

# Dessins italiens du musée Condé à Chantilly

## II. Raphaël et son cercle



m



## Notes sur la restauration de trois fragments de carton copiés d'après Raphaël



Fig. 1 Raphaël, *Remise des clefs à saint Pierre*, Londres, Victoria & Albert Museum.

Grâce à un don des Amis du musée de Chantilly, nous avons pu entreprendre la restauration de trois fragments de carton de tapisserie représentant des têtes d'apôtres dont l'état rendait la lecture difficile et empêchait d'apprécier la qualité. Ces dessins ont été achetés par le duc d'Aumale à Frédéric Reiset, qui, dans le catalogue de ses œuvres<sup>1</sup>, les attribue à Raphaël et les compare aux cartons préparatoires originaux qui se trouvaient autrefois au château d'Hampton Court et qui sont aujourd'hui au Victoria & Albert Museum<sup>2</sup> à Londres.

Le pape Léon X avait commandé à Raphaël des cartons pour la réalisation d'une tenture destinée à compléter le décor de la chapelle Sixtine au Vatican. Le sujet des dix tapisseries qui composent la tenture des *Actes des apôtres* s'inspire des vies de saint Pierre et de saint Paul<sup>3</sup>. Le tissage a été réalisé dans l'atelier bruxellois du lissier Pieter Van Aelst (dit aussi Pierre d'Enghien) entre 1517 et 1519<sup>4</sup>. Les tapisseries sont accrochées dans la Chapelle Sixtine le 26 décembre 1519<sup>5</sup>.

Les trois cartons de Chantilly sont copiés à partir de la composition pour *La Remise des clefs à saint Pierre* (fig. 1).

Le carton original de la *Remise des clefs à saint Pierre* conservé au Victoria & Albert Museum est composé de demi-feuilles assemblées par des joints<sup>6</sup>. Un tracé préparatoire au fusain est visible par infrarouge. Le dessin a été exécuté à la détrempe (pigments et colle de peau). Le carton comporte une découpe qui suit le sommet des têtes



Fig. 2 Dessin A avant restauration, lumière rasante.

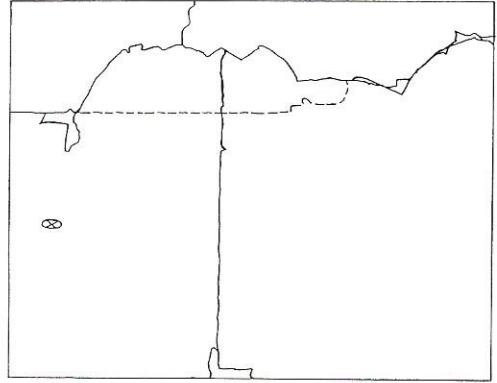


Schéma 1 : disposition des feuilles de papier du dessin A, avec emplacement du filigrane.



Fig. 3 Dessin B avant restauration, lumière rasante.

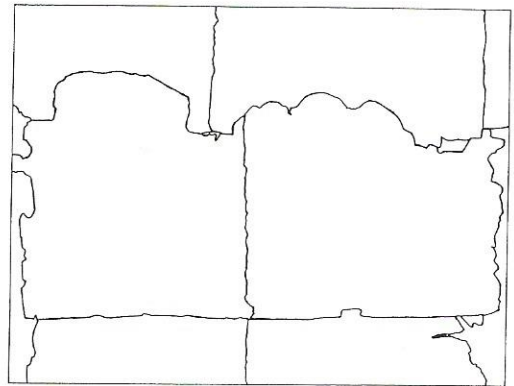


Schéma 2 : disposition des feuilles de papier du dessin B.

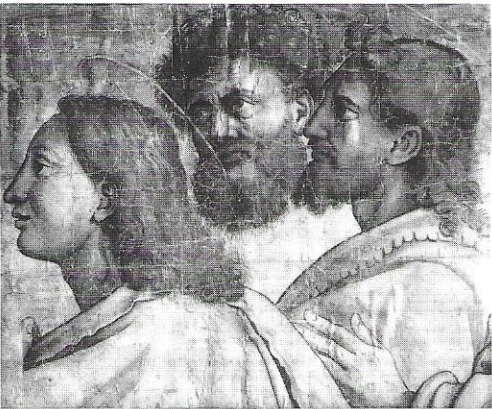


Fig. 4 Dessin C avant restauration, lumière rasante.

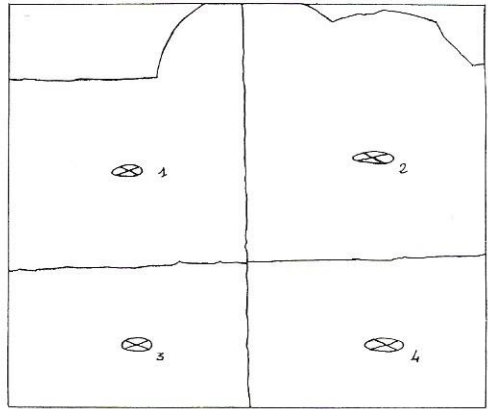


Schéma 3 : disposition des feuilles de papier du dessin C, avec emplacement du filigrane.



