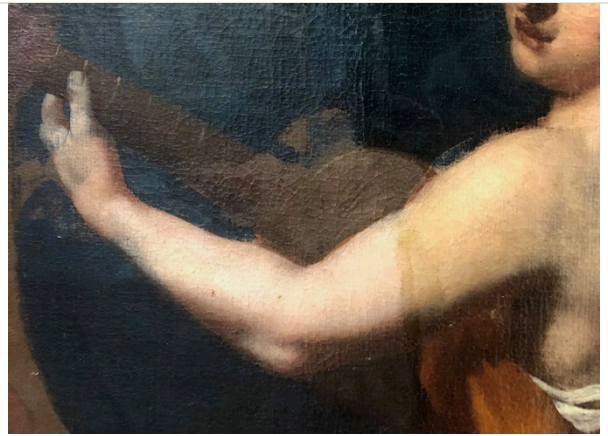
Détails en cours de dévernissage





Angle inférieur gauche : détails de la déchirure et des surpeints grossiers épais et étendus, mis à jour lors du dévernissage.





Lors du dévernissage, certaines retouches sont éliminées également, mettant au jour des usures de la couche picturale laissant entrevoir la couche de préparation brune, ainsi que le repentir au niveau de l'épaule de la joueuse de guitare.

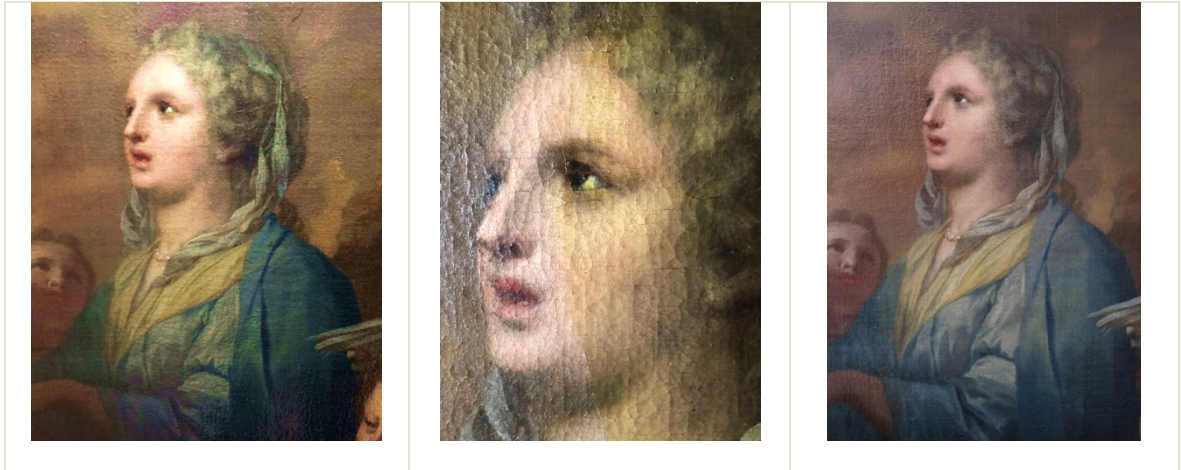


Détails en cours de dévernissage

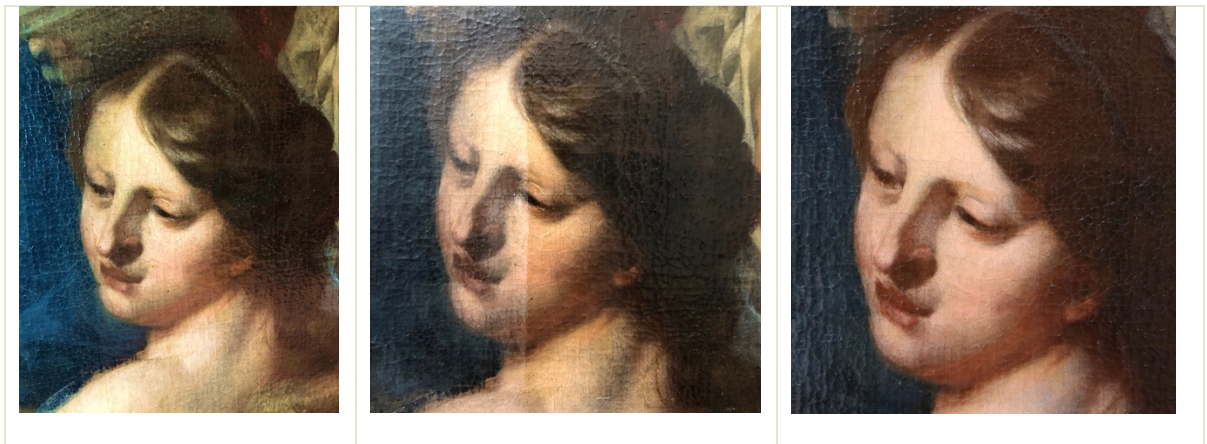




Carnations en cours de dévernissage



Détails des visages avant, en cours de dévernissage et après.



Ce dévernissage a permis de retrouver plus de luminosité et le rapport plus contrasté entre les zones de lumière et d'ombre, voulus par l'artiste. Cependant, il a mis en évidence les nombreuses altérations de surface, usures, surpeints, déchirures.

La perception générale de l'œuvre est dorénavant plus équilibrée, avec une vision plus claire de l'état réel de l'oeuvre, pour envisager la suite du traitement du support et de la couche picturale.



