

ECOLE D'ART
D'AVIGNON

DÉPARTEMENT
CONSERVATION &
RESTAURATION
D'OEUVRES PEINTES

DOSSIER
D'ETUDE
ET DE
TRAITEMENT
D'UNE
OEUVRE

ARMELLE
DEMONGEOT

PROMOTION 1996 - 99

MEMOIRE DE
FIN DE CYCLE

Carton de tapisserie d'Aubusson

PANNEAU FLEURI AUX SPHINGES

ÉVALUÉ SOUS LA DIRECTION DE :

M. ALAIN ARNAUD, PROFESSEUR DE RESTAURATION
ET M. LE BARON COLBERT, PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART.



AVANT CONSERVATION / RESTAURATION

SOMMAIRE

ETUDE STYLISTIQUE ET HISTORIQUE DE L'OEUVRE

A. LES MOTIFS

- I Le goût artistique vers la deuxième moitié du XVIIIe siècle.
 1. Le style Louis XV ou naissance du néo-classicisme
 2. Le style Louis XVI ou Marie-Antoinette

- II Le carton
 1. Présentation de l'œuvre
 2. Composition du décor
 3. Identification des motifs

B. LE TRAVAIL DU CARTONNIER

Comparaison du décor du carton au XIXe siècle avec la source : le décor du boudoir de Marie-Antoinette au XVIIIe siècle.

- I La tapisserie
 1. Au XVIIIe siècle
 2. Au XIXe siècle

- II Le boudoir de Marie-Antoinette
 1. Les appartements au XVIIIe siècle
 2. Pierre Rousseau et le boudoir
 3. Comparaison des deux œuvres.

CONSTAT D'ETAT, DOSSIER SCIENTIFIQUE ET TRAITEMENT DE L'OEUVRE

- I. CONSTAT D'ETAT
 1. Identification de l'œuvre
 2. Le support
 3. La peinture
 4. Relevé des altérations

- II. DOSSIER SCIENTIFIQUE
 1. Coupes Stratigraphiques
 2. Analyse de la fibre
 3. Analyse du liant et de la charge de la préparation
 4. Analyse de la couche picturale

- III. TRAITEMENT
 - Conservation
 - Restauration

781.6 DE9
Ecole d'Art F 32 98
DDE 00
LIV 00 I 2712
DE 00 0012
D'AVIGNON (conservation)
CAT

ETUDE
STYLISTIQUE
ET
HISTORIQUE
DE
L'OEUVRE

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très sincèrement :

Mme D. Amoroso, Mr H. Giocanti, Mr M. Maire, Mme M. Malberti, Mme C. Vieillescazes et Mr M. Zevort enseignants à l'école pour leur suivi et leur aide tout au long de mon travail.

Melle S. Ducrest et M P. Michel, professeurs d'histoire de l'art, pour leurs conseils.

Mme D. Denise, conservateur en chef au Musée national du château de Fontainebleau, pour son accueil.

Mr F. Hamot, directeur de la Maison Hamot (Tapis, Tapisserie, Etoffes d'Ameublement) à Paris, pour ses renseignements.

Mme M. Mathias, ancien conservateur du musée départemental de la Tapisserie d'Aubusson et Mme M. Giffault conservateur actuel du musée, pour leur confiance.

Mme Giraud et Mme Lemaître, documentaliste au centre de documentation d'Aubusson, pour l'assistance qu'elles m'ont apporté.

Céline, Gaëlle, Nathalie, les 2 Sandrine et Séraphine, pour leur aide, leurs conseils et leur soutien.

TABLE DES MATIERES

<u>INTRODUCTION :</u>	p. 4
------------------------------	------

A. LES MOTIFS.**I. LE GOUT ARTISTIQUE VERS LA DEUXIEME MOITIE DU XVIII^e SIECLE.****1. LE DERNIER STYLE LOUIS XV DIT « DE TRANSITION » OU NAISSANCE DU NEO-CLASSICISME.**

1.1. Réaction contre les outrances du style Louis XV et mouvement de curiosité en faveur de l'antiquité.	p. 5
1.2. Cochin et Caylus sur le renouvellement des arts.	p. 6
1.3. Le style Louis XV dit « de transition » ou « à la grecque », première manifestation du style Louis XVI.	p. 6

2. LE STYLE LOUIS XVI OU MARIE-ANTOINETTE.

2.1. les caractères généraux.	p. 7
2.2. Illustration de ce répertoire dans tous les domaines artistiques : l'ornementation mobile et fixe.	p.11
a. Ornementation fixe	p.12
b. Ornementation mobile	p.15

II. LE CARTON :

1. <u>Présentation de l'œuvre.</u>	p.18
2. <u>Composition du décor.</u>	p.18
3. <u>Identification des motifs.</u>	p.19
- Sphinge en canéphore	p.19
- Entablement et cul-de-lampe	p.21
- Arabesque / Grottesque / Rinceaux	p.22
- Fleurs / vase	p.25
- Thyse / oiseau	p.28
- Chute de branchage / rang de piastre	p.28
- Ruban / Nœud	p.29
- Guirlande	p.30
- Cartouche	p.32
- Médaillon	p.33

B. LE TRAVAIL DU CARTONNIER,**COMPARAISON DU DECOR DU CARTON DU XIXe SIECLE AVEC LA SOURCE : LE DECOR DU BOUDOIR DE MARIE-ANTOINETTE AU XVIIIe SIECLE :****I. LA TAPISSERIE**

1. La tapisserie au XVIIIe siècle.	p. 36
Les Gobelins	p. 36
Beauvais	p. 38
Aubusson et Felletin	p. 39
2. La tapisserie au XIXe siècle.	p. 40
Les Gobelins	p. 41
Beauvais	p. 41
La production aubussonnaise	p. 41

II. LE BOUDOIR DE MARIE-ANTOINETTE,

1. Les appartements au XVIIIe siècle et le rôle des ornemanistes.	p. 44
2. Pierre Rousseau et le boudoir.	p. 45
3. Interprétation de ce décor en tapisserie. Comparaison des deux œuvres	48
a. La composition.	p. 48
b. Les motifs.	p. 49
- Le cartouche et les médaillons	p. 49
- Vase et bouquet central	p. 50
- Sphinges en canéphore et rinceaux	p. 51
- Oiseau, guirlande, nœud, chute, rang de piastre	p. 52
c. Les couleurs.	p. 53

<u>CONCLUSION GENERALE :</u>	p. 55
-------------------------------------	-------

ANNEXE :

Correspondance avec Monsieur Hamot et Mme Denise conservateur au musée national du château de Fontainebleau.	p. 56
--	-------

<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	p. 58
-----------------------------	-------

<u>TABLE DES ILLUSTRATIONS</u>	p. 60
---------------------------------------	-------

INTRODUCTION

L'œuvre qui m'a été confiée par le musée de la tapisserie d'Aubusson est un carton de tapisserie d'un atelier de basse lisse daté du XIXe siècle. C'est un modèle¹ d'après lequel travaille le lissier, il est réalisé aux dimensions de la tapisserie à tisser. Celui-ci, comme la plupart des cartons d'Aubusson, a été découpé en plusieurs bandes pour faciliter l'exécution du tissage². Il est peint à l'huile sur toile. Il est accompagné de cinq médaillons représentant des profils d'empereurs romains. Ils étaient épinglés sur le cartouche central en fonction de la commande de la tapisserie.

Sachant avant de commencer cette étude que l'artiste s'est inspiré du boudoir de Marie-Antoinette au château de Fontainebleau, mon principal objectif a donc été de comprendre l'élaboration du travail du cartonnier à savoir :

- pourquoi ce décor a-t-il été choisi pour être traduit en tapisserie au XIXe siècle.
- comment a-t-il interprété ce décor des panneaux du boudoir en un décor pour tapisserie.

Avant toute chose il était important de faire un rappel sur la tendance artistique de la deuxième moitié du XVIIIe siècle et plus précisément sur le style Louis XVI (création du boudoir). Ceci afin de situer dans son contexte le goût artistique de l'époque et d'expliquer la présence des différents motifs sur ces panneaux peints que l'on retrouve par l'intermédiaire du cartonnier sur l'œuvre. L'identification, la définition et l'historique des ornements du carton permettront de confirmer ou non l'influence artistique de cette fin du XVIIIe siècle.

Enfin l'historique de la tapisserie au XVIIIe et XIXe siècle en France facilitera la compréhension quant au choix stylistique de ce carton au XIXe siècle. L'analyse comparative des ornements du carton avec ceux du boudoir dévoilera le procédé du cartonnier dans la traduction d'un tel décor en tapisserie.

¹ Les aspects technique et historique des cartons de tapisserie ne sont volontairement pas traités dans ce dossier puisqu'ils sont développés dans le mémoire théorique.

² Pour plus de renseignements concernant l'utilisation des cartons de basse lisse, cf l'annexe du dossier de restauration p. 52.

A. LES MOTIFS :

L'étude artistique de la fin du XVIII^e siècle en France nous permettra d'identifier et de comprendre plus aisément l'emploi des différents motifs composant les panneaux du boudoir et le carton.

I. LE GOUT ARTISTIQUE VERS LA DEUXIEME MOITIE DU XVIII^e SIECLE.

1. LE DERNIER STYLE LOUIS XV DIT « DE TRANSITION » OU NAISSANCE DU NEO-CLASSICISME.

L'élaboration du style Louis XV (roi de 1715 à 1774) a commencé sous le règne de Louis XIV. C'est une période plus connue sous le nom de Régence. C'est pendant ces années qu'apparaît le style rocaille. Les courbes, les belles dorures, les soieries aux teintes vives, les fleurs ou les rocailles ne constitueront pas uniquement cet art, c'est ce que nous verrons à propos de la transition entre le « Louis XV » et le « Louis XVI ».

1.1. Réaction contre les exagérations du style Louis XV et mouvement de curiosité en faveur de l'antiquité.

Madame de Pompadour comme beaucoup de ses contemporains était choquée par les exagérations de certains décorateurs, spécialistes de la rocaille. Ce trait est notable dès le milieu du XVIII^e siècle. Le public et la critique appellent à un art plus simple. Il se crée alors un mouvement d'opinion pour combattre les abus de la liberté comme on avait lutté trente ans plus tôt contre les excès de la discipline. Il s'agit bien en effet, à l'origine, des efforts et de la propagande menés par un groupe, d'intellectuels, parfois de riches étrangers. Parce qu'ils estiment son règne excessif et cherchent du nouveau, ils entraînent à leur suite, par des commandes répétées, quelques ébénistes et menuisiers de Paris et battent en brèche l'art à la mode.

Les premiers symptômes de ces aspirations nouvelles apparurent en même temps que les indices d'un renouveau du goût de l'Antiquité. Ce fut donc l'antiquité que l'on proposa pour modèle à ceux qui voulurent restituer à l'art français le calme, la simplicité et l'harmonie. Madame de Pompadour avait un goût pour l'antique, celui-ci la poussa à envoyer son frère Abel Poisson (devenu marquis de Vandières et nommé directeur général des bâtiments en 1754) en Italie pour lui faire étudier les antiques, voyage, qui devait être de si grande conséquence. Elle choisit pour l'accompagner et l'instruire, plusieurs de ses protégés dont les idées et les goûts correspondaient aux siens : le dessinateur et graveur Cochin le fils, l'architecte Soufflot³ et l'abbé Le Blanc. De retour en 1751, Cochin⁴ qualifia cette date de « décisive ». Ce qui avait plus particulièrement frappé Vandières et ses compagnons au cours de leur voyage, c'étaient les œuvres d'art nouvellement mises au jour par les fouilles d'Herculanum, que l'on venait de reprendre après une longue interruption et dont personne en France ne connaissait encore les résultats : toute une civilisation s'était révélée à leurs yeux, non seulement avec ses peintures et ses sculptures, mais avec ses bijoux, ses meubles, ses ustensiles bref, ils avaient assisté aux débuts d'une véritable résurrection. Cochin écrivit alors le premier livre sur le grand événement qui allait passionner l'Europe : *Observation sur les antiquités d'Herculanum, avec quelques réflexions sur la peinture et la sculpture des anciens.*

³ SOUFFLOT, Germain, (1713-1780), architecte français. Il a construit le Panthéon, premier monument néoclassique en France.

⁴ COCHIN, Charles-Nicolas, (1715-1790), dessinateur et graveur des fêtes de la cour. Il contribua par son action et ses écrits à détourner l'art français du goût rocaille.

(1754). Ainsi, les signes avant-coureurs du néo-classicisme font leur apparition en France avant les ouvrages de Winckelmann⁵. Et c'est Madame de Pompadour, Vandières et Cochin qui pendant quinze ans ont préparé les voies. Parmi eux, il ne faut pas oublier le comte de Caylus, qui avec ses livres, en particulier les sept volumes de son *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (1752-1757) obtiendra une grande autorité qu'il emploiera à faire triompher ses idées les plus chères : rendre sa place au « grand genre », combattre la manière, renouveler le style par l'étude de l'antique.

En 1765, l'immense mouvement de curiosité en faveur de l'antiquité qui s'est développé dans tous les pays d'Europe est à son apogée. Les noms d'Herculanum, de Pompéi, de Paestum sont maintenant célèbres, l'Antiquité ne cesse de se développer, jusqu'à l'Égypte et même au rives de l'Asie Mineure. Partout se publient des ouvrages illustrés sur les antiquités grecques et romaines. Le théoricien Winckelmann, en 1762 fait paraître ses *Lettres sur les découvertes d'Herculanum*, suivies en 1764 de son *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Au moment où l'art français va se revivifier aux sources traditionnelles, l'antiquité n'est plus l'affaire des seuls érudits, elle est devenue une mode adoptée par des gens du monde, chez qui se recrute la clientèle des artistes.

1.2. Cochin et Caylus sur le renouvellement des arts.

Cochin porte ses efforts sur le terrain en s'attaquant directement aux abus de ce qu'il appelle « le goût moderne », les exagérations et les bizarreries de la « rocaille ». Il ridiculise les décorateurs qui veulent à toute force « torturer » ce qui pourrait être carré et qui introduisent partout les contours en S mis à la mode par Oppenordt⁷ et Meissonnier⁸. Il réclame que l'on se remette « sur la voie du bon goût du siècle précédent », autrement dit que l'on revienne au classique. Cependant, Cochin ne va pas aussi loin que Caylus ; il est même en opposition avec certaines idées de celui-ci, notamment en ce qui concerne l'imitation de l'antiquité par les peintres : Caylus n'y voit pas de limites, Cochin voudrait qu'on y mît « de la sobriété ». La sculpture lui semble pouvoir s'appliquer davantage à l'étude de l'antique. Quant à l'architecture, il est formel : c'est aux anciens qu'elle doit demander ses règles.

1.3. Le style Louis XV dit « de transition » ou « à la grecque », première manifestation du style Louis XVI.

A ce vaste mouvement d'idées n'a pas tardé à répondre dans les faits un large bouleversement stylistique, qu'on baptise d'ordinaire style Louis XV « transition ». Il est qualifié ainsi car l'art décoratif des environs de 1760-1780, abandonne certains caractères du « Louis XV » sans être encore parfaitement « Louis XVI ».

Il suffira d'une dizaine d'années pour que la campagne de Cochin porte ses fruits et que la réaction triomphe. Comme il faut que tout soit tourné en dérision à Paris, dira-t-il plus tard dans ses mémoires, « on appela cela de l'architecture à la grecque ». Depuis quelques années, on a recherché les ornements et les formes antiques ; le goût y a gagné considérablement, et la mode en est devenue sur le moment si générale que tout se fait à la grecque. Ce goût a passé de l'architecture jusque dans les boutiques des marchands de modes.

⁵ WINCKELMAN (Johann Joachim), (1717-1768), archéologue allemand, inspirateur de l'art néoclassique.

⁶ COMTE DE CAYLUS, (1692-1765), graveur et archéologue français.

⁷ OPPENORDT Gilles Marie, (1672-1742), architecte et ornemaniste français. Il fut l'un des initiateurs du style rocaille.

⁸ MEISSONNIER Justis Azeffe, (1695-1750), orfèvre et ornemaniste français. Il fut un des plus brillants représentants du style Rocaille.

Dès 1760, des amateurs tels que Lalive de Jully n'hésitent pas à faire créer des meubles dont les bords sont tracés sur des lignes droites, des surfaces planes, des angles droits, sans courbes ni galbes, et dont le décor rejette les fioritures du rocaille pour adopter la grammaire décorative inspirée de l'antiquité classique. Ils sont attirés par ce qu'ils dénomment le « goût grec ». En architecture comme en décoration, cette première réaction a pris aussitôt deux directions. D'abord, un retour à l'académisme et au grand style Louis XIV que le premier architecte Gabriel⁹, oriente peu à peu vers la rigueur et la simplicité des lignes (Petit Trianon, 1762). Ensuite une rupture avec le style versaillais de Gabriel dans les années 1770 : ce second mouvement est le fait de la jeune génération dominée par les architectes Soufflot, Ledoux, Antoine et Peyre. Sous l'influence du dorique grec et de Palladio¹⁰, ces derniers tournent alors définitivement le dos à la tradition des ordres superposés et au respect de la hiérarchie de Mansart¹¹. Simultanément, le décor intérieur connaît à la fois une résurgence de style Louis XIV à la Le Pautre¹² et à l'inverse une simplification et un raffinement croissant (Petit Trianon). A ces mouvements contradictoires se superpose, surtout dans le mobilier, la mode du répertoire « à la grecque », lancée dans les années 1755 par des ornementalistes comme Delafosse, De Neufforge ou le Lorrain (cf. B 1 2.1).

2. LE STYLE LOUIS XVI OU MARIE-ANTOINETTE (1774-1793).

2.1. Caractères généraux.

Ainsi la traduction française du néo-classicisme a-t-elle commencé par s'incarner, sous Louis XV, dans un double engouement à l'égard de l'Antiquité et du siècle de Louis XIV. Louis XVI va reprendre les sources antiques dans leurs variétés pour les façonner à sa propre image. Image harmonieuse mais d'une intense diversité : c'est que la multiplicité des sources de l'Antique va de pair avec une richesse et une liberté d'interprétation. D'abord parce que jamais jusqu'à la fin du siècle, on acceptera de disjoindre idéal artistique et exigence de la vie domestique. Aussi, l'art sous Louis XVI se distinguera, avec un sens exact des rapports et de l'échelle humaine, par une double recherche du monumental et de la commodité, de la grandeur et du détail, du caractère et de l'élégance. Ensuite, parce que les milieux artistiques, vivifiés par l'étude constante de l'Antiquité et une curiosité à l'égard des recettes étrangères, ne mettent aucune borne aux multiplications des expériences architecturales et décoratives. Établi par quelques-uns avant 1774, le style Louis XVI semble évoluer dans les premières années du nouveau règne avec un peu de lenteur. Cependant, le jour où Louis XVI monta sur le trône (1774), le style auquel on devait donner son nom était déjà définitivement constitué. Il se dégage alors des souvenirs « Louis XV », des hésitations du « transition », des réminiscences du goût grec. Cette nouvelle tendance apparaît alors avec le style dit « Mique » ou la « mode à la grecque ». Celui-ci naît du premier architecte de la reine, Richard Mique¹³ et de ses interprètes ornementalistes : les frères Rousseau. Les artistes de cette époque n'associaient aucunement ce terme à l'idée d'une imitation de l'antique ; ils entendaient exprimer surtout l'idée de simplicité. Ce seul mot signifiait pour eux : la modération des

⁹ GABRIEL (Jacques-Angé) (1698-1782), architecte français officiel dont les chefs-d'œuvre sont, à Versailles, l'opéra et le Petit Trianon.

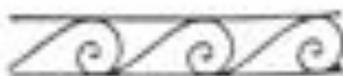
¹⁰ PALLADIO (Andrea) (1508-1580), architecte italien. Il manie les formes classiques, qu'il teinte de maniérisme, avec une admirable variété. Il a exercé une très forte influence sur l'architecture européenne.

¹¹ HARDOUIN (Jules) dit Mansart (1646-1708), premier architecte de Louis XIV, il a agrandi le château de Versailles (galerie des glaces).

¹² LE PAUTRE (Jean) (1618-1682), graveur français, il publia des recueils de modèles d'ornements qui font de lui un des créateurs du style Louis XIV.

¹³ MIQUE (Richard) (1728-1794), en 1766, il se fixe à Versailles. Il devient premier architecte du roi en 1775.

formes, le calme des lignes, la sobriété des ornements, bref un art tranquille dont ils souhaitaient le renouveau. C'est ainsi qu'ils comprenaient le retour à l'antique, et non pas comme une imitation servile. A cette époque, en effet, on ne fait que s'inspirer de l'antique. Cette période constituera le vocabulaire essentiel de ce style. D'abord à travers les ornements « à la grecque », palmettes¹⁴, guirlandes, frises de postes¹⁵ (ill 1) ou de grecques¹⁶ (ill 2), ovales¹⁷ (ill 3) rangs de perle et rai-de-cœur¹⁸ (ill 4) hérités du style Louis XV « transition ». A quoi s'ajouteront peu à peu une foule de motifs, rangs de piastres, entre-lacs¹⁹ (ill 5), rosaces²⁰, feuilles de laurier, de chêne (ill 7) et d'accacia (ill 6), urnes²¹ (ill 8), vase sur trépied, cassolettes fumantes²², faisceaux d'armes, à mesure que grandit l'engouement à l'égard des civilisations anciennes.



ill 1 : Postes



ill 4 : Rai-de-cœur



ill 2 : Grecques



ill 5 : Entrelacs

ill 6 : Feuilles de laurier



ill 3 : Oves



ill 7 : Feuilles de chêne

¹⁴ **Palmette** : ornement formant une sorte de gerbe de petites feuilles de palme stylisées.

¹⁵ **Postes** : ornement formé de 5 couchés, formant des volutes indéfiniment répétées.

¹⁶ **Grecque** : ornement composé d'un ruban se pliant à angle droit de façon à former des poences.

¹⁷ **Oves** : motif d'ornementation des moulures, le plus souvent des quarts de rond. Ils sont parfois entourés de feuillages, généralement des dards ou des feuilles d'asa les séparent.

¹⁸ **Rai-de-cœur** : ornement composé de fleurons (forme de fleur souvent environnée de feuillages ou forme de bouquet de feuilles cf schéma) et de feuilles d'asa qui simulent la forme d'un cœur.

¹⁹ **Entrelacs** : formé de feuilles, de rinceaux, de moulures ... qui s'enchevêtrent le long de lignes sinusoïdes.

²⁰ **Rosace** : motif architectural, ornement circulaire dont l'agencement intérieur évoque une rose ou une étoile.

²¹ **Urne** : motif décoratif très répandu, inspiré notamment des vases cinéraires de l'antiquité.

²² **Cassolettes fumantes** : vase muni généralement d'un couvercle perforé et jetant des flammes ou de la fumée. Servait de brûle-parfum.



ill 8 : Urne

Ainsi les recueils d'ornemanistes traduisent-ils ce passage d'une aimable et libre interprétation de l'Antiquité, dans l'esprit de Gilles-Paul Cauvet (1731-1788) par exemple, à un souci d'imitation de plus en plus raide et précis, chez un Jean-Baptiste Fay, ou un Jean-Démosthène Dugourc. Du monde antique, on retient également les thèmes animaliers (lions, chimères, tête de gorgones et de boucs, sirènes, griffons ou sphinx déjà égyptisants) et anthropomorphes, canéphores,²³ et figures portant des girandoles²⁴ ou des cornes d'abondance, bustes antiques dans des niches, bacchanales ou scènes de pugilistes, nymphes ou putti symbolisant les saisons ou les Arts. Les ornements égyptiens tiennent une place importante dans l'élaboration de ce style. Ce virus égyptomane se retrouve dans les ameublements royaux. Une pendule en bronze doré de Lepautre qui incorpore des sphinges ailées est un exemple parmi tant d'autres. Parallèlement apparaît un goût prononcé pour l'art étrusque qui s'impose sans partage à partir des années 1780 et influencera les domaines artistiques tels que la céramique et le mobilier.

Plusieurs de ces motifs s'illustrent très nettement sur notre carton (Sphinxes, guirlandes, rang de piastre, feuilles d'accacias, vase, buste antique).

Ces thèmes se regroupent en deux types de composition essentiels : l'arabesque et le bas relief à l'antique²⁵.

A l'arabesque correspondent, surtout pour les lambris, les variations de fantaisies ornementales dans le goût pompéien, que diffusent à travers leurs recueils des artistes tels que Salembier²⁶ (ill 9), Jean-Louis Prieur²⁷. Les compositions en bas-relief à l'antique courent, quant à elles, sous forme de frise rectangulaire, en bronze sur les meubles et les cheminées. En trompe l'œil avec les grisailles, en marbre, en terre cuite ou en stuc, elles s'inscrivent alors au-dessus des portes, sur les attiques ou les courbes des rotondes. Elles peuvent aussi se limiter à la forme d'un médaillon, soit cantonné de figures, soit traité en camée à l'antique.

²³ Canéphore : jeune fille qui portait sur la tête les corbeilles sacrées lors de cérémonies religieuses. Sa représentation sculptée sert parfois de support architectural, comme la caryatide.

²⁴ Girandole : candélabre orné de cristaux, guirlande lumineuse.

²⁵ BOSSSET J-F., *Le style Louis XVI*, Indre, 1994, p.46.

²⁶ SALEMBIER (Henri), (1733-1820), peintre, dessinateur et graveur d'ornements. Il a publié une abondante suite de cahiers de modèles, tant d'ornements, frises et trophées, que de meubles et objets divers.

²⁷ PRIEUR (Jean-Louis), dessinateur, graveur et ciseleur. On connaît de lui plusieurs cahiers de vases, d'arabesques, de frises et d'ornements publiés en 1783.



ill 9 : Modèle de frise par Salambier.

L'autre composition importante est le bas-relief : le trophée²⁹. Celui-ci associe des motifs antiques mais surtout un répertoire bucolique qu'alimentent les idées de retour à la nature du XVIII^e siècle finissant. Pierre Ranson³⁰ (ill 10) est l'ornemaniste qui incarne le mieux ce réalisme pittoresque qui mêle alors les instruments de jardinage, de labour et de musique aux turqueries et aux chinoïseries habituelles.



ill 10 : Modèle de trophée par Ranson.

Ce style traduit nettement le renouvellement des compositions florales marqué par la substitution, au bouquet monumental de tradition Louis XIV, de « la fleur détachée » et du semis³⁰, lesquels font fureur. Sur ce style champêtre, se greffent des attributs sentimentaux

²⁹ Trophée : motif décoratif constitué par un assemblage d'objets allégoriques, d'attributs évoquant un art, une science, ou tout autre activité ou sentiment.

³⁰ RANSON (Pierre), (1736-1786), peintre et dessinateur d'ornement. Réputé pour le goût et l'habileté avec lesquels il a interprété le décor floral. Il a laissé de nombreux cahiers de modèles de décoration et d'assemblages gravés en 1773 et 1778.

³¹ Semis : ensemble de choses menues, de petits motifs décoratifs parsemant une surface.

d'esprit également très Louis XVI, comme les baguettes enroulées de rubans croisés en X¹¹ (ill 11), les cœurs percés de flèches, les colombes, les torches et surtout les rubans et les greuds attachés aux bouquets ou aux médaillons (comme on peut le voir sur le carton). Il faut noter aussi un goût pour les passementeries, les franges, les glands et les draperies, que l'on retrouve même sur les meubles.



ill 11 : Ruban croisé en X.

Pour donner à ce style sa physiognomie que l'on peut appeler purement « Louis XVI »¹², fine et délicate dans le dessin, il nous faut de nouveau l'influence décisive de Versailles. Louis XVI suivra ce mouvement et le soutiendra, mais c'est en grande partie à Marie-Antoinette et à son entourage que nous le devons. La reine et ses deux beaux-frères, les comtes de Provence et d'Artois, aiment ce style, qui n'a rien d'austère. Bagatelle, Trianon ne sont que deux noms parmi d'innombrables et folles commandes, qui peu à peu saisissent la plus haute noblesse de France dans les quelques années qui vont de 1784 à 1789. Qu'on le dénomme, si l'on veut, « Marie-Antoinette » ou « style à la reine » pour reconnaître tout ce qu'il doit à une femme et à une reine, c'est du même coup souligner ce que, pendant un siècle, les styles divers de l'art décoratif français doivent à l'influence de Versailles. Ce faisant, l'époque Louis XVI saura, à travers l'avènement du « goût pompéien », du « goût égyptien » et du « goût étrusque », jeter avant 1789 les bases du style Directoire et du style Empire.

2.2. Illustration de ce répertoire décoratif dans tous les domaines artistiques.

Ces caractéristiques ornementales se retrouvent alors dans tous les arts, à savoir dans l'ornementation fixe (peinture murale) et mobile (meubles et objets).

¹¹ VERLET P., *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, sd, pp. 49-56.

a. L'ornementation fixe.

Celle-ci comprend les murs, les plafonds, les cheminées et le sol. C'est surtout aux lambris que l'évolution du style est la plus facile à saisir. Sous la Régence et pendant les années suivantes, il y régnait une richesse, une abondance et une fantaisie souvent excessives. A partir du milieu du siècle, les lignes se calment, les éléments décoratifs se font plus sobres, l'ensemble allant quelquefois, vers la fin de l'Ancien Régime, jusqu'à la sécheresse et la froideur. En effet, quand arrive le règne de Louis XVI, les moulures chantournées ont disparu, remplacées par les ornements habituels de l'art classique (oves, chapelets³³, etc.).

La conception et le décor de ces lambris évoluent en fonction de la dimension des pièces. Aux plus petites, s'adapte facilement le système traditionnel des panneaux unifiés ou des panneaux superposés, aux nettes divisions quadrangulaires interrompues par d'étroits parcloies (Salon de la Méridienne à Versailles cf. 3.4.). A cela s'ajoutent les glaces, les textiles, les bois sculptés ou des stucs peints et dorés, les toiles imprimées (grande mode à partir de 1760), les panneaux peints à caractère décoratif, ou les papiers peints imitant les soieries et les velours (usage plus fréquent à partir de 1765). Pour ne pas écraser ces petites pièces, l'ornement s'amincit : son relief s'aplatit. Le motif central rayonnant, indispensable aux compositions de l'époque précédente, est fréquemment supprimé, l'élément décoratif se bornant alors à suivre de près la ligne de l'encadrement et tout le milieu du panneau reste nu. Les couleurs sont le plus souvent des couleurs claires comme le bleu « céleste », blanc, « cramoisie », jaune ou vert d'eau. C'est sur ces couleurs qu'est mis en valeur l'or des reliefs.

Dans les pièces plus vastes, on continue à insérer les panneaux dans un rythme uniforme de grandes arcades auquel se plient également les glaces des cheminées. Depuis la fin de l'époque de Louis XV, le retour à l'ordre colossal de pilastre (Hôtel de Rochochouart, Paris) est entraîné par le souci du monumental. Les colonnes sont parfois groupées deux à deux. C'est dans ces pièces d'apparat que se développe un décor à caractère architectural (niches, fontaines, frontons, couronnement de cheminée et de portes). A l'inverse des petits appartements aux couleurs pimpantes, la sculpture est présente en fort relief à même la pierre nue ou en stuc blanc. On peut dire qu'au début du règne de Louis XVI, existe encore un goût hérité du retour du style Louis XIV (le style monumental) lors des dernières années du règne de Louis XV. En effet à l'époque, on pouvait facilement hésiter entre Louis XIV et Louis XVI devant certains ornements « à l'antique » ; c'est alors le détail de l'exécution qui permet de se prononcer. Au contraire, les courbes et les rocailles ne laissent pas de doute sur l'origine « Louis XV » et les arabesques sur un décor « Louis XVI ». Les artistes excellaient à combiner les éléments à l'antique avec une ampleur décorative très « Grand siècle ».

- Exemples des grandes décorations (appartements royaux et hôtels particuliers)

- Versailles³⁴.

La bibliothèque du roi (1774), se caractérise par d'étroits panneaux d'angle, où monte un gracieux décor floral accompagnant les emblèmes des Muses, pour apporter une note de fantaisie à cet ensemble blanc et or, dont les encadrements rectilignes, si parfaitement distribués, sont l'élément principal. Dans celle de la reine, toujours de couleur blanche et or, la décoration se résume au jeu des moulures. Il faut noter deux grandes séries de transformation réalisées par les frères Rousseau³⁵ : celle de 1775, et la plus importante celle

³³ Chapelet : baguette ou moulure, sculptée ou découpée en une suite de grains ovales ou aplatis. Cette décoration est tirée de l'Antiquité.

³⁴ CHAMPAGNEUILLE B., *Promenades dans Versailles et ses jardins*, Paris, 1961, pp. 107-119.

³⁵ ROUSSEAU Jules-Hugues (1743-1806), dit Rousseau l'Aîné, fils de Jules-Antoine Rousseau, décorateur de Versailles. Collaborateur, puis successeur de son père pendant les dernières années de la monarchie.

de 1783. Ces deux dates marqueront l'évolution du style qui sera un événement dans l'histoire des arts décoratifs.

L'exquis cabinet de la Méridienne (1779) est un petit salon octogonal orné de boiseries et de panneaux peints qui fut rénové dans sa forme première par les Rousseau. Ils sculptèrent de fines arabesques, répétées en bronze ciselé, sur les panneaux de glaces appliqués aux portes. Le principal emblème est le dauphin, entouré de lis, de couronnes de roses, de motifs pompéiens d'une échelle très réduite et de cœurs percés de flèche. La restitution des soieries et des rideaux a rendu à cette pièce son aspect précieux avec ce goût que portait Marie-Antoinette aux belles étoffes et aux drapés.

Le salon de compagnie, dit aussi cabinet doré ou grand cabinet (1783) (ill 12), où les dorures y sont appliquées avec un soin tout particulier. La délicatesse des ornements où se mariaient les gammes des ors, jaunes, bruns, rouillés, verts, mats, dans les appartements de Louis XV, nous les retrouvons ici, avec cependant quelques modifications. Les sphinges, les lyres, les palmettes légères, les trépieds fumants et les cassolettes annoncent alors le répertoire décoratif de l'époque. L'Empire reprendra ce style en faisant cependant peser beaucoup de lourdeurs sur ces gracilités. En effet, ce salon caractérise l'harmonie et la finesse de ce « retour à l'antique » et prouve qu'un pays semble ne pouvoir se détacher des idées-mères nées en Grèce et à Rome.



ill 12 : Cabinet doré ou grand cabinet, Versailles

ROUSSEAU Jean-Siméon (1747- 7), dit Rousseau de la Rothière, Fils de Jules-Antoine et frère du précédent.

Fontainebleau :

Le salon de musique du château, décoré de souples rinceaux, de figures féminines entourant de petits bas-reliefs à la manière des camées et des vases antiques.

Le boudoir de Marie-Antoinette (vers 1786) (cf § B 2.2).

Hôtels particuliers :

L'hôtel particulier de Mégrét de Sérilly, rue Vieille-du-temple à Paris (ill 13), est aussi un exemple du style de l'époque. Il entreprit de faire rénover cet hôtel qu'il venait d'acheter dans le marais. C'est à Rousseau de la Rozière qu'il fit appel pour la décoration du boudoir de sa femme. Le sculpteur Roland, et peut-être le ciseleur Gouthière, ont dû être appelés pour enrichir la cheminée de marbre bleu turquoise de figures de marbre blanc et de beaux bronzes dorés.



ill 13 : Boudoir de l'hôtel particulier de Mégrét de Sérilly. ill 14 : Salon de compagnie d'un hôtel privé à Paris.

«Salon de compagnie » d'un hôtel privé à Paris au XVIII^e siècle (ill 14). On peut admirer les panneaux de tentures en tapisserie de Beauvais à décor d'arabesques et les sièges Louis XVI recouverts de la même tapisserie. Les joues de la Bergère accompagnent parfaitement les arabesques ou rinceaux des panneaux principaux des mêmes sièges. On appréciera aussi, l'accord très rare que ces sièges apportent à la tenture, de composition identique.

Hôtel du Duc de Chaulnes, place des Vosges (ill 15) propriétaire entre 1644/1700, est décoré de boiseries d'apparence composites, d'une cheminée et de panneaux à décor d'arabesques « Louis XVI ».



ill 15 : Hôtel du Duc de Chaulnes, place des Vosges

b. L'ornementation mobile

- Le mobilier

Le mobilier du XVIII^e siècle tient une place importante au niveau du confort mais aussi dans la décoration intérieure, car il était fabriqué sur mesure en fonction des pièces dans lesquelles il fait partie intégrante (il épousait en général les lambris et les glaces). En effet, il y avait les canapés et les fauteuils meublants ou fixes qui n'étaient en aucun cas déplacés car ils étaient en accord avec le décor. On trouve au centre de la pièce les meubles « volants » (plus légers) qui peuvent être, quant à eux, déplacés à volonté.

Le mobilier qui décore ces appartements, hérite aussi du style dit « transition » et de la mode « à la grecque » ; le mobilier Louis XVI va à la fois radicaliser et assouplir ces tendances. La ligne droite, les angles droits règnent de nouveau en maîtres. On admet aussi le plein cintre, l'ellipse, le demi-cercle. A l'inverse de la « rocaille », la symétrie est de règle, soit entre les différentes parties du meuble, soit entre les différents éléments de la décoration.

Le répertoire décoratif est le même. On retrouve à nouveau les décors d'origine égyptienne : les sphinx. De nombreux motifs sont empruntés à la mythologie : les chimères, les thyrses, les aigles, les dauphins, les têtes de lion, les têtes et les pieds de biche, le règne végétal, les guirlandes, les rinceaux ou branchettes de feuillage, les pommes de pin etc... Les tons du bois des meubles sont accordés aux boiseries des pièces, à savoir : gris clair, vert d'eau, blanc et or.

L'emploi généreux de la marqueterie, des laques d'Extrême-Orient, de la porcelaine de Sèvres et surtout l'importance de la sculpture sur bois ou en garnitures de bronze, est caractérisé comme une période de perfection pour l'ébénisterie française. La structure du meuble, les feuilles d'acanthes sont alors remplacées par des griffons, des rosettes, des palmettes. Dès lors, s'élaborent les prototypes du style Directoire et du style Empire. Aux environs de 1770, la métamorphose est achevée ; le mobilier possède tous les caractères du nouveau style tel qu'il va se maintenir pendant une quinzaine d'années. Ce style restera sans modification jusqu'aux environs de 1785, date à laquelle les impératifs de la crise financière (industries paralysées, bouleversements sociaux et les guerres) et les réductions des dépenses somptuaires de la cour, ramènent le style à une certaine retenue, une simplicité, un raidissement et une épuration. Ce raidissement est assez bien incarné par Riesener³⁶. Les menuisiers d'art perdent leur clientèle et la production se ralentit. On se contente de fabriquer des copies du grec et du romain ou de l'étrusque. L'art étrusque devient alors une mode dans le mobilier, dans la décoration et même dans la couleur avec le « brun étrusque ». Cet art est largement illustré par les créations de Georges Jacob³⁷ (sièges d'acajou, tabourets en X ornés de têtes et de pattes de lions de bronze et lit de repos de Madame Récamier) ; le tout recouvert d'un tissu rouge à palmettes noires, souvenir des vases grecs. Au nombre des créateurs les plus influents, la première place revient à Louis Delanois³⁸ (1731-1792), inspirateur du style à la grecque, à la fin du règne de Louis XV et Jean-Baptiste-Claude Sené ((Fontainebleau, lit de Marie-Antoinette).

- Les bronzes d'ameublement.

Après l'effet de masse des bronzes sous Louis XIV, ceux de Louis XVI se caractérisent par une finesse du rendu, une netteté et une précision du détail. Les bronziers ciseleurs jouent à opposer surfaces mates ou froides et surfaces brillantes ou chaudes. Les artistes tels que : Gouthière³⁹, Pierre-Philippe Thomire⁴⁰, Forty, Boizot, excellent dans la création d'objets tels que les montures des vases (ill 16) ou des brûle-parfums (ill 17) médaillons en relief des meubles, les lustres, candélabres, appliques et chenets. A cela, s'ajoute la naissance d'une variété importante de pendules aux formes les plus diverses, vases, lyres, pyramides, obélisques, sphinges et figures mythologiques dans des compositions associant le marbre, le bronze et la porcelaine. Ces riches ornements « à l'antique », qui respectent notre fidèle répertoire, seront abandonnés à partir de 1785 par Thomire, futur promoteur du style Empire. Apparaîtra alors l'austérité et l'archaïsme.

³⁶ RIESENER, Jean-Henri, (1734-1806), ébéniste, il devint le principal maître du style Louis XVI.

³⁷ JACOB, Georges, (1739-1814), menuisier et ébéniste. Maître à Paris en 1765, créateur de sièges originaux, il est le grand représentant du style « à la grecque ».

³⁸ DELANOIS, Louis, (1731-1792), il travailla pour les habitations de la favorite à Versailles. C'est un des plus habiles artistes de période de transition entre Louis XV et Louis XVI.

³⁹ GOUTHIERE, Pierre, (1732-1813), fondeur et ciseleur, l'un des plus brillants artisans de l'époque et inventeur de la dorure « au rat ».

⁴⁰ THOMIRE, Pierre-Philippe, (1751-1843), collaborateur de Gouthière. Bronzier en titre de la manufacture de Sèvres.



III 16 : Grand vase Médicis par Thomire et Boizot.



III 17 Feu aux sphinges par Thomire et Boizot.

- L'orfèvrerie et la céramique

L'orfèvrerie n'a pas attendu la mort de Louis XV pour adopter ce répertoire antiquisant. Les motifs d'inspiration plus précis qui touchent aussi l'Égypte avec les sphinx et les obélisques ne font que se développer grâce aux exemples de plus en plus connus des peintures de Pompéi et des différents recueils qui en véhiculent l'image. On retrouve la simplicité du mobilier que nous évoquions plus haut. Les formes sont droites et les volumes géométriques. Le retour du classique dans ce domaine doit pour beaucoup au talent de Robert-Joseph Auguste (orfèvre ordinaire du roi dès 1778) et de Jean-Baptiste Chéret⁴¹ (maître en 1759). Les dernières années Louis XVI connaissent une perte d'intérêt face au travail traditionnel qui va orienter le métier vers la conception industrielle des arts dont se réclame l'Empire.

La céramique, quant à elle, est marquée vers 1770 par le succès de la porcelaine dure. Contrairement aux autres domaines artistiques, ces productions conservent les formes rocaille. La production de l'époque sera largement dominée par Sèvres (centre officiel érigé en manufacture royale depuis 1759, il possède l'exclusivité de l'emploi de l'or et des ornements en ronde bosse). Toutefois la production ne se cantonne pas à fabriquer de la vaisselle, mais aussi des vases, des médaillons, des boîtes de pendule, des écrivoires, des chandeliers et des fontaines. Les différents travaux de Simon-Louis Boizot (directeur de la sculpture en 1779), donnent alors à cet art le style Louis XVI. Celui-ci se retrouve dans les grands vases décoratifs dont les modèles sont fournis par Gouthière pour les bronzes. C'est sur ces objets qu'excellent le décor de semis ou « jetée » de petites fleurs, les compositions naturalistes,

⁴¹ CHÉRET Jean-Baptiste, (1728-1806), reçu maître en 1759. Un des plus féconds orfèvres de la deuxième moitié du siècle.

flore et faune, les scènes coloriées en miniature, les natures mortes et les tableaux de genre. Vers 1786 un changement stylistique apparaît avec la collection de vases « étrusques » (on retrouve le même engouement pour ce style avec le mobilier). Ce sont des tasses en forme de cratères, des vases aux formes étirées et fuselées, des imitations de cassolettes et de bandeaux peints de scènes à l'antique, imitant ainsi le monde gréco-romain.

L'art français a connu, entre les années 1760 et 1780, une de ses périodes les plus brillantes. Résidences, mobilier, céramique, orfèvrerie, pas un de ses domaines qui n'ait été renouvelé, pas une de ses expressions qui n'ait participé au raffinement de cet art.

On abandonne alors les formes tortueuses de l'âge précédent, pour revenir à la simplicité qualifiée « classique » par excellence, à laquelle le style Louis XVI ajoute la sobriété des ornements antiques facilement reconnaissables sur le carton que nous étudions.

Ce rappel sur l'art en cette fin du XVIII^e siècle, nous permet à présent d'expliquer plus aisément la présence des différents motifs dans la composition du carton et de constater ou non sur cette œuvre l'unique influence de ce XVIII^e siècle.

II. LE CARTON

1. Présentation de l'œuvre :

Ce carton s'intitulant « panneau fleuri aux sphinges » et mesurant 1.56 x 1.72 a été réalisé par un des nombreux peintres de la manufacture Hamot d'Aubusson au XIX^e siècle⁴². Cette manufacture a été fondée en 1762. Elle possédait un important atelier de peintres dont aucun n'étaient créateur mais seulement de bons exécutants des peintures⁴³. Malheureusement, malgré les différents numéros d'inventaires au revers du carton, Monsieur Hamot n'a pu nous donner les renseignements nécessaires concernant la réalisation du modèle et des tapisseries correspondantes. Nous savons cependant, que cette œuvre a été vendue aux enchères par maître Rolin à Limoges le 07 décembre 1991 au musée de la tapisserie d'Aubusson. Elle a été annoncée comme un carton original c'est-à-dire conçu et réalisé entièrement par le peintre au siècle précédent, d'après le décor du boudoir de Marie-Antoinette à Fontainebleau.

2. Composition du décor :

Le décor du carton, se présente dans un format presque carré s'organisant symétriquement autour d'un bouquet central. Le pourtour de l'œuvre est délimité par une bordure à fond uni sur laquelle sont peints les motifs délimitant la composition. L'axe principal de symétrie est vertical. Il divise en deux le nœud du ruban, le cartouche recevant les médaillons, le bouquet et le vase. De chaque côté de cette ligne, nous pouvons identifier de haut en bas : un oiseau maintenant en vol un thyrs sur lequel est accrochée une guirlande de fleurs reliant le nœud de ruban central puis, suspendue, une « chute » de branchage. Ces branches sont fixées le long d'un autre thyrs grâce à des petits nœuds. Cette chute est scandée par une sphinx en canéphore assise sur un entablement habillé d'un cartouche. Sa queue se termine en arabesque composée de deux rincaux rejoignant le centre de la composition. Le bouquet situé au milieu de l'œuvre occupe l'espace central. Les couleurs dominantes du carton sont des tons chauds comme les terres, les jaunes et les rouges. Des touches de bleu et de vert viennent égayer les fleurs et les feuilles des bouquets et les rincaux.

⁴² Datation confirmée par les analyses scientifiques (cf. dossier restauration p. 23).

⁴³ Correspondance avec Mr Hamot P, le 09/04/1998 (cf. annexe, courrier, p.56).

3. Identification des motifs⁴⁴

Nous tenterons dans cette partie d'identifier les différents ornements, de donner leurs définitions, de décrire leurs représentations sur le carton ainsi que leurs utilisations aux cours des siècles. Ceci nous permettra d'affirmer ou non l'unique influence artistique de cette fin du XVIII^e siècle dont s'est inspiré le peintre cartonnier.

• Sphinge en canéphore :



III 18 Sphinge en canéphore représentée sur le carton.

Le sphinx⁴⁵ est un monstre imaginaire qui est soit masculin, soit féminin. Le sphinx qu'on voit en Égypte est un animal masculin dans l'art ancien et qui devient féminin sous le Nouvel Empire. Il est représenté avec un corps de lion et une tête d'homme ou de femme. La

⁴⁴ Vocabulaire du mobilier et de la décoration. Les styles français. *Le mobilier. Du Moyen-âge au modern style 1500-1900*, Paris, 1964, lexique.

GRUBER A., *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, Paris, 1993, lexique.

ARRIZOLI P., CLEMENTEL., *L'art décoratif en Europe. Du Néo-classicisme à l'art décor*, Paris, 1994, lexique.

NERAUDAU J-P., *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Vendôme, 1985.

HAVARD H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890.

⁴⁵ Le sphinx le plus célèbre se trouve dans le prolongement de la pyramide de Chéphren, près du temple de la vallée. Il exprime la sérénité d'une certitude.

tête des sphinx est parfois soutenue par une poitrine humaine laissant apparaître les seins. Il est généralement couché sur le ventre, les pattes posées à plat. Sur le carton, les sphinxes sont représentées dans cette position.

La légende grecque⁴⁶ dit qu'il existait des lionnes ailées à tête de femme, énigmatiques et cruelles, sorte de monstres redoutables dans lesquels on pouvait voir le symbole de la féminité perverse⁴⁷. Au lieu d'exprimer une certitude, au reste mystérieuse comme le sphinx d'Égypte, le sphinx grec ne représente que la vanité tyrannique.

Les sphinx, après avoir joui d'une certaine faveur pendant l'Antiquité dans l'art décoratif (ill. 19 et 20) et avoir été employés par les architectes à l'ornementation des avenues et des édifices, tombèrent comme la plupart des motifs mythologiques dans un complet oubli durant tout le Moyen Âge.



Ill. 19 Monument funéraire : sphinge anthropophage



Ill. 20 Sphinge de Naxos. Se dresse sur une colonne ionique, près du sanctuaire de la terre de Delphes 575 av JC

Ils ne réapparurent en France qu'à l'époque de la Renaissance, et dès lors ne cessèrent de hanter l'art occidental. Les premiers exemples qui ornèrent les palais royaux du XVI^e siècle semblent avoir été fondus sur des modèles italiens. Sous Louis XIV, on couvrit leurs épaules d'un riche caparaçon à lambrequin et on accommoda leur chevelure à la mode du temps. Ils figurent alors dans les décors du parc de Versailles, chevauchés par des enfants et au Petit Trianon où ils sont simplement des motifs décoratifs. Le XVIII^e siècle, séduit par les découvertes de Pompéi et d'Herculanum, ne cessa d'utiliser la représentation du sphinx. Au

⁴⁶ CHEVALIER J, GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982, p. 44.

⁴⁷ La sphinge est liée au cycle thébain et à la tragédie d'Oédipe. Elle ravageait la région de Thèbes et posait des énigmes aux passants et dévorait ceux qui ne pouvaient y répondre. Ses ailes ne la portent pas, elle est destinée à s'engloutir dans l'abîme.

XIX^e siècle, ils furent remis à la mode par l'expédition d'Égypte et les trésors archéologiques rapportés en France. Depuis, ils font partie des motifs décoratifs dont ont usé nos architectes. Plusieurs décorations de monuments parisiens ont utilisé les sphinx qui étaient plus ou moins accommodés au goût de l'époque comme l'attestent la fontaine de la place du Châtelet ainsi que l'entrée méridionale de la rue des Tuileries à Paris où l'on peut voir deux sphinx, de marbre blanc, enlevés à Sébastopol.

Les deux sphinxes du carton sont représentées en canéphore. Une canéphore est une figure décorative d'inspiration antique, portant une corbeille sur la tête. Sa représentation sculptée sert parfois de support architectural, comme la caryatide. Dans l'Antiquité, des jeunes filles portaient des corbeilles sacrées sur leurs têtes lors de cérémonies religieuses. Ces sphinxes sont assises sur un lambrequin en étoffe rouge décoré de motifs en feuillage, lequel repose sur un entablement.

- Entablement et cul-de-lampe :



ill. 21 Entablement et cul-de-lampe représentés sur le carton.

Sur cet entablement on retrouve des ornements typiquement Louis XVI, mais aussi le cul-de-lampe (ill. 22). Ce motif désigne généralement un organe en encorbellement supportant une tourelle, un balcon, une chaire d'église ou la retombée d'une voûte. L'art gothique a beaucoup employé les culs-de-lampe en les ornant de motifs sculptés, rehaussés de couleurs ou de dorures. La Renaissance donnera au motif la forme d'un chapiteau circulaire supportant la retombée des arcs. De plus petite taille, ils servent de support aux statuettes.



ill. 22 Cul-de-lampe : motif décoratif style Louis XVI

- Arabesque / Grottesque / Rinceaux -

Une arabesque est une décoration sculpturale ou picturale. Elle est faite de lignes ou de feuillages, de branchages et de sujets tirés de la nature. Elle est entrelacée dessinant des sinuosités, à l'exception de la figure humaine et de toutes représentations anthropomorphiques. En effet, la religion islamique interdit la reproduction de la figure humaine, mais ce que l'on désigne habituellement comme « arabesque » n'a souvent qu'un rapport lointain avec les décorations musulmanes qui en sont l'origine. On donne alors le nom de « grottesque » aux décorations faites de rinceaux, d'entroulements, de fleurs, de branchages, de palmes, de lambrequins, mêlés d'animaux, de personnages et de fragments d'architecture, telle que la Renaissance en a reçu la tradition de l'Antiquité. Les noms de « moresque » et « d'arabesque » définissent alors ces mêmes entroulements, fleurs, branchages, etc., quand la figure humaine en est absente. L'origine du motif est donc à l'évidence chez les arabes, mais on trouve dans l'Orient antique, et même dans l'art gréco-romain, pourtant rattaché à la représentation de l'homme et du réel, une décoration similaire, de même qu'au haut Moyen Age dans l'art des miniaturistes irlandais. L'arabesque a été employée depuis la Renaissance (dont les artistes de l'époque ont fait une synthèse dans les grottesques) avec la plus grande liberté d'expression à toutes les périodes de notre art décoratif.

Mais il ne faut pas oublier que ces distinctions sont toutes modernes, puisqu'au XVII^e siècle, le mot « arabesque » désignait toutes sortes d'ornements. C'est ainsi qu'on dit les arabesques de Raphaël pour parler des compositions dans le goût antique ornant les loges du Vatican. Elles participèrent à ce qu'on appelle anachroniquement le style pompéien (illu 23 et 24). De même, on parle aussi des arabesques de Fontainebleau pour désigner cette ornementation dont le Rosso et le Primatice rapportèrent les modèles d'Italie⁴⁸. Au début du XVII^e siècle, on a perpétué l'arabesque en donnant une importance toujours accrue aux rinceaux, aux feuillages et à l'acanthé. Les fresques de Pompéi ainsi que le décor des loges du Vatican par Raphaël inspireront les décorateurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle.



ill. 23. Raphaël, La Loggia (détail), 1519, Rome, Vatican.

⁴⁸ On cite encore les arabesques du château d'Anet et surtout celles du Louvre, exécutées par Jacques Douet, et celles de Meudon, dessinées par Claude Audran, considéré de son temps comme un des premiers dessinateurs qui n'aient jamais paru, surtout pour les arabesques et pour les ornements grottesques dans le goût de Raphaël.



Ill. 24 Raphaël, La Loggetta (détail), 1519, Rome, Vatican.

Face à cette définition de l'arabesque, il nous semble logique de nommer cette figure ornementale du carton « grotesque ». L'histoire des grotesques commence à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle, le jour où l'on découvrit à Rome, sous les Thermes de Titus, ce qu'on ignorait être la Domus Aurea de Néron (ill 25) des stucs et des peintures, puis la villa Hadriana à Tivoli. Les artistes de l'époque les recopièrent et l'on créa alors l'expression « *pittura grottesca* » (peinture des grottes, nom donné aux monuments enfouis). L'artiste a peint une sphinge dont la queue, transformée alors en un culot, donne naissance à deux larges volutes d'acanthé (ou de vigne) achevées en rosette et en fleuron ou en une sorte de grenade fermée pour un et ouverte pour l'autre, plus ou moins interprétée par l'artiste (ill 26 et 27).



Ill. 25 Rome, Domus Aurea de Néron. Décor mural d'une salle avec architectures et paysages.



Ill. 26 et 27 Grenade ouverte et fermée



Ill. 28 Rinceaux représentés sur le carton.

Les rinceaux sont des compositions linéaires organisées en frises de végétaux enroulés en courbes et contre-courbes et agrémentés de feuillages, de roses ou de fleurons. Motifs ornementaux courants dans l'art, ils se révèlent à l'usage d'une extrême diversité, s'adaptant à toute échelle, passant aisément des dimensions d'une façade à la précision minutieuse des miniatures. A l'époque médiévale, une superposition de végétaux amplifiés à chaque niveau du décor, ornent les chapiteaux des cathédrales. Mais c'est au XVe siècle que le mot rinceau apparaît avec la simplification décorative qu'il a conservée. Les artistes de la Renaissance ont employé fréquemment ce motif en copiant les vestiges archéologiques de l'époque romaine. Mais c'est surtout au XVIIe et XVIIIe siècle que les rinceaux acquirent une importance capitale dans la décoration. A cette époque, ils fournissent des motifs d'ornementation architecturale très riches et très variés, mais ils prirent aussi possession des étoffes, des bijoux et des meubles (ill. 29 et 30).



Ill. 29 Rinceaux composés par P. Androuet du Cerceau (1510-1585).



Ill. 30 Frise ornée de rinceaux, composée par P.-G. Carvet.

Les rinceaux peints par le cartonnier occupent les espaces vides de la partie inférieure de l'œuvre et viennent équilibrer par leurs courbes et leurs volutes la linéarité des chutes latérales de branchage et de l'entablement. Ils se dessinent amples, fins et dynamiques. Perdant leur vocation de frise, englobés dans un grand panneau décoratif, ils deviennent un élément parmi tant d'autres, lien tenu entre les sphinges. Il est ainsi difficile d'isoler les rinceaux de cette population imaginaire. On aboutit alors à un ornement hybride, entre rinceau et grotesque où, toutefois, à la différence des représentations antiques, le registre végétal reste encore sensible bien que légèrement interprété. On retrouve dans cet ornement la symétrie, la rigueur, l'équilibre, la souplesse et le mouvement des œuvres antiques avec toutefois un motif plus galbé et aéré.

- fleurs / vase :



III. 31 et 32 Bouquet et vase représentés sur le carton.

Les fleurs ont été des motifs très appréciés par les artistes peintres aux cours des siècles. Leurs représentations apparaissent au Moyen Age d'abord comme ornement symbolique d'un tableau ou d'une miniature, puis la nature morte dont relève la peinture de fleurs dégagera lentement sa spécificité. Le « mille-fleurs » des tapisseries très recherchées aux XVe et XVIe siècle témoigne de l'intérêt grandissant qu'on leur porte. La Renaissance découvre dans les ruines romaines les grotesques et les vertus décoratives des guirlandes où s'entremêlent fleurs et fruits. C'est une époque où l'on s'intéresse aux fleurs comme au reste de la nature, avec un enthousiasme scientifique en même temps que poétique. Les italiens et les flamands vont alors définir un genre qui sera pratiqué sans changements jusqu'au XIXe siècle. Au XVIIIe siècle, le goût des fleurs reçut à Paris une consécration, le peintre Robert

commençait alors la confection de ses miniatures, continuées par Joubert et Aubier, constituant une réunion importante de dessins relatifs à la botanique. J.B. Monnoyer sera, quant à lui, le spécialiste des compositions florales. Chardin verra en elle dans la réalisation de ses natures mortes une réalité poétique. Oudry la traitera en trompe-l'œil. Les commandes royales encourageront les reproductions à l'aquarelle des plus belles fleurs des jardins botaniques dont Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) en est le maître incontesté. A la fin du XVIII^e siècle, les fleurs ornent les façades, les lambris et les meubles avec une profusion qu'on retrouvera un siècle plus tard dans l'art nouveau. Enfin, comme si l'on voulait conserver en toutes saisons les fleurs des jardins, tapis et tapisseries ornent depuis le Moyen Âge les sols et les murs des appartements (ill. 33 et 34) Le XIX^e siècle continuera de chercher dans les fleurs l'ordre précieux et mystérieux d'une beauté vivante et éphémère.



Ill. 33 Carton de tapisserie à motif floral.
Beauvais, fin XVIII^e siècle.



Ill. 34 Panneau décoré d'attributs champêtre et de fleurs.

Les fleurs sont représentées dans une composition florale située au centre du carton. Les deux plus petits bouquets sont disposés de chaque côté de celle-ci dans une corbeille reposant sur la tête de la sphinge. Leurs espèces sont très diverses. On peut reconnaître très distinctement la jonquille, la rose, la tulipe, la primevère, la marguerite des champs et deux branches de fleurs dans le bouquet central appelées pelotes de neige. Quant aux autres, elles restent dans leurs formes et leurs couleurs une interprétation de l'artiste.

Les fleurs sont très souvent associées aux vases architecturaux, aux pièces d'orfèvrerie, aux paniers et aux corbeilles. Un vase est un terme général qui désigne des récipients de toutes formes et de toutes natures, destinés à contenir des liqueurs, des fruits, des fleurs, des parfums ou simplement à être utilisés pour la décoration. On en trouve en faïence, en cristal, en verre, en porcelaine, or, argent et autre métal. On les a traités dans tous les styles avec un soin d'autant plus grand qu'ils ont été progressivement réservés à la décoration et destinés à recevoir des bouquets de fleurs. Ils deviennent alors le sujet favori des natures mortes. C'est à partir de l'Antiquité puis plus tard à la Renaissance que l'on fait de grands

vases sculptés destinés à la décoration des jardins et des intérieurs (ill. 36). Les guirlandes ou arabesques semblent alors jaillir de ces vases à long col et aux dimensions imposantes. Ceux de Versailles, en pierre ou en marbre, portent des bas-reliefs ou des motifs allégoriques rappelant la gloire du roi en sont une brillante illustration. Sous Louis XIV, nous pouvons rencontrer des vases en manière de gondoles, de gobelets, de coquilles, de bouteilles, de fuseaux, de vinaigriers, de poissons, d'urne, de calice, de cruche antique, etc.. Pour leur fabrication, le roi faisait appel aux plus illustres orfèvres de ce temps. Ces ouvrages étaient ornés de rinceaux magnifiques, de satyres, d'enfants, de sphinx, de bacchantes et d'aimables allégories. Sous Louis XV, des vases aux formes asymétriques couronnent parfois un pilastre ou une grille. Avec le retour à l'Antique à la fin du XVIII^e siècle, le vase reprendra sa place dans la décoration du mobilier sous la forme d'une urne (ill. 35) affectant parfois la silhouette d'une soupière.

Les formes du vase (flancs arrondis) dessinées au centre du carton se rapprochent très nettement des formes de l'urne du XVIII^e siècle, objet décoratif très répandu, inspiré notamment des vases cinéraires de l'Antiquité. Il nous apparaît sans trépied en métal d'orfèvrerie sur lequel est peint une frise de rinceau et un rang de perles. Les ailes dorées se terminent en volute.



III. 35 Vase dessiné par C. Percier (1764-1838).



III. 36 Vase dessiné par A. du Cernois (1510-1585).

- Thyrse / oiseau :

ill. 37 Thyrse représentée sur le carton.



ill. 38 Schéma d'une thyrse.

C'est un bâton entouré de feuillage de vigne ou de lierre, parfois entubonné, terminé par une pomme de pin. A l'époque romaine, ce motif était l'emblème de Bacchus, dieu de la végétation et, en particulier, de la vigne et du vin. La vogue néoclassique, comme nous l'avons dit dans la première partie, a repris cet ornement symbolique dans la décoration (ill. 38).

Le motif peint sur le carton se rapproche de cette description. Nous constatons que les feuilles de vigne sont refermées autour de la tige. La représentation d'un oiseau en vol à chaque extrémité du bâton donne l'impression que l'animal maintient en l'air le thyrse. La présence d'oiseaux sur les motifs des décors pompéiens⁴⁹ était très fréquente. Ils étaient représentés posés sur une branche ou sur un rinceau.

- « Chute » de branchage / rang de piastres ; (ill. 39)

On appelle « chute », une suite de fruits, de fleurs ou de rinceaux formant une guirlande pendante qui souligne et protège l'élément sur lequel elle est placée. C'est un ornement très apprécié aux XVII^e et XVIII^e siècles ; en pierre, en bronze, en bois ou en fer. Il descend le plus souvent le long des lambris, des pieds de tables et des fauteuils, le long des flancs des commodes ou des armoires ou au départ des rampes d'escaliers (ill. 40 et 41)

Une chute de branchage est représentée sur les côtés gauche et droit du carton. Les branches sont maintenues autour d'un thyrse à l'aide d'un nœud de ruban. L'oiseau perché sur le thyrse nous donne l'impression de maintenir en vol cette chute. L'ensemble est suspendu à un rang de piastres (petits disques qui s'enfilent autour d'une tige) venant rejoindre la sphinge en canéphore. Les feuilles ressemblent à celles de l'acacia, motif fréquemment utilisé sous Louis XVI au même titre que le laurier⁵⁰. (ill. 42). Quelques fleurs, complètement nécessaire de

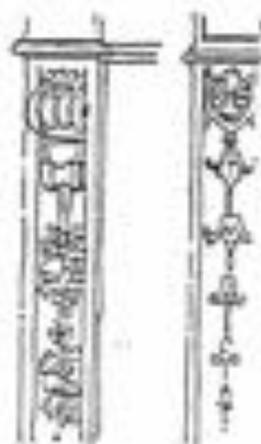
⁴⁹ OWEN J., La grammaire de l'ornement, ornements Pompéiens, sd, pp. 39-41.

⁵⁰ BERTET G., Arts et métiers. Décorateur, Paris, 1922, p. 65.

cette verdure viennent relever par l'éclat de leurs couleurs la monochromie un peu monotone de ces branchages verts.



ill. 39 « chute de branchage » représentée sur le carton.



ill. 40 Schéma de « chute »



ill. 41 « chute » sur un panneau peint du XVIII^e siècle.



ill. 42 Branche d'acacia, motif Louis XVI.

- Ruban / nœud: (ill. 42 et 43)

C'est un ornement sculpté ou peint qui représente plus ou moins exactement un ruban s'enroulant le plus souvent autour de rinceaux, de moulures ou de bâtons. Le nœud de ruban est un ornement propre au style Louis XVI (ill. 44, 45 et 46)

Dans notre cas, le ruban est noué autour du thyrses, le prolongeant à moitié sans l'enrouler. La partie centrale du nœud est reliée aux deux guirlandes de fleurs puis au cartouche d'où il pend. Sur les deux chutes, des nœuds maintiennent des branchages. Cette

représentation de ruban et de nœud accompagnant le plus souvent des bouquets de fleurs ou des trophées se retrouve dans les décorations du XVIII^e siècle et plus précisément dans le style Louis XVI pour orner les cadres, les lambris, les panneaux de portes et les tapisseries (ill. 47)



ill.42 et 43 Nœuds de ruban représentés sur le carton.



ill. 44, 45 et 46 Nœuds de ruban, motifs décoratifs Louis XVI.

ill. 47 Nœuds accompagnant des trophées du XVIII^e siècle

- Guirlande : (ill. 48)

Motif décoratif le plus souvent en forme de feston ou de couronne, composé de fleurs ou de fruits ou de feuillages (parfois les trois ensemble) tressés ou reliés par des rubans. La guirlande trouve le plus souvent place dans la décoration des frises, sur les pilastres, dans les panneaux et les chutes.

Les guirlandes du carton sont représentées en feston, ornées de fleurs et de feuillage. Elles relient l'extrémité du thyrses (au niveau de l'oiseau) et le centre du nœud.



ill. 48. Guirlande représentée sur le carton.

Le modèle donné par l'Ara Pacis à Rome (ill. 49) et les stèles funéraires romaines a été repris à la Renaissance et conservé jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Parmi les guirlandes les plus connues représentées, nous citerons celles du temple de Vesta, à Tivoli.



ill. 49. Ara Pacis Augustae, vue intérieure de l'encense. 9av JC.

Ce n'est que très exceptionnellement qu'on rencontre la guirlande employée aux XIV^e et XV^e siècles, comme élément d'ornementation. A la Renaissance et dans le style Louis XIII, elle est généralement composée de fruits et de feuillage, elle est ronde, lourde et imposante. Le XVIII^e siècle, le style Louis XV et surtout le style Louis XVI lui donnent une grande

vérité naturaliste. C'est à cette époque que son emploi se généralisa. Elle prit sur les meubles une place prépondérante, s'arrondit autour des vases, se glissa dans les appliques, s'attacha aux bras des candélabres, vint se greffer jusque sur les chenets et fournit aux ciseleurs de Louis XVI l'occasion de déployer les ressources de leur talent. Sous l'Empire, on finit par abuser de cet ornement. Les meubles, les plus petits soient-ils, seront enrichis de guirlandes. Percier et Fontaine seront alors rendus responsables en partie de cette invasion.

Le raffinement des guirlandes peintes par le cartonnier nous rapproche sans conteste des guirlandes du style Louis XVI, d'inspiration antique.

- Cartouche: (ill. 50)

Un cartouche est au sens propre un ornement sculpté ou peint (fréquemment en trompe l'œil pour lui donner plus de relief) imitant une feuille de parchemin dont les extrémités sont roulées, souvent en sens inverse, et dont la partie centrale est destinée à recevoir une inscription (une date, des chiffres, des emblèmes ou des armoiries). C'est la forme des cartouches gothiques. Par extension, on donne ce nom à tout ornement encadrant une surface plane destinée à porter une inscription.

Le cartouche de l'oeuvre est représenté de façon très géométrique et symétrique. En effet, il est composé d'un rectangle avec aux extrémités deux demi-cercles. Par-dessus ce rectangle se dessine un ovale où est épinglé un médaillon de la même forme. Le cartonnier l'a peint en trompe-l'œil pour accentuer l'aspect architectural du cartouche. Deux anneaux sont dessinés au niveau des angles inférieurs du rectangle laissant passer une fine guirlande de feuillage.



ill. 50 Cartouche représenté sur le carton.

Le cartouche est un élément souvent employé dans la Renaissance italienne. Il est adopté en France dans la décoration vers la deuxième moitié du XVI^e siècle et représenté pendant la Renaissance tenu par des rubans. Cette époque fera un grand usage des cartouches formés de découpures et mêlés à des figures de putti ou à des chutes (galerie François Ier à Fontainebleau) (ill 51). Puis ces enroulements deviennent le cadre d'un tableau destiné à

recevoir une inscription ou des armoiries. Sous Louis XIII, le tableau central est ovale, bombé (ill. 52). A l'époque Louis XIV, il devient moins important, mais les enroulements sont toujours symétriques (ill. 53). Sous le règne de Louis XV, ils sont disposés suivant un axe oblique, l'asymétrie de rigueur s'agrémentant de coquilles et de volutes ou feuillage. Le style Louis XVI voit le retour à une sobriété et une symétrie rigoureuse. Le XVIII^e siècle fut par excellence le siècle des cartouches, on en mit un peu partout sur les tasses, les soucoupes, assiettes, les tapisseries et les meubles. Sous l'Empire les cartouches adoptent la forme guerrière d'un bouclier.



ill. 51 Schéma de cartouche style Renaissance

ill. 52 Schéma de cartouche style Louis XIII



ill. 53 Schéma de cartouche style Louis XIV

ill. 54 schéma de cartouche style Louis XV.

L'aspect à la fois strict et élégant de notre motif ainsi que l'ajout d'ornement typiquement Louis XVI, à savoir le rang de perles sur le pourtour de l'ovale et du rectangle ne nous laisse aucun doute sur la source stylistique.

- Médailleurs : (ill. 55)

Se dit de toute ornementation en forme de grande médaille, ronde ou ovale, inspirée de l'orfèvrerie ou de la glyptique qui sert à la parure des personnes, soit à la décoration des meubles ou des façades d'édifices dans lequel s'inscrit une scène, une figure, un monogramme ou tout autre motif. En sculpture, tout bas-relief, du moment qu'il est à peu près circulaire, soit qu'il figure une tête, une scène plus ou moins compliquée ou des attributs, prend le nom de médaillon.

Les médaillons du carton représentent des profils, très certainement d'empereurs romains. Ce sont cinq éléments distincts du carton, de forme ovale qui étaient épinglés en fonction de la commande pour le tissage de la tapisserie. L'ébauche rapide des profils rend difficile l'identification des empereurs, cependant d'après les bustes et les monnaies existants nous pouvons supposer reconnaître Auguste (63 av JC) (n°2) et Hadrien (76-138) (n°5).



ill. 55 Médaillons qui étaient épinglés sur le carouche du carton.

Il fallut qu'on prit goût à l'Antiquité au XVIII^e siècle pour que l'on commença à attacher un prix exceptionnel aux médailles anciennes (ill. 56) pour trouver en celles-ci un caractère ornemental analogue à celui des camées (ill. 57) et pierres gravées, qui avaient été si fort en honneur pendant le XIV^e et le XV^e siècle. Le charme et la beauté des monnaies antiques devenant une mode, on les transforma en objets de parure, mais on les substitua aux camées dans la décoration des pièces d'orfèvrerie. Il ne faut pas se montrer surpris que le goût des médaillons se soit alors étendu aux meubles et à l'architecture.



Auguste

ill. 56 Médailles et monnaies antiques.



Hadrien



ill. 57 Camée : Octave, sœur d'Auguste, Rome.

Le Moyen Âge ne semble pas avoir connu le médaillon considéré comme éléments de décoration. Le motif réapparaît alors en Italie pendant la Renaissance et se répand en France sur les bâtiments et les meubles. Au XVII^e siècle, les médaillons ornent les portes (l'emblème royal ; le soleil est représenté à l'intérieur des médaillons à Versailles) ou les façades monumentales (fenêtres du Louvre). Le XVIII^e siècle leur donne une forme ovale et raffinée. L'époque en fera usage dans la décoration murale puis sur le mobilier. Leurs formes arrondies et souples s'harmonisaient admirablement avec les inflexions du style rocaille. Dans la décoration intérieure, lambris, tapisseries, gros meubles, sièges, etc. tous motifs qui présentent l'aspect d'un cercle ou de ce qu'on appelait, au XVII^e siècle, un ovale devient un médaillon (ex : les sièges à dossier arrondi, le sujet central des tapisseries).