Ensemble après dévernissage et élimination de certains surpeints/retouches

- **Dérestauration : élimination des anciens surpeints et retouches**

Les retouches récentes appliquées sur le vernis ont été éliminées lors du dévernissage. L'élimination de ces ajouts a cependant mis à jour des mastics mais aussi d'autres retouches/surpeints plus anciens, exécutés soit avec une peinture de type aqueuse, soit avec une peinture huileuse, appliquées soit localement, soit en badigeon.

Les surpeints huileux ont été solubilisés à l'aide d'un gel de solvants à base d'Acétone-Alcool benzylique (80/20) à base de Carbopol EZ2 et d'Ethomeen C25, suivi d'un rinçage à l'acétone, permettant ensuite une élimination au scalpel sous lunettes-loupe plus aisée.



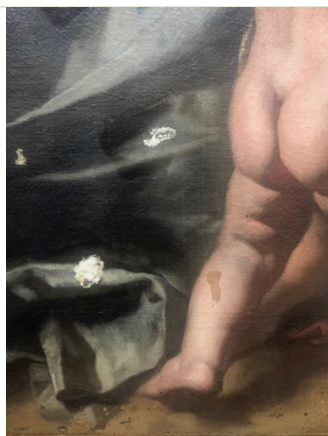
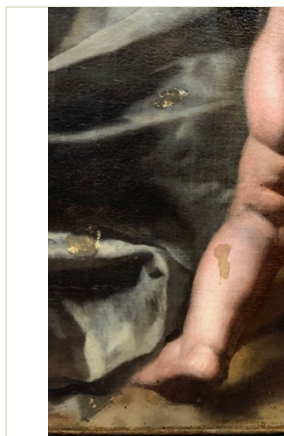
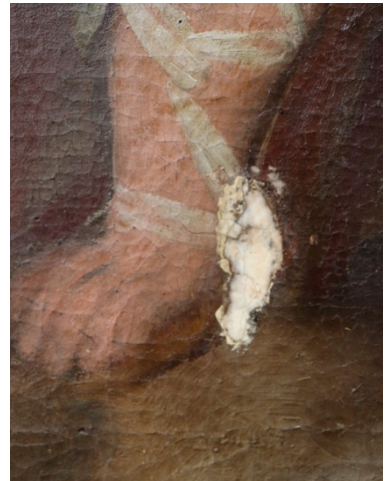
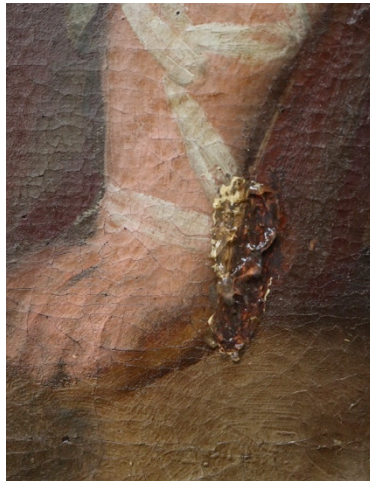
Détail du surpeint débordant et pas adapté



En cours d'élimination du surpeint à l'aide d'un gel de solvant



Après élimination du surpeint : 2 lacunes sont présentes et non une.