Le médaillon sous Louis XVI est souligné par des chutes de feuillages, de fleurs et surmonté d'un nœud de ruban (ill. 58). On l'associa très souvent aux bronzes, aux tapisseries, aux sièges et même aux meubles à bâtis et panneaux, mais pour ces derniers, non plus en tant que médailles prises dans la masse du bois, mais souvent sous la forme de plaques en biscuit de Sèvres qui, à ce moment, faisaient fureur. Le Directoire et l'Empire s'attachent à sortir de ce monde tout en rondeur, mais le médaillon survit dans le style nouveau.



ill. 58 Médaillons en argent du XVIII^e siècle représentant Louis XVI et Marie-Antoinette.

La forme ovale des médaillons du carton, maintenus sur un cartouche suspendu à un ruban, nous laisse deviner l'influence du goût de la fin du XVIII^e siècle.

Après avoir analysé les différents ornements composites du carton, nous avons les moyens de confirmer que le cartonnier dans la réalisation de son œuvre au début du XIX^e siècle s'est entièrement inspiré du néoclassicisme. Comme nous l'avons écrit dans la première partie, la fin du XVIII^e siècle est l'époque où un immense mouvement de curiosité en faveur de l'Antiquité se met en place. On se passionne alors pour Herculanium, Pompéi et Paestum. C'est pourquoi nous retrouvons à côté des motifs typiquement Louis XVI, tels que le nœud de ruban, mais aussi dans leur forme de l'époque le cartouche et les médaillons ; des ornements d'origine antique. En effet, les éléments tels que la sphinge en canéphore habillée de rinceaux, la guirlande, le thyrses et l'urne nous ramènent à l'époque romaine, entre autres dans les vestiges souterrains des termes de Titus, la Domus aurea, à Tivoli et Pompéi. Le style artistique du carton est alors clairement défini. Sachant que cette inspiration néoclassique s'est faite par l'intermédiaire du boudoir de Marie-Antoinette au château de Fontainebleau, nous allons donc établir la comparaison de ce décor avec celui du carton afin d'exposer la procédure d'élaboration de celui-ci.

B. LE TRAVAIL DU CARTONNIER :

COMPARAISON DU DECOR DU CARTON DU XIX^e SIECLE AVEC LA SOURCE : LE DECOR DU BOUDOIR DE MARIE-ANTOINETTE AU XVIII^e SIECLE.

La création du carton par le peintre de la manufacture aubussornaise au début du XIX^e siècle a consisté à interpréter en tapisserie le décor des panneaux peints du boudoir de Marie-Antoinette. Afin de comprendre pourquoi ce décor a été choisi pour être traduit en tapisserie au XIX^e siècle, il est important d'étudier l'historique de cet art textile en France au XVIII^e puis au XIX^e siècles. Après avoir retracé l'historique des appartements au XVIII^e siècle et la décoration du boudoir nous essayerons en comparant les deux œuvres de voir comment l'artiste a interprété ce décor en tapisserie.

I. LA TAPISSERIE³⁵ :

1. La tapisserie au XVIII^e siècle :

- Les Gobelins :

Avec le changement de siècle coïncide la réorganisation des Gobelins. L'établissement royal n'est plus dirigé par des peintres comme auparavant Le Brun et Mignard, mais par des architectes de renom, secondés par des directeurs artistiques tels entre autres, les peintres Jean-Baptiste Oudry (1733-1755) et François Boucher (1755-1770). L'influence d'Oudry sera la même que Lebrun, il concevra la tapisserie comme un tableau agrandi, exigeant l'imitation parfaite du modèle peint. Il s'ensuit que l'évolution de la tapisserie vers la peinture s'affirme définitivement. Apparaît alors la reconnaissance officielle d'un nouvel état d'esprit et une affirmation esthétique fondée sur la prépondérance de la sensibilité et de la couleur. Les lissiers du XVIII^e siècle s'attachent davantage aux couleurs devenues subtiles et fugaces dites aussi couleurs de « petit teint », assez vite altérées par la lumière du jour. Vers 1770, la couleur la plus employée en France est le gris sous différentes nuances, les tons francs ne servant alors qu'à accentuer les détails ou les formes. Cependant l'utilisation de ce gris fragile devient néfaste. C'est l'époque où l'on multiplie à outrance les couleurs (Neilson, chef d'atelier aux Gobelins, emploiera vers 1780, 587 couleurs pour le tissage de ses « Deux Taureaux »). L'autre grande innovation concerne l'échelle des tapisseries qui se réduit visiblement en s'accommodant des « petits appartements » (Cf § B. 2.1) mis à la mode. Ainsi, l'architecture conditionne à présent le format des tapisseries, devenues de véritables tableaux textiles, fixés sur les murs ou les boiseries par des moulures de bois doré et parfois dépourvus de bordures tissées.

Il en résulte que les cartons changent d'esprit et de facture. C'est alors qu'apparaissent de nouveaux thèmes tels que le théâtre, la littérature (ex : Les Comédies de Molière, Les Fables de la Fontaine par J.B. Oudry) et surtout la nature avec *Les Amusements champêtres* et les *Verdures fines* d'Oudry. Ces modèles sont traduits en tapisserie avec une extraordinaire vérité et perdent, malgré cela, de leur caractère purement décoratif tout en restant cependant très appréciés. C'est alors que les grandes compositions du XVIII^e siècle sont remplacées par

³⁵ VERLET P., FLORISOONE M., HOFFMEISTER A., TABARD F., *La tapisserie histoire et technique du XVIII^e au XIX^e siècle*, Paris, 1977, pp. 82-87.

WEIGERT R.-G., *La tapisserie française*, Paris, 1956, pp. 152-176.

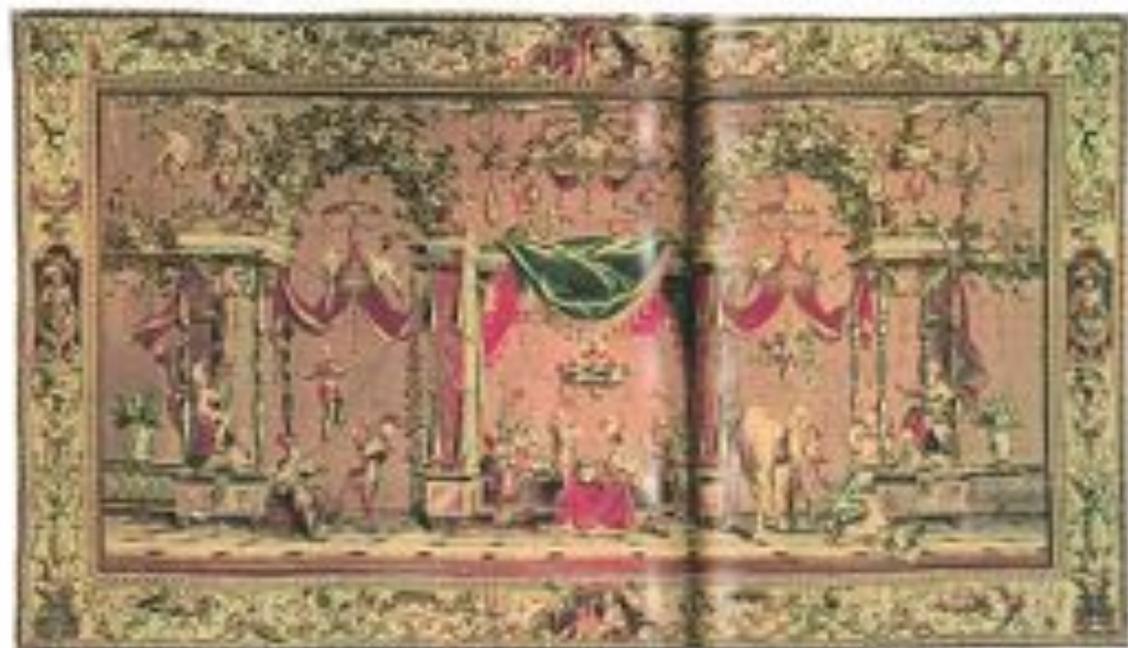
JOUBERT F., LEFEBURE A., BERTRAND P.-F., *Histoire de la tapisserie, En Europe, du Moyen Age à nos jours, Le XVIII^e et XIX^e siècles*, St Amand-Montrond, 1995, pp. 141-294.

des scènes plus humaines qui répandirent dans la société élégante d'alors les tentures les plus propres à la charmer, lesquelles sont en parfaite harmonie avec les désirs du moment. La plupart sont dues à des tableaux de maîtres tels que Claude Audran le Jeune (1657-1734) avec *Les Portières des Dieux* (ill. 59) et les *Mois grotesques par bandes* qui s'inspirent directement des inventions de Berain à la manufacture de Beauvais.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la tapisserie se caractérise elle aussi par un retour au classicisme antique, succédant aux manifestations explosives du rocaille. Apparaissent vers 1750 les *Fêtes italiennes* (ill. 61) d'après Jaurat, préluant aux nombreuses pastorales et aux bergeries représentées sur les tentures de François Boucher avec de larges médaillons enguirlandés de fleurs au naturel. Il participera à des suites non moins élégantes telles que *Les Amours des Dieux* et *la Nouvelle Tenture des Éléments*. Ces tentures avec leur éblouissantes tromperies, leur feintes ont pu être considérées comme représentant « l'apogée de la production » des Gobelins au XVIII^e siècle.

Plus que le style charmant présenté par les *portières des Dieux* ou les *Mois Grotesques*, une des principales innovations du XVIII^e siècle adoptées par les Gobelins, sera la mode des alentours. Avec les bordures de bois feints sculptés et dorés, ils consistent en tableaux tissés qui se détachent sur des fonds imités d'étoffes. Des cartouches, des attributs, des trophées, des fleurs, des figures humaines ou des animaux les accompagnent. Le procédé fut inauguré avec *l'Histoire de Don Quichotte* de Charles Coypel (1694-1752) représentant la célèbre histoire (ill. 60), tissée en neuf pièces avec alentours différents à fond jaune ou cramoisi.

Si la pastorale et l'ornement furent les thèmes de prédilection des tapisseries du XVIII^e siècle, l'exotisme compte parmi les sujets en vogue. Déjà traitée sous Louis XIV, la chinoiserie jouit d'un succès grâce au pinceau de François Boucher auteur des modèles de la célèbre *Tenture chinoise*.



Ill. 59 Claude III Audran, tenture des *Portières des dieux*, « Apôtres », Les Gobelins, 1736, dim : 3.50 m X 1.85 m, Paris, Mobilier National.



ill. 60. Charles Coypel, Tenture de Don Quichotte, « Le bal », Les Gobelins, 1732-1736, dim : 3.60 m X 5.05 m, détail, Paris, Le Louvre



ill. 61. François Boucher, Tenture Fêtes au hameau, Beauvais, 1762, dim : 3.20 m X 2.59 m, Metropolitan museum of Art.

- Beauvais :

Comme les Gobelins, la manufacture de Beauvais est une création de Colbert. Alors que les Gobelins demeurent réservés aux commandes royales, la manufacture de Beauvais resta une entreprise privée. Sa principale particularité est d'avoir travaillé en basse lisse. Les œuvres qui y furent exécutées, restèrent soumises aux fluctuations du goût et à l'évolution des tendances décoratives. Oudry un des directeurs de la manufacture parviendra à sauver Beauvais d'une situation compliquée. Le plus grand succès de la manufacture fut sans conteste les *Grotesques à fond jaune ou tabac d'Espagne* ou *Grotesques de Berain* à la fin du XVII^e siècle. On les nomme souvent ainsi, en raison de la part éventuelle prise à leur création par le dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi, Jean 1^{er} Berain (1639-1711). Il convient cependant de les appeler les « grotesques de Berain et de Monnoyer » (ill.62), car si le premier en fut l'inspirateur, c'est au second, peintre de fleurs connu, que revient le mérite d'en avoir réalisé les cartons. Dérivant des classiques « grotteschi » de Raphaël, adaptés par Berain, la tenture des *Grotesques* montre de fragiles constructions architecturales soutenues par de fines colonnettes de lapis-lazuli qui supportent de légers portiques enguirlandés de pampres, ils sont réunis par des berceaux de feuillages. Des motifs de tous genres, de grands oiseaux perchés sur des entablements de marbre, des corbeilles ou des bouquets de fleurs achèvent de remplir les espaces vides de la composition. Des personnages en habits multicolores, montreurs d'animaux, danseurs et acteurs de la comédie italienne, animent les premiers plans. Avec la tenture des *Grotesques*, les *Triumphes marins* annoncent l'esprit du XVIII^e siècle, au cours duquel la tapisserie redonnera une place importante aux compositions purement décoratives, dont elle s'était un peu trop écartée depuis une trentaine d'années. Avec l'arrivée d'Oudry à la direction de la manufacture, commence la véritable apogée de Beauvais, marquée par le recours aux meilleurs peintres de cette période, aboutissant à la création de tentures au tissage fin, se mettant à la mode naturaliste, ou antiquisante du moment : les *Fêtes italiennes* et la *Noble Pastorale* d'après Boucher, et plus tard, vers 1780, les pittoresques *Jour russiens* sur les cartons de Jean-Baptiste Le Prince (comme pour faire

écho aux chinoïseries et aux turqueries), et les *Pastorales* de Jean-Baptiste Huet dont fait partie la célèbre *Escarpolette*. Les *Fables de La Fontaine*, en *tapissérie de sièges*, seront copiées dans presque toutes les manufactures de France et de l'étranger. Ce succès encouragea les artistes de Beauvais à se spécialiser dans la tapisserie des sièges. Sous les directeurs qui suivirent Oudry, des modèles de sièges furent demandés à Boucher (ill. 63) et à ses élèves. Ils furent exécutés, jusqu'à la Révolution, avec tant de finesse et de goût que l'admiration hésite aujourd'hui entre les tentures et les sièges de Beauvais du XVIII^e siècle.



ill. 62. J-B Mosoyers, Tenture des groisiques à fond jaune en tchat d'Espagne. « Le diomalaire », Beauvais, vers 1700, dim : 2.79 m X 5.28 m, New-York, Metropolitan Museum of Art.



ill. 63. Fauteuil garni en tapisserie de Beauvais, F Boucher, vers 1760, Paris, Le Louvre.

- Aubusson et Felletin³⁷ :

Quant aux manufactures d'Aubusson et de Felletin, toutes situées dans la Marche, elles poursuivent chacune leur destin, malgré le départ de nombreux lissiers calvinistes à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes (1685). Afin de répondre à la transformation opérée dans le domaine de la décoration intérieure et à la modification du goût, les sujets traités par Aubusson au XVIII^e siècle furent choisis avec l'unique préoccupation de présenter des spectacles gracieux et attrayants. Les tapissiers de l'époque se contenteront alors de copier les sujets bucoliques, les épisodes champêtres en vogue, les pastorales et d'exécuter des verdure

³⁷ CHEVALIER P, CHEVALIER D, BERTRAND P-F., *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin, 1457-1791*, Paris, 1988.

avec ou sans personnages et animaux, à des prix plus facilement accessibles qu'ailleurs aux particuliers. Les motifs floraux constituèrent les principaux thèmes exploités avec ces *verdures dites « à dessin de Flandres »*. Ils n'imitent pas seulement avec fidélité les cartons de peintres locaux et les modèles achevés des grands maîtres de l'époque (ils tisseront les *Scènes chinoises* de Boucher, les *Métamorphoses* d'Oudry et les *Pastorales à draperies bleues* de Huet), mais ils reproduiront aussi des gravures ou des estampes contemporaines. Beaucoup d'entre elles furent à nouveau reproduites depuis les *Quatre Âges* de Nicolas de Larmessin, d'après Lancret, jusqu'aux *Marines* d'après Vernet. Aubusson acquiert un « Peintre du Roy » alors tant attendu, d'abord en 1731 Jean Joseph Dumons, puis Nicolas Jacques Juillard, et c'est à eux que l'on doit l'approvisionnement des métiers de la Marche en cartons dus aux grands et petits maîtres de Paris et Beauvais.

Le rôle de la tapisserie au XVIII^e siècle aura consisté dans l'illustration de fables, la *décoration et l'ornementation*. Vidée de toute spiritualité, la tapisserie se contente désormais de distraire et d'amuser. En effet, à comparer la production au XVIII^e siècle des trois grands centres français de tapisseries, les Gobelins, Beauvais et Aubusson, on peut remarquer leur accord quant aux thèmes et aux modes, qu'ils soient champêtres, exotiques, réalistes ou purement décoratifs. Cependant, à la fin du siècle, les tableaux, devenus médiocres, procurent dans ces trois centres des copies d'un académisme peu attrayant. Cette monotonie s'étendra à tous les centres français de tapisserie. La révolution de 1789 fera fermer les ateliers et mobilisera le personnel pour l'englober dans les armées de la République. Cette situation donnera l'occasion au XIX^e siècle de réorganiser l'administration de la plupart des manufactures qui avaient rayonné sous l'ancien régime.

Après avoir étudié l'histoire de la tapisserie au XVIII^e siècle dans les trois centres principaux, nous pouvons constater que la composition du décor du carton a conservé les thèmes décoratifs de la tapisserie de cette époque. En effet, nous retrouvons les motifs ornementaux employés par Berain dans ses *grotesques* : guirlandes, animaux, oiseaux, feuillages, corbeilles et enfin les bouquets de fleurs qui remplissent les espaces vides de la composition. La composition générale du carton s'identifie nettement à la mode de ce siècle : les *alentours*. On peut observer les bordures et l'élément central de l'œuvre, ici le bouquet de fleurs, qui se détachent sur un fond uni accompagné des autres motifs. On retrouve aussi les couleurs chaudes employées au XVIII^e siècle, telles le jaune et le rouge. Le dessin des bouquets de fleurs et des guirlandes se rapproche des motifs employés pour la décoration des tapisseries de siège à Beauvais et à Aubusson ainsi que des *alentours* de Coypel. On peut alors avancer que le cartonnier a adapté le décor du boudoir dans un style caractéristique des tapisseries du XVIII^e siècle.

2. La tapisserie au XIX^e siècle

À partir de la Révolution, les besoins décoratifs sont modifiés. On habite des appartements et non plus des hôtels ou des palais. On les décore de peintures unies ou de papiers peints. La dimension des pièces se réduit et par là même celle des tapisseries. Les souverains de plus en plus modestes, renoncent à l'art coûteux de la lisse. La tapisserie passe peu à peu pour un luxe d'ancien régime. Les manufactures des Gobelins et de Beauvais ont cependant survécu à l'état d'institutions nationales ; celles d'Aubusson et de Felletin continuent de produire abondamment, mais à titre privé.

- Les Gobelins :

On arrivera sous la Restauration, grâce à Chevreul (chimiste, 1786-1889) au chiffre stupéfiant de 14400 tons, d'où la décadence inévitable d'une technique devenue tributaire à outrance de la peinture proprement dite. Depuis le Premier Empire, les commandes des modèles ont été faites sous les inspirations les plus diverses, et en dehors des considérations techniques. Des tapissiers de grande valeur ont été invités à copier des peintures aussi peu faites que possible pour l'art de la laine. La confusion est alors complète entre la tapisserie et la copie des tableaux. Guillaumot, qui fut le directeur des Gobelins pendant le consulat proclama : « Aujourd'hui, une tapisserie des Gobelins n'est plus une tapisserie, c'est la copie d'un tableau, peinte avec de la laine et de la soie »³³. Les lissiers tomberont alors des métiers des Gobelins des tapisseries transcrivant en laine : *Les pestiférés de Jaffa*, *Bonaparte distribuant des sabres d'Honneur après la Bataille de Marengo* de Gros et *Le premier Consul à cheval* de David. Seront entrepris aussi une suite sur l'Empereur à l'imitation de *L'histoire du roi* de Le Brun. Un ensemble appelé le *Grand décor* réalisé aux Tuileries dans le Salon de Louis XIV aura un énorme succès. Cependant, la commande de la tenture des *cinq sens* par Napoléon III en 1864, marque un retour à la tradition décorative. Cette tendance sera reprise 30 ans plus tard par Moreau, Laurens et Rochegrosse.

- Beauvais :

Quant à Beauvais, les métiers du XIX^e siècle se spécialisent surtout dans la confection des garnitures de meubles, de pièces isolées dont les portières de la salle du Trône de Charles X aux Tuileries. Le goût et l'extrême finesse avec laquelle la manufacture avait pratiqué la tapisserie de sièges, pendant le XVIII^e siècle, la sauva de la médiocrité et de l'oubli au XIX^e siècle. Il ne fallait plus de tentures, il fallait des canapés, des fauteuils, des chaises et des tabourets. Napoléon, Louis XVIII et Charles X en commandèrent. Louis-Philippe ne craignit pas de faire renaître tous les modèles des grands décorateurs du XVII^e et du XVIII^e siècle. Là aussi, Beauvais n'échappera pas aux copies de tableaux qui seront sans intérêt particulier, ressemblant à de faux Watteau ou à de faux Boucher.

- La production aubussonnaise³⁴ :

Les ateliers d'Aubusson, devenus indépendants du pouvoir depuis la Révolution, portent leur effort sur une sorte d'industrialisation de la tapisserie et principalement de la tapisserie de sièges. Qui dit industrie dit rapidité et travail en série. Les modèles sont fournis par d'anciennes maquettes qui rappellent de très loin l'art d'Oudry et de Boucher. Les prix sont mis à portée du commerce et surtout de l'exportation.

Si dans les années suivant la Révolution, les ateliers de la Marche reçoivent encore quelques commandes d'Etat, celles-ci ne sont cependant pas suffisantes pour empêcher la propagation d'une terrible crise économique, chez les lissiers et les cartoniers. Aubusson n'a pas en effet bénéficié, dans le contexte de la politique centraliste de l'époque, des avantages accordés aux manufactures nationales. Les ateliers ne reçoivent plus de commandes de l'étranger et les modèles ne sont plus renouvelés. Enfin, cette période sera beaucoup plus

³³ VERLET P., FLORISOONE M., HOFFMEISTER A., TABARD F., *La tapisserie. Histoire et technique de XVII^e au XXI^e siècle*, Paris, 1977, p.86.

³⁴ CENTRE DE RECHERCHES SUR L'ARTISANAT ET LES METIERS D'ARTS ET DE TRADITION, *L'inventaire aubussonnaise de la tapisserie des origines à nos jours*, Université de Limoges, sd, pp. 43 - 47 et 269 -274.

FADAT J., *La tapisserie d'Aubusson*, Parthenay, 1992, pp. 41-42.

marquée par l'ampleur des destructions que par la qualité des productions. Néanmoins, au cours du XIXe siècle, une activité dominée par la production de tapis parvient à persister tant bien que mal. Le XIXe siècle à Aubusson et Felletin demeure une période relativement faible en création et tournée vers la production de tapisseries décoratives pour le mobilier (tapisseries de sièges), ainsi que la fabrication de nombreux pastiches d'œuvres du XVIIIe siècle. En effet, la manufacture Braquemier d'Aubusson reproduira vers 1870 des tapisseries d'après Boucher pour le palais de Saint-Petersbourg.

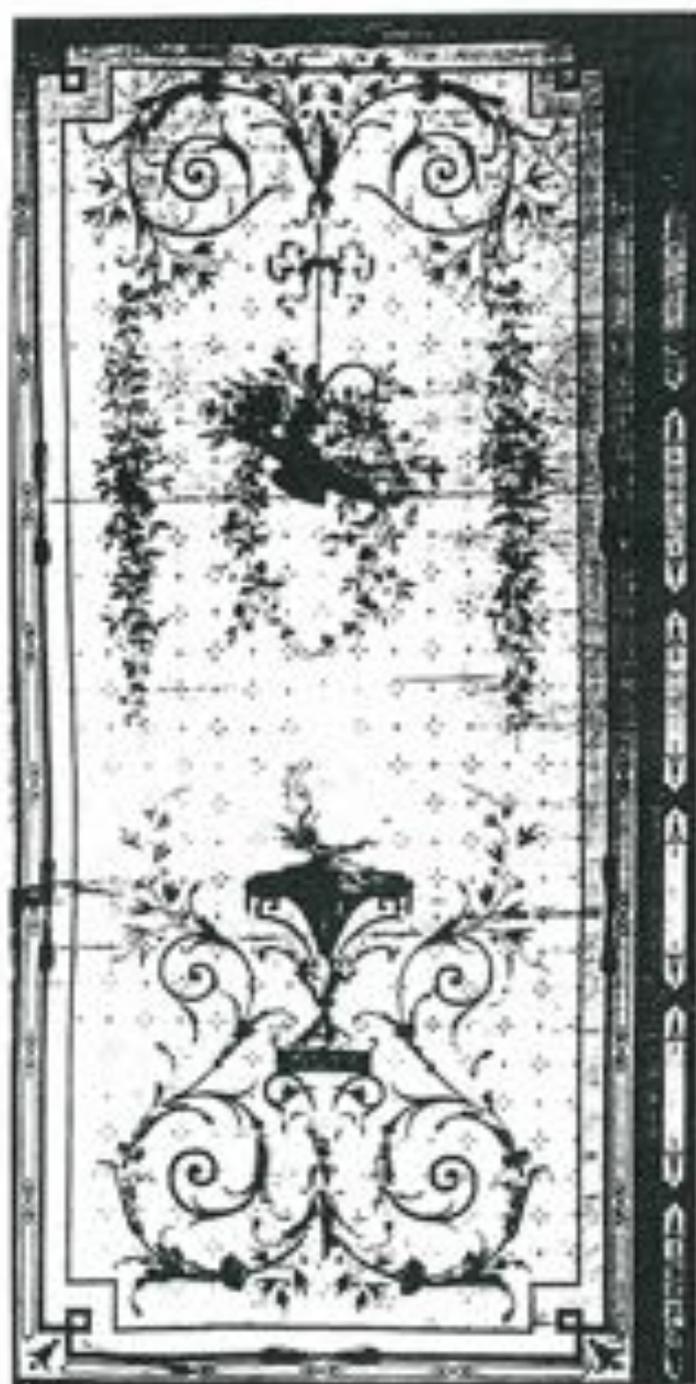
Des exemples de tapisserie aubussonnaise au cours du XIXe siècle³⁵ montrent qu'il y a le plus souvent une continuité avec l'iconographique du XVIIIe siècle. Sous l'Époque révolutionnaire, le goût est resté aux scènes champêtres, teintées d'allusions à l'antique. Sous le Directoire, c'est toujours l'Antiquité qui revient dans les sujets tels une grecque pour bordure et des éléments imités de l'Égypte. Sous le Premier Empire, des artistes comme Percier, Fontaine, Saint-Auge, Lagrenée, Babois, Baraband, font des croquis utilisés pour la décoration des tapis où l'on retrouve une rosace au centre, des bouquets de fleurs dans les angles ou répartis largement, puis une bordure inspirée de l'Antique. Les formes restent sèches : divisions géométriques, bordures droites, très régulières. Les différents motifs sont empruntés à l'Antiquité grecque, romaine ou égyptienne : sphinx, vases et brûle-parfums. Sous la Restauration, et ensuite, le style s'adoucit quelque peu avec les fleurs enlacées et la réapparition des guirlandes. Durant le Second Empire, la prospérité économique se retrouve dans la décoration qui apparaît alors plus chargée et plus recherchée. Sous la Troisième République, on continue à tisser des belles pièces fines en laine et soie dans le genre de Boucher et d'Oudry.

Comme nous l'avons vu, la tapisserie du XIXe siècle, à Beauvais et à Aubusson se caractérise le plus souvent par une réplique des œuvres du siècle précédent. Ceci expliquera l'emploi de ce décor XVIIIe au XIXe siècle. Aux Gobelins la copie de tableau ayant pour thème les épopées Napoléoniennes ont un franc succès, mais vers la fin du siècle la tradition décorative de la tapisserie reprend le dessus. La tenture des Cinq sens témoigne au Gobelins ce retour. La manufacture d'Ingelmannster en Belgique, créée en 1857 par le comte Charles des Cantons de Montblanc, tissait encore vers la fin du XIXe siècle des panneaux décoratifs de style Louis XVI (ill. 64).³⁶ Nous pouvons alors supposer en toute logique que la ville d'Aubusson a suivi le courant de l'époque en réalisant vers la fin du siècle ce genre de décor en s'inspirant des panneaux du boudoir de Marie-Antoinette au château de Fontainebleau. Cependant si l'on suit l'historique stylistique des tapisseries d'Aubusson, cette tendance n'est qu'une continuité. En effet, comme nous le mentionnions ci-dessus, les motifs antiques tels que les sphinges³⁷, les vases et les guirlandes sont encore retranscrits en tapisserie sous le directoire et jusqu'au second Empire. Une datation précise de la réalisation du carton au cours de ce siècle ne peut alors être avancée, cependant, une seule chose est sûre, c'est qu'il n'a pas pu être réalisé sous le Premier Empire, l'industrialisation en 1818 du jaune de chrome utilisé par le cartonnier l'atteste.

³⁵ CENTRE DE RECHERCHES SUR L'ARTISANAT ET LES METIERS D'ARTS ET DE TRADITION, *L'inventaire aubussonnaise de la tapisserie des origines à nos jours*, Université de Limoges, sd, p. 271.

³⁶ JOUBERT F, LEFEBURE A, BERTRAND P-F., *Histoire de la tapisserie*, (le XIXe siècle, les limites de la tradition), St Amand-Montrond, 1995, p.271.

³⁷ Les figures et les ornements égyptiens continuèrent à plaire cette fois sous le Premier Empire, à une époque où l'on pouvait se targuer d'un événement précis, l'expédition d'Égypte du futur empereur, comme présente à une mode persistante.



Ill. 64 Panneau décoratif, Ingelmannster vers 1900.

II. LA SOURCE D'INSPIRATION DE NOTRE CARTON : LE BOUDOIR DE MARIE-ANTOINETTE

1. Les appartements au XVIIIe siècle et le rôle des ornementalistes.

- Les appartements

Un appartement est un ensemble de pièces situées dans un corps de logis. Le besoin de l'appartement se fait de plus en plus sentir à mesure qu'apparaît un mode de vie nouveau, attiré davantage par le confort qu'à l'époque précédente. Il s'impose alors comme un problème de premier plan aux architectes. La « distribution », c'est-à-dire, composer en vue d'une harmonie et d'un bien-être, choisir le décor mural et le mobilier approprié en est un deuxième. Plus d'enfilades, plus de grandes perspectives, mais un fractionnement suggestif de l'habitation, dû à l'adoption générale du plan massé ou compact. On privilégie l'aménagement de petites pièces aux attributions désormais fixes et à vocation intime.

La distribution de l'appartement est restée à notre époque celle du XVIIIe siècle. Le salon, la chambre à coucher, la salle à manger, le boudoir, s'ils ont vu leurs dimensions se modifier et leur décor changer au gré de chaque style, n'en comportent pas moins un plan commun, qui se divise en pièces de réception et en pièces d'habitation. L'appartement de parade, qui correspond à l'appartement de réception, comprend les plus belles pièces du logis. L'appartement des commodités, les bains, ceux séparés du mari et de la femme, font partie de la distribution devenue habituelle. La pièce de base continue d'être, comme au Moyen-Âge, la chambre à coucher, qui sous Louis XV devient plus petite par une subdivision en plusieurs petites chambres qui sont accompagnées par un ou plusieurs cabinets, réservé à l'intimité et que précèdent une ou plusieurs antichambres qui elles sont en quelques sortes publiques. La création des chambres à alcôve favorise aussi cette intimité. C'est vers 1750 qu'apparaît la salle à manger pourvue de meubles spécifiques. Ainsi sous Louis XVI, l'usage de recevoir dans sa chambre est alors abandonné,

chaque appartement comporte une pièce réservée aux repas. Sous Louis XIV et Louis XV, aucune pièce ne joue le rôle de salle à manger, la table est alors dressée dans la chambre ou l'antichambre. Les architectes s'ingénient à varier dans la destination comme dans la forme ce qu'on appelle cabinets. La chambre, même modeste, est le plus souvent accompagnée de deux cabinets de garde-robe. En effet, réduisant la hauteur des plafonds dans les pièces qui ne sont pas de parade, on obtient des entresols, qui servent soit à la domesticité, soit à des cabinets confortables et plaisants. A l'étage de la chambre ou en entresol, on trouve ainsi de petites pièces²⁸, dont les noms évoluent et où se voit un souci d'intimité grandissant au fur et à mesure que se déroule le siècle : le sofa, le divan, la tabagie, la pièce du café, le petit cabinet, le boudoir et le cabinet de toilette. Le boudoir était un petit salon d'intimité de la dame où elle recevait ses convives.

C'est à cette époque qu'apparaît le salon comme une création nouvelle qui n'a qu'une lointaine parenté avec la pièce d'apparat du XVIIe siècle dont l'usage et les dispositions étaient codifiés d'après ceux des palais italiens. C'était une pièce froide et solennelle où le centre était généralement vide. Il était réservé aux réceptions d'apparat. Sous Louis XV, les dimensions du salon se réduisent et son confort augmente avec une grande diversité de meubles. Se créent alors les salons de compagnie, pièces plus hospitalières où l'on reçoit. Sous Louis XVI, les salons de compagnie se font encore plus intimes sans pour autant perdre en luxe et originalité. On y vit d'avantage et les meubles y deviennent également plus nombreux. On y trouve des glaces et des lambris d'or.

²⁸ VERLET P., *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, éd. pp. 61-62.

Cette transformation qui s'était accomplie dans les mœurs au lendemain de la mort de Louis XIV avait eu pour conséquence de renouveler le cadre et l'organisation même de la vie de société. La division des étages en doubles corps de logis, avec des pièces plus basses, parmi lesquelles la salle à manger, le salon de compagnie, le boudoir, étaient autant de créations originales. Toutes ces modifications inspirées par les femmes, dictées par la recherche du confort et de l'intimité, amenèrent un renouvellement simultané de la décoration intérieure mais facilitèrent aussi les rencontres, les échanges et aussi l'apparition des séances de lecture et de jeu. Ces transformations acheveront de donner aux appartements un aspect jusqu'alors inconnu, plus agréable, plus divers et plus clair.

- Le rôle des ornemanistes sous Louis XVI

Un ornemaniste est un dessinateur de modèle d'ornement mais aussi un organisateur de décor. En effet c'est à lui que revient le rôle de concepteur d'intérieur. Il doit aménager et harmoniser lambris, miroirs, sculptures, stucs et meubles au sein d'une même pièce tout en conservant le confort, l'utile et l'agréable.

Les ornemanistes les plus renommés ont été Carvet⁵⁹, Delafosse⁶⁰, Dubourg⁶¹, Prieur, Jules-François Boucher, Ranson, Salembier qui rivalisèrent de talent, soit qu'ils aient travaillé seuls ou en équipe. Prenons l'exemple de Bagatelle où les figures et les ornements sculptés par Lhuillier, les arabesques peintes par Dussault, les médaillons camées exécutés par Dubourg concourent à l'effet d'ensemble ; et tous interprètent des motifs qui ne diffèrent pas sensiblement de ceux des frères Rousseau. Ceci pouvait s'expliquer par l'existence de répertoire de formes et d'ornements dont chacun pouvait s'inspirer. Plusieurs de ces artistes ont contribué à la publication d'importants recueils de planches gravées, présentées par cahiers. Ceux-ci étaient utilisés en France mais aussi dans toute l'Europe où l'art français régnait sans conteste. Le but de ces cahiers n'était pas d'imposer aux artistes des arrangements tous faits mais de suggérer des idées qu'ils pouvaient interpréter à leur guise.

2. Pierre Rousseau et le boudoir⁶²

Le boudoir de Marie-Antoinette à Fontainebleau fit partie des nombreux travaux d'aménagement de la résidence réalisés en 1785 et 1786 sous la direction de l'architecte Pierre Rousseau⁶³, nommé inspecteur des travaux en 1784 par le Directeur général des bâtiments du roi, Nicolas-Marie Potain, son beau-père et maître. Le travail de Rousseau⁶⁴ consiste à établir les plans, de les présenter à Paris au Directeur général puis d'établir les devis

⁵⁹ CAUVET Gilles-Paul (1771-1788), sculpteur-décorateur, on lui doit des dessins de meubles pour Marie-Antoinette, de pendules, de girandoles. C'est un des créateurs du style Louis XVI. Il a laissé un très précieux *Recueil d'ornements à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la décoration*, 1777.

⁶⁰ DELAFOSSE Jean-Charles (1734-1789), sculpteur-décorateur. Son influence en matière de décoration style Louis XVI a été très importante grâce à ses recueils de modèles : *Nouvelle iconographie historique en 1768* et trois volumes de cahiers d'ameublement et de décoration.

⁶¹ DUBOURG Jean-Démosthène (1749-1825), disciple de Winckelmann et l'un des tenants les plus convaincus de la réaction néo-classique. Son rôle dans l'évolution de la décoration vers un style antique de plus en plus pur pendant la dizaine d'années précédant la Révolution est indéniable.