Au niveau de la déchirure et des accidents de support, il semble que les retouches aient été exécutées avec de la gouache et ont pu être éliminées plus facilement à l'aide d'un gel aqueux.



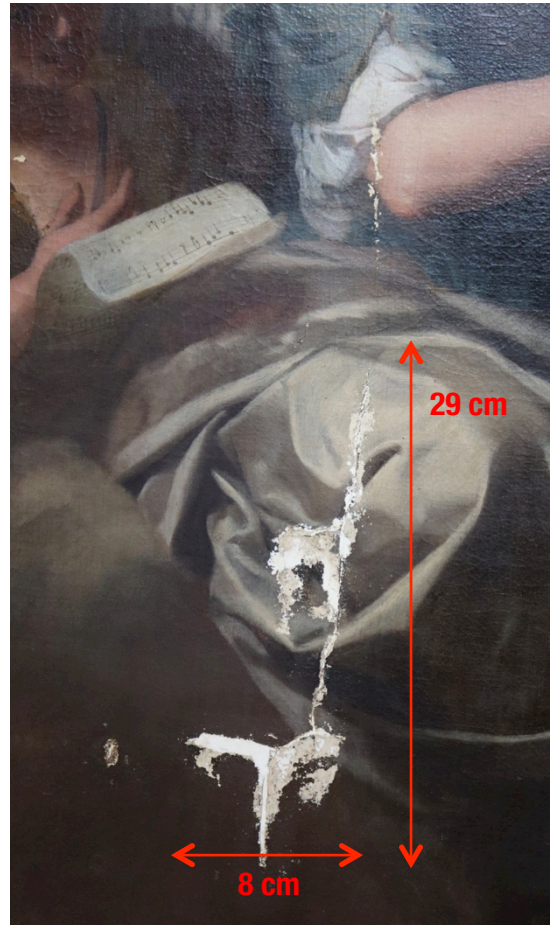
Surpeints grossiers au niveau de la déchirure



Après élimination des surpeints et retouches



En cours d'élimination des surpeints



L'élimination des surpeints et retouches au niveau de la déchirure met en évidence les dimensions réelles de la déchirure, l'étendue des lacunes et des anciens mastics.

Etant donné que la sensibilité des surpeints huileux est proche de celle de la couche picturale et que celle-ci a déjà subi un nettoyage drastique qui l'a usé fortement, l'élimination des surpeints huileux est partielle dans certaines zones. Il en est de même pour les mastics huileux qui seront amincis.



Après dévernissage



Détail après élimination des surpeints



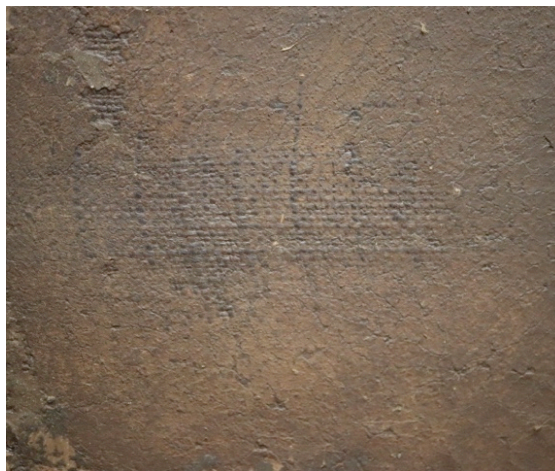
Coin supérieur droit avant traitement



Après dévernissage et en cours d'élimination des badigeons et surpeints huileux



Après élimination des badigeons et surpeints



Etat d'usure et aspect sec de la couche picturale dans certaines zones après dévernissage et élimination des surpeints (ici partie inférieure gauche : l'usure va jusqu'à la couche de préparation colorée huileuse).

- **Dérestauration : élimination des anciens mastics**

Après dévernissage et élimination des surpeints, on distingue clairement deux interventions de masticage :

- la plus récente, avec des mastics de type craie-colle
- une plus ancienne, avec des mastics de type huileux colorés dans la masse.

Un gel de type aqueux a permis de solubiliser les mastics craie-colle.



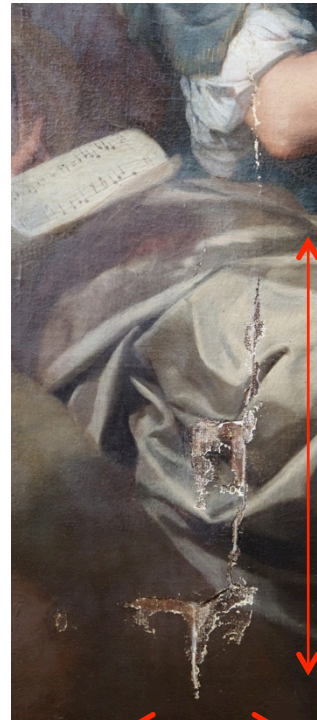
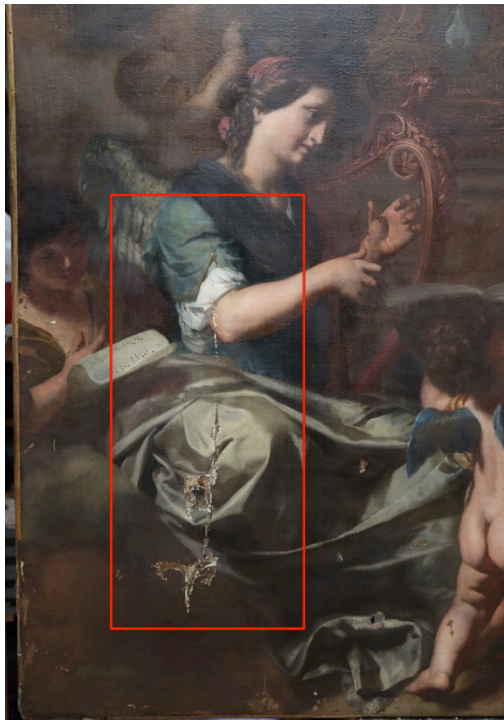
Anciens mastics craie-colle



Après élimination des mastics



Après dégagement des mastics au niveau de la déchirure



29 cm

8 cm

Comme mentionné précédemment, étant donné que la couche picturale est usée dans certaines zones (notamment aux coins et au niveau des ailes, bord droite), les mastics huileux sont conservés, amincis et légèrement poncés pour une bonne accroche du mastic.



Après dégagement/amincissement des surpeints et anciens mastics huileux

- **Traitement du support : élimination des empiècements, collage de la déchirure, incrustations.**

En raison de la bonne stabilité de la toile et de l'ancien rentoilage, il a été décidé de le conserver, de manière à ne pas faire subir à cette toile, encore une intervention assez importante. L'ancien rentoilage est conservé.

Dans un premier temps, les empiècements collés à la cire-résine au revers ont été éliminés mécaniquement et la déchirure a été maintenue par des tape pour éviter un élargissement des lèvres.

L'excès de cire est enlevé mécaniquement, à l'aide d'un Solvent Gel de white-spirit appliqué sur un papier intermédiaire, pour limiter l'absorption dans le support.



Elimination de l'empiecement de la grande déchirure et de la cire par un gel de White-spirit



Elimination des empiècements au revers et de la cire mécaniquement et par un gel de White-spirit sur papier intermédiaire

Les clés du châssis ont donc été enlevées et les angles du châssis refermés pour permettre à la toile de se détendre légèrement et de pouvoir travailler au rapprochement des lèvres de la grande déchirure. La grande déchirure est maintenue par des bandes de tape tout le long du traitement du support.

On constate cependant des déchirures au niveau des bords des deux angles inférieurs, dues à l'ouverture importante des assemblages du châssis, ainsi que des cassures présentes dans le montant inférieur du châssis. Nous avons d'abord procédé au renfort des deux angles inférieurs de la toile et au collage des déchirures présentes au niveau du repli de la toile sur le châssis, en démontant la toile uniquement dans ces deux zones.

Libérées du châssis, les déchirures ont d'abord été recollées à la colle polyvinylique par la méthode de fil à fil et mises sous poids. Là où les deux toiles (toile originale et toile de rentoilage) avaient tendance à se désolidariser, elles ont été resoudées à l'aide de film Beva 371 à la spatule chauffante. Une consolidation des bords fragilisés a été faite localement par la pose de bandes de tension de toile de polyester scellées au film Beva et mis sous poids. Les bandes de kraft n'ont pas été replacées à ces endroits.