⁶² Je remercie Mme Danièle DENISE, Conservateur en chef au musée national du château de Fontainebleau de m'avoir reçue et autorisée à prendre des photographies du boudoir.

⁶³ ROUSSEAU Pierre (1750-1810), Architecte, élève de Potain. Son œuvre principale est l'hôtel du Prince Siam (1785, aujourd'hui palais de la Légion d'honneur). Chargé des travaux de l'église de Saint-Germain-en-Lay, après la mort de Potain, il terminera l'édifice, non sans en modifier les plans établis par son auteur.

⁶⁴ COLOMBE SAMOYAUZ-VERLET, « Les travaux de Pierre Rousseau à Fontainebleau », *Antologie de Belle-Art*, juin 1977, pp. 166-168.

avec les entrepreneurs. Les projets de dessin de Rousseau étaient extrêmement précis et parfaitement concertés avec l'entrepreneur. Ce dernier était Michel-Hubert Bourgeois, reçu à l'Académie de Saint-Lac en 1785. Rousseau l'aurait choisi pour sa jeunesse, avec l'idée sans doute de lui imposer plus facilement une reproduction fidèle de ses projets. Il est noté dans les états d'acomptes de septembre 1786 la présence d'un Touzé qui reçoit 600 livres pour « peindre des figures, des arabesques ». Il s'agirait de Jacques-Louis-François Touzé (mort le 4 octobre 1806 à Paris) que Berthélémy (peintre du plafond du boudoir) aurait imposé à Bourgeois pour l'aider dans les figures qui inquiétaient tant le nouveau Directeur général d'Angiviller. Ceci est par ailleurs très révélateur de la surveillance minutieuse que le Directeur exerçait sur tous les travaux. La dorure a été réalisée par Pithoin qui reçut 17000 livres. La cheminée à carquois du boudoir et les fameuses espagnolettes avec leurs fines guirlandes de lierre sont aussi de Pithoin sur des modèles de Roland. A cela s'ajoute le mécanicien Merklein qui exécuta sur la demande du garde-meuble de la reine, Bonnefoy du Plan, un store mécanique pour la glace sans tain et l'ébéniste Molitor qui réalisa pour la somme de 75000 livres le parquet d'acajou (qui subsiste encore de nos jours). Les meubles, en parfaite harmonie avec la pièce, ont été réalisés par Riesener et les sièges par G. Jacob en bois doré et argenté. Le bureau à cylindre dont le ruban perlé est exactement le même que celui des boiseries ainsi que l'emploi de la nacre pour répondre aux fonds d'argent des murs en témoignent. Rousseau avait composé lui-même cette équipe très cohérente d'artistes qu'il connaissait bien et avec lesquels il avait l'habitude de travailler. On peut en déduire que ses idées en matière de décoration ont été là fidèlement traduites.

Description du boudoir :



III. 65 Boudoir. Vue du côté gauche de la pièce.

L'emplacement occupé aujourd'hui par le boudoir de Marie-Antoinette, faisait autrefois partie du cabinet des Empereurs⁴⁵. Charles IX avait fait représenter dans cette salle

⁴⁵ GELES P., DIDOT., *La peinture décorative en France du XVIIe au XVIIIe siècle*, Paris, sd.

C'est aussi dans ce recueil, conservé au centre de documentation du musée de la tapisserie d'Aubusson que nous avons trouvé une planche à dessin correspondant à un des deux panneaux peints au centre du boudoir (cf à la fin)

les portraits équestres des douze Césars, et c'était de cette décoration que la pièce tirait son nom. Louis XIV, le premier, avait empiété sur la vieille salle, pour agrandir le salon de réception devenu, depuis, salle du Trône. De cette disposition résulta un espace vacant de 5 à 6 mètres, que Marie-Antoinette utilisa pour faire établir un réduit selon ses goûts. Rousseau aménagea dans cet espace étroit ce boudoir avec salle de bains et les accessoires d'un cabinet de toilette (situé derrière la glace centrale sans tain). Cette pièce qui réunit tant d'élégance et de richesse dans un petit espace, n'a que 5m75 de largeur sur une profondeur de 5m45 et une hauteur de 3m45. Le boudoir est entièrement doré et argenté sur toutes ses parties, à l'exception des bûtes des quatre portes et du tableau du plafond représentant l'Aurore peint à fresque par Barthélémy. Ce dernier est délimité par une frise représentant des petites alvéoles à l'intérieur desquelles sont peints des fleurs de toutes sortes. Les principaux panneaux peints sont situés sur trois pans de mur, séparés par des miroirs, le quatrième mur, composé de deux fenêtres ouvre la pièce sur le jardin de Diane. Les deux portes situées aux angles de la pièce viennent s'intercaler entre ces trois pans de mur (donnant sur la salle de bain et sur un placard), les deux autres communiquant avec les pièces adjacentes. Les sujets et ornements courants de tous les panneaux sont peints sur fond d'argent, et les moulures, les cadres et les corniches en or jaune bruni. Partout, s'épanouissent des rinceaux, des guirlandes de feuillage et de fleurs, encadrant des sujets mythologiques. Ce qui frappe avant tout dans ce décor, c'est qu'il se veut antiquisant. En effet, on retrouve le répertoire de l'époque (camées, vases, femmes drapées, sphinges, rinceaux de feuilles d'acanthe). De nombreux décors parisiens quelque peu antérieurs se situent dans la même ligne, par exemple Bagatelle réalisé pour le comte d'Artois (1777), l'hôtel Grimod de la Reynière (1777), ou le boudoir de Madame de Sérilly (cf : ill 13) (1778). Partout, on retrouve les mêmes arabesques d'acanthes et de rinceaux mêlées à des motifs plus proprement grotesques comme les camées ou les sphinges. Or, si la source exacte de tous ces petits bas-reliefs n'est pas connue, une dizaine au moins d'entre eux, aussi bien dans le Grand cabinet à Versailles (cf : ill 12) que dans le boudoir de Fontainebleau sont tirés du décor des Loges (cf : ill 23 et 24) du Vatican que Rousseau avait vues à Rome et qui étaient connues en France par les recueils de Volpato⁶⁶ édités en 1760-1777 avec une deuxième série en 1782. Ceci nous prouve que le retour à l'antique de la fin du XVIIIe siècle passe bien souvent par le canal de la Renaissance. Le renouvellement décisif qui apparaît alors est un rajeunissement de la tradition française des grotesques au contact des arabesques de Pompéi et de la Renaissance. Dans le chatolement de ces fonds d'argent, dans le naturalisme de ces guirlandes de fleurs au naturel, de ces bouquets, dans la gaieté de ces visages de femmes, dans le mouvement des oiseaux on sent un goût pour la nature et un raffinement poussé à l'extrême qui donnent au style Louis XVI toute son originalité. Le décor de Raphaël est alors filtré, plus linéaire, rendu transparent, aminci en filets élégants, où l'accord de l'or et de l'argent élimine toute idée de mauvais goût. On sent ainsi une évolution de ce que deviendra l'arabesque au XIXe siècle : la fantaisie du détail est de plus en plus soumise à une ordonnance architecturale, avec un motif médian (le « tableau ») devenant dominant. Toute une pléiade de solutions gravées dans cet esprit furent données par Prieur (vers 1775-1780) jusqu'à Ch.P.J. Normand (vers 1803) en passant par Salembier. L'harmonie pimpante de ces intérieurs, que rehausse déjà la vogue de l'acajou, s'oriente avec ses ornements en stuc blanc sur fond bleu ou jaune vers la polychromie du style Directoire.

La réalisation de ce boudoir servira à ne plus donner à Rousseau de la Rozière et à Mique la paternité de ces célèbres décors et à remettre en lumière le rôle de Pierre Rousseau à Fontainebleau. Les cabinets de la Reine au château restent un témoignage important de la place que cet ornemaniste tint dans l'évolution du décor intérieur à la fin de l'Ancien Régime

⁶⁶ CHASTEL A., *La grotesque*, Paris, 1988, p 74.

3. Interprétation du décor du boudoir en tapisserie.

L'interprétation de ce décor en tapisserie ne pourra être comprise que si nous procédons à une analyse comparative précise du décor du carton avec celui des panneaux de la pièce. Pour cela, nous diviserons cette comparaison en plusieurs parties : la composition, les motifs et les couleurs. La photocopie de la planche à dessin du recueil, représentant le panneau peint situé à la gauche du miroir de la pièce est mise en parallèle avec celle du carton à la fin du dossier de traitement, afin de faciliter la comparaison des différents motifs.

a. La composition

A première vue, nous pouvons remarquer que le cartonnier s'est nettement inspiré du décor des deux principaux panneaux du mur central (ill. 66)



ill. 66 Panneau central du boudoir

Il en a conservé la composition dans ses grandes lignes. En effet, on retrouve l'axe principal en « candélabre », avec dans la partie supérieure le cartouche et au centre le bouquet. Comme sur les panneaux du boudoir, de chaque côté de ces motifs sont représentés les sphinx en canéphore et les rinceaux rejoignant l'axe principal. On constate aussi dans la partie supérieure du carton la présence des oiseaux qui maintiennent en vol les guirlandes ainsi qu'une chute composée de rang de piastres. La différence importante qui implique les quelques modifications que nous allons évoquer ci-dessous réside dans le format. Le cartonnier a préféré (ou on lui a imposé) la composition carrée à celle rectangulaire du

boudoir. La bordure intégrée sur le carton est aussi un apptet nouveau, intimement lié à la tapisserie.

b. Les motifs

- Le cartouche et les médaillons :

Le cartouche (ill. 67) se présente sous la même forme que celui peint sur les panneaux du boudoir. C'est un rectangle cartonné à chacune de ses extrémité de deux demi-cercles. Il est orné de rang de perles imitant l'aspect doré. Le rendu final reste cependant moins luxueux que celui du boudoir car moins précis dans les détails. On retrouve l'aspect trompe-l'œil accentuant le côté architectural. Le bleu outre-mer employé sur les panneaux est cependant remplacé par un bleu plus clair. La guirlande de feuillage suspendue sous le cartouche est identique. Le peintre cartonnier a supprimé les figures centrales pour rajouter un camée au centre du cartouche (afin de recevoir les cinq médaillons). Camée qui sur les panneaux se situe sur les côtés dans la continuité de la « chute ».



ill. 67 Cartouche représenté sur les panneaux du boudoir.

Les médailles (ill. 68) sont de forme ovale tandis que ceux du boudoir sont ronds. Leurs couleurs sont presque similaires. L'artiste a remplacé la représentation des anges par des portraits d'empereurs romains. Nous pouvons alors nous poser la question de savoir si le cartonnier a fait un quelconque rapprochement avec l'ancienne décoration de la pièce « cabinet des Empereurs », représentant les portraits équestres des douze Césars. Malgré le rajout du camée au centre, ce motif est très proche de celui du boudoir. Sa représentation reste toutefois un peu moins raffinée et moins précise dans les détails.



ill. 68 Médailles représentés sur les panneaux du boudoir.

- Vase et bouquet central :

ill. 69 Bouquet et vase représentés sur les panneaux.

Le vase et le bouquet central conservent le même emplacement dans la composition. Le vase (ill. 69) du carton est pratiquement identique à celui du boudoir quoique un peu plus évasé dans la partie inférieure avec un col moins effilé. On retrouve les ornements principaux, à savoir la collerette sur les parties supérieure et inférieure, les anses de forme un peu plus importante et enroulée. Les petites branches de feuillage et de fleurs suspendues à ces volutes sont aussi présentes, avec des fleurs, des formes et des couleurs différentes. Les personnages peints au centre du vase des panneaux du boudoir ont disparu, laissant un espace vide délimité par les mêmes frises, légèrement simplifiées. La couleur bleu s'en rapproche légèrement, le cartonnier accentuant cependant le volume par un effet d'ombre et de lumière.

Le bouquet (ill. 68) conserve dans ses grandes lignes sa forme originale, avec la composition de fleurs au centre et les deux branchages qui partent vers le haut puis les deux autres vers le bas. Le peintre cartonnier a remplacé les fleurs du branchage supérieur par des « pelotes de neige ». Le branchage inférieur ressemble comme sur les panneaux de la pièce à des feuilles d'acacia. L'artiste l'a représenté de manière un peu moins stricte en espaçant les feuilles sur la branche. Le format carré du carton a imposé à l'artiste la mise en place d'un bouquet au centre beaucoup plus touffu et des fleurs plus imposantes afin de combler les espaces. Il a modifié les roses, fleurs principales du bouquet par des pivoines de toutes sortes. Après comparaison, on peut dire que le bouquet représenté sur le carton quoique un peu moins effilé est pratiquement similaire dans sa forme à celui peint par les entrepreneurs de

Rousseau. Cependant, l'artiste en simplifiant volontairement l'ornementation du vase donne au motif un aspect un peu moins précieux. Le traitement des fleurs est moins détaillé et plus grossier.

- Sphinges en canéphore et rinceaux

Les deux sphinges (ill. 70), sont comme sur les panneaux du boudoir placées sur un entablement. Ce dernier a été complété par un ornement architectural au centre : le cul-de-lampe. Le rajout des cartouches en tissu rouge placé sous les sphinges, vient à la fois habiller et enrichir le motif. Contrairement aux sphinges du boudoir représentés assis, ceux peints par le cartonnier sont couchés sur le ventre, les pattes posées à plat (position classique du sphinx). La représentation de ce monstre imaginaire sur le carton reste dans sa forme, identique à celle des panneaux, bien qu'il nous apparaisse beaucoup plus luxueux. En effet, l'artiste le parait de bijoux ; collier de perles autour du cou et pierres précieuses dans la chevelure. Peut-être a-t-il fait référence aux pierres des guirlandes de la partie supérieure des panneaux du boudoir. Le visage est plus ovale et moins expressif. Le regard vide contrairement à ceux du boudoir accentue l'aspect pensif des sphinges. La représentation des paniers posés sur leur tête est beaucoup moins raffinée et détaillée. Comme le bouquet central, ceux-ci sont très touffus et les fleurs beaucoup plus grosses. Le feuillage est beaucoup moins important. Les couleurs sont un peu plus chaudes sur le carton.



Ill. 70 Sphinges en canéphore représentées sur les panneaux.

La forme des arabesques du carton est complètement différente de celle du boudoir. La direction et le sens des rinceaux (ill. 71) de par le format carré du carton, est volontairement inversée. Les volutes s'enroulent dans le sens horizontal tandis que celles des panneaux du boudoir dans le sens vertical. Cependant, un point commun subsiste, le rassemblement des rinceaux de chaque côté de l'axe central de l'œuvre. Les rinceaux peints par le cartonnier sont beaucoup plus chargés en feuillage et plus évasés. Les culots sont beaucoup plus ouverts. Les motifs qui terminent les volutes semblent être une pure invention de l'artiste.



ill. 71 Rinceaux représentés sur les panneaux

La comparaison de ces deux motifs avec ceux du boudoir nous laisse penser que le cartonnier a laissé aller son imagination quant à leur interprétation. En effet, même si l'emplacement de ces ornements au sein de l'oeuvre est identique à celui du boudoir, la disposition des sphinges et des rinceaux s'en éloignent complètement. Malgré un enrichissement de ces motifs par des bijoux et des tissus, ceux-ci perdent, dans leur traitement de leur finesse et de leur élégance.

- Oiseaux, guirlandes, nœuds, chutes, rangs de piastres (ill. 72):



ill. 72 Oiseaux, guirlandes, nœuds, chutes et rangs de piastres représentés sur les panneaux.

L'organisation de ces motifs est dans l'esprit conservée, mais leur réalisation est différente. Comme nous pouvons le constater, le cartonnier contrairement à Rousseau a

intégré un thyrses sur le pourtour de la bordure du carton. C'est sur celui-ci que sont suspendus les différents ornements. L'oiseau contrairement au boudoir repose sur ce thyrses et regarde vers l'extérieur. Il maintient de la même manière une chute et une guirlande. Cependant l'artiste a remplacé les guirlandes de pierres précieuses par une guirlande de fleurs, d'une grande vérité naturaliste. Le nœud de ruban qui relie le cartouche du carton est beaucoup plus imposant que celui des panneaux du boudoir. Il est à grande boucle avec un enlacement plus lâche. La forme, la couleur rose des rubans, ainsi que les guirlandes de fleurs nous rappellent les motifs des tapisseries alentours du XVIII^e siècle (cf. *Histoire de Don Quichotte* par C.A. Coypel et Louis Tessier.).

Le format carré réduisant la longueur des côtés a permis au peintre de faire rejoindre la chute de feuillage à la sphinge en canéphore. Il reprend le motif des rangs de piastres en le réduisant à deux disques de feuillage. Les branchages sont maintenus par des nœuds de ruban rose toujours plus imposants que ceux du boudoir. Les branches d'acacia sont plus développées et moins élancées. En supprimant les cabochons de pierres précieuses et le camée suspendus à cette chute de feuillage le cartonnier donne à la tapisserie un aspect moins précieux, plus modeste, presque campagnard. On retrouve par là l'esprit des tapisseries du XVIII^e siècle où la nature tient un place importante.

c : Les couleurs :

Le peintre cartonnier n'a pas toujours employé les couleurs choisies par Rousseau. La couleur dominante du carton est l'ocre jaune, désirant certainement par l'emploi de cette couleur retrouver l'aspect lumineux que donnait l'or à la pièce. Les tons du carton restent très chauds par l'emploi fréquent du vermillon et du rose dans la réalisation des fleurs et des rubans ainsi que des terres pour les sphinges, les paniers et l'entablement. Le bleu quant à lui est beaucoup moins utilisé que pour le boudoir. En effet, on retrouve fréquemment plusieurs bleus (du plus clair au plus foncé) sur les différents motifs des panneaux de la pièce, oiseaux, rangs de piastres, rubans, anges, camées, dauphins, vase, fleurs, rinceaux, dans les ombres des drapés et des ailes des sphinges. Le cartonnier s'est contenté d'employer un bleu de prusse plus ou moins clair dans le cartouche, les médaillons, le vase, quelques fleurs et au niveau des ombres des rinceaux. Le fond argenté des panneaux est remplacé par un blanc cassé.

Malgré l'emploi de couleurs chaudes et lumineuses, le cartonnier ne pouvait retrouver l'aspect clinquant de la pièce donné par l'argent et l'or. Les tons restent ceux utilisés par les cartonniers du XVIII^e siècle, à savoir, par exemple : les jaunes utilisés pour les fonds des grotesques de Bérain, le jaune très pâle des « alentours » de Coypel, le rose des fonds damassés de Boucher, le rouge des fleurs dans les guirlandes de « Vénus sortant des eaux » de Boucher.

La comparaison de ces deux œuvres nous a permis de comprendre l'élaboration de ce carton de tapisserie. Tout d'abord, le cartonnier a adapté ces panneaux peints à l'art textile en intégrant une bordure et en modifiant le format rectangulaire par un format carré. Puis il a interprété ce décor afin d'en faciliter le tissage. Pour cela, il a simplifié la composition générale de l'œuvre en éliminant le plus de détails possible. Il faut savoir que plus les détails sont nombreux et précis, plus le tissage est long et la tapisserie chère. Dans ce cas-là, cette simplification est très certainement voulue par le commanditaire de la tapisserie. Celle-ci passe donc par un épuré des figures. Il supprime l'ange suspendu, les dauphins, les personnages mythologiques, les figures au centre du cartouche, les camées sur les chutes

latérales, bref tous ornements riches en détails, demandant des heures de tissage. Le sujet se résume alors à un thème purement décoratif, devenu moins précieux et plus modeste dans le choix des motifs comme l'abandon des guirlandes de pierres précieuses et de la rose pour la pivoine. Le traitement des ornements se retrouve moins raffiné, moins élancé voire plus grossier. Le peintre s'est alors conformé à la technique du tissage en adaptant ses propres motifs, couleurs, puis en abandonnant celle élaborée par Rousseau, alors destinée à la décoration d'une pièce qui se devait lumineuse, élégante et raffinée afin d'accueillir les convives de la Reine.

A partir de là, l'artiste a interprété certains motifs présents dans le décor du boudoir en s'inspirant du style de la tapisserie du XVIII^e siècle. Comme nous l'avons cité ci-dessus, on retrouve les guirlandes, les rubans, les fleurs, les rinceaux mais aussi les couleurs chers aux tapisseries de ce siècle où la nature et l'ornement furent des thèmes de prédilection.

CONCLUSION

L'analyse de ce carton de tapisserie dont le style provient du XVIII^e siècle m'a conduit à parcourir trois grandes périodes artistiques : l'Antiquité (source d'inspiration des artistes du XVIII^e siècle), le XVIII^e siècle (réalisation du boudoir) et le XIX^e siècle (réalisation du carton).

Les recherches effectuées à Aubusson et à Paris à la maison Hamot, ne m'ont pas permis de retrouver le nom du cartonnier et les tapisseries. Nous pouvons cependant supposer d'après les observations faites lors du constat d'état de l'œuvre que cinq tapisseries au moins ont été réalisées d'après ce carton. Les trous d'épingle localisés sur les cinq médaillons peuvent prouver qu'ils ont tous servis. Malgré ma déception face à ces recherches peu concluantes, l'étude historique de ce carton a eu l'avantage de me mener jusqu'au château de Fontainebleau où j'ai pu apprécier dans toute sa splendeur les panneaux peints du boudoir de Marie-Antoinette, œuvre référentielle de cette fin du XVIII^e siècle.

Comme nous avons pu le constater, la tapisserie au XIX^e siècle est peu créative. Les manufactures produisent alors de la « tapisserie/tableau » et des répliques du siècle précédent. Cependant, vers la fin du XIX^e siècle la tapisserie retourne à sa tradition décorative dans la plupart des grands centres. Or cette tendance, depuis la fin du XVIII^e siècle ne s'est jamais réellement arrêtée dans les ateliers d'Aubusson. Notre carton ne peut alors être clairement daté au cours de ce siècle. Cependant, nous pouvons affirmer, de part les analyses chimiques des pigments du carton, qu'il n'a pu être réalisé avant 1818.

Nous pouvons conclure en résumant, que l'œuvre qui m'a été confiée par le musée de la tapisserie d'Aubusson, est un carton réalisé par un peintre exécutant de la manufacture Hamot à Aubusson après le Premier Empire. Ce cartonnier a interprété les panneaux peints du boudoir de Marie-Antoinette réalisés à la fin du XVIII^e siècle, en un décor destiné à l'art textile. Les motifs composant ces panneaux, riche en détails, ont dû, lors de la création du carton et pour des raisons techniques et pratiques lors du tissage de la tapisserie, être simplifiés. Le cartonnier conserve alors les éléments principaux en les adaptant au style des tapisseries du XVIII^e siècle.

Maison Hamot

SOCIÉTÉ À RESPONSABILITÉ LIMITÉE CAPITAL 288.000 F

Maison Fondée en 1762

Tapis, Tapisseries, Étoffes d'Ameublement

75, RUE DE RICHELIEU - 75002 PARIS

TÉL : 01.42.96.62.04 - Fax : 01.42.96.07.04

CHÈQUES POSTAUX
PARIS 1120 - 25 J

R.C. PARIS 00 B 1278

TVA CEE : FR 17 602 012 783

Mademoiselle DEMONGEOT Arwelle

47 rue des Fourbisseurs

84000 AVIGNON

Paris, le 09/04/1998

Mademoiselle,

Je m'excuse de ne pas vous avoir répondu.

J'ai le regret de vous faire savoir que nous n'avons aucun document qui nous permette de vous donner le nom du peintre qui a fait ce carton. De toutes les façons, nous avons un important atelier de peintres dont aucun n'était créateur mais seulement de bons exécutants des peintures.

Je ne peux vous donner aucun détail intéressant sur le fonctionnement de notre Manufacture à cette époque.

Désolé, mais je serai absent de Paris à la date à laquelle vous allez y séjourner. Je ne pourrais donc pas vous recevoir.

Je vous prie, Mademoiselle, d'agréer mes sincères salutations.

F. HAMOT.





Musée national du

château de Fontainebleau

N. Réf. : DD/jbc/96/621

Fontainebleau, le 4 Novembre 1996

77300 FONTAINEBLEAU
TEL : 01 60 71 50 70
Télécopie : 01 60 71 50 71

Mademoiselle Armelle DEMONGEOT
47, rue des fourbisseurs

84000- AVIGNON

Mademoiselle,

Le carton de tapisserie dont vous m'avez envoyé la photocopie couleur n'est pas une copie, mais plus exactement une adaptation d'un décor se trouvant effectivement à Fontainebleau : celui du boudoir de la Reine, dans les Grands Appartements du château de Fontainebleau. Ce décor a été exécuté pour Marie-Antoinette en 1786 par les peintres Michel-Hubert BOURGOIS (reçu à l'Académie de Saint-Luc en 1785 et mort en 1791) et TOUZÉ (peut-être Jacques-Louis-François TOUZE, mort en 1806), sous la direction de l'architecte Pierre ROUSSEAU.

Vous pouvez consulter, à ce sujet, l'article de Colombe Samoyault-Verlet, « Les Travaux de Pierre Rousseau à Fontainebleau », dans « Antologia di Belle Arti, Juin 1977.

Je vous envoie une photocopie du décor du boudoir, afin que vous puissiez juger par vous-même.

Veillez agréer, Mademoiselle, l'expression de mes sentiments distingués.

Danièle DENISE,
Conservateur.

BIBLIOGRAPHIE

- ARRIZOLI P., CLEMENTEL., *L'art décoratif en Europe. Du Néo-classicisme à l'art décor.*, Paris, 1994.
- *BARRAL I ALTET X., *L'antiquité, Grèce et Rome*, Histoire universelle de l'art, Tome II, 1989.
- *BAYARD E., *Le style Louis XVII*, Paris, 1927.
- *BAZIN G., *Le langage des styles*, Paris, 1976.
- BERTET G., *Arts et métier du tapissier. Décorateur*, Paris, 1922.
- *BOISSET J-F., *Le style Louis XVI. La grammaire des styles*, Indre, 1994.
- *BOULANGER G., *L'art de reconnaître les styles*, Paris, 1961.
- CENTRE DE RECHERCHE SUR L'ARTISANAT ET LES METIERS D'ARTS ET DE TRADITION (C.E.R.A.M.A.T.), *L'aventure aubussonnaise de la tapisserie des origines à nos jours*, Université de Limoges, sd.
- CHAMPIGNEUILLE B., *Promenades dans Versailles et ses jardins*, Paris, 1961.
- CHASTEL A., *La grotesque*, Paris, 1988.
- CHEVALIER J, GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982.
- CHEVALIER P, D, BERTRAND P.F., *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin, 1457-1791*, Paris, 1988.
- COLOMBE SAMOYAUULT-VERLET., *Les travaux de Pierre Rousseau à Fontainebleau*, *Antologia di Belle Arti*, juin 1977, pp 166-168.
- COFFINET J, PIANZOLA M., *La tapisserie*, Paris, sd.
- *DACIER E., *Le style Louis XVI*, Paris, 1939.
- DELMARCEL G., *Tapisserie*, Bruxelles, 1990.
- DESTAILLEUR R., *Documents de décoration au XVIIIe siècle. Peintures et sculptures décoratives*, Paris, 1906.
- DUMONTHIER E., *Etoffes et tapisseries d'ameublement des XVIIe et XVIIIe siècle*, Mobilier National, Paris, sd.
- FADAT J., *La tapisserie d'Aubusson*, Parthenay, 1992.

* * : Ouvrages consultés pour les connaissances générales (sans référence précise dans le dossier) et les illustrations.

GELIS P, DIDOT. , *La peinture décorative en France du XVIIe au XVIIIe siècle*, Paris, sd.

GUICHARD E-D., *Les tapisseries décoratives du garde meuble*, Tome II, Paris, sd.

GUIMBAUD L., *La tapisserie de haute et basse lisse*, Les arts décoratifs, Paris, 1975.

GRUBER A., *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, Paris, 1993.

HAVARD H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890.

JOUBERT F, LEFEBURE A, BERTRAND P-F., *Histoire de la tapisserie. En Europe, du Moyen Age à nos jours*. St Amand-Montreuil, 1995.

JULLIAN P., *Le style Louis XV*, Paris, 1983.

*MOREL P., *Les grotesques, les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 1997.

NERAUDAU J-P., *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Vendôme, 1985.

OWEN J. , *La grammaire de l'ornement, ornement Pompéiens*, Paris, sd.

*PONS B., *Grands décors français 1650-1800*, Dijon, 1995.

*RACINET M-A., *Ornement polychrome, Recueil historique et pratique*, Paris, 1988.

*RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI. , *Rome le centre du pouvoir*, Paris, 1969.

*RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI. , *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1970.

VERLET P, FLORISOONE M, HOFFMEISTER A, TABARD F., *La tapisserie, histoire et technique du XVIe au XXe siècle*, Paris, 1977.

VERLET P. , *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, sd.

*VERLET P., « Le boudoir de Marie- Antoinette à Fontainebleau », *Art de France*, t. I, 1961, pp.159-68.

Vocabulaire du mobilier et de la décoration. Les styles français. *Le mobilier. Du Moyen-Age au modern style 1500-1900*, Paris, 1964.

WEIGERT R-G., *La tapisserie française*, Paris, 1956

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- III 1 : Postes, p.8, Vocabulaire du mobilier et de la décoration. Les styles français. Le mobilier. *Du Moyen-Age au modern style 1500-1900*, Paris, 1964, (lexique).
- III 2 : Grecques, p.8, idem.
- III 3 : Oves, p.8, idem.
- III 4 : Rai-de-cœur, p.8, idem.
- III 5 : Entrelacs, p.8, idem.
- III 6 : Feuilles de laurier, p.8, BERTET G, *Arts et métier du tapissier. Décorateur*, Paris, 1922, p.65.
- III 7 : Feuilles de chêne, p.8, BERTET G, *Arts et métier du tapissier. Décorateur*, Paris, 1922, p.65.
- III 8 : Urne, p.9, Vocabulaire du mobilier et de la décoration. Les styles français. *Le mobilier. Du Moyen-âge au modern style 1500-1900*, Paris, 1964, (lexique).
- III 9 : Modèle de frise par Salambier, Paris, Bibliothèque nationale, Estampes, p.10, BOISSET J-F, *Le style Louis XVI. La grammaire des styles*, Indre, 1994, p.40.
- III 10 : Modèle de trophée par Ranson, Paris, Bibliothèque nationale, Estampes p.10, BOISSET J-F, *Le style Louis XVI. La grammaire des styles*, Indre, 1994, p.41.
- III 11 : Ruban croisé en X, p.11, Vocabulaire du mobilier et de la décoration. Les styles français. *Le mobilier. Du Moyen-Age au modern style 1500-1900*, Paris, 1964, (lexique).
- III 12 : Cabinet doré ou grand cabinet, Versailles, 1783, p.13, Les styles français. *Le mobilier du Moyen-Age à la Révolution*, Paris, 1964, p.90.
- III 13 : Boudoir de l'hôtel particulier de mégrét de Sérilly, p.14, VERLET P, *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, sd, p.42.
- III 14 : Salon de compagnie d'un hôtel privé à Paris, p.14, VERLET P, *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, sd, p.69.
- III 15 : Hôtel du Duc de Chaulnes, place des Vosges, p.15, VERLET P, *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, sd.
- III 16 : Grand vase Médicis par Thomire et Boizot, p.17, collection personnelle, photographie prise au musée du Louvre, Paris.
- III 17 : Feu au sphinges par Thomire d'après Boizot, p.17, BOISSET J-F, *Le style Louis XVI. La grammaire des styles*, Indre, 1994, p.56.
- III 18 : Sphinge au canéphore représenté sur le carton, p.19.
- III 19 : Monument funéraire : sphinge anthropophage, p.20, RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1970, p. 202.
- III 20 : Sphinge de Naxos. Se dresse sur une colonne ionique, près du sanctuaire de la terre de Delphes. 575 av JC, p.20, BARRAL I, ALTET X, *L'antiquité, Grèce et Rome. Histoire universelle de l'art*, Tome II, 1989, p.95.
- III 21 : Entablement et cul de lampe représentés sur le carton, p.21.
- III 22 : Entablement : motif décoratif style Louis XVI, p.21, BAYARD E, *Le style Louis XVI*, Paris, 1927, p.9.
- III 23 : La Loggetta (détail), Raphaël, Rome, Vatican, 1519, p.22, CHASTEL A, *La grottesque*, Paris, 1988, p.18.
- III 24 : La Loggetta (détail), Raphaël, Rome, Vatican, 1519, p.23, CHASTEL A, *La grottesque*, Paris, 1988, p.22.
- III 25 : Domus Aurea de Néron, décor mural d'une salle avec architectures et paysages, Rome, p.23, CHASTEL A, *La grottesque*, Paris, 1988, p.31.
- III 26 : Grenade ouverte, p.23, BERTET G, *Arts et métier du tapissier. Décorateur*, Paris, 1922, p.65.

- III 27 : Grenade fermée, p.23, BERTET G, *Arts et métier du tapissier. Décorateur*, Paris, 1922, p.65.
- III 28 : Rinceaux représentés sur le carton, p.24.
- III 29 : Rinceaux composés par P.Androuet du Cerceau (1510-1585), p.24, HAVARD H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, p.752.
- III 30 : Frise ornée de rinceaux, composée par P-G Cauvet, p.24, HAVARD H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, p.752.
- III 31 : Bouquet représenté sur le carton, p.25.
- III 32 : Vase représenté sur le carton, p.25.
- III 33 : Carton de tapisserie à motif floral, Beauvais, fin XVIIIe siècle, p.26, JULLIAN P., *Le style Louis XVI*, Paris, 1983, p.155.
- III 34 : Panneau décoré d'attributs champêtres et de fleurs, XVIIIe siècle, p.26, DESTAILLEUR R., *Documents de décoration au XVIIIe siècle, Peinture et sculpture décorative recueillis et annotés par René Destailleur*, Paris, 1906.
- III 35 : Vase dessiné par C.Percier (1764-1838), p.27, HAVARD H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, p.1510.
- III 36 : Vase dessiné par A.du Cerceau (1510-1585), p.27, HAVARD H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, p.1510.
- III 37 : Thyse représenté sur le carton, p.28.
- III 38 : Schéma d'un thyse, p.28, *Vocabulaire du mobilier et de la décoration. Les styles français. Le mobilier. Du Moyen-Age au modern style 1500-1900*, Paris, 1964, (lexique).
- III 39 : « Chute de branchage » représentée sur le carton, p.29.
- III 40 : Schéma de « chute », p.29, *Vocabulaire du mobilier et de la décoration. Les styles français. Le mobilier. Du Moyen-Age au modern style 1500-1900*, Paris, 1964, (lexique).
- III 41 : « Chute » sur un panneau peint du XVIIIe siècle, p.29, DESTAILLEUR R., *Documents de décoration au XVIIIe siècle, Peinture et sculpture décorative recueillis et annotés par René Destailleur*, Paris, 1906.
- III 42 : Branche d'accacia, motif Louis XVI, p.29, BERTET G, *Arts et métier du tapissier. Décorateur*, Paris, 1922, p.65.
- III 43 : Nœud de ruban représenté sur le carton, p.30.
- III 44, 45 et 46 : Nœuds de ruban, motifs décoratifs Louis XVI, p.30, BAYARD E., *Le style Louis XVI*, Paris, 1927, p. 5,9 et 13.
- III 47 : Nœud accompagnant les trophées du XVIIIe siècle, p.30, RACINET M-A., *Ornement polychrome. Recueil historique et pratique*, Paris, 1988.
- III 48 : Guirlande représentée sur le carton, p.31.
- III 49 : Ara Pacis Augustae, vue intérieure de l'enceinte, 9 av JC, p.31, RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI., *Rome le centre du pouvoir*, Paris, 1969, p.186.
- III 50 : Cartouche représenté sur le carton, p.32.
- III 51 : Schéma de cartouche style Renaissance, p.33, *Vocabulaire du mobilier et de la décoration. Les styles français. Le mobilier. Du Moyen-Age au modern style 1500-1900*, Paris, 1964, (lexique).
- III 52 : Schéma de cartouche style Louis XIII, p.33, idem.
- III 53 : Schéma de cartouche style Louis XIV, p.33, idem.
- III 54 : Schéma de cartouche style Louis XV, p.33, idem.
- III 55 : Médailles qui étaient épinglées sur le cartouche du carton, p.34.
- III 56 : Médailles et monnaies antiques, Auguste et Hadrien, p.34, RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI., *Rome le centre du pouvoir*, Paris, 1969, p.349.