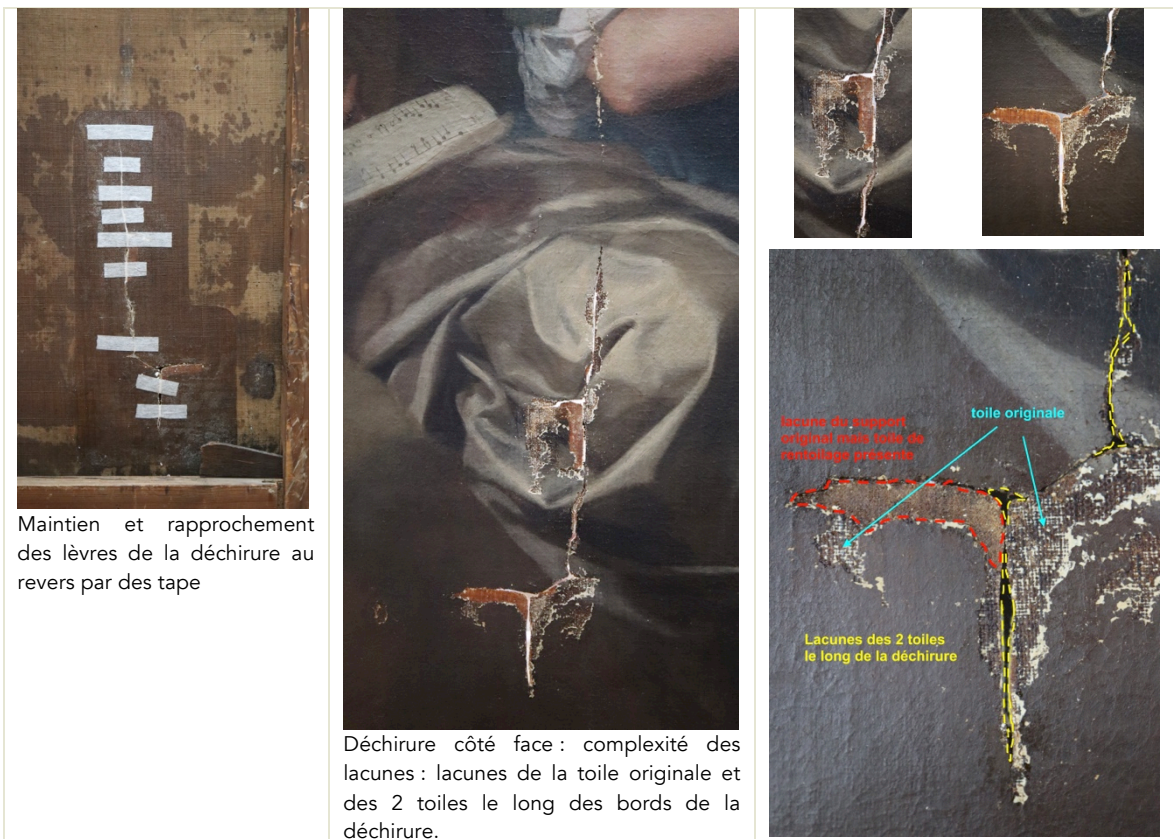
Avant de refixer la toile dans les angles inférieurs , nous avons du nous assurer de la stabilité du châssis. En effet, les montants inférieur et latéraux présentent des cassures. Celles-ci ont été consolidées et recollées à l'aide de colle polyvinylique et de serre-joints. Quelques incrustations de bois ont été faites. L'intervention est réalisée sans dépose de la toile.



Pour le traitement de la grande déchirure, nous avons travaillé tantôt par la face, tantôt par le revers. Le revers de la déchirure, imprégnée de cire, a été assouplie au moyen d'application successive de white-spirit (sous forme de gel et/ou liquide). Le rapprochement des lèvres de la déchirure s'est donc fait progressivement, à l'aide d'une traction exercée par des bandes de tape ainsi que par des mises sous poids.

Cependant, au niveau de la face, les deux toiles de doublage ont tendance à se désolidariser. Pour palier au manque d'adhérence des deux toiles, des morceaux de film de Beva 371 ont été insérés, chauffés et mis sous poids pour remettre en place bien les morceaux de toile originales fragilisées et stabiliser le support dans cette zone fragile.

Des lacunes de support ne sont pas présentes au même niveau des toiles : la toile originale compte 2 grands manques, alors que des manques plus petits sont présents dans les 2 toiles le long de la déchirure.