- III 57 : Camée : Octavie, sœur d'Auguste, Rome, p.34, RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI., *Rome le centre du pouvoir*, Paris, 1969, p.198.
- III 58 : Médaillons en argent représentant Louis XVI et Marie-Antoinette, p.35, HAVARD H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, p.694.
- III 59 : Tapisserie : Claude III Audran, Tenture des Portières des dieux, « Jupiter », Les Gobelins, 1736, p.37. JOUBERT F, LEFEBURE A, BERTRAND P-F, *Histoire de la tapisserie. En Europe du Moyen-Age à nos jours*, St Amand-Montrond, 1985.
- III 60 : Tapisserie : Charles Coypel, Histoire de Don Quichotte, « Le bal », Les Gobelins, 1732-36, p.38. JOUBERT F, LEFEBURE A, BERTRAND P-F, *Histoire de la tapisserie. En Europe du Moyen-Age à nos jours*, St Amand-Montrond, 1985.
- III 61 : Tapisserie : François Boucher, Tenture des Fêtes Italiennes, Beauvais, 1762, p.38.
- III 62 : Tapisserie : J-B Monnoyers, tenture des Grottesques à fond jaune ou tabac d'Espagne, « Le Dromadaire », Beauvais, vers 1700, p.39. JOUBERT F, LEFEBURE A, BERTRAND P-F, *Histoire de la tapisserie. En Europe du Moyen-Age à nos jours*, St Amand-Montrond, 1985.
- III 63 : Tapisserie de siège, Beauvais, d'après Boucher, vers 1760, p. 39. JOUBERT F, LEFEBURE A, BERTRAND P-F, *Histoire de la tapisserie. En Europe du Moyen-Age à nos jours*, St Amand-Montrond, 1985.
- III 64 : Panneau décoratif, Ingelmunster, vers 1900, p.43, DELMARCEL G, *Tapisserie*, Bruxelles, 1990, p.8.
- III 65 : Boudoir de Marie-Antoinette au château de Fontainebleau. (Vue du côté gauche), p.46, collection personnelle.
- III 66 : Panneau peint central du boudoir, p.48, collection personnelle.
- III 67 : Cartouche représenté sur les panneaux du boudoir, p.49, collection personnelle.
- III 68 : Médaillons représentés sur les panneaux du boudoir, p.49, collection personnelle.
- III 69 : Bouquet et vase représentés sur les panneaux, p.50, collection personnelle.
- III 70 : Sphinges en canéphore représentés sur les panneaux, p.51, collection personnelle.
- III 71 : Rinceaux représentés sur les panneaux, p.52, collection personnelle.
- III 72 : Oiseaux, guirlandes, nœuds, chutes et rangs de piastre représentés sur les panneaux, p.52, collection personnelle.
- III 73 : Planche à dessin représentant un des deux panneaux peints au centre du boudoir, GELIS P, DIDOT., *La peinture décorative en France du XVI au XVIIIe siècle*, Paris, sd.

CONSTAT D'ETAT



DOSSIER SCIENTIFIQUE



TRAITEMENT
DE L'OEUVRE

3. <u>ANALYSE DU LIANT ET DE LA CHARGE DE LA PREPARATION</u>	p. 21
3.1. Détermination du liant	
3.2. Détermination de la charge	
4. <u>ANALYSE DE LA COUCHE PICTURALE</u>	p. 22
4.1. Localisation des prélèvements	
4.2. Analyses	
4.3. Résultats	
III. <u>TRAITEMENT</u>	
<u>INTRODUCTION</u>	p. 24
Tableau récapitulatif des altérations et traitement proposé	p. 26
Chronologie du traitement et matériaux choisis	p. 27
- Carton	
- Médillons	
Traitement effectué et justification du choix des matériaux et de leurs mises en œuvre :	p. 29
<u>CONSERVATION</u>	
1. Refixage ponctuel	p. 29
2. Décrassage de la couche picturale	p. 30
3. Elimination des rubans adhésifs	p. 31
4. Résorption des déformations	p. 31
5. Collage des morceaux de papier sur les découpes	p. 33
6. Maintien des découpes	p. 34
7. Pose des pièces provisoires au revers des découpes	p. 37
8. Pose des bandes de tension provisoires	p. 38
9. Mise en tension provisoire sur bâti	p. 39
<u>RESTAURATION</u>	
10. Vernissage de la couche picturale avant masticage	p. 40
11. Masticage	p. 41
12. Réintégration	p. 43
13. Vernissage final au pistolet	p. 49
14. Elimination des bandes de tension et pièces provisoires	p. 49
15. Système d'accrochage du carton et présentation des médillons	p. 49
<u>ANNEXE I</u>	
Utilisation des cartons de tapisserie en basse lisse.	p. 52
<u>ANNEXE II</u>	
Caractéristiques des divers produits employés pour le traitement.	p. 54
<u>ANNEXE III</u>	
Notes explicatives données aux manutentionnaires du musée concernant l'accrochage, le décrochage et le stockage.	p. 56
<u>ANNEXE IV</u>	
Confection de la boîte pour le stockage de l'œuvre.	p. 57
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	p. 58

I. CONSTAT D'ETAT

Demander : Mme Giffault conservateur en chef. Adresse : Musée départemental de la Tapisserie d'Aubusson Av des lissiers, BP 89 23200 Aubusson Tél : 05.55.66.33.06	N° d'inventaire : 227 Lieu de conservation : Musée de la Tapisserie Lieu de restauration : Ecole d'art d'Avignon
---	---

I. IDENTIFICATION ET HISTOIRE MATERIELLE

I.1. IDENTIFICATION DE L'OEUVRE**I.1.1. Auteur, attribution, copie, école, date, signature :**

L'œuvre est un carton¹ de tapisserie destiné à être posé sur un métier de basse lisse² guidant le lissier lors du tissage. Le peintre cartonnier est anonyme (comme pour la plupart des modèles pour tapisserie), aucune signature ni date ne sont visibles sur l'œuvre. Il est cependant daté du XIXe siècle par le musée, datation confirmée par les analyses chimiques des pigments (cf p.23). C'est une adaptation d'un décor du boudoir de la Reine Marie-Antoinette dans les Grands Appartements du château de Fontainebleau datant de 1786.

I.1.2. Sujet, description iconographique sommaire :

Ce carton s'intitule « Panneau fleuri aux sphinges ». Il représente un décor peint en symétrie. Il est composé au centre d'un vase de fleurs. Il est entouré par deux sphinges dans la partie basse et de guirlandes en hauteur et sur les côtés. Un cartouche est prévu au-dessus du bouquet pour recevoir un portrait en médaillon.

I.1.3. Dimensions :

Format se rapprochant d'un carré : (H x L) 1,56 x 1,72

I.1.4. Technique, description brève :

Huile sur toile non vernie d'aspect optique général satiné. Technique rapide et sûre. L'artiste est intervenu sur une couche de fond blanc par-dessus laquelle il a peint la bordure et broché en un ou deux coups de pinceau les différents motifs. Cette œuvre pourrait être qualifiée d'esquisse poussée.

I.1.5. Présentation :

Comme la plupart des cartons de tapisserie, celui-ci se présente non tendu sur châssis et de ce fait sans bords de clouage. Cependant, la toile a été tendue le temps de sa préparation et de la réalisation de la peinture, plusieurs détails que nous allons citer plus loin le prouvent (cf § 2.2.1, 3.2.1)

I.1.6. Documents annexes :

Ce carton est complété par cinq médaillons qui sont destinés à être épinglés sur le cartouche situé au-dessus du bouquet.

Dimensions : H : 12 cm L : 10 cm pour les n° 1, 2, 3 et 4.

¹ Carton : modèle à grandeur d'exécution du tissage.

² Explication en annexe de l'utilisation d'un carton de tapisserie en basse lisse p.52 et 53.

Le n°5 : H : 13 cm L : 12,7 cm. De par sa forme et ses couleurs, il semblerait qu'il fasse partie d'un autre carton (il ne correspond pas à la surface du cartouche).

Technique : Huile sur toile non vernie.

Description : Ils représentent cinq portraits d'empereurs romains (fig.1). Ils étaient choisis en fonction de la commande. Nous avons trois portraits représentés en profil droit, dont un barbu et un portant une couronne de laurier (n° 1; 2 et 5). Sur les deux autres médaillons, des profils gauches sont peints avec une couronne identique.



fig.1 Médaillons

1.1.7. Etiquettes, cachets, inscriptions, autres marques

Inscriptions au revers de la toile (doc.A)³ :

4 numéros apparaissent distinctement :

- N° 5683 (Inscrit une fois en noir au pochoir) : numéro de commande qui suivait les tapisseries. On le retrouve au revers de trois médaillons.

- N° 220 (Inscrit deux fois à la craie) : numéro de vente aux enchères (fig.2).

- N° 276 (Inscrit une fois en noir au pochoir et souligné au crayon bleu) : numéro du carton (fig.2).

- N° 253 (Inscrit quatre fois à la craie dont deux ont été barrés et un autre souligné) (fig.2) : (aucune indication) HAUT

220	220	253
253		
6		
7		
2		
5683	253	<u>253</u>

BAS Doc.A Disposition des numéros sur le revers du carton.

³ La signification des numéros a été donnée par le musée de la Tapisserie d'Aubusson.

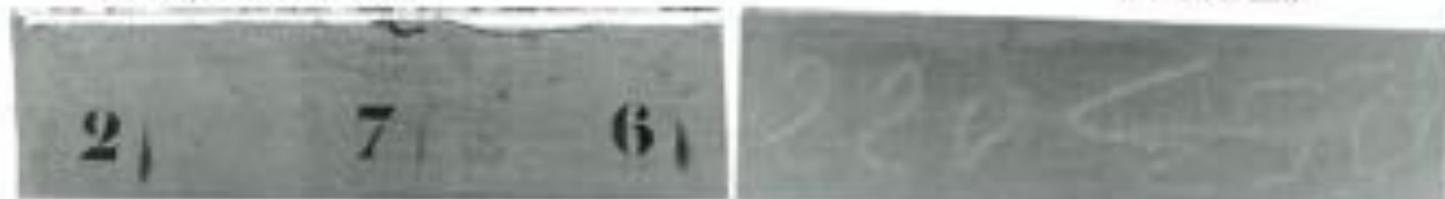


Fig. 2 Inscription au revers du carton.

Inscriptions au revers des médaillons

Le numéro de commande 5683 est inscrit au dos de trois médaillons, le n° 2 ; 3 et 4 (fig. 3).

Au revers du médaillon n° 3 est écrit au crayon de papier « faite par Joulor » (il pourrait correspondre au nom du cartonnier ou du lissier qui a réalisé la figure) (doc B). Sur le n° 2, l'inscription tracée aussi au crayon de papier est illisible.

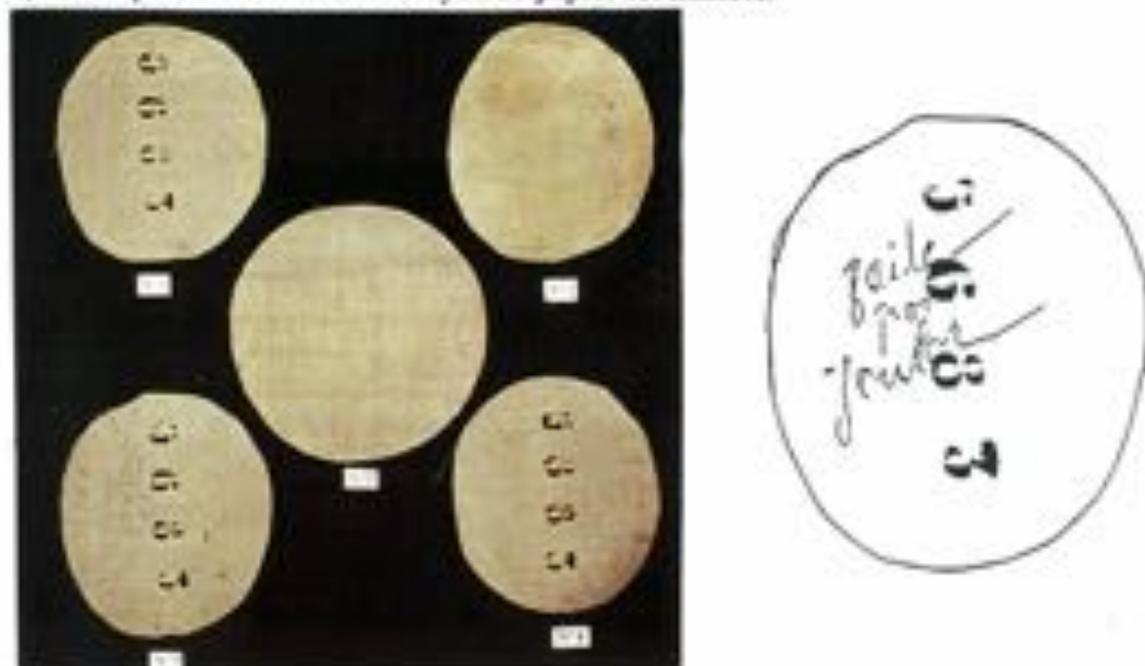


Fig. 3 et doc B Disposition du numéro sur le revers des trois médaillons ainsi que les inscriptions sur le n° 3.

1.2. PROVENANCE ET LIEUX DE CONSERVATION PRECEDENT

Ce carton a été peint par un peintre exécutant⁴ de la manufacture Hamot à Aubusson où la tapisserie a été tissée.

Il a été vendu aux enchères par maître Rolin à Limoges le 7 décembre 1991 au musée départemental de la tapisserie d'Aubusson.

1.2.1. Conditions climatiques habituelles du lieu de conservation

Les conditions climatiques des réserves du musée où le carton a été entreposé ces dernières années ont les moyennes suivantes :

- 19°C
- 50/55% HR

1.2.2. Interventions antérieures

Il n'a subi aucune transformation, ni restauration jusqu'à ce jour.

1.3. INTERVENTION DEMANDEE**1.3.1. But de l'examen ou/et du traitement**

Traitement de conservation et de restauration.

1.3.2. Dossier scientifique, prélèvements et photographie

⁴ D'après Mr Hamot, correspondance du 09/04/98. (cf p. 56 du dossier d'étude de l'œuvre).

2. SUPPORT

2.1. LA TOILE**2.2.1. DESCRIPTION DES ELEMENTS CONSTITUTIFS**

Nature de la fibre	Lin (cf. dossier scientifique p. 20)
Armure	Toile rapport 1/1
Compte en chaîne	14 fils/cm (Aucune présence de lisière).
Compte en trame	16 fils/cm
Epaisseur du fil	Régulière entre 200 et 250 microns de diamètre pour la chaîne et la trame.
Epaisseur de la toile	450 microns environ.
Tissage	Moyennement serré et régulier, tissage en apparence mécanique.
Réactivité du fil	Les fibres sont sensibles à l'humidité. La mesure de variation de longueur réalisée sur un fil de chaîne et de trame de 3 cm avant et après mouillage, varie d'environ 1 mm.
Signes particuliers	La toile n'a pas été tendue droit fil lors de sa préparation. Celle utilisée pour les médaillons présente les mêmes éléments constitutifs, à savoir la même nature de fibre, même armure, compte, épaisseur et réactivité.

2.2.2 ETAT DE CONSERVATION**Altérations biologiques**

Aucune.

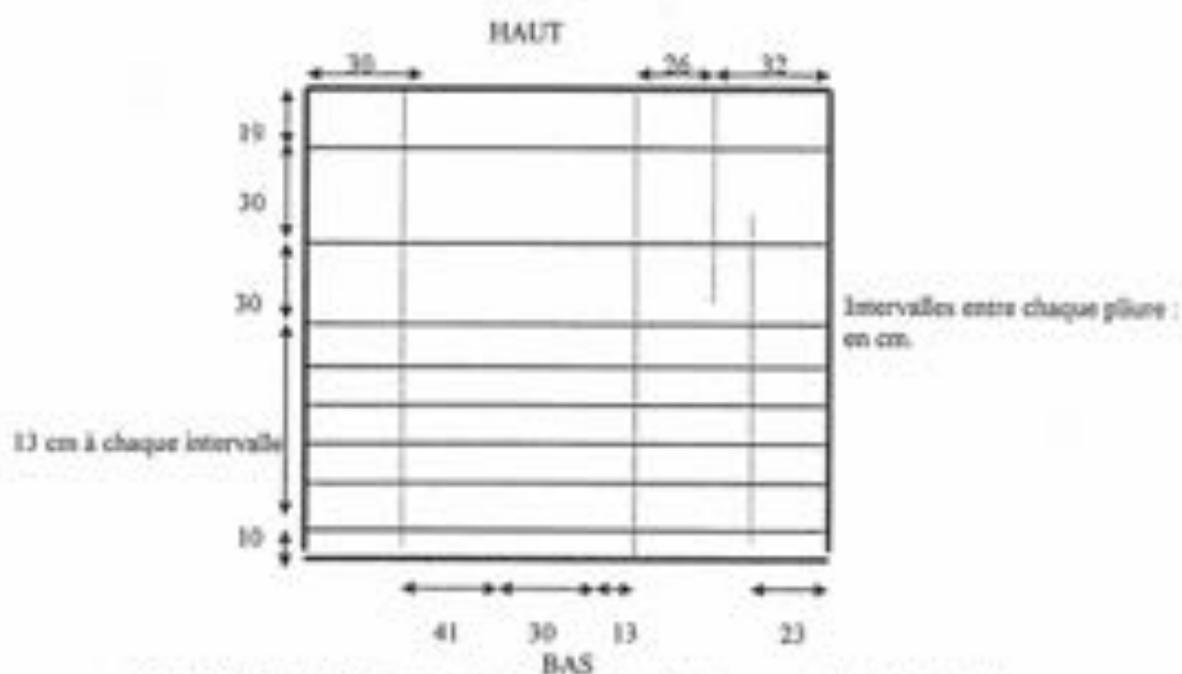
Souplesse

Elle n'est peu oxydée, elle a gardé une bonne souplesse.

Altérations mécaniques

Les cartons de tapisserie ne sont pas destinés à être tendus sur châssis. Aussi, une toile libre demande en général une attention particulière quant à sa bonne conservation lors de son stockage (ce qui était malheureusement rarement le cas pour ce genre de peinture). En effet, une fois la tapisserie tissée, les cartons n'avaient plus la même importance et étaient entreposés sans souci d'une bonne conservation.

Ce carton présente des altérations caractéristiques d'un mauvais stockage. Nous remarquons des pliures (doc. C) correspondant à l'enroulement de la toile sur elle-même (roulement face vers l'intérieur). Le sens et la marque de ces pliures nous indiquent qu'il a été le plus souvent roulé dans le sens horizontal (fig.4 et 5). Des pliures, un peu moins prononcées et moins nombreuses, sont relevées dans le sens vertical.



Doc. C Relevé des pliures sur la face du carton dans le sens vertical et horizontal.



Fig 4 et 5 Pliures horizontales en lumière normale et rasante.

Signes particuliers

De nombreux petits plis sont relevés sur toute la périphérie du carton (fig 6 et 7). Cette partie de la toile n'étant pas maintenue, ni renforcée, elle est la plus sujette au frottement lors de son stockage.

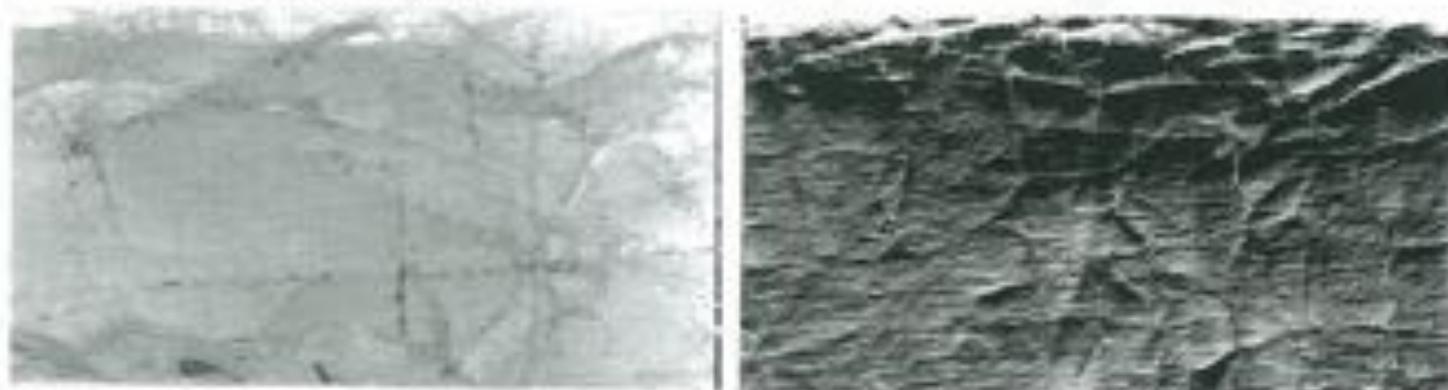


Fig 6 et 7 Petits plis sur le bord droit du carton en lumière normale et rasante.

A partir de ces constatations, nous pouvons imaginer que le carton était souvent roulé et déroulé dans l'un des deux sens, entre deux commandes de tapisserie. Il se peut qu'il ait été entreposé roulé, positionné à la verticale, reposant sur son propre poids (ceci expliquerait, entre autre, les plis sur les bords).

Le support a subi les déformations d'une toile non tendue. On pourrait qualifier celles-ci de « yaguelettes » sur l'ensemble de l'œuvre.

De nombreux trous d'épingles (fig.8) sont identifiés un peu partout sur l'ensemble de l'œuvre mais plus particulièrement sur la périphérie et le centre du carton. Ces aiguilles permettaient de maintenir le carton sur le métier à tisser (cf. annexe I p.52).



Fig. 8 Troux d'épingle.

Deux trous d'environ 5 mm de diamètre sont relevés le long du bord supérieur. Ils correspondent aux anciennes fixations du carton lors de son exposition au centre de documentation du musée de la Tapisserie d'Aubusson. D'autres trous plus petits (entre 3 et 5 mm) sont localisés sur les bords des angles, ils correspondraient à des trous d'épingle agrandis.

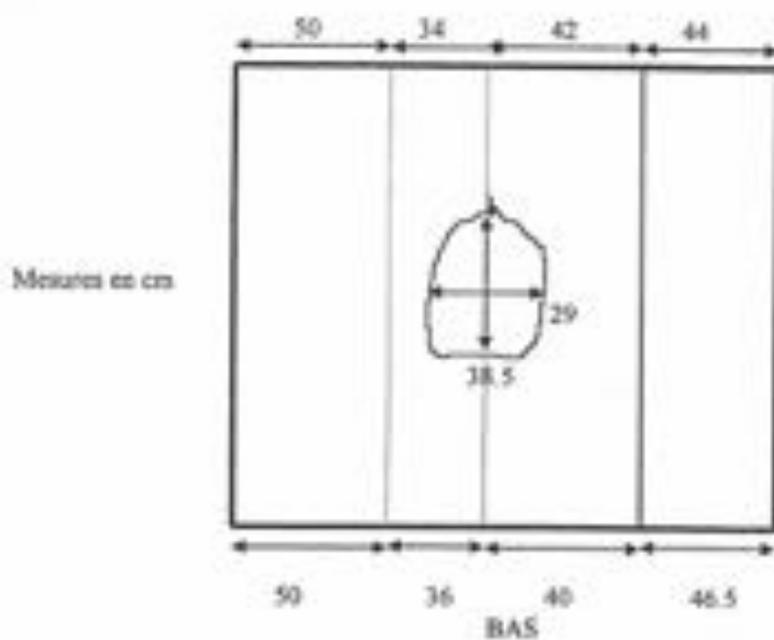
Le pourtour de la toile s'effiloche.

Caractéristiques fonctionnelles du carton :

Comme nous le disions, ce carton est destiné à être déposé sur un métier de basse lisse. Ceci explique pourquoi quatre bandes sont découpées dans le sens vertical (doc. D), (cf. explication en annexe I p.52). Elles ont été coupées par le cartonnier au moyen d'une lame effilée ou d'une paire de ciseaux, sans mesure précise puisqu'elles ont toutes des largeurs différentes, variant de 34 cm à 50 cm. Ces découpes sont franches, pas toujours d'aplomb (2 cm d'écart entre le bas et le haut d'une bande, voir le relevé des mesures), ceci malgré un repère au crayon localisé le long des découpes (fig.9, 10, 11 et 12). Elles s'effilochent à certains endroits (fig.13). Celle de la bande centrale suit le dessin du ruban certainement pour éviter que ce motif soit divisé en deux lors du tissage (fig.14).

La découpe centrale située autour du bouquet (en apparence coupée avec une lame) s'appelle un pochon² (fig. 15 et 16).

² Il permettait de changer une partie du dessin avant le tissage d'une autre tapisserie. Selon la commande du client, on modifiait, le dessin des fleurs ou tout simplement les couleurs, puis on positionnait le nouveau morceau à l'emplacement de l'ancien. Si on suit cette définition, les médaillons peuvent aussi être appelés des pochons.



Doc. D Relevé des découpes du carton et de leurs mesures par la face.



Fig. 9 et 10 Face en lumière normale et rasante



Fig. 11 et 12 Découpe droite en lumière normale et rasante



Fig 13 Bord d'une découpe qui s'effloche.

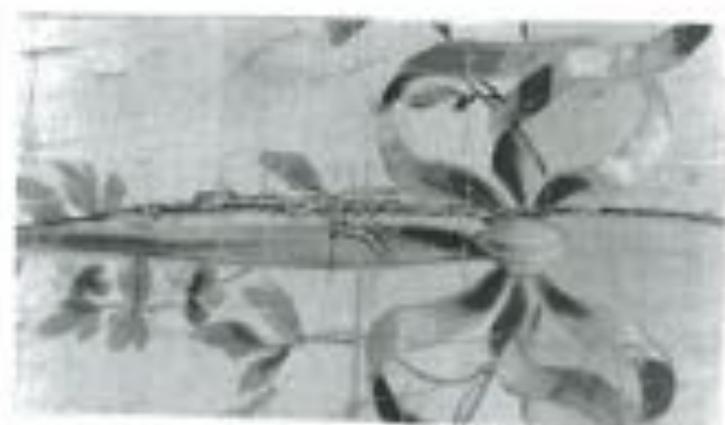


Fig 14 Découpe qui évite de trop diviser le dessin.



Fig 15 et 16 Pochon situé autour du bouquet central en lumière normale et rasante.

Revers

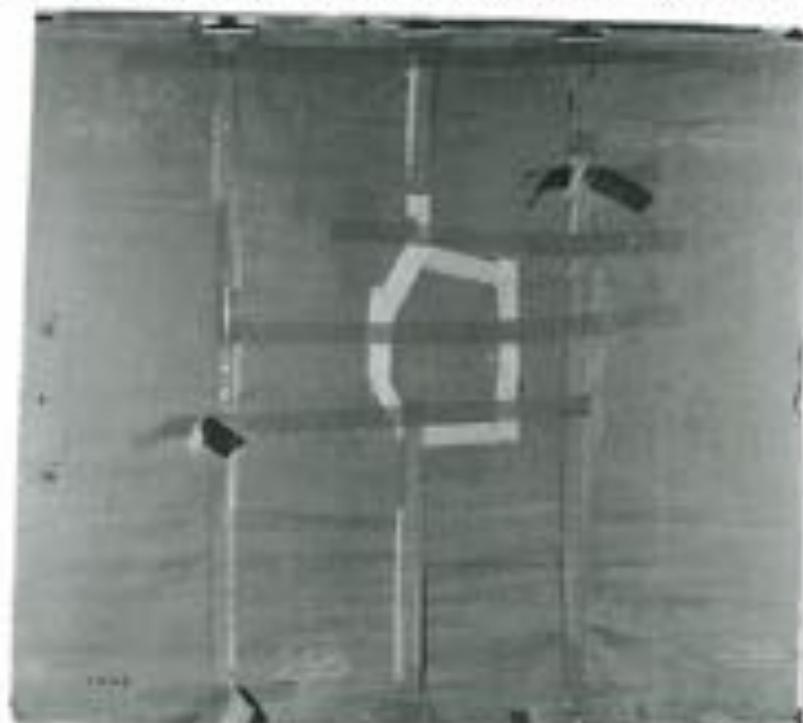


Fig.17 Revers

Le revers est relativement en bon état et propre. Ceci est logique puisque la toile était le plus souvent roulée pour son stockage ; de ce fait le revers était rarement en contact avec la poussière.

Des gouttes de préparation sont visibles au revers du bord horizontal supérieur (fig. 18).



Fig. 18 Gouttes de préparation au revers de la toile sur le bord horizontal supérieur.

Les quatre bandes sont maintenues au revers par trois bandes adhésives différentes (doc. E) :

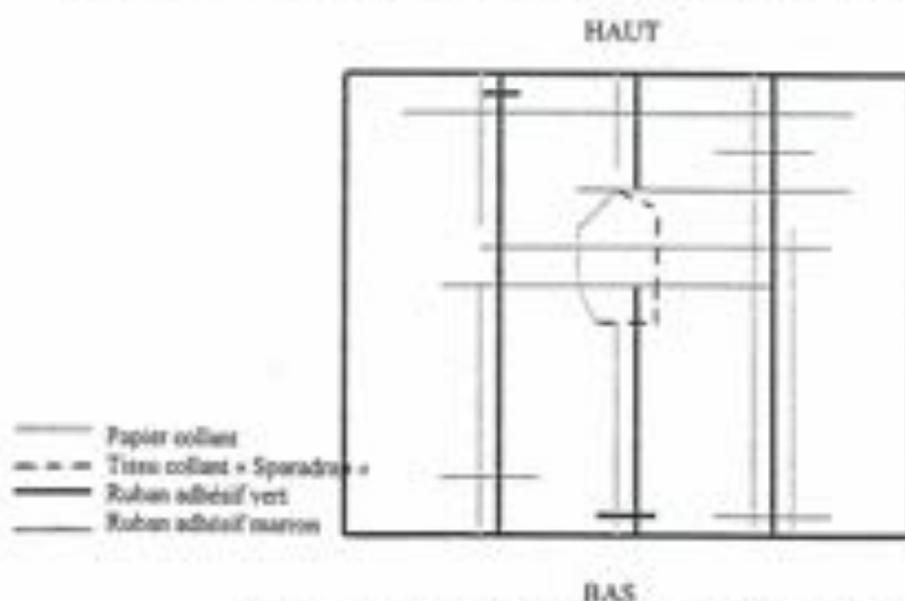
- Un tissu collant proche du « sparadrap » maintient la découpe située autour du bouquet (fig. 20), il semble être le plus ancien des trois, mais il est resté en bon état. L'adhésif n'est pas sensible à l'eau.

- Un papier collant se situe le long des trois coupes. Le papier est l'adhésif se sont altérés et devenus cassant par endroit. L'adhésif n'est pas réactif à l'eau.

- Ce papier collant est recouvert par un ruban adhésif marron et vert utilisé actuellement pour l'emballage. Celui-ci est en grande quantité et certainement le plus récent des trois. Cependant, il ne colle plus suffisamment aux extrémités (fig. 21).

Ces bandes adhésives ont marqué la surface du carton.

Lors du rassemblement des différentes bandes du carton avec ces rubans adhésifs, celle du bord gauche a été décalée d'environ 1 cm (visible par la face) (fig. 19).



Doc. E. Localisation des différentes bandes adhésives collées au revers de la toile.



Fig. 19 Découpe du bord gauche décalée de 1 cm lors du rassemblement des bandes avec les rubans adhésifs.

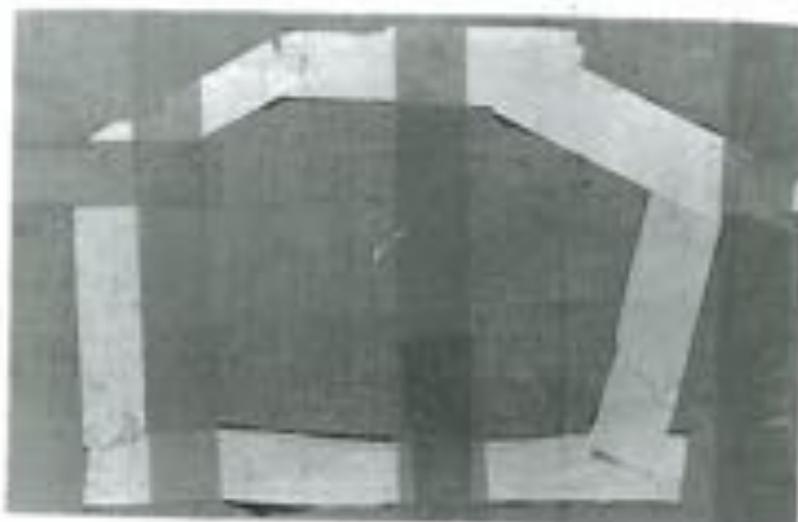


Fig. 20 Tissus collant au revers de la découpe centrale.



Fig. 21 Rubans au revers de la découpe gauche.

Toutes ces caractéristiques et altérations sont récapitulées sur le schéma p. 17.

Etat de conservation des médaillons

Le support des médaillons présente le même état de conservation que celui du carton.

La toile a gardé une bonne souplesse. Aucune altération biologique n'est constatée.

Des plisures (doc. F) sont relevées en quantité importante sur les médaillons n° 3, 4 et 5.

Quelques-unes sont certainement apparues lors des différentes manipulations nécessaires au tissage et se sont amplifiées lors du mauvais stockage.

De nombreux trous d'épingle (doc. F) sont disséminés sur les cinq médaillons. Ces épingles servaient à les maintenir sur le «cartouche» prévu à cet effet le temps du tissage. Ceux-ci prouveraient qu'ils ont tous servis et qu'il y aurait eu au moins cinq tapisseries de tissées.

Le pourtour des médaillons est, en général, en bon état, très peu effiloché.

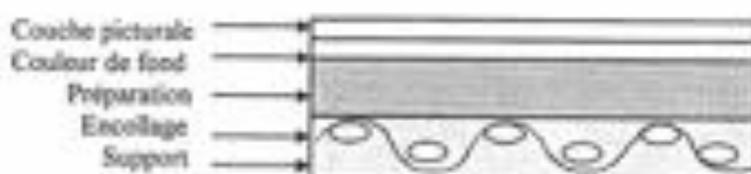
Le revers n'est pas encrassé.



Doc. F Relevé des altérations du support des cinq médaillons. Lacunes de préparation et trous d'épingle.

3. LA PEINTURE

STRATIGRAPHIE



La stratigraphie des médaillons est identique.
(cf. dossier scientifique p.18 et 19)

3.1. L'ENCOLLAGE

3.1.1. CONSTITUTION

L'encollage est visible sous microscope sur les fibres de la toile. Par ailleurs, on perçoit par endroit, une couche translucide et légèrement jaunâtre au niveau des lacunes de préparation.

Nature

Protéique, probablement à la colle de peau⁶.

Epaisseur

20 microns environ.

Médaillons

L'encollage est identique à celui du carton. Après observation au microscope, le médaillon n° 2 semble avoir reçu une couche d'encollage plus importante que les autres. La colle entrobe entièrement la toile.

3.1.2. ETAT DE CONSERVATION

Cohésion

Bonne, la colle remplit son rôle de couche d'accrochage.

Adhésion

Bonne adhérence à la toile, sauf au niveau des lacunes de préparation.

Médaillons

L'état de conservation de l'encollage des médaillons est le même que celui du carton.

⁶ Cette analyse a été débattue des tests de solubilité : il s'est avéré que la colle gonflait à l'eau froide et se solubilisait à l'eau chaude.

3.2. LA PREPARATION

3.2.1. ETAT CONSTITUTIF

Nature

Liant : lipidique

Charge : carbonate de plomb et phosphate (CF. dossier scientifique, p.21)

Couleur

Gris clair.

Nombre de couche

La préparation a été passée en deux couches (la deuxième couche est légèrement plus claire, visible sur les stratigraphies p.18 et 19). Sa composition est peu homogène. La présence de grains noirs apparaît sous binoculaire.

Epaisseur

150 microns.

Signes particuliers

Les taches de préparation visibles au revers du carton nous laissent penser que l'artiste a préparé lui-même sa toile. Le peintre cartonnier devait tendre la toile de lin sur un bâti, l'encoller et l'enduire de préparation. Les tracés de crayon délimitant le pourtour du carton sont visibles sur la couche picturale sur le bord horizontal gauche. Ceux-ci prouvent que l'artiste découpait la toile une fois la peinture achevée.

Médailles

Leur préparation a les mêmes caractéristiques que celle du carton. Cependant, elle est un peu moins épaisse, puisqu'elle mesure 60 microns (elle a dû être passée en une couche)

3.2.2. ETAT DE CONSERVATION

Cohésion

Bonne.

Adhésion

Un problème d'adhérence de la préparation à la toile est localisé à l'emplacement des pliures de la toile. La préparation, contrainte à ce niveau, à la longue, s'est détachée de son support (fig 22, 23). Certaines écailles ont tendance à se délier du support et demandent une manipulation réduite du carton (ces pertes de matière sont relevées sur le schéma p.17).



Fig. 22 Lacunes de préparation.



Fig. 23 Perte d'adhérence.