Maintien et rapprochement des lèvres de la déchirure au revers par des tape

Déchirure côté face : complexité des lacunes : lacunes de la toile originale et des 2 toiles le long des bords de la déchirure.

Quand elles sont devenues jointives au niveau de la face et du revers, les lèvres de la déchirure ont pu être collées par le revers, au moyen d’Araldite.

Ce choix d’adhésif s’est fait en raison de la taille de la déchirure mais surtout de la présence de cire au niveau des deux toiles. Il fallait un collage assez résistant. Des incrustations de fils et/ou de toile récente de même facture et déjà préparée ont été faites pour combler à la fois les manques des 2 toiles et ceux de la toile originale au même moment. Les incrustations ont insérées au niveau des lacunes de la toile originale sous la toile de rentoilage encore présente.



Les anciennes déchirures plus petites, dégagées des empiècements au revers et des surpeints de la couche picturale ont été recollées. Les lacunes des deux toiles (toile originale + toile de rentoilage) situées ailleurs que dans la déchirure ont été comblées de la même manière.



Elimination de l’empiècement de la grande déchirure et de la cire par un gel de White-spirit



Détail du revers après collage de la déchirure et des incrustations



Détail de la face après collage de la déchirure et des incrustations

Quand toutes les déchirures ont été collées et les montants du châssis consolidés, la toile libre dans les angles inférieurs a été remise en tension au moyen d'agrafes avec un carton neutre intermédiaire. Les déchirures et incrustations ont été renforcées par des morceaux d'intissé de polyester, teintés au brou de noix et scellés à l'aide de film Beva.



La clé cassée du châssis a été remplacée, toutes les clés ont été affinées et percées pour être accrochées ensuite avec un fil de nylon pour éviter qu'elles ne tombent. La tension de la toile a été réglée par agrandissement des angles, au moyen des clés.

Si le choix de conserver le rentoilage n'a pas été facile à prendre, il semble que les nombreuses interventions locales ont permis de consolider et stabiliser le support, sans faire subir à la toile un énième traitement invasif.

- **Masticage des lacunes et retouche**

Les lacunes et les manques au niveau de la déchirure seront comblées au moyen d'un mastic souple et réversible à base de PVA-tylose + craie, teinté aux pigments secs.

Ce choix de mastic a été fait pour assurer une bonne adhésion à la toile parfois encore imprégnées de matériaux de consolidation.

Un mastic coloré permet une base pour la retouche, sur cette toile dont la préparation originale est déjà colorée.

Les mastics ont été structurés pour imiter les reliefs de la peinture et être mieux intégrés à la composition.



Ensemble en cours de masticage

Les retouches sur les mastics ont été exécutées à l'aquarelle. Un vernissage au vernis Dammar (20% dans Shellsol D40) est ensuite appliqué à la brosse pour protéger les retouches à l'aquarelle et retrouver la profondeur des tons.

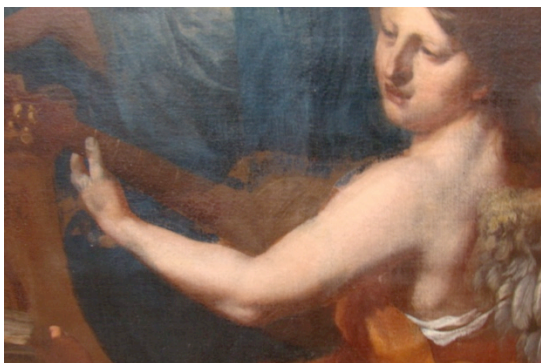
Les retouches des mastics et les nombreuses usures ont ensuite été finalisées aux Gambin Conservation Colors, avec ajout de liant Laropal A81 dissout dans du Methoxy-2-Propanol.