Craquelures

Quelques craquelures très fines, dues aux mouvements du support sont constatées en général le long des bords du carton, dans le prolongement des pliures, parties de la toile les plus soumises aux différentes contraintes.

Médallions :

L'état de conservation de leur préparation est le même que celui du carton (fig. 24).



Fig. 24 Médallions N° 4.

3.3. COUCHE PICTURALE

3.3.1. DESCRIPTION DES ELEMENTS CONSTITUTIFS

Nature

Lipidique

Epaisseur

Elle peut varier de 50 microns au niveau de la couche d'impression blanche à 150 microns au niveau des fleurs (Cf. stratigraphie p.18 et 19)

Technique

Les cartons n'ont pas la même fonction qu'un tableau de chevalet. Ce sont des modèles pour le tissage d'une tapisserie. Par conséquent, ils sont le plus souvent ébauchés. Des petits points noirs visibles autour de certains motifs, nous laissent penser que le peintre a réalisé son dessin à l'aide d'un poncif.

L'observation attentive de l'œuvre permet d'affirmer qu'elle a été peinte par touches franches et rapides, le plus souvent en un ou deux coups de pinceau. Le peintre a travaillé par strates successives : il a posé sur la préparation grise une couleur de fond blanche (entre 50 et 70 microns d'épaisseur) par-dessus laquelle il a peint la bordure ocre et les différents motifs.

Médallions :

Nature

Lipidique.

Epaisseur

Environ 60 microns.

La technique est identique, le peintre a réalisé ces portraits sur la même couche d'impression blanche. La mise en place des figures et le fond bleu sont réalisés en lavis. La carnation blanche est passée en demi-pâte (traces des coups de pinceau). Des empreintes, localisées sur cette demi-pâte correspondant à l'armure de la toile, prouvent que l'artiste aurait superposé les médaillons les uns par-dessus les autres sans attendre un séchage complet de la peinture. Le dessin préparatoire n'est pas visible. Le médaillon n° 5 n'est pas peint avec les mêmes couleurs que les autres. L'artiste a utilisé deux variantes de bleu.

3.3.2. ETAT DE CONSERVATION

Cohésion

Très bonne

Adhésion

Bonne adhérence de la couche picturale à la préparation.

Caractéristiques fonctionnelles : Ajouts extérieurs

Des tracés au crayon sont visibles autour des trois bouquets (fig. 25). Ils correspondraient aux repères effectués par le lissier lors du tissage de la tapisserie. Ils situeraient ainsi l'emplacement des nouveaux pochoirs qui sont épinglés par dessus les motifs originaux sur le carton.

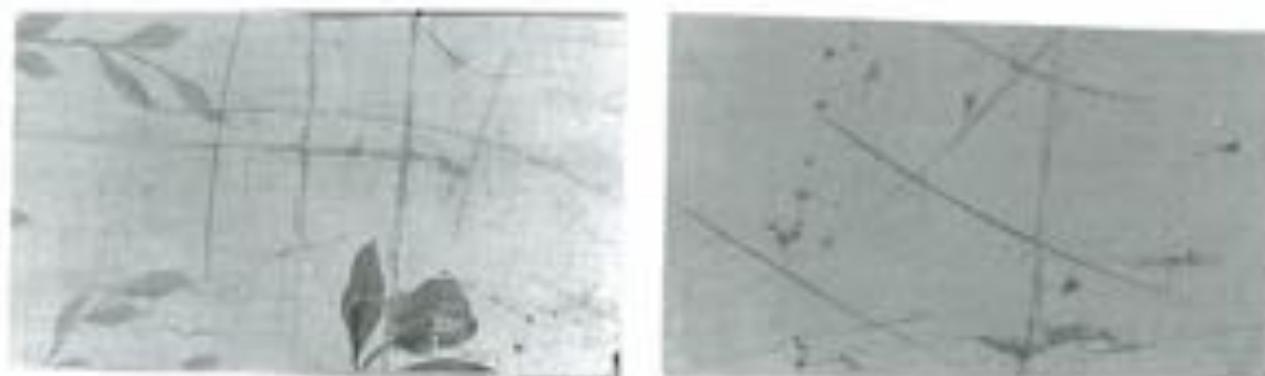


Fig. 25 Tracés de crayon.

Usures provoquées par l'utilisation

La couche picturale est très usée sur l'ensemble du carton. La préparation grise apparaît nettement à travers la couleur blanche du fond. Cette usure est certainement due au frottement des fils de chaîne sur le carton, celui-ci étant pris en « sandwich » entre la planche à dessin et les fils, les bras des lissiers venant prendre appui par-dessus (cf. explication en annexe I p.52)

Le deuxième type d'usure identifié, est caractérisé par des marques laissées lors de l'utilisation du grattoir⁷ et du peigne⁸ pendant le tissage (fig. 26), (cf. photo des outils et de leurs utilisations en annexe I p.52).



Fig. 26 Usures provoquées par les outils du lissier.

Les couleurs apparaissent un peu plus ternes sous le pochon, en bas du vase. Cette zone présente un encrassement d'aspect luisant. Cette patine⁹ (fig.27) est très certainement

⁷ Grattoir : petit outil en fer ou en ivoire, de forme rectangulaire et plate, muni de petites dents sur une des tranches, servant à placer le fil de trame entre les fils de chaîne.

⁸ Peigne : outil fait en ivoire, bois ou métal, servant à tasser fortement la laine.

due aux frottements répétés des mains ou des bras des lissiers lors du tissage. C'est une partie du carton où les motifs sont plus compliqués à tisser, de ce fait le temps de travail et les passages de *flute*²⁹ sont plus importants.



Fig. 27 Patine de la couche picturale localisée sous le bouquet central.

Encrassement

La surface est légèrement poussiéreuse.

Une traînée de pinceau, que l'on peut penser poser involontairement par le peintre lors de l'exécution, a été identifiée tel que au niveau du rinceau droit remontant jusqu'à l'anse du vase.

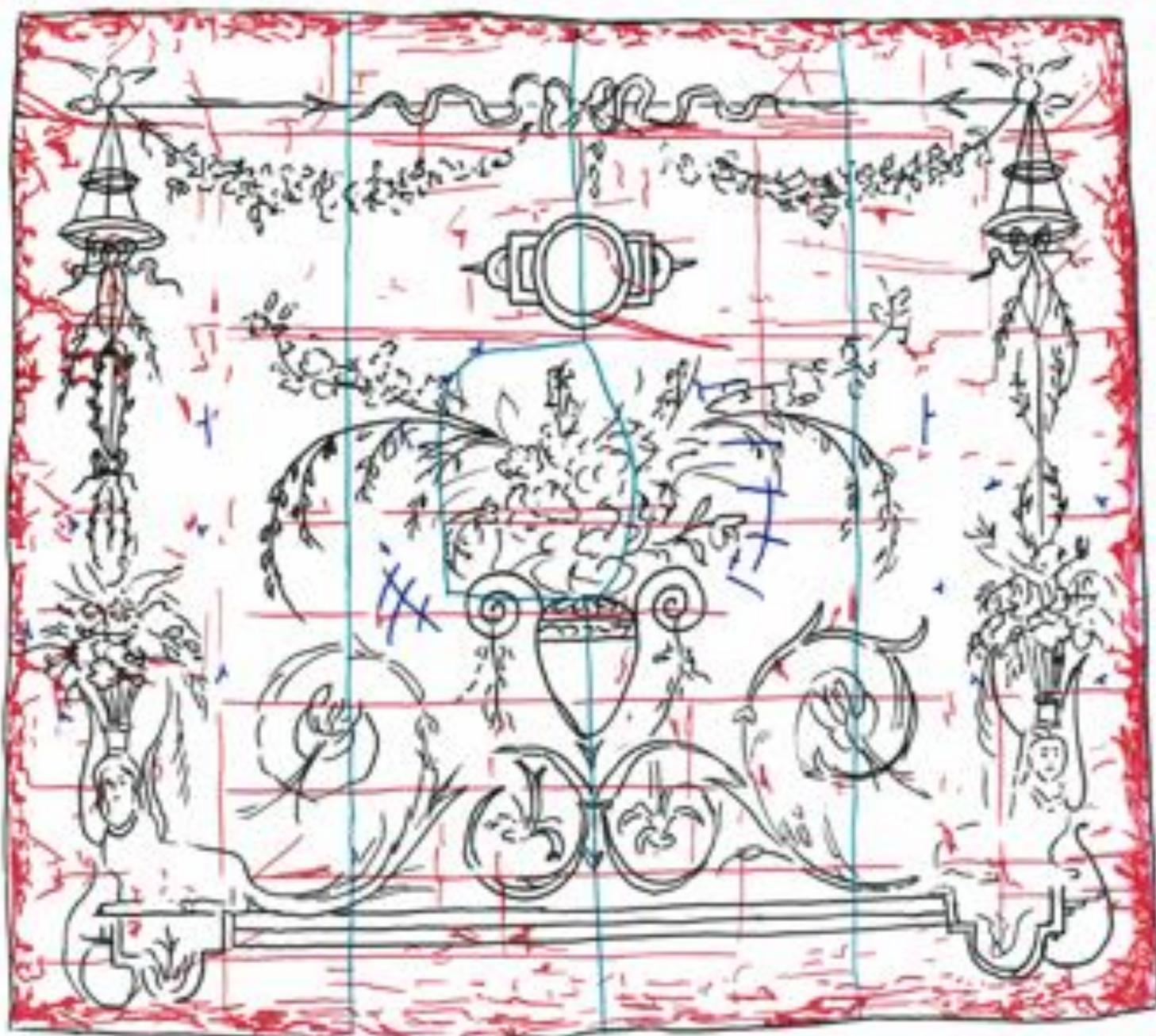
Médailles

La couche picturale des médaillons présente le même état de conservation que le carton. Cependant aucun coup de crayon n'est relevé. Ils ne sont que très légèrement encrassés.

²⁹ *Patine* : désigne dans notre cas les traces provoquées par les attouchements et les frottements fréquents des lissiers. Ces frottements laissent des traces sur le carton par un dépôt de matières grasses, fixées par la soie. (MARUNISSEN R-H, *Dégradation, conservation et restauration des œuvres d'art*, p. 166).

³⁰ *Flute* : outil de bois tourné, chargé de fils de trame. Elle se glisse entre les fils de chaîne.

4. RELEVÉ DES CARACTÉRISTIQUES FONCTIONNELLES DU CARTON
ET DE SES ALTERATIONS



LEGENDES :

- Découpes de la toile
- Plisures et petits plis où sont localisés les pertes de matière
- Tracés à la mine de plomb

II. DOSSIER SCIENTIFIQUE

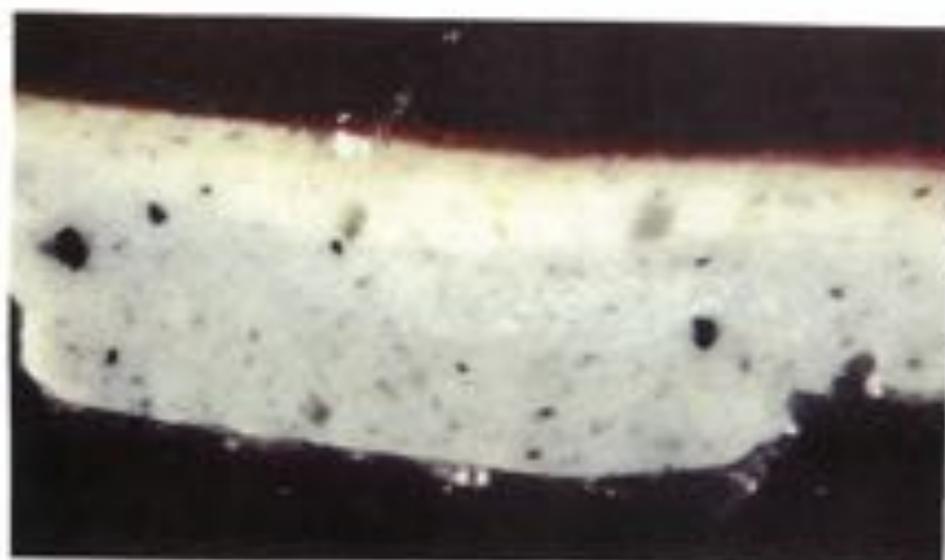
I. LES COUPES STRATIGRAPHIQUES



Localisation des prélèvements sur le carton.



Prélèvement P1, feuille par-dessus une fleur sur fond blanc (x 60).



Couche colorée
rouge 20 μm
Couche colorée
ocre jaune 30 μm
Couche de fond
Blanche 50 μm
Préparation 150 μm
Encollage 20 μm

Prélèvement P2, fleur par-dessus le fond ocre jaune (x 60).



Couche peinte
Blanche 20 μm
Couche de fond
blanche 40 μm
Préparation 60 μm

Prélèvement P3, médaillons n° 4, chevelure (x 60).

2. ANALYSE DE LA NATURE DE LA FIBRE

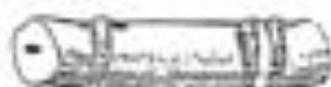
Les analyses suivantes concernent les fibres de toile du carton et des médaillons.

2.1. COMBUSTION

Le test de combustion a déterminé que ces toiles étaient constituées de fibres végétales (lin, coton, chanvre ou jute) caractérisées par le dégagement d'une odeur de papier brûlé et par ses cendres blanches.

2.2. VOIE MICROSCOPIQUE

Par son aspect spécifique, la fibre nous permettra de nous rapprocher plus précisément de sa nature. Cependant, cette observation n'est efficace que par comparaison avec des fibres standards connues. Nous disposons d'échantillons de fibres de toiles employées plus particulièrement en Europe. Les fils sont prélevés dans le sens chaîne et dans le sens trame (carton et médaillons). Les fibrilles, alors observées, ont des extrémités pointues, elles ont l'aspect de bambou (stries transversales), leur section est polygonale et le canal central est fin. Elles s'apparentent au schéma ci-dessous et sont caractéristiques de la fibre de lin.



Fibre de lin standard (x 100)

2.3. VOIE CHIMIQUE

Les fils sont plongés successivement, pendant une minute, dans chacun des bains suivants :

- Trempage dans de l'éthanol (pour mouiller la fibre et enlever salissures et apprêt)
- Bain de permanganate de potassium à 1% (milieu oxydant)
- Rinçage à l'eau distillée (pour débarrasser la fibre de l'excès de colorant)
- Bain d'acide chlorhydrique dilué (milieu acide étendu), la fibre devient incolore
- Rinçage à l'eau distillée
- Bain dans une solution d'ammoniac (révélateur)

Il n'en résulte aucun changement de coloration, ce qui implique qu'il s'agit de fibre de lin ou de coton (le chanvre et le jute donnant une coloration).

Les fils sont alors immergés pendant une minute dans du chlorure de zinc iodé (réactif de Herzberg). Les fils de la toile du carton et des médaillons se colorent alors en brun : nous sommes donc en présence d'une toile de lin.

	Après coloration au $KMnO_4$			Au $ZnCl_2/I_2$	
	rose (chanvre)	rouge (jute)	inchangé (lin, coton)	brunâtre (lin)	jaunâtre (coton)
Fil de chaîne	-	-	+	+	-
Fil de trame	-	-	+	+	-

CONCLUSION :

Le test de combustion, l'observation sous microscope ainsi que l'analyse chimique des fibres démontrent que la toile du carton et des médaillons est une **toile de lin**.

3. ANALYSE DU LIANT ET DE LA CHARGE DE LA PREPARATION GRISE.

Nous avons recherché la nature du liant (par test de coloration et observation du comportement à la chaleur) et de la charge (par voie chimique). Les tests de solubilité ont montré que le liant présentait une sensibilité en présence de chloroforme (CHCl₃)

3.1. DETERMINATION DU LIANT :

Grâce à des colorants réagissant avec le liant selon sa nature chimique, nous avons la possibilité de réaliser des tests de coloration. Nous travaillons sur des échantillons de couche picturale préalablement inclus dans un tube de téflon, découpé au fibrotome. Puis, sur plaque à touche, nous avons placé ces coupes minces dans quelques gouttes de réactifs qui sont :

- | | | |
|-----------------------|---|------------------------------------|
| - Le NA1 | } | Se fixent sur la partie protéique. |
| - Le NA2 | | |
| - Le NA3 | | |
| - La fuschine S acide | } | Se fixe sur la partie lipidique. |
| - Le vert lumière | | |
| - Le noir Soudan | | |
| - L'oil red o | | |

Les résultats sont :

NA1	NA2	NA3	Fuschine	Vert lumière	Noir soudan	Oil red
-	-	-	-	-	-	-

(- pas de coloration, + très faible coloration, ++ coloration moyenne, +++ forte coloration)

Les résultats de cette analyse n'étant pas concluants, nous avons étudié le comportement d'un échantillon sur plaque chauffante. Nous avons observé un changement d'aspect à des températures situées entre 120 et 160°C. A 120°C apparaît une brillance et à 150°C l'échantillon jaunît et se liquéfie. L'hypothèse d'un **liant lipidique** peut être évoquée. Cette hypothèse sera confirmée par une analyse en spectrométrie infra-rouge.

3.2. DETERMINATION DE LA CHARGE :

- Recherche de Fe⁺⁺ et Fe⁺⁺⁺ : nous avons la possibilité d'utiliser deux réactifs ; si le test est positif, le thiocyanate de potassium d'aspect incolore devient rouge sang et l'hexacyanoferrate de potassium de couleur jaune devient bleu de prusse. Aucune coloration n'a été remarquée sur notre échantillon.

- Recherche de zinc : En milieu basique avec une goutte de dithizone, l'échantillon doit se colorer en rose framboise en présence de zinc. Le test est négatif.

- Recherche des carbonates : Si l'on met en présence de l'échantillon quelques gouttes d'acide chlorhydrique, l'acide réagit avec les carbonates et il y a effervescence. C'est ce qui s'est produit sur notre échantillon, nous en concluons donc que la charge est à base de carbonates.

- Recherche du plomb : on met l'échantillon en milieu acide, puis on rajoute quelques gouttes d'iodure de potassium, incolore. S'il y a du plomb, il se forme un précipité jaune or d'iodure de plomb. Dans notre analyse, il s'est coloré, on peut donc en conclure qu'il y a du plomb dans notre charge.

- Recherche des phosphates : Réactif molybdate d'ammonium. Apparition d'une coloration jaune de la phase surnageante en présence de phosphate. Le test est positif.

Commentaire du spectre IR :

La technique utilisée est la spectrométrie IR. La superposition du spectre obtenu avec ceux des différents standards permet de conclure à la présence d'huile. La bande des carbonates (1413 cm^{-1}) est également visible.

CONCLUSION :

Notre préparation semble être composée d'un liant lipidique et d'une charge de carbonate de plomb additionnée de noir d'os animal.

4. ANALYSE DE QUELQUES PIGMENTS DE LA COUCHE PICTURALE.

Un pigment résulte de l'association d'anion et de cation. La microanalyse chimique permet de mettre en évidence les anions et les cations spécifiques à chaque pigment. La recherche se fait par voie humide : on se met en solution, le plus souvent dans de l'acide chlorhydrique, parfois dans un milieu basique.

Suivant les réactifs introduits dans le milieu, il peut se produire principalement trois types de réactions :

- acido-basique
- oxydo-réduction
- complexation

Tous les tests sont faits à la goutte sur les prélèvements, et sous binoculaire. Les bleus, les rouges et les blancs sont souvent les plus représentatifs quant à l'approche de la datation de l'œuvre.

Le but de ces analyses est d'établir une compatibilité (ou non) entre les pigments utilisés à l'époque probable du tableau.

4.1. LOCALISATION DES PRELEVEMENTS :

- Blanc : couche d'impression, dans le fond
- Bleu : vase, au niveau de la découpe.
- Rouge : rose du bouquet senestre.
- Vert : feuille du bouquet central.
- Jaune : fleur du bouquet central.

4.2. ANALYSES¹¹ :

Le mode opératoire des analyses a été réalisé grâce à la méthode élaborée par Charlot.

4.3. RESULTATS :

Le blanc est un **blanc de plomb** (carbonate basique de plomb). C'est un des blancs les plus utilisés jusqu'au XIX^{ème} siècle.

Le bleu est un **bleu de prusse** (ferrocyanure ferrique de potassium). Il a été fabriqué en 1704 et diffusé à partir de 1724¹².

Le rouge est un **vermillon** (sulfure mercurique), pigment naturel connu depuis la haute antiquité.

Le vert est une **terre verte** (silicate ferreux hydraté), son utilisation est très ancienne (avant 1300).

Le jaune est un **jaune de chrome** (CrO₃ Pb), découvert par Vauquelin en 1809 et industrialisé à partir de 1818¹³.

CONCLUSION :

Ces résultats sont compatibles avec la datation avancée pour le tableau : le **XIX^{ème} siècle**. La date d'industrialisation du jaune de chrome nous permet d'affirmer que l'œuvre n'a pas été réalisée avant 1818.

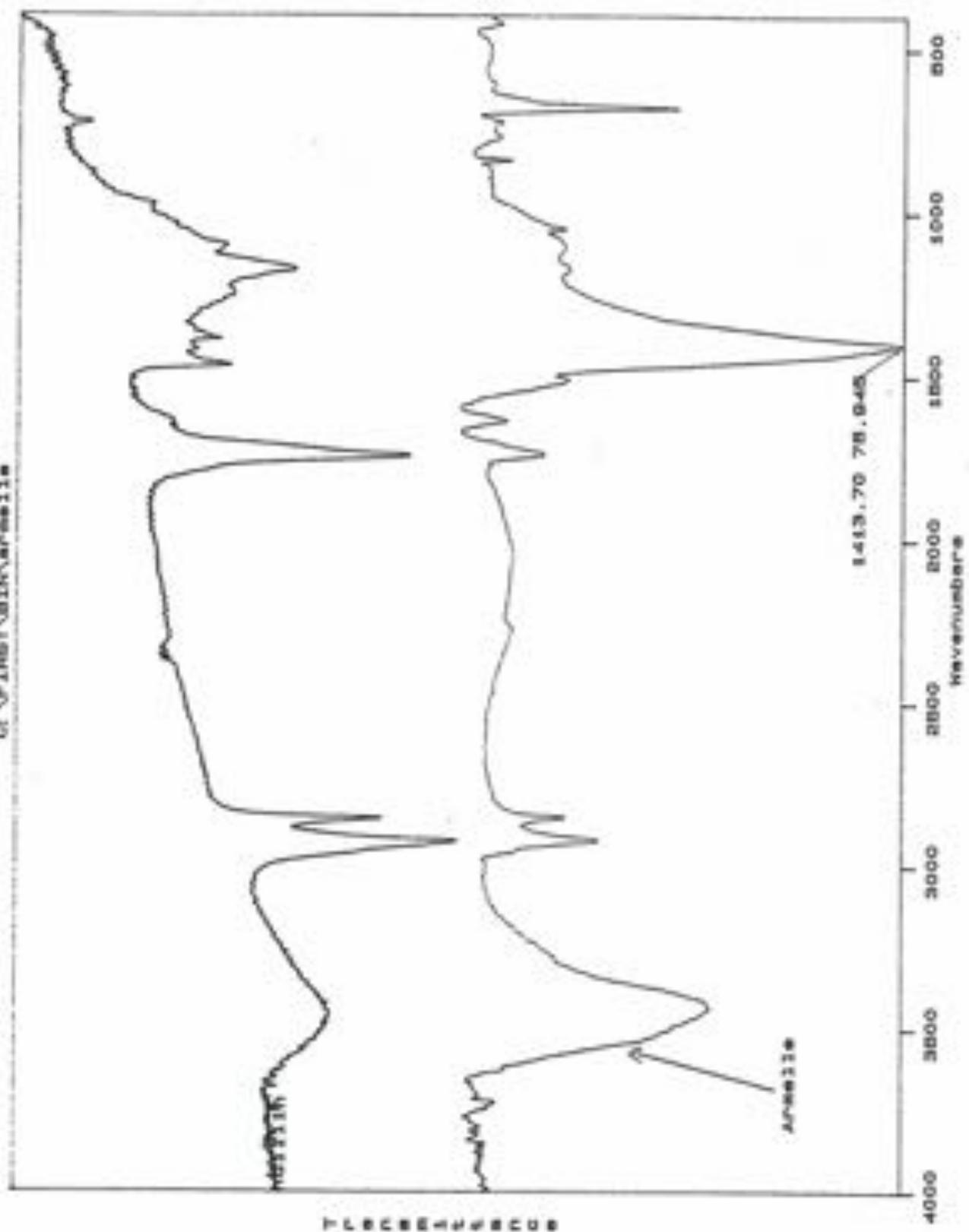
¹¹ CHARLOT G., *Analyse qualitative rapide des cations et des anions*, Dunod, 1980.

PHILIPPON J., *Microanalyse chimique des pigments et des liants par voie humide*, Cours IFROA, 1986.

¹² G. DELCROIX, M. HAVEL., *Phénomènes physiques et peinture artistique*, Paris, 1988, p. 129.

¹³ A. PINCAS ET COL., *Le lustre et la main*, Paris, 1991, p. 149.

G:\FIRST\BIN\arselle



PLCCBHPBCUB

SPECTRE IR

III. TRAITEMENT

INTRODUCTION

Avant d'établir une proposition de traitement, il est primordial de définir notre objectif concernant la conservation et la présentation du carton dans son futur lieu d'exposition.

Comme nous l'avons exposé dans le constat d'état, ce carton de tapisserie daté du XIXe siècle était destiné à être « assis » sur un métier de basse lisse aubussonnais. Ceci est confirmé par la présence des découpes de la toile en quatre bandes, technique typiquement marchoise. Les cinq médaillons qui l'accompagnent nous laissent penser qu'au moins cinq tapisseries ont pu être tissées d'après ce carton.

Un carton de tapisserie a deux grandes caractéristiques :

- La première est fonctionnelle. A l'origine les cartons sont réalisés dans un seul but, servir de modèle au tissage de la tapisserie. Plusieurs marques en relation avec cette utilisation sont identifiées sur l'ensemble de l'œuvre, à savoir : les découpes, les trous d'aiguille, les usures de la couche picturale, les tracés de crayon et une certaine patine.
- La deuxième est esthétique, dans le sens où il sert à la création d'un objet d'art : la tapisserie.

Le musée de la tapisserie d'Aubusson, propriétaire de l'œuvre, a l'intention d'exposer cette toile dans un département « modèles, documents préparatoires, cartons pour la tapisserie » qui ouvrira prochainement au cœur de la ville. Cette étude est d'autant plus intéressante pour moi car elle figure parmi les premières approches de conservation-restauration de ces cartons puisque le fonds du musée est considérable et que d'autres travaux seront nécessaires. Ce carton aura une fonction didactique, il enseignera au public quel était le rôle d'un carton lors du tissage d'une tapisserie.

Aussi, notre rôle en tant que conservateur-restaurateur est d'arrêter les causes des altérations du carton et de le conditionner pour sa présentation sans occulter les différents témoignages fonctionnels. Cependant, sorti de son anonymat et désormais voué à être exposé dans un musée, ne devient-il pas aussi une œuvre d'art à part entière (au même titre que la tapisserie à laquelle sa valeur était alors subordonnée), apprécié pour ses qualités picturales et esthétiques ?

Notre objectif est donc de lui redonner son intégrité esthétique tout en respectant son caractère utilitaire.

- Nous avons très vite renoncé à une mise en tension sur châssis (bien que ce système ait déjà été choisi), car ce montage risquerait de provoquer un amalgame erroné avec la peinture de chevalet décorative, réduisant ainsi la valeur fonctionnelle de l'œuvre. C'est pourquoi, nous envisageons de suspendre l'œuvre comme peut l'être une tapisserie. Quand il n'est pas exposé, le carton est roulé autour d'un cylindre et entreposé dans une boîte adaptée.
- Les cartons n'étant généralement pas, et par commodité d'usage, vernis, il convient de conserver cet aspect de surface particulier tout en protégeant la couche picturale des agressions extérieures.
- Les caractéristiques fonctionnelles de l'œuvre ne doivent pas être masquées. Aussi, les quatre bandes de toile seront réassemblées pour sa présentation finale, tout en laissant apparaître l'évidence de leur découpe volontaire à des fins utilitaires. En effet, en vue d'une meilleure

compréhension de l'utilisation du carton, il est important de différencier ces témoignages fonctionnels (trous d'épingles, les usures et les tracés de crayon) des marques postérieures au tissage de la tapisserie provoquées par son stockage. Ce sont principalement des zones de pertes de matière peinte, dues à des pliures du support, qui sont mises à niveau à l'aide d'un mastic, puis retouchées.

Le but de cette intervention étant ainsi clairement défini, plusieurs critères de sélection en ce qui concerne les matériaux de restauration peuvent être établis :

- Une bonne flexibilité. Ils doivent être suffisamment souple pour répondre aux différentes contraintes exercées sur la toile lors de son enroulement autour du cylindre.

- La quantité des matériaux utilisée doit être minimale pour alourdir le moins possible le carton, afin de conserver sa liberté de mouvement.

- Ils ne doivent pas modifier l'aspect optique d'origine « satiné » du carton.

- A la différence d'un tableau de chevalet, la planéité n'est pas une priorité. En effet, un carton de tapisserie est un outil de travail, il est donc voué à être souvent manipulé lors de son utilisation. De ce fait la toile n'a pu être conservée complètement plane. Toutefois, il a paru nécessaire de tendre vers la planéité afin de permettre une appréhension optimale de l'image et de sa composition.

L'intervention principale en ce qui concerne la conservation du carton consiste à consolider les découpes de la toile. Cependant, avant, il est essentiel de procéder au refixage ponctuel de la peinture et de résorber les déformations des quatre bandes afin de les mettre bord à bord.

Cette opération terminée le carton peut alors être tendu provisoirement sur un bâti afin de réaliser à la verticale les différentes interventions de la restauration, à savoir le vernissage et la retouche.

Le système d'accrochage de l'œuvre étant différent d'un tableau de chevalet, nous décrivons sa mise en place sur son lieu d'exposition ainsi que son stockage.

(La chronologie de traitement et les matériaux de restauration utilisés pour les cinq médaillons sont identiques à ceux du carton. C'est pour cette raison que nous ne reprenons pas en détail leur conservation-restauration (cf p.28)).

**I. TABLEAU RECAPITULATIF DES CARACTERISTIQUES
FONCTIONNELLES, DES ALTERATIONS
ET TRAITEMENT PROPOSE**

MATERIAUX CONSTITUTIFS	CARACTERISTIQUES ET PRINCIPALES ALTERATIONS	TRAITEMENTS PROPOSES
<p>TOILE : lin</p> <p> carton</p> <p> médaillons</p> <p> carton</p> <p> médaillons</p>	<p><u>Témoignages fonctionnels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - découpe de la toile en 4 bandes, maintenues au revers par des rubans adhésifs - trous d'épingle <p><u>Altérations non significatives :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - pliures de la toile dans le sens horizontal et vertical - petits plis sur le pourtour des bords du carton - déformation générale du support - les bords de la toile s'effilochent <p> médaillons</p> <ul style="list-style-type: none"> - pliures de la toile - les bords s'effilochent 	<ul style="list-style-type: none"> - retirer les rubans adhésifs et maintenir les découpes par collage <p>]</p> <ul style="list-style-type: none"> - les laisser apparents <p>]</p> <ul style="list-style-type: none"> - résorber les déformations - stabiliser les fils, les conserver <p>]</p> <ul style="list-style-type: none"> - résorber des déformations - stabiliser les fils, les conserver
<p>PREPARATION :</p> <p>Lipidique carton</p> <p> médaillons</p>	<ul style="list-style-type: none"> - perte d'adhérence de la préparation grise sur l'encollage localisée au niveau des pliures de la toile, le long des découpes et des trous d'épingle. - craquelures très fines situées dans le prolongement des pertes de matière. <p> médaillons</p> <ul style="list-style-type: none"> - même perte d'adhérence, sans craquelures 	<ul style="list-style-type: none"> - refixer ponctuels - mastiquer des lacunes situées uniquement au niveau des pliures <p>]</p> <ul style="list-style-type: none"> - refixer ponctuels et mastiquer
<p>COUCHE COLOREE</p> <p>Peinture à l'huile</p> <p> carton</p> <p> médaillons</p> <p> carton</p> <p> médaillons</p>	<p><u>Témoignages fonctionnels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - tracé à la mine de plomb - usures. La trame de la toile est visible par transparence de la préparation grise au niveau de la couche colorée <p> médaillons</p> <ul style="list-style-type: none"> - usures <p><u>Altérations non significatives :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - surface légèrement encrassée - perte de matière corrélative à une rupture adhésive de la préparation <p> médaillons</p> <ul style="list-style-type: none"> - même état de conservation 	<p>]</p> <ul style="list-style-type: none"> - conserver les traces <p>]</p> <ul style="list-style-type: none"> - nettoyer - mastiquer et réintégrer - nettoyer, mastiquer, réintégrer

2. CHRONOLOGIE DU TRAITEMENT ET MATERIAUX CHOISIS

TRAITEMENT DE CONSERVATION DU CARTON :

1. Refixage ponctuel sur le pourtour des lacunes de préparation : colle d'esturgeon à 4%.
2. Décrassage la couche picturale : salive + « rinçage » à l'eau déminéralisée.
3. Enlèvement des rubans adhésifs ainsi que leurs résidus de colle.
4. Résorption des déformations bande par bande : apport d'humidité à l'aide de buvard humide + pression (sur table aspirante).
5. Mise en place des bandes bord à bord. Maintenir à l'aide de plusieurs morceaux de papier collés sur la couche picturale le long des découpes afin de retourner le carton sans risquer de décaler le dessin : papier bolloré + méthylcellulose.
6. Maintien des découpes de la toile. Les découpes verticales, perpendiculaires aux forces de traction, sont collées bord à bord. Les découpes horizontales, parallèles aux forces de traction, sont collées puis renforcées par une couture : Acétate de polyvinyle, Sader + fils polypropylène, aiguilles fines à section ronde.
7. Pose de pièces provisoires au revers des découpes afin de renforcer le joint de colle lors de la tension provisoire du carton sur bâti : Plextol B500 réactivé au toluène.
8. Pose de bandes de tension provisoires et définitives : les bandes provisoires sont collées au plectol B500 réactivé au toluène et les bandes définitives collées dans le frais.
9. Tension provisoire sur un bâti. Permet de positionner le carton à la verticale le temps du vernissage et de la retouche.

TRAITEMENT DE RESTAURATION DU CARTON :

10. Elimination des morceaux de papier bolloré collés sur la face. Protection de la couche colorée avant masticage : Paraloid B72 à 10 % dans du toluène, passé au pistolet.
11. Masticage des lacunes uniquement au niveau des plisures de la toile : Modostuc blanc teinté en gris.
12. Réintégration colorée : Tons de fond à l'acrylique Liquitex et réintégration des usures avec des couleurs pour restaurateur : Maimeri.
13. Vernissage final : Paraloid B72 à 10 % dans du toluène au pistolet.
14. Elimination des bandes de tension et des pièces provisoires.
15. Mise en place du système d'accrochage du carton et des médaillons.

TRAITEMENT DE CONSERVATION DES MEDAILLONS :

1. Refixage ponctuel au niveau des lacunes : colle d'esturgeon à 4 %.
2. Décrassage de la couche picturale : salive + « rincer » à l'eau déminéralisée.
3. Remise dans le plan des déformations : Humidité (Bavard humide) + Pression (table aspirante).
4. Les médaillons sont épinglés sur une toile tendue sur châssis afin de les positionner à la verticale le temps du vernissage et de la retouche.

TRAITEMENT DE RESTAURATION DES MEDAILLONS :

5. Protection de la couche picturale avant masticage : Paraloid B72 à 10 % de toluène, passé au pistolet.
6. Masticage des lacunes localisées au niveau des pliures de la toile. Les trous d'aiguille ne sont pas mastiqués ; Modostuc teinté en gris.
7. Réintégration colorée : acrylique et maimeri pour les usures.
8. Vernissage final : pulvérisation d'un Paraloid B72 à 10 % dans le toluène.
9. Mise en place du système d'accrochage.

3. TRAITEMENT EFFECTUE : JUSTIFICATION DU CHOIX DES MATERIAUX ET LEUR MISE EN OEUVRE

CONSERVATION : total 124 heures soit 15 jours ¹.

1. **REFIXAGE PONCTUEL** : Durée de l'opération, 17 heures. Pour les médaillons, 1 heure.

Problème :

Rupture adhésive de la préparation sur le support. Elle est localisée au niveau des pliures de la toile, le long des découpes et sur le pourtour des trous d'épingle.

But :

L'intervention consiste à rétablir l'adhérence de la préparation au support autour de ces parties lacunaires.

Critères de sélection du matériau à utiliser :

- *Aucune modification optique*. Il ne doit pas changer l'aspect optique du carton qui est satiné.
- *Une bonne souplesse*. Il doit pouvoir répondre aux contraintes exercées lors de l'enroulement de la toile autour du cylindre lors de son stockage.
- *Une stabilité à long terme*. Il doit conserver sa résistance mécanique et sa flexibilité. Il ne doit pas avoir de modification optique, et présenter une bonne stabilité chimique.
- *Une bonne mise en œuvre*. Sa viscosité doit être faible et sa tension superficielle élevée pour faciliter une bonne pénétration capillaire.
- *Une compatibilité avec les matériaux d'origine*. Innocuité vis-à-vis des pigments, des charges, des liants mais aussi des matériaux de restauration.

Choix de l'adhésif de refixage :

Nous éliminons auparavant les produits qui risquent de changer l'aspect optique de l'œuvre et dont la mise en œuvre ne favorise pas une bonne pénétration capillaire.

D'après les essais effectués, les colles de gélatine s'adaptent le mieux à notre besoin puisqu'elles possèdent un excellent pouvoir adhésif et, grâce à leur faible viscosité, une facilité de mise en œuvre². Le futur lieu d'exposition n'entrave en rien notre choix, les variations climatiques du musée étant relativement bien contrôlées.

La colle d'esturgeon³ présente l'avantage d'être plus souple⁴ que les autres colles animales et de conserver cette souplesse dans le temps. Son faible poids moléculaire et sa tension superficielle élevée assurent un bon pouvoir pénétrant nécessaire au refixage de la préparation au support. En outre, cette colle présente d'autres avantages liés à son PH proche de la neutralité ainsi qu'à son bon pouvoir collant à faible concentration. Enfin, l'aspect optique de cette colle n'est pas brillante et correspond à celui recherché pour notre œuvre.

¹ Les journées de travail sont calculées sur une base de huit heures par jours. Celles-ci ne prennent pas en compte les recherches, les analyses, les photographies et la rédaction du dossier.

² DE BOURNET-BECDELIEVRE N., *Approche théorique du refixage*, mémoire de l'IFROA, Paris, 1979.

³ Propriétés de la colle d'esturgeon en annexe II p.54

⁴ GOUTON C., *Les colles de gélatine*, mémoire de l'IFROA, Paris, 1988

Mise en œuvre :

La colle à 4%³ est chauffée au bain-marie puis passée immédiatement sur le pourtour des lacunes à l'aide d'un pinceau fin (fig. 29). Un apport de chaleur à l'aide d'une spatule chauffante facilite la pénétration de la colle. Un deuxième passage a été nécessaire à certains endroits.



Fig. 29 Refixage ponctuel.

2. DECASSAGE DE LA COUCHE PICTURALE : 21 heures. Médallions, 1 heure.

But :

Éliminer la poussière et la crasse qui se sont accumulées sur la face du carton. Celles-ci sont très superficielles. Nous prenons soin de ne pas retirer les tracés à la mine de plomb. La patine de la couche picturale est délibérément conservée. Cette opération est réalisée avant la remise en plan sur la table aspirante pour éviter une migration en profondeur de la crasse.

Mise en œuvre :

D'après les tests de nettoyage réalisés sur une partie de la couche picturale, la seule technique efficace est l'utilisation de la salive.

L'eau déminéralisée, les détergents, les agents chélatants, ainsi que la gamme des solvants pour un nettoyage superficiel (isooctane, diisopropylether, white-spirit et paraxylène) éliminent beaucoup moins bien la crasse.

Ce procédé de nettoyage⁴ pose le problème d'ensemencement de micro-organismes présents dans la salive de chacun. C'est pourquoi il est important d'éliminer ces impuretés en « rinçant » à l'eau déminéralisée.

³ Cette concentration a été choisie d'après les tests réalisés préalablement sur le carton.

⁴ BERNON N., *Essai de décaissage des peintures à l'huile non servies*, mémoire de l'École des Beaux Arts d'Avignon, 1989.

3. ELIMINATION DES RUBANS ADHESIFS AU REVERS DE LA TOILE : 10 heures et 9 heures pour ôter les résidus de colle.

Le carton est enroulé autour d'un cylindre afin de le retourner. Les rubans adhésifs d'emballage vert et marron ont été enlevés manuellement sans problème en regard des papiers et tissus collants pour lesquels l'utilisation du bistouri s'est avérée nécessaire (fig. 30). Les rubans adhésifs ont laissé une couche fine et homogène de colle incrustée dans la toile, laquelle a dû être nettoyée à l'acétone. Le tissu et le papier collant ont, quant à eux, laissé par endroit un résidu d'adhésif plus épais et cassant, mais facile à enlever par grattage au scalpel. Cette intervention terminée, l'ensemble du revers a été aspiré. Le nettoyage des résidus de colle a entraîné en même temps le tanin de la toile, ce qui explique les traces plus claires aux emplacements des rubans adhésifs.



Fig. 30 Rubans adhésifs retirés au scalpel.

4. RESORPTION DES DEFORMATIONS : 10 heures médaillons compris (comprend la préparation et l'exécution de l'opération).

Problème :

Ce carton de tapisserie est une toile peinte qui n'a jamais été tendue sur un châssis et de plus, stockée sans aucun souci de bonne conservation après son utilisation. Ceci a favorisé l'apparition de nombreuses déformations, à savoir : des pliures, des petits plis sur tout le pourtour du carton et une déformation générale de la toile.

But :

Il nous faut donc retrouver une certaine planéité en éliminant ces différentes déformations. Pour cela on doit relaxer la toile. Cette intervention ne peut être réalisée qu'avec un apport d'humidité, permettant ainsi d'utiliser les qualités élasto-plastiques des différents matériaux. L'aplanissement acquis lors de cette relaxation est maintenu grâce à une pression exercée sur l'œuvre.

Cette résorption des déformations s'avère primordiale avant la consolidation des découpes de la toile puisqu'elle nous permet de positionner correctement bord à bord les différentes bandes du carton.

Choix :

Ayant retiré les rubans adhésifs au revers, nous nous retrouvons face à quatre morceaux de toile. La possibilité d'utiliser l'humidité et la tension n'est pas choisie dans ce cas là, car elle demande une mise en œuvre, une manipulation et un apport de matériaux supplémentaire sur l'œuvre. D'après des petits tests réalisés sur le carton, le système humidité/pression donne un résultat très satisfaisant.

Cette reprise des déformations est effectuée sur la table aspirante pour plusieurs raisons⁷ :

- Le buvard humide est sur la toile déformée, l'aspiration de la table laisse passer cette humidité à travers les différents matériaux afin de les relaxer.

- Elle permet d'obtenir une pression générale et constante sur l'ensemble de l'œuvre grâce à l'application d'un film transparent qui recouvre l'œuvre et crée une résistance supplémentaire au passage de l'air.

Mise en œuvre (doc.G):

Pour éviter que les inscriptions à l'encre et à la craie au revers de la toile ne disparaissent pendant l'opération, celles-ci sont refixées à l'aide d'une pulvérisation d'un fixatif pour pastel à base d'acétate de polyvinyle. Les deux bandes sont transportées jusqu'à la table aspirante enroulées autour d'un cylindre.

Un molleton est posé sur la grille de la table aspirante sur lequel est placé un intissé pour protéger la couche picturale. Les buvards humides sont disposés sur le revers de la toile du carton (fig. 31). Un film de melinex (film polyester) est placé sur l'ensemble afin d'exercer une pression (fig. 32). La table aspirante est alors mise en marche. Lorsque la toile est suffisamment relaxée (environ 15 minutes), on enlève les buvards puis on laisse l'ensemble sous pression jusqu'à ce que l'humidité soit complètement évacuée (environ 3 heures).

L'opération est réalisée en deux temps, la table aspirante pouvant recevoir deux bandes à la fois.



Fig. 31 Deux bandes sont posées sur la table aspirante, puis recouvertes de buvard humide.

⁷ QUINET S., *Les problèmes posés par les peintures sur toile de coton, en particulier les déformations de la toile et leurs traitements*, Mémoire de l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels, La Cambre, Bruxelles, 1988/90.

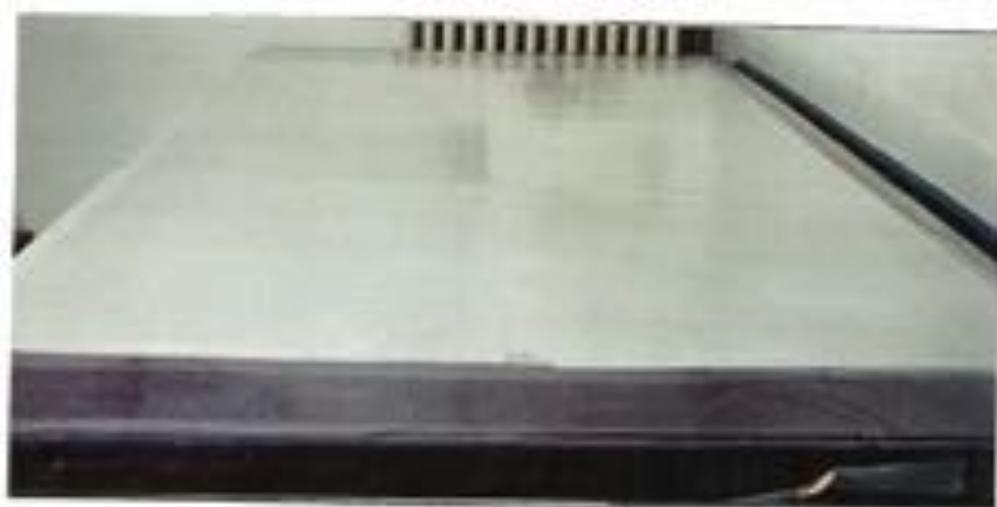


Fig. 32 La pression se fait à l'aide d'un marteau.



Fig. 33 Deux bandes dont les déformations sont résorbées et les deux autres non résorbées.

5. COLLAGE DES MORCEAUX DE PAPIER SUR LA FACE : 1 heure ½.

But :

Les différentes bandes du carton étant aplanies nous pouvons de nouveau les placer sur la table de travail et les disposer bord à bord. Celles-ci, correctement positionnées, sont maintenues par le collage de petits morceaux de papier sur la couche picturale. Ils permettent de retourner le carton sans risque de décaler le dessin lors de la manipulation mais aussi lors de la consolidation des découpes.

Choix :

Pour cette opération, il nous faut un adhésif et un papier le moins contraignant possible pour l'œuvre. Nous préférons utiliser un papier boloré 11 gr beaucoup plus résistant

que le papier japon au même grammage et une méthylcellulose. Ce boloré est à la fois suffisamment solide et peu contraignant.

La méthylcellulose présente, quant à elle, une bonne souplesse et une très bonne réversibilité.

Mise en œuvre :

Les morceaux de papier boloré fins sont découpés sur 5 cm de long et 2 cm de large et collés sur la couche picturale à la manière d'un papier de protection (fig. 34).

Ils sont positionnés parallèlement aux découpes environ tous les 10 à 15 cm.



Fig. 34 Morceaux de papier boloré collés sur la face.

6. MAINTIEN DES DECOUPES : Fil à fil et incrustations 30 heures et couture 16 heures soit 46 heures, à savoir moins de 6 jours.

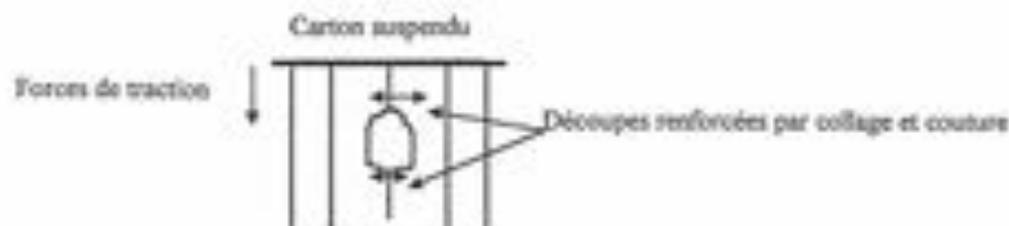
Problème :

Le carton est découpé en quatre bandes verticales et un pochon au centre de la toile.

But :

Le maintien de ces différentes découpes permet de manipuler le carton sans danger lors de l'accrochage, du décrochage et du stockage et favorise ainsi une meilleure conservation. Il redonne à l'œuvre une unité d'ensemble et facilite son appréciation esthétique par rapport à la tapisserie tissée.

Elle est réalisée par un collage bord à bord des découpes. Celles situées parallèlement aux forces de traction exercées lors de la suspension sont collées puis renforcées par une couture. La toile est suffisamment souple et résistante pour laisser passer une aiguille et répondre aux contraintes de friction exercées par le fil.



Doc. H Localisation des renforts par couture.

Critères de sélection de l'adhésif :

- *Le pouvoir adhésif* ne doit pas dépasser les forces de cohésion de la toile. Dans le cas d'une contrainte importante, il est préférable que le joint se désolidarise, plutôt qu'il ne crée une nouvelle rupture dans la toile.
- *Une bonne cohésion.*
- *Une bonne souplesse.* Il doit posséder certaines qualités dynamiques en regard des forces appliquées sur la toile lors de l'enroulement du carton.
- *Une bonne stabilité dans le temps.*
- *Un aspect esthétique agréable :* le joint de colle n'étant pas mastiqué, il nous faut un adhésif qui reste incolore et non brillant.
- *La réversibilité* n'est pas un critère fondamental dans notre cas. S'il était décidé de séparer de nouveau les bandes, celles-ci seraient découpées comme à l'origine.

Choix de l'adhésif⁸ :

Le carton étant destiné à être enroulé, l'adhésif recherché doit donc être résistant mais aussi très souple. Il nous fallait donc comparer différents adhésifs contraints lors de l'enroulement d'une toile. C'est pourquoi nous nous sommes référés aux tests réalisés par une étudiante de la Cambre⁹ sur la résistance des colles utilisées en consolidation des déchirures. Les tests à la pliure et à l'enroulement donnant les indications nécessaires sur la flexibilité de certains adhésifs ont démontré que la poudre polyamide Lascoux ainsi que la Keimfix (acétate de polyvinyle) donnent les meilleurs résultats en ce qui concerne la souplesse. Les résultats concernant la résistance à la traction pour ces mêmes adhésifs sont très corrects. Devant ces conclusions, il était donc intéressant de constater par nous-même ces résultats. Nous avons alors testé le polyamide et un acétate de polyvinyle (la Keimfix étant difficile à obtenir nous l'avons remplacé par la Sader R22). Les tests consistaient à enrouler les échantillons (collage des déchirures) autour d'un cylindre de 8 cm de diamètre. Nos résultats ont montré que les deux produits avaient un pouvoir adhésif et une souplesse similaires. Cependant le polyamide laisse les joints plus brillant qu'un acétate de polyvinyle, ce qui dans notre cas est un inconvénient, puisqu'ils ne seront pas mastiqués et que le carton a un aspect optique d'ensemble satiné. C'est donc pour cette raison mais aussi pour une facilité de mise en œuvre que nous choisissons la Sader¹⁰. De plus, pour ma part, l'emploi de cet adhésif était plus facile et plus rapide que la poudre polyamide.

Mise en œuvre du collage et de la couture :

Les deux opérations sont réalisées sous binoculaire.

Collage : la Sader est appliquée sur les extrémités des découpes à l'aide d'un outil pointu et fin. Une pointe chauffante vient renforcer le collage (fig. 34 et 35). Le collage bord à bord n'a pu être réalisé partout, des incrustations de toile ont alors été effectuées aux extrémités de la découpe de droite, sur 52 cm de long en haut et 55 cm en bas (fig. 35).

⁸ ROUX A-S., *Traitement des déchirures de support toile*, mémoire de fin d'études à l'école de Berne, 1993.

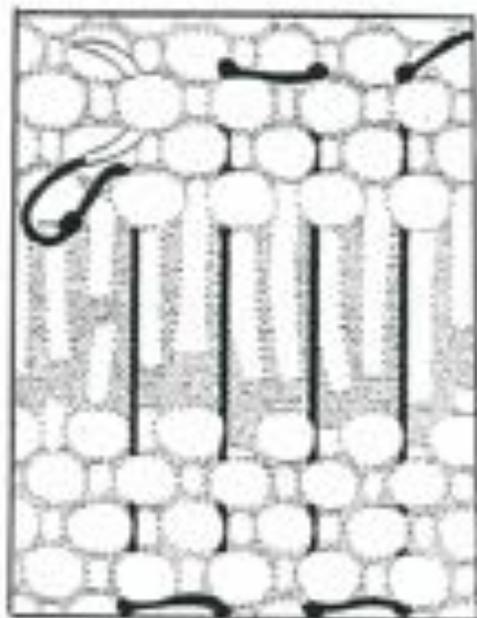
⁹ HEISTERUDER J., *Restauration de toiles déchirées*, mémoire de l'École Nationale Supérieure Des Arts Visuels de La Cambre, Bruxelles, Juin 1985.

¹⁰ Fiche technique en annexe II p.54.



Fig. 34 et 35 Collages des découpes des bandes de toile par fil à fil et incrustation de toile.

La couture¹¹ (fig. 39): les nœuds de départ et d'arrêt (issus des nœuds marins) (fig. 36) sont très importants pour la bonne tenue du fil et donc pour le maintien de la déchirure. Ils sont donc réalisés assez loin de la déchirure. Le fil de couture accompagne le fil du support dans son tissage tout au long de la découpe (doc. 1, fig 37 et 38). Le nœud d'arrêt viendra fixer la tension. Une insertion délibérément irrégulière du fil à coudre dans les fils du support autour de la déchirure permet d'éviter des tensions entraînant des déformations. L'aiguille doit passer sous la fibre sans forcer, elle ne doit pas être en contact avec la préparation du support.



Doc.1, fig. 36 et 37 Nœud et passage de l'aiguille le long du fil de support.

¹¹ BELTINGER K., *Die Vernehmung eines Risses an einem Leinwandgemälde*, revue Kunsttechnologie, 6/1992 Heft 2.



Fig. 38 Le fil de nylon le long du fil de lin du support.

Matériel : Aiguilles chirurgicales très fines, de section ronde. Le fil d'épaisseur 80µm est intégré à l'aiguille. Il faut choisir un fil qui ne se résorbe pas, et de bonne stabilité. S'il est trop fort, il risque de couper la fibre lors du nœud, s'il est trop flexible, il risque de se déformer. Un bon compromis semble être le fil de polypropylène, en raison de son insensibilité à l'humidité et sa résistance dans le temps, sa couleur bleue lui assure une meilleure visualisation. Les aiguilles trop petites et trop fines ne peuvent être tenues à la main, nous utilisons donc des pincettes à bouts coudés.

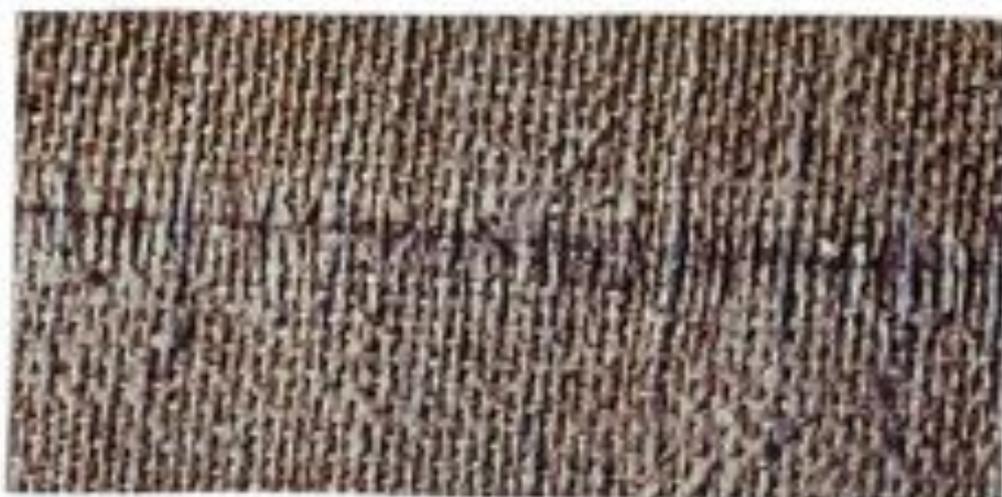


Fig. 39 Vision d'ensemble de la couture

7. POSE DES PIÈCES PROVISOIRES AU REVERS DES DECOUPES : préparation et collage, 2 heures.

But :

Elles renforcent le joint de colle des consolidations des découpes lors de la tension provisoire sur bâti.

Critères de sélection de l'adhésif :

- *Pouvoir adhésif*. Il doit résister aux forces de cisaillement et de traction. La résistance doit être cependant inférieure à la résistance à la traction de la toile.
- *Suffisamment souple*.
- *Compatibilité* entre les matériaux adhésif/substrat pour obtenir un bon collage.
- *Très bonne réversibilité*. De plus, la colle doit laisser le moins de résidus possibles au revers de la toile pour des raisons esthétiques. Il nous faut donc éviter l'utilisation d'un adhésif trop imprégnant.
- *Bonne mise en œuvre*. L'adhésif doit être peu pénétrant, c'est-à-dire avoir une viscosité assez élevée, de manière à ce qu'il remplisse les vides laissés entre les deux supports à assembler et non qu'il soit absorbé par les supports.

Critères de sélection du textile :

- Résistant à la traction.
- Suffisamment souple pour suivre les mouvements du support.

Choix :

Nous choisissons donc un non-tissé polyester de grammage moyen, 17 g. Le non-tissé a l'avantage d'être résistant à la traction à faible grammage. Il est préféré au polyamide qui est moins résistant et qui s'allonge beaucoup trop.

L'adhésif choisi est un copolymère acrylique, le Plextol B 500¹², pour sa bonne résistance à la traction et au cisaillement. Le Beva 371 n'est pas sélectionné car c'est un adhésif semi-impregnant qui risque de laisser des résidus de colle au revers de la toile. Le Plextol D 360 est beaucoup trop souple et pas assez résistant à la traction. Le mélange B 500 et D360¹³(50/50) reste lui aussi légèrement moins résistant que le Plextol B500 seul.

Mise en œuvre (fig. 40) :

Afin de faciliter une meilleure réversibilité, nous collons les pièces par réactivation au toluène. Cette technique permet d'obtenir un collage de contact. L'adhésif n'est pas dilué, ce qui limite par conséquent son imprégnation dans le substrat (ce qui n'est pas le cas lors d'un collage dans le frais). De plus, il offre une adhésion de bonne qualité et il a l'avantage d'être facilement réversible par pelage.

Les pièces ont une largeur de 4 cm. Elles sont encollées à l'avance. Au moment du collage, on passe le toluène avec un pinceau, un deuxième passage est réalisé quelques secondes après. Lorsque l'adhésif est « amoureux », on applique les pièces sur le revers des découpes puis on masse avec le doigt pour faire adhérer l'ensemble.

8. POSE DES BANDES DE TENSION PROVISOIRES : préparation et collage, 2 heures.But :

Mettre le carton en tension provisoire sur bâti, ceci afin de le positionner à la verticale pour faciliter le vernissage et la retouche.

Critères de sélection de l'adhésif :

- Bon pouvoir adhésif. Il doit résister à la traction et au cisaillement. Il devra être suffisamment solide pour supporter la tension mais aussi céder au-delà d'une certaine traction.

- Bonne souplesse.

- Une compatibilité entre les matériaux utilisés.

- Une excellente réversibilité. Comme pour les pièces, les bandes sont provisoires, il nous faut donc un adhésif qui laisse le moins de résidus de colle au revers.

Critères de sélection du textile :

- Bonne résistance à la traction.

- Suffisamment souple pour suivre les mouvements du support lors de la tension.

¹² Fiche technique de l'adhésif en annexe II p. 54.

¹³ PEAUCELLE A., *Le non-tissé synthétique utilisé comme renfort ponctuel des toiles peintes déchirées*, mémoire de l'École des beaux Arts d'Avignon, 1994.

Choix :

Les critères sont pratiquement identiques à ceux définis lors de la pose des pièces provisoires au revers des découpes. La mise en tension est réalisée à l'aide de ces bandes, le textile doit être plus résistant. C'est pourquoi, nous choisissons un intissé polyester 46 g. L'adhésif sélectionné est le même. Ce Plextol B 500 est de nouveau réactivé au toluène pour les raisons vues précédemment.

Mise en œuvre (fig. 40) :

Elle est identique à celle réalisée pour la pose des pièces. Les bandes mordent d'environ 2 cm au revers de la toile.



Fig. 40 Pièces et bandes de tension provisoires .

9. MISE EN TENSION PROVISOIRE : préparation du bâti 2 heures, tension du carton : 1 heure ½.

Lors de la tension provisoire, nous n'avons pas besoin d'extension, l'utilisation des châssis extensibles de type « staro » ou « chassitech » n'est donc pas fondamentale. Par contre, en raison de son format, il est important de choisir un bâti suffisamment solide. C'est pourquoi nous optons pour un bâti en bois avec deux traverses centrales. La tension sera très légère afin d'éviter toutes contraintes au niveau des découpes.

RESTAURATION**10. VERNISSAGE AU PISTOLET AVANT MASTICAGE** : préparation et vernissage
1 heure ½ (médaillons compris).But du vernissage :

Nous avons pris la décision de vernir le carton pour plusieurs raisons. Le vernis sert de barrière entre la couche picturale et les agressions mécaniques extérieures dues aux passages répétitifs des visiteurs du musée. De plus, il protège la surface du carton des frottements provoqués lors de son enroulement autour du cylindre. Il a aussi une fonction esthétique puisqu'il donne un aspect uni et régulier mettant en valeur de façon égale toutes les couleurs de la peinture. Cette caractéristique devient importante du fait que l'œuvre est exposée dans un musée. Comme nous le mentionnons dans l'introduction le carton est alors apprécié pour ses qualités picturales et esthétiques.

Notre objectif est d'arriver à protéger cette couche picturale tout en conservant cet aspect de surface satiné, ceci pour ne pas dénaturer l'œuvre qui est à l'origine une peinture non vernie.

But du vernissage avant masticage :

Le vernissage avant masticage facilite le nettoyage du pourtour des lacunes sans encrasser la couche colorée de mastic et sature les couleurs pour faciliter la retouche.

Critères de sélection du vernis :

- *Réversibilité*. Le vernis doit pouvoir s'enlever facilement et complètement sans mettre en péril l'intégrité esthétique et physique de l'œuvre.

- *Respect de l'aspect optique de la peinture*. Satiné.

- *Stabilité à long terme face à l'environnement*. Le vernis doit garder ses propriétés mécaniques, physico-chimiques et optiques initiales.

- *Souplesse*. Il doit être capable de subir une elongation raisonnable tout en restant continu, de façon à suivre les mouvements de la peinture en lui imposant un minimum de contrainte.

- *Bonne adhérence*.

- *Résistance à l'abrasion*.

- Les propriétés de *mise en oeuvre* sont aussi d'un intérêt capital, puisqu'elles déterminent les bonnes qualités d'étalement. Elles influencent par conséquent les qualités de l'apparence finale du vernis.

Choix :

Comme nous l'avons dit plus haut, il est important de conserver l'aspect de surface satiné du carton. Aussi, un vernis qui répond le mieux à ces exigences ne peut être qu'un vernis ayant : une viscosité assez élevée, une faible capacité de saturation des couleurs et un faible pouvoir garnissant. Ceci ne peut être obtenu que par l'emploi d'une résine synthétique. En effet, leurs longues chaînes macro-moléculaires donnent des résines très visqueuses, à faible étalement et pouvoir garnissant. La surface obtenue est irrégulière et l'aspect optique final est mat. De plus, ces hauts polymères sont dotés de hautes qualités mécaniques et physico-chimiques. Leurs liaisons Van Der Waals multiplient leur résistance et leur stabilité au sein du vernis.

Les résines cétoniques ne sont pas sélectionnées car leurs propriétés sont similaires aux résines naturelles. Comme elles, ce sont des résines de basse molécularité, leur degré de viscosité est faible ce qui favorise le garnissage et la saturation des couleurs. Nous savons aussi que la stabilité de ces résines est limitée dans le temps.

Parmi les résines synthétiques utilisées en vernis, nous choisissons une résine acrylique, le Paraloid B 72¹⁴. Elle semble la mieux adaptée à nos critères de sélection :

- Suivant la concentration, l'aspect optique satiné est facilement obtenu
- Facilement réversible avec des solvants sans danger pour la peinture
- L'interaction avec les pigments est jugée nulle¹⁵
- Stabilité correcte, démontrée par plusieurs études sur les résines synthétiques¹⁶.
- Suffisamment souple.

Mise en oeuvre :

Les morceaux de papier maintenant les bandes par la face sont au préalable ôtés. Pour que le rendu esthétique du Paraloid B 72 réponde le mieux à notre demande, il nous est nécessaire de le pulvériser. Lors de la pulvérisation, le solvant s'évapore très vite. La résine arrive pratiquement sèche à la surface du tableau, d'où cet aspect optique final satiné. Nous le diluons à 10 % dans le toluène.

II. MASTICAGE : médaillons : 6 heures, carton : 180 h soit 22 jours.

But :

Comblent les lacunes pour égaliser le niveau de la couche picturale. Il doit permettre l'exécution d'une retouche. Comme nous l'avons exposé dans l'introduction, toutes les pertes de matière ne sont pas mastiquées. Les découpes de toile et les trous d'aiguilles sont conservés. Par contre, les lacunes apparues après l'inutilisation du carton sont mastiquées, à savoir celles situées au niveau des plisures de la toile.

Critères de sélection du mastic :

- Bonne adhérence au support pour ne pas s'écailler, mais pas trop forte non plus pour permettre sa réversibilité mécanique.
- Bonne cohésion.
- Il doit être souple pour ne pas créer de tension dans la couche picturale et se fissurer lors de l'enroulement du carton autour du cylindre.
- Il doit être stable dans sa structure face aux différents facteurs d'altération, UV, humidité et les agents dégradants contenus dans l'atmosphère (acidité, base).
- Il doit avoir une certaine dureté pour ne pas être rayé trop facilement.
- Réversibilité mécanique et chimique.
- Il comprend l'intégration du point de vue de l'aspect de surface et d'autre part l'intégration de la couleur qui dépend non seulement de la retouche, mais également du mastic.
- Facilité de mise en oeuvre, bonne mouillabilité, tension superficielle basse, retrait minimum, séchage rapide et utilisation simple.

Choix :

Dans un premier temps, il nous faut choisir un mastic relativement souple pouvant répondre aux forces exercées lors de l'enroulement de la toile.

¹⁴ Fiche technique en annexe II p.55

¹⁵ DE WITTE, GUISLAIN-WITTMANN R, MASSCHELEIN-KLEINER L., *Vieillessement naturel et artificiel des produits synthétiques comparé à celui des produits naturels*, Séminaire S.C.R., Berne, 1985.

¹⁶ HORIE C-V., *Materials for conservation*, ed Butterworths, 1987, p.106.

D'après les tests à l'enroulement¹⁷ réalisés sur plusieurs mastics, nous éliminons les colles animales. Ces mastics commencent à se fissurer dès le premier enroulement de la toile. Par contre, le mastic réalisé au Modostuc¹⁸ est sans conteste plus souple que les autres. L'épaississant cellulosique ainsi que le plastifiant contenu dans ce mastic favorisent cette souplesse. De plus, le Modostuc a l'avantage d'être relativement stable, il montre un retrait minimum au séchage et sa mise en oeuvre est facile.

Mise en oeuvre :

Comme nous l'avons vu lors du constat d'état, la couche picturale est très usée. Cette usure rend la préparation grise visible le long des fils de la toile. Pour retrouver cet aspect lors de la retouche, il nous faut teinter en gris les mastics ; nous rajoutons donc des pigments noirs au modostuc. Dans un premier temps, les lacunes sont mastiquées à l'aide d'une spatule à peindre, puis ragrées avec une petite éponge humide (fig. 41). Le deuxième passage consiste à structurer au pinceau ces mastics grâce à une lumière rasante (fig. 42).



Fig. 41 masticage : détail de la bordure droite.



Fig. 42 Mastics structurés. Bordure supérieure.

¹⁷ Les mastics ont été passés au pinceau en deux couches sur une toile de lin (colle animale, alcool de polyvinyle et carbonate de calcium avec différentes concentrations de colle et Modostuc). La toile a été enroulée autour d'un cylindre de 8 cm de diamètre.

¹⁸ Composition du Modostuc en annexe I p. 55.

12. REINTEGRATION : 256 h, soit 32 jours.**But :**

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, pour une meilleure compréhension du public face à l'oeuvre, il est important de différencier les altérations en rapport avec sa fonction de celles postérieures à son utilisation. Pour cela une retouche de manière illusionniste nous semble être la plus appropriée en ce qui concerne ces dernières altérations (lacunes situées uniquement au niveau des pliures de la toile). Toutes les autres altérations (non mastiquées, comme les découpes de toile) sont laissées visibles ainsi que les tracés de crayon, les usures et la patine.

Critères de sélection du produit de retouche :

- *Le liant ne doit pas être trop brillant.*
- *Bonne adhérence au mastic coloré.*
- *Bonne propriétés mécanique (bonne souplesse, bonne cohésion).*
- *Inertie chimique.*
- *Stabilité (UV, humidité).*
- *Bonne réversibilité aux solvants après vieillissement.*

Choix :

Au fil du temps, le comportement d'une retouche dépend de la stabilité des pigments à la lumière mais aussi de la résine constituant son liant. Il nous faut donc un matériau relativement stable au vieillissement. Notre premier choix s'est alors orienté vers un vernis synthétique pour les qualités énoncées précédemment. Car il est important d'employer le même type de résine que celle du vernis de saturation des couleurs puisqu'elle facilite l'ajustement du degré de matité-brillance de la retouche à celui de la couche colorée. Cependant dans notre cas, la pratique est loin d'être aussi simple que la théorie. En effet nous nous sommes vite heurtés au problème de la réintégration des fonds unis (blanc et ocre jaune). Une retouche aux pigments et vernis synthétique directement appliquée sur les mastics gris donne un résultat trop peu couvrant. Il nous fallait donc un produit plus couvrant et en peu de couches pour éviter les surépaisseurs. Nous avons donc choisi les couleurs acryliques¹⁹, car elles ont l'avantage d'être rapidement couvrantes et d'aspect optique satiné. De plus, la plastification interne de la résine de base engendre une souplesse inaltérable. La forte cohésion de la résine et la bonne dispersion des pigments grâce aux colloïdes protecteurs donne au mélange une bonne cohésion. La stabilité des couleurs est confirmée par le fabricant. C'est une retouche facilement réversible dans les solvants organiques : hydrocarbures aromatiques, cétones, esters. La réintégration des usures de la couche picturale dues aux frottements de la chaîne et à l'utilisation du grattoir par le lissier sera faite avec les couleurs Maimeri. Cette retouche a l'avantage de rester réversible au white-spirit sans altérer les tons de fond acrylique en cas d'erreur. Les inconvénients concernant ces couleurs, à savoir une mauvaise stabilité (jaunissement, durcissement du film qui devient cassant), sont minimisés par l'emploi restreint du produit.

Mise en oeuvre :

Sur les lacunes situées au niveau des fonds unis, tels que le blanc et l'ocre jaune, les couleurs acryliques sont posées en aplat. Le deuxième passage se fait par petits traits verticaux et horizontaux avec les couleurs Maimeri afin d'imiter les usures. Ces couleurs sont mélangées au white-spirit pour éviter une retouche trop brillante. Cependant, dans les parties un peu trop mates quelques gouttes de vernis ont dû être rajoutées au mélange pour ajuster l'aspect optique final qui, dans l'ensemble reste plus ou moins satiné.

¹⁹ DAMOUR B., *Sélection parmi différents produits de retouche pour réintégrer un type de lacune diffus*, mémoire de l'École des Beaux Arts d'Avignon, 1987.



Fig. 43 Avant retouche. Détail de la bordure droite.



Fig. 44 Un aplat à l'acrylique dans les tons a été posé.



Fig. 45 Retouche réalisée par traits au couleurs Maimeri sur ce fond afin d'imiter les usures.



Fig. 46 Détail de la « chute de branchage », bordure droite, avant retouche.

Fig. 47 Même détail après retouche.





Fig. 50 Après retouche. Rinceau et fond blanc au niveau de la découpe laissée intacte (côté droite).



Fig. 51 Après retouche dans le fond blanc au niveau des trous d'épingle.



Fig. 48 Détail d'une partie du vase et du bouquet central.



Fig. 49 Même détail après retouche.