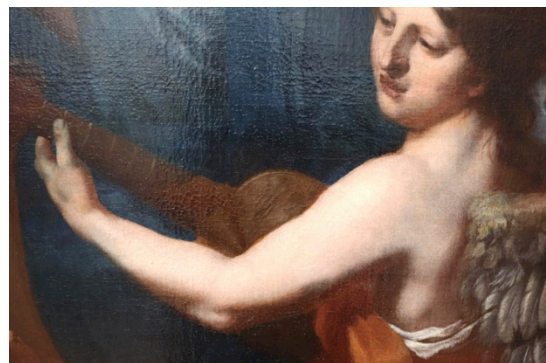
Détail en cours de masticage



Détail après retouche



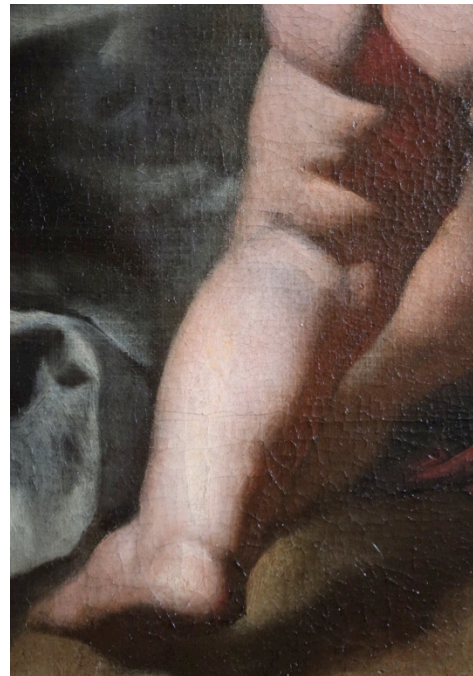
Détail après dévernissage



Après retouche des usures et atténuation du repentir



Détails en cours de masticage et après retouche





Masticage des lacunes



Après retouche



Masticage



En cours de retouche



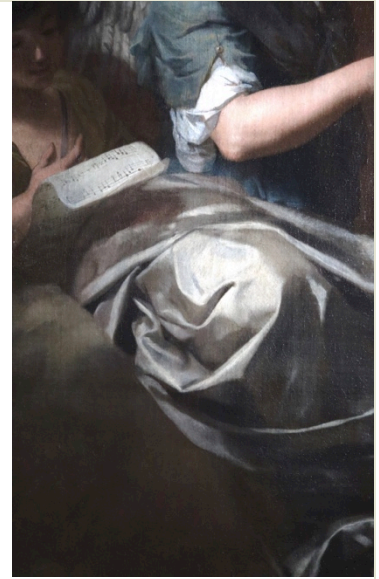
Après retouche



Détail en cours de masticage



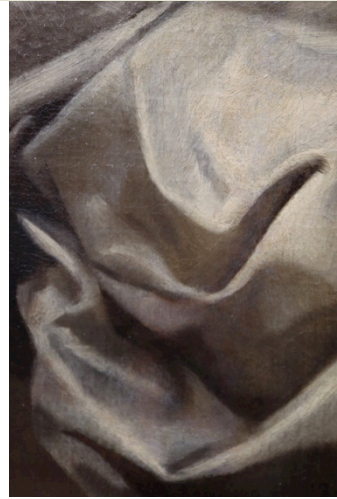
Même détail en cours de retouche



Après retouche



Détail en cours de masticage

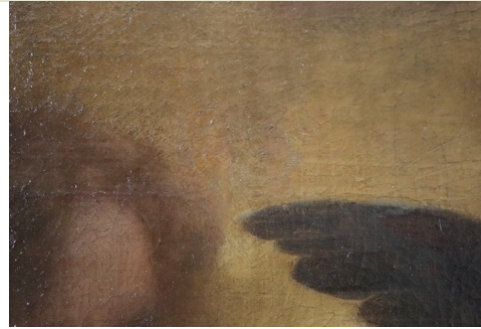


Après retouche





En cours de retouche des lacunes



Après retouche

- **Vernissage final**

Un vernis dammar (20% dans Shellsol D40) a été pulvérisé à l'aérographe pour homogénéiser l'ensemble.



Ensemble après traitement

- **Traitement du cadre : fixage, masticage et retouche**

Un traitement minimal a été effectué. Un nettoyage a été effectué au White-spirit avant un masticage sommaire au modostuc (pas tous les manques) et une retouche à la gouache dorée.



Masticage des éclats



Retouche des éclats

La batée du cadre a été agrandie par le revers et consolidée au moyen de lattes en bois collées à la colle PVA et vissées, et recouvertes ensuite de velours.



Agrandissement de la batée par collage et vissage de lattes en bois

La toile est fixée dans son cadre avec des lames-ressorts.



Face et revers après traitement