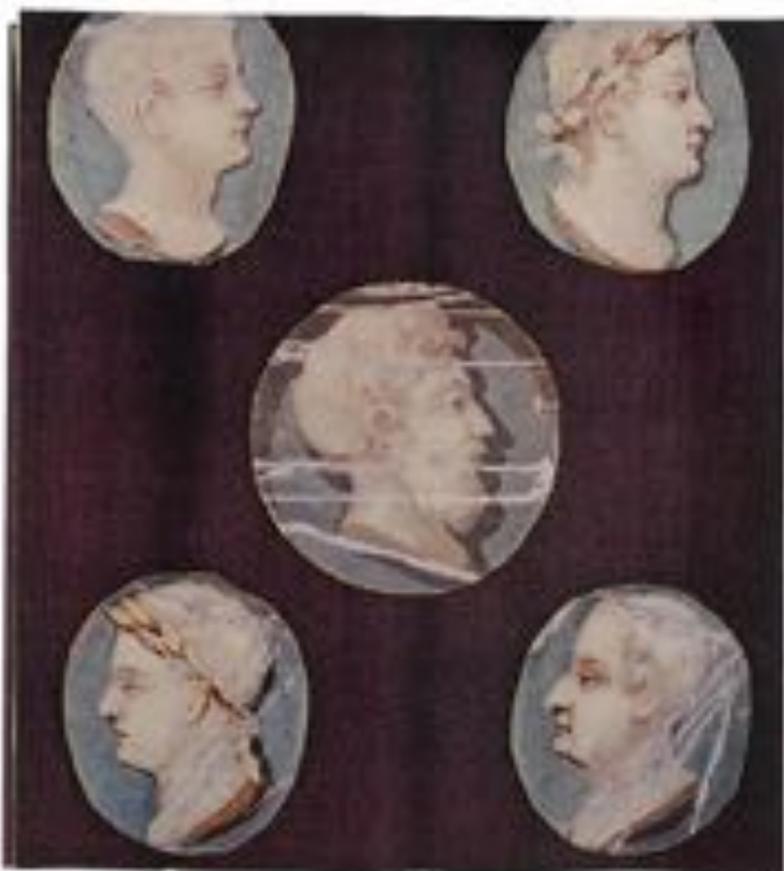


Fig. 52 Médallions avant retouche.



Fig. 53 Médallions après retouche.

13. VERNISSAGE FINAL : 1 heure

Pour une protection efficace de la couche picturale et afin d'homogénéiser son état de surface, le vernissage final est réalisé avec le même vernis, le Paraloid B 72. Nous préférons rester dans un système analogue, sachant que cette résine reste absolument réversible, puisqu'elle a plus tendance à se détériorer en vieillissant que de réticuler²⁹. L'application est réalisée par pulvérisation de la solution à 10 % d'extrait sec dans du toluène.

14. OTER LES BANDES DE TENSION ET LES PIÈCES PROVISOIRES :**15. SYSTEME D'ACCROCHAGE DU CARTON ET PRESENTATION DES MEDAILLONS :**

But :

La présentation finale de l'oeuvre au musée d'Aubusson doit répondre à différents critères de conservation mais aussi d'esthétique en rapport avec sa fonction d'origine.

- Par rapport à sa conservation, le système de présentation doit être :

- Réversible.

- Le procédé de mise en oeuvre doit être sans dommage pour l'oeuvre.

- Par rapport à sa fonction originelle :

- La présentation doit être esthétique tout en respectant le caractère particulier de l'oeuvre.

C'est pourquoi pour ne pas dénaturer la nature originelle du carton, nous décidons de ne pas le tendre sur un châssis mais de le suspendre. Ceci afin de faire valoir le caractère « autonome » qui lui est typique depuis sa fabrication.

La toile est au préalable démontée du bâti, les bandes de tension et les pièces retirées.

Choix du système :

Nous ne choisirons pas l'emploi de la bande velcro (moyen de suspension des tapisseries) pour la présentation du carton, car celui-ci risquerait d'être trop contraignant pour la toile lors du décrochage. Nous optons alors pour un système de tringle enfilée dans un ourlet cousu au revers d'une bande de toile synthétique collée au revers du carton.

Un contre-poids est réalisé en bas du carton avec une tringle.

Mise en place du système d'accrochage :

Des bandes de toile synthétique suffisamment résistantes sont collées en haut et en bas, au revers du carton sur environ 2 cm. 1 cm est effiloché pour éviter une épaisseur trop importante qui risquerait de marquer la face. Elles sont collées au Plextol B500 dans le frais, pour un meilleur pouvoir collant. Cet adhésif a de nouveau été choisi pour sa bonne résistance à la traction et au cisaillement, comme nous l'avons dit plus haut. La toile synthétique a été sélectionnée pour sa grande stabilité dimensionnelle et sa résistance au vieillissement. Ces bandes mesurent environ 4 cm de largeur, les 2 cm qui dépassent du carton correspondent à l'ourlet recevant la tringle.



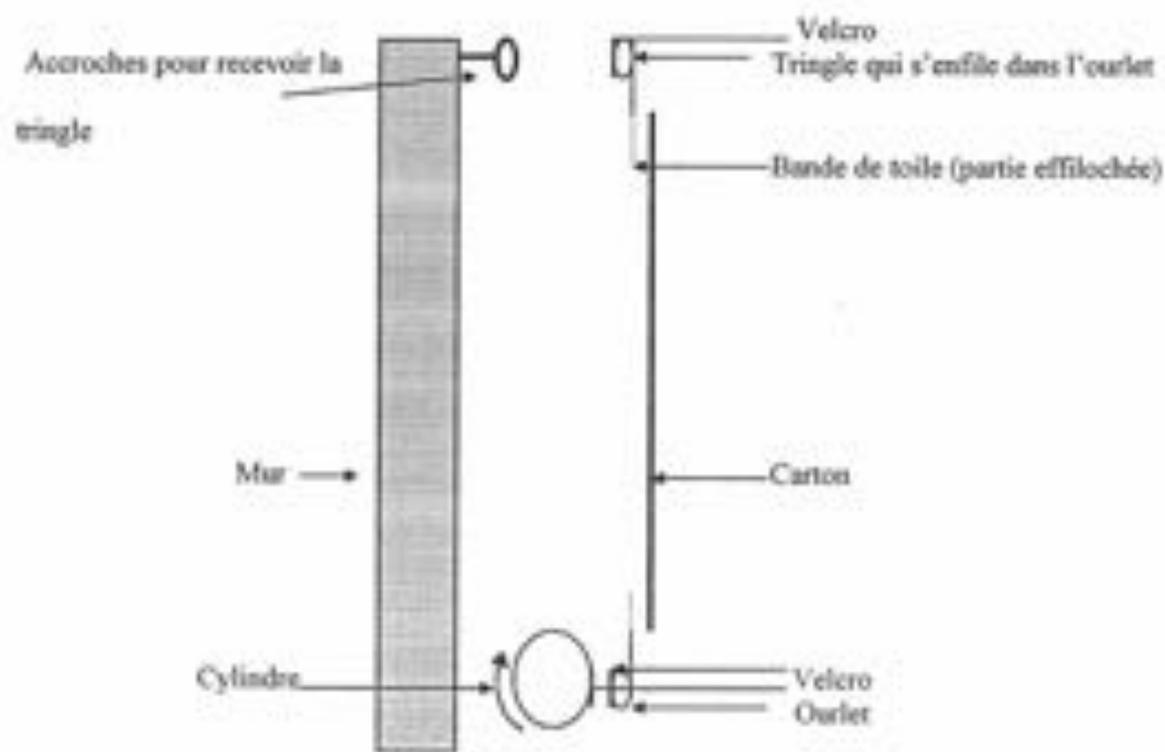
Mise en place des bandes de toile synthétique.

²⁹ DE LA RIE R., *Stability and function of coatings used in conservation*, *Polymers in conservation*, ed. Royal Society of Chemistry, 1992, pp.65-81.

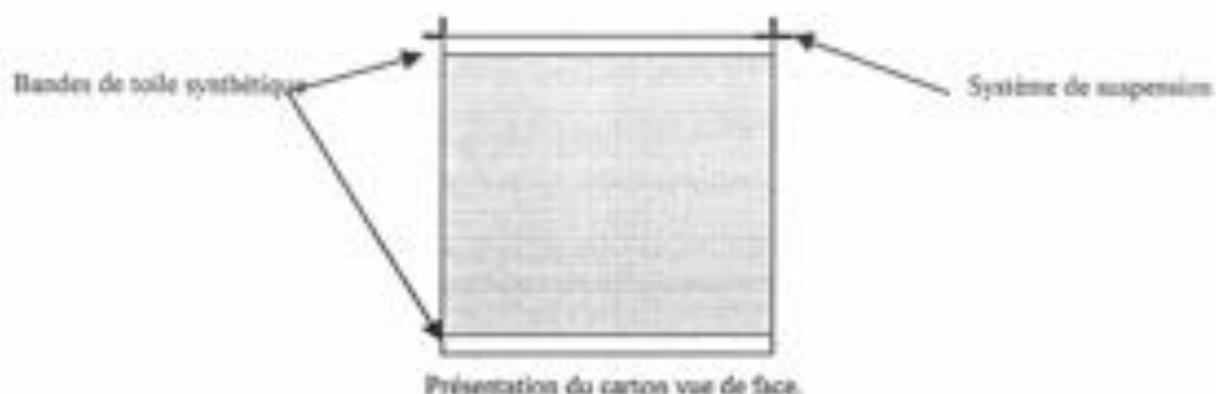
Pour faciliter l'opération, les ourlets seront cousus avant le collage des bandes.

Partie supérieure : un ourlet est cousu sur la bande de toile pour laisser passer la tringle qui sera fixée au mur. Des morceaux de velcro sont cousus au revers de ce tissu pour fixer l'œuvre sur le cylindre lors de son enroulement.

Partie inférieure : l'ourlet cousu sur cette bande recevra la baguette de contre-poids. Des morceaux de velcro sont comme sur l'autre ourlet cousus au revers.



Suspension à l'aide d'une tringle.



Décrochage et stockage²¹ :

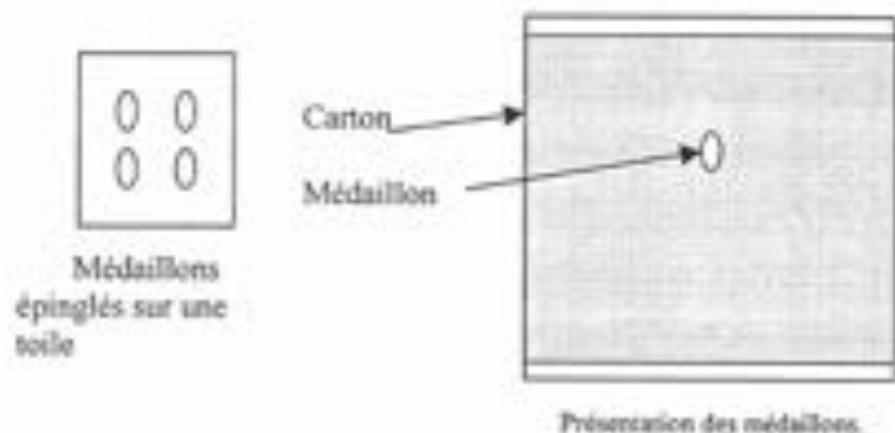
La tringle de la bande inférieure est retirée. L'œuvre est enroulée directement autour du cylindre en carton de 50 cm de diamètre préalablement protégé d'un intissé (fixé dans la boîte par une barre, cf annexe IV p.57). Le carton est maintenu sur le rouleau à l'aide des morceaux de velcro cousus sur les ourlets.

La boîte (H : 70 cm, L : 200 cm) dans laquelle sera stocké le carton est en bois (il nous faut un matériaux suffisamment solide pour supporter le poids du rouleau et de la barre). Le bois sera de préférence en peuplier cathayana (le pH est proche de la neutralité : 7.5)²², si non il faudra protéger l'intérieur avec des feuilles étanches comme les feuilles en polyester ou les feuilles en aluminium plastifié²³. Des trous seront réalisés sur les côtés de la boîte est du rouleau pour laisser passer la barre d'un diamètre de 4 cm et de 2 m 30 de long (de préférence en métal), qui supportera le cylindre. Un espace de 10 cm sera laissé autour du rouleau. Des grilles d'aération (30/30cm) sont prévues sur les autres côtés de la boîte pour faciliter le renouvellement de l'air (cf schéma en annexe IV p.57).

Une notice sera jointe aux manutentionnaires du musée, leur indiquant les manipulations à suivre concernant son accrochage, décrochage et son stockage (cf annexe III, p.56).

Présentation des cinq médaillons :

Un médaillon est épinglé sur le cartouche du carton, en exemple pour indiquer sa utilisation sur l'oeuvre. Nous pensons qu'il est important de tous les exposer au public, car ils sont la preuve que le carton a servi pour le tissage d'au moins cinq tapisseries (les trous d'épingle relevés sur ces médaillons peuvent en être la preuve). Les quatre autres sont donc épinglés sur une toile de lin tendue sur un châssis. Une note expliquant au public leur fonction ainsi que celle du carton, pourra être jointe à cette présentation par le musée



²¹ GUILLEMARD D., *Fabrication de boîtes de stockage pour les objets ethnologiques*, *Conservation-restauration des biens culturels*, dec.89, pp.7-12.

GUILLEMARD D., LAROQUE C., *Manuel de conservation préventive, gestion et contrôle des collections*, Université Paris I, pp. 61-66.

COSTAIN C., *Les faits saillants de la conférence internationale sur l'emballage et le transport des tableaux*, *Bulletin de l'ICC*, N°9, avril 1992, pp. 9- 10.

²² TETREAULT J., « Matériaux de construction, matériaux de destruction », tiré de *Conservation Préventive, colloque international de l'ARAFU*, Paris, oct 92, pp. 163-167.

²³ BARCLAY R., BERGEON A., DIGNARD C., « Support pour objet de musée : de la conception à la réalisation », CCQ, Ottawa, 1998, p.9. Le Marvelseal 360 est une feuille d'aluminium plastifiée couverte de plastique (nylon d'un côté, polyéthylène de l'autre). Cette feuille est étanche aux gaz, ce qui en fait un matériau idéal pour bloquer les produits volatils émis par le bois et ses dérivés. On peut fixer la feuille à l'aide d'une spatule chauffante ou d'un pistolet à air chaud.

ANNEXE I

L'UTILISATION DES CARTONS DE TAPISSERIE EN BASSE LISSE.

Ce carton de tapisserie est un modèle à grandeur d'exécution destiné à être posé sur un métier de basse lisse. C'est une technique actuellement employée dans les manufactures de Beauvais, Aubusson et Felletin. Le lissier de basse lisse travaille horizontalement, contrairement au lissier de haute lisse qui tisse sur un métier vertical.

La pratique ancestrale de ces ateliers marchois consiste le plus souvent à couper en bande le carton et de la placer directement sous la chaîne dans le sens horizontal (tel a été le cas pour notre œuvre).

Ces cartons sont alors appelés *cartons en bandes*²⁴. Ainsi découpés, ils facilitent l'exécution du tissage, car il est difficile aux lissiers de manipuler de grandes surfaces de toile quand le métier ne le permet pas. C'est pourquoi on coupe les modèles en bandes d'environ 30 cm de largeur tout au plus, et, comme chaque lissier ne tisse qu'une partie de l'ensemble, le travail se fait plus facilement. Le cartonnier tient en général compte de cette technique et s'arrange pour que certaines parties (les bandes) puissent être ajoutées ou retranchées. Ceci valait surtout pour les verdureurs où toutes sortes de variations étaient possibles et où les tapisseries pouvaient être adaptées aux largeurs commandées. Cependant, il arrive que certain grand carton soit utilisé sans être coupé, le métier permet alors d'enrouler autour d'un cylindre le carton au fur et à mesure du tissage. C'est toujours le cartonnier qui décide de découper ou non les bandes.

Le lissier « assoit » le modèle sur le *métier*, il l'épingle sur une *planche à dessin*²⁵ située en-dessous de la *nappe de chaîne*. Cette planche en bois est parallèle à la première *entouple* du métier devant laquelle est assis le basse-lissier. Le départ du carton est positionné très méticuleusement perpendiculaire au fil de chaîne (cf. ill p.53).

Le tissage se réalisant à l'envers, il se trouve donc en contrepartie. En effet, en basse lisse, la composition est techniquement inversée droite-gauche ou haut-bas à l'exécution par rapport au carton selon le sens de tissage retenu²⁶. Dans notre cas, la découpe des bandes prouve que le tissage s'est fait de gauche à droite ou de droite à gauche du carton (sens horizontal de l'œuvre). Le tissage se faisant toujours perpendiculairement aux lignes principales de la composition, évitant ainsi au final un nombre considérable de *couture de relais*²⁷. De plus le tissage des carnations ne s'effectue jamais du menton vers le nez, mais d'une oecille vers l'autre pour un meilleur rendu du modelé. Cependant, avec ce carton, l'inversion n'est pas nécessaire, puisque le dessin est un décor symétrique, il a donc été placé directement sous la chaîne. L'inconvénient de l'inversion du sujet en basse lisse nécessita la confection de cartons spéciaux pour la basse lisse²⁸. La substitution du calque au modèle est due au célèbre entrepreneur Jacques Neilson qui dirigeait un atelier de basse lisse aux Gobelins durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ainsi, la composition se trouvait inversée volontairement par rapport au modèle original pour retrouver sur la pièce la disposition primitive.

²⁴ VAN OMMESLAEGHE., *Les tapisseries d'Audenaarde*, Oudenaarde, sd, pp. 9-10.

²⁵ VERLET P, FLORISSOONE M, HOFFMEISTER A, TABARD F., *La tapisserie, histoire et technique de XIV^e au XX^e siècle*, Paris, 1977, p. 200.

²⁶ Ministère des affaires culturelles, inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Principes d'analyses scientifiques, *Tapisserie*, Paris, 1971, p. 36.

²⁷ *Couture de relais ou enlavage* : interruption du tissage provoquée par la rencontre de deux tons ou deux motifs différents faisant apparaître une légère fente qui sera cousue à la fin du tissage.

²⁸ NICLAUSSER J., *Les tapisseries et tapis de la ville de Paris*, Paris, 1948, p. 19.



D A B E C

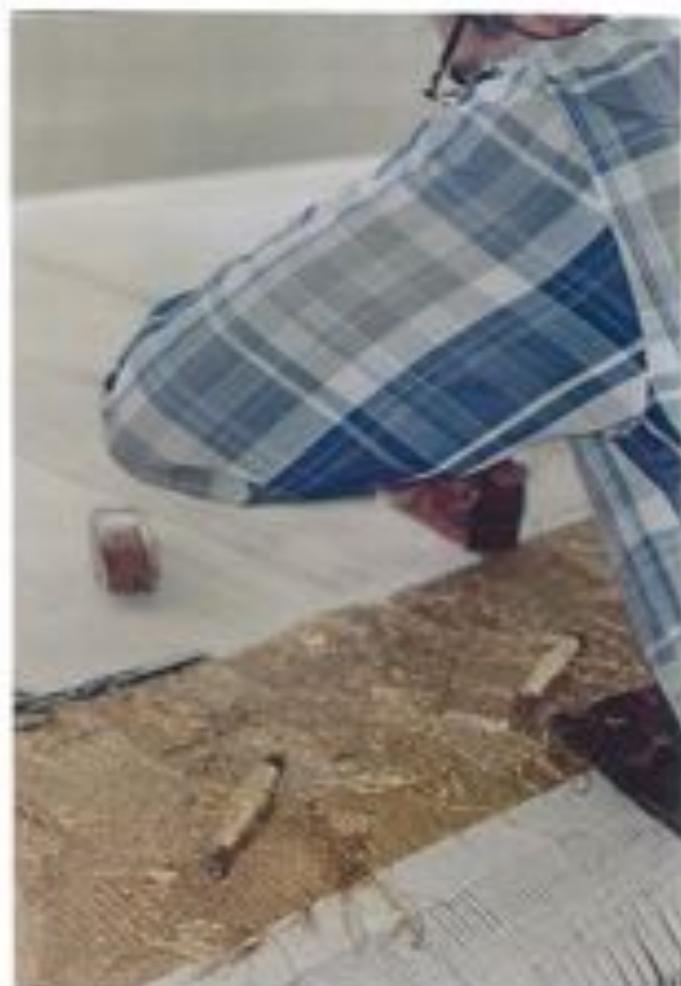
Disposition du carton sur le métier à tisser.

- A : Planche à dessin
- B : Carton
- C : Nappe de chaîne
- D : Encouple
- E : Métier à tisser

Les outils du tissier



Peigne ciseaux pointon grattoir



Utilisation du grattoir par le tissier

ANNEXE II

LES CARACTERISTIQUES ESSENTIELLES DES DIVERS PRODUITS EMPLOYES POUR LE TRAITEMENT²⁹**COLLE D'ESTURGEON :**

Utilisation : Refixage de la préparation sur le support.

La colle d'esturgeon est une colle naturelle à base de vessie natatoire d'esturgeons. Elle est appréciée depuis longtemps pour sa souplesse et son élasticité incomparablement supérieures à celles des autres colles animales. Son pouvoir collant est bon, mais elle possède surtout un excellent pouvoir pénétrant³⁰. Son PH varie entre 6 et 7. Elle gonfle dans l'eau puis elle est ensuite chauffée au bain-marie. Après filtrage des impuretés, nous avons rajouté 2 % de fongicide.

SADER :

Utilisation : Maintien des découpes

Nature chimique : Acétate de polyvinyl en émulsion

Propriétés chimiques

Indice d'acide :

PH : 4,5

Résistance à l'humidité : hygroscopique.

PLENTOL B500 :

Utilisation : Pose des bandes de tension et des pièces provisoires. Collage dans le frais des bandes de toile synthétique servant au système d'accrochage de l'œuvre.

Fabricant : Rohm

Composition : Copolymère d'acrylate d'éthyle (60%), méthacrylate de méthyle (40%), acrylate de méthyle (?)

Présentation : sous forme de dispersion aqueuse à 50% d'extrait sec.

Viscosité : 1.1 à 4.5 Pa.s

Taille moyenne des particules : 0.15 µm

TME : 7° C

TG : 9° C

PH : env. 9

Résistance à la rupture : 75 Kg/cm² à 21° C

Allongement à la rupture : 600% à 21° C

Caractéristiques du film sec : Transparent et souple, bonne stabilité photochimique et aux variations d'humidité et de température.

²⁹ La plupart des informations mentionnées sur ces deux pages concernant les produits sont tirées des fiches techniques des fabricants.

³⁰ WEHLTE K : Werkstoffe und Techniken der Malerei, Munich, 1990, p.451.

TOLUENE :

Utilisation : Réactivation du Plextol B 500 pour le collage des pièces et des bandes de tension provisoires. Préparation du Paraloid B 72 pour le vernissage.

Synonyme : Méthylbenzène

Point d'ébullition : 110.6°C

Point de fusion : 9.5

Tension de vapeur en Kp à 20°C = 0.91 à 0°C

Température d'auto inflammation °C : 552°C

Température d'évaporation (éther = 1) : 6.1.

MODOSTUC :

Utilisation : Mastics.

Fournisseur : CTS

Composition : Eau, épaississant cellulosique (hydroxypropylcellulose), acétate de polyvinyle, plastifiant (biphthalate d'éthylhexyle), carbonate de calcium et sulfate de calcium.

PARALOID B72 :

Utilisation : Vernissage

Fabricant : Rohm and Haas

Composition : Copolymère de méthacrylate d'éthyle et d'acrylate de méthyle.

Présentation : Granules translucides à 100% d'extrait sec.

Viscosité dyn (Pa. S) : 2.5-5.5

TG : 40° C

Point de ramollissement : 70°C

Point de fusion : 150°C

n : 1.487

Paramètre de solubilité : 9.3

Propriétés : Résine acrylique thermoplastique de dureté moyenne, insensible à la lumière et au vieillissement, non-réticulante.

COULEURS ACRYLIQUE LIQUITEX EN DISPERSION AQUEUSE.

Utilisation : Réintégration

Composition du liant : Primal AC 33 (éthyle acrylate 60%, méthyle méthacrylate 40%, éthyle-méthacrylate 7), fabricant : Rohm and Haas.

Diluant : eau

Masse volumique du Primal AC 33 : 1.07 Kg/dm³.

Formation du film : évaporation de l'eau, agglomération des particules, lien H et liaisons Van Der Waals. Température minimum de formation du film du Primal AC 33 : 9°C.

« COLORI PER RESTAURO » MAIMERI.

Utilisation : Réintégration

Composition du liant : résine Mastic, résine triterpénique et d'acide oléanique.

Solvant : essence de térébenthine ou white-spirit.

Formation du film : évaporation du solvant.

ANNEXE III**NOTES EXPLICATIVES DONNEES AUX MANUTENTIONNAIRES DU MUSEE
CONCERNANT L'ACCROCHAGE, LE DECROCHAGE ET LE STOCKAGE.****1- L'accrochage :**

L'accrochage doit se faire par trois personnes. La boîte est placée au sol à l'emplacement du lieu d'exposition. La partie supérieure de l'œuvre est délicatement décrochée du cylindre et la tringle rentrée dans l'ourlet. Deux personnes déroulent le carton du rouleau fixé dans la boîte en le maintenant par les extrémités de la tringle. La partie inférieure est décrochée du cylindre par la troisième personne. La tringle supérieure est alors placée au mur grâce aux accroches prévues à cet effet. La tringle inférieure servant de contre poids est placée dans son ourlet une fois que l'œuvre est exposée au mur.

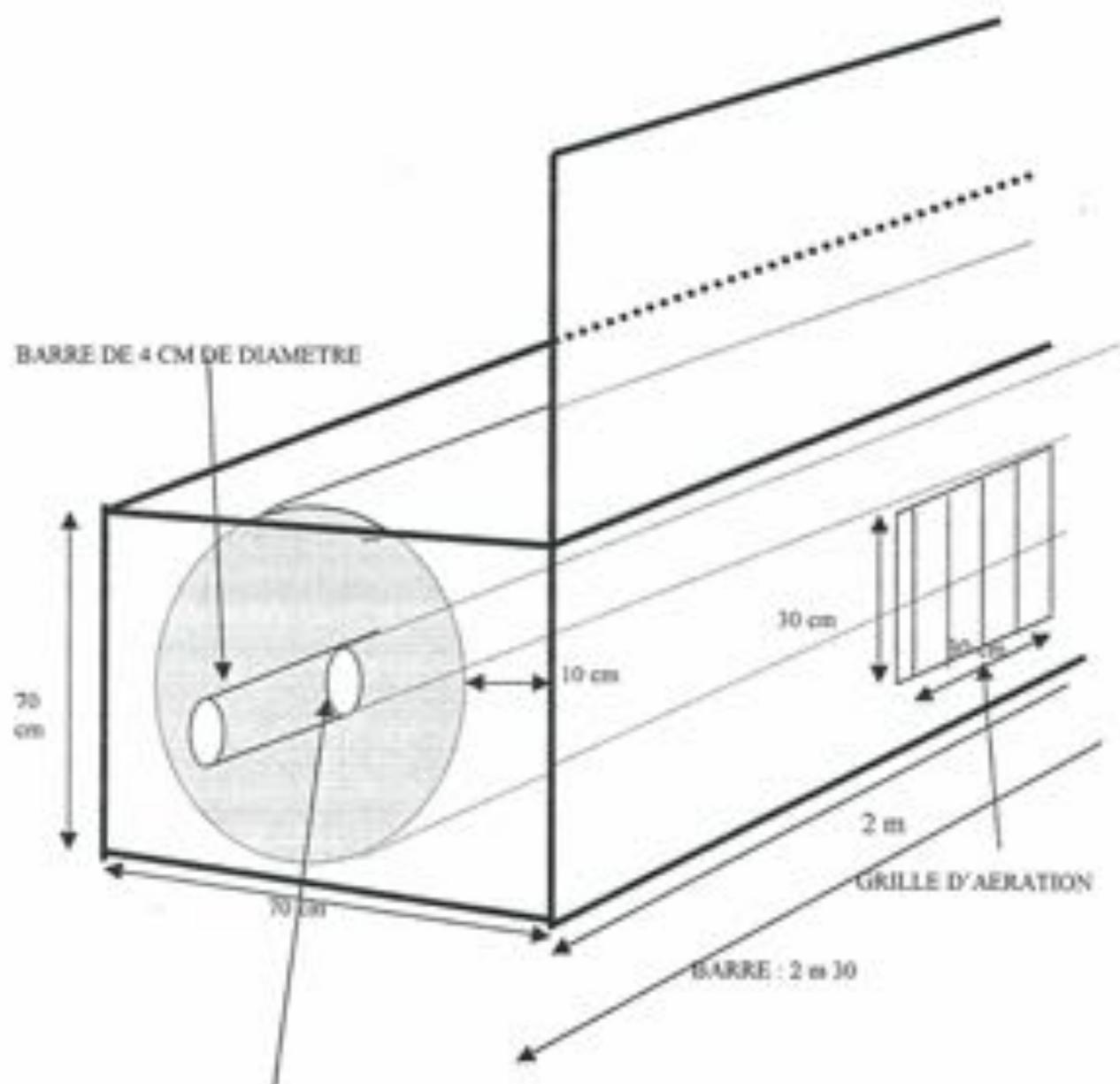
2- Le décrochage :

Il est aussi réalisé par trois personnes. Pendant que deux personnes décrochent la tringle supérieure du mur, la troisième enlève la tringle inférieure de l'ourlet et fixe la bande de suspension au velcro du cylindre. Pendant que les deux autres personnes continuent à maintenir la tringle supérieure, la troisième enrôle progressivement le carton dans la boîte. La tringle supérieure est ensuite enlevée puis la bande fixée au rouleau. La boîte est refermée et entreposée directement en réserve.

3- Le stockage :

Grâce à ce système, le carton est toujours roulé et entreposé à l'horizontal dans sa boîte. Les tringles servant à la suspension de l'œuvre ainsi que le châssis recevant les médaillons seront rangés dans cette même boîte.

ANNEXE IV

CONFECTION DE LA BOITE POUR LE STOCKAGE DE L'ŒUVRE.

TROUS SITUES SUR LES CÔTES DE LA BOITE ET DU ROULEAU RECEVANT LA BARRE.

BIBLIOGRAPHIE

CONSTAT D'ETAT :

MARJNISSEN R-H., *Dégradation, conservation et restauration des œuvres d'art*, Bruxelles, 1962.

NICLAUSSER J., *Les tapisseries et tapis de la ville de Paris*, Paris, 1948.

VAN OMMESLAEGHE., *Les tapisseries d'Audenarde*, Oudenaarde, sd.

VERLET P, FLORISSOONE M, HOFFMEISTER A, TABARD F., *La tapisserie, histoire et technique du XIV^e AU XX^e siècle*, Paris, 1977.

Ministère des affaires culturelles, inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Principes d'analyses scientifiques, *Tapisserie*, Paris, 1971.

DOSSIER SCIENTIFIQUE :

CHARLOT G., *Analyse qualitative des cations et des anions*, Dumod, 1980.

DELCROIX G., *Phénomènes physiques et peinture artistique*, Paris, 1988.

PHILIPPON J., *Microanalyse chimique des pigments et des liants par voie humide*, Cours IFROA.

PINCAS A et COL., *Le lustre et la main*, Paris, 1991.

TRAITEMENT :

BARCLAY R, BERGEON A, DIGNARD C, « Support pour objet de musée : de la conception à la réalisation », CCQ, Ottawa, 1998.

BELTINGER K., « Die vernähung eines Risses an einen Leinwandgemälde », *revue Kunsttechnologie*, 6/1992, Heft.

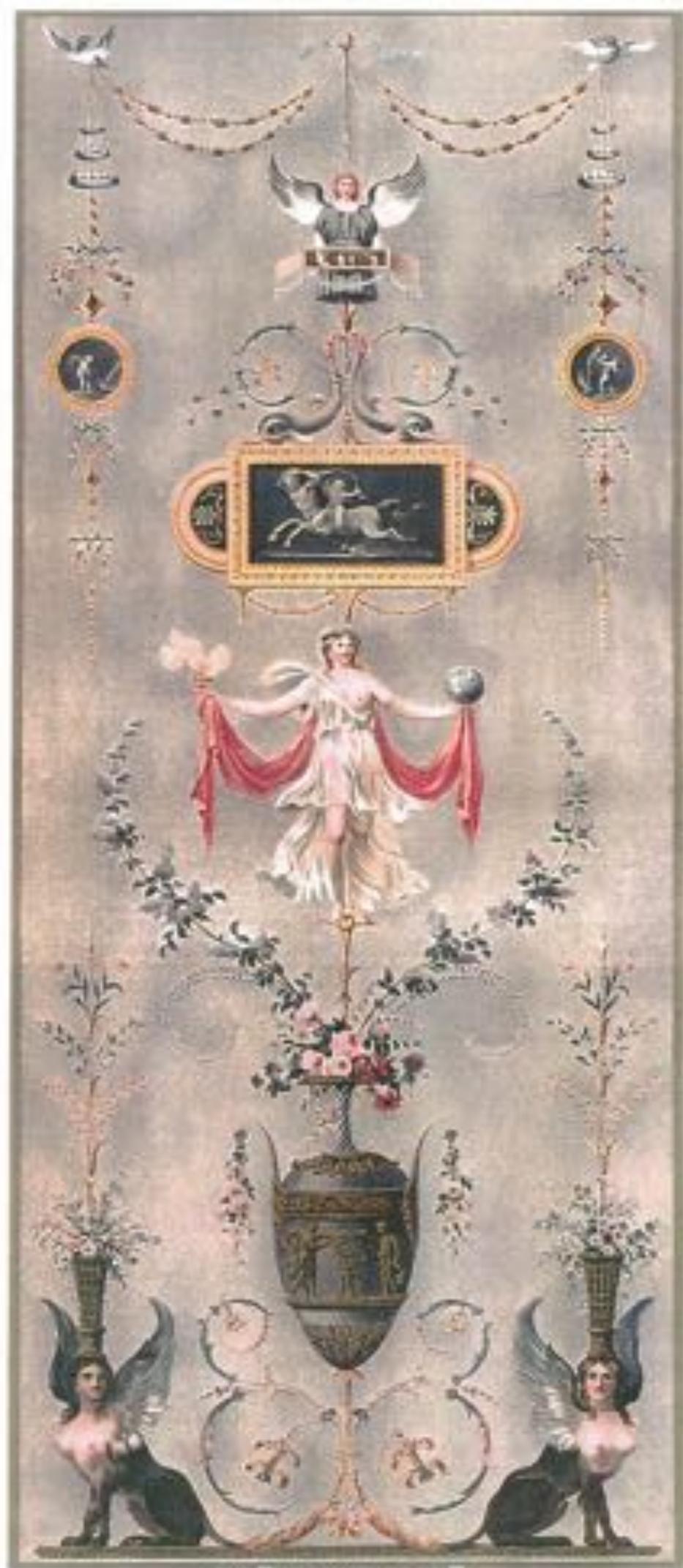
BERNON N., *Etude du dégrasage des peintures à l'huile non vernies*, mémoire de l'Ecole des Beaux Arts d'Avignon, 1989.

COSTAIN C., « Les faits saillants de la conférence internationale sur l'emballage et le transport des tableaux », *Bulletin de l'ICC*, N°9, avril 1992.

DAMOUR B., *Sélection parmi différents produits de retouche pour réintégrer un type de lacune défini*, mémoire de l'Ecole des Beaux Arts d'Avignon, 1987.

DE BOURNET-BECDELIEVRE N., *Approche théorique du nettoyage*, mémoire de l'IFROA, Paris, 1979.

- DE LA RIE R., *Stability and function of coatings used in conservation*, Polymers in conservation, ed. Royal Society of Chemistry, 1992.
- DE WITTE, GUISLAIN-WITTERMANN R, MASSCHELEIN-KLEINER L., « Vieillissement naturel et artificiel des produits synthétiques comparé à celui des produits naturels », *Séminaire S.C.R.*, Berne, 1985.
- GOUTON C., *Les colles de gélatine*, mémoire de l'IFROA, Paris, 1988.
- GUILLEMARD D., « Fabrication de boîtes de stockage pour les objets ethnologiques », *Conservation-restauration des biens culturels*, dec. 1989.
- GUILLEMARD D, LAROQUE C., *Manuel de conservation préventive, gestion et contrôle des collections*, Université Paris 1.
- HEISTERUBER J., *Restauration de toiles déchirées*, mémoire de l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre, Bruxelles, juin 1985.
- HORIE C-V., *Materials for conservation*, ed Butterworths, 1987.
- PEAUCELLE A., *Le non tissé synthétique utilisé comme renfort ponctuel des toiles peintes déchirées*, mémoire de l'École des beaux Arts d'Avignon, 1994.
- QUINET S., *Les problèmes posés par les peintures sur toile de coton, en particulier les déformations de la toile et leurs traitements*, mémoire de l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels, La Cambre, Bruxelles, 1989/90.
- ROUX A-S., *Traitement des déchirures de support toile*, mémoire de fin d'études à l'école de Berne, 1993.
- TETREAUULT J., « Matériaux de construction, matériaux de destruction », tiré de *Conservation Préventive, colloque international de l'ARAFU*, Paris, oct 92, pp. 163-167.



PANNEAU DU BOUDOIR



APRES CONSERVATION / RESTAURATION