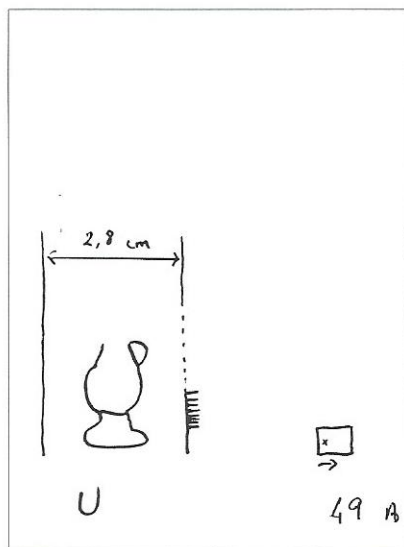


Fig. 5 Relevé du filigrane du dessin A.

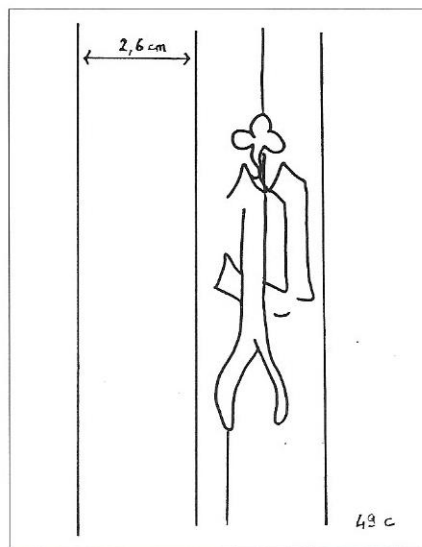


Fig. 6 Recomposition du filigrane des feuilles du dessin C à partir des quatre relevés.

des apôtres à quelques centimètres et qui le partage horizontalement en deux. Cela a vraisemblablement été motivé par la nécessité, lors du tissage, d'ajouter une bande de paysage sans détails architecturaux juste au-dessus des personnages, de façon à isoler des parties techniquement complexes pour les lissiers. Après le tissage, quand le carton a été reconstitué, cet ajout a été supprimé et le paysage replacé dans sa position originale. Postérieurement, le carton a été piqueté afin d'en faire une copie, mais le piquetage se limite au groupe de personnages et le paysage n'en comporte aucune trace. Lorsque les cartons sont arrivés en Angleterre, ils étaient déjà en trop mauvais état pour être utilisés. Un peintre, Francis Cleyn, a été chargé d'en exécuter des copies. Le piquetage date peut-être de cette époque. On ne sait pas ce que sont devenues ces copies.

### Description technique des dessins de Chantilly

Les trois dessins<sup>7</sup> se décomposent en deux parties : les têtes des personnages d'une part et le paysage d'autre part. Une ligne de découpe suit approximativement le contour de la chevelure ; la bande du paysage a été ajoutée par-derrière. Les têtes constituent la partie principale des trois dessins (fig. 2, 3 et 4). Chacun d'entre eux est composé de plusieurs feuilles, réunies par des joints de 1 à 2 cm de large finement réalisés.

Les papiers ne sont pas les mêmes pour les trois œuvres :

- A : papier épais filigrané (fig. 5), vergeures et chaînettes difficilement visibles,
- B : papier épais, vergeures et chaînettes difficilement visibles,
- C : papier épais filigrané (fig. 6).

Le filigrane du dessin C présente de fortes similitudes avec les lettres « P gothique à fleuron à quatre feuilles » de l'ouvrage de Briquet<sup>8</sup>, notamment avec les numéros 8652 et 8653. Ceux-ci ont été surtout relevés fin XVI<sup>e</sup> siècle début XVII<sup>e</sup> siècle en Belgique et aux Pays-Bas actuels. Nous n'avons pas trouvé de référence proche pour le filigrane du dessin A qui ressemble à la partie inférieure d'une cruche.

Les trois bandes supérieures rajoutées portant le fond de paysage proviennent d'un autre papier épais.

Pour les têtes, la technique graphique est complexe. Après un tracé à la pierre noire et au fusain, le dessin a été aquarellé. Certaines lignes ont été soulignées à l'encre noire et des rehauts de blanc ont été posés pour accentuer les lumières. Les bandes de paysage, elles, sont gouachées en épaisseur. Leur dessin est identique à celui de la tapisserie du Vatican et non à celui du carton conservé au Victoria & Albert Museum : les détails architecturaux sont éloignés du sommet des têtes.

## État de conservation

Les cartons sont particulièrement usés et ont subi plusieurs interventions de consolidation et de réparation. Le papier est très altéré par un réseau très dense de déchirures, de lacunes et de plis, orientés plutôt verticalement. Certaines déchirures sont mal remises en place. De nombreuses zones sont épidermées avec perte de la matière graphique. Dans la partie supérieure gauche du dessin B, nous notons la présence de galeries creusées par des insectes dont un spécimen desséché est encore présent.

De nombreuses pièces en papier vergé fin teinté à la gouache comblent les plus grosses lacunes. Elles sont découpées gauchement et recouvrent légèrement le papier d'œuvre. Leur teinte est très différente du coloris de l'original et tranche violemment avec l'entourage. La retouche débordé largement. Certaines petites lacunes ou zones épidermées ont également été retouchées maladroitement. Autour des pièces et de certaines déchirures, il y a des débordements de colles. De petites gouttes d'adhésif sont également dispersées sur les dessins. Dans les fonds gouachés, ces amas de colle ont provoqué des écaillages de la matière picturale.

Les œuvres sont collées en plein sur plusieurs couches de papier vergé ancien (fig. 7).

Le collage a été fait de manière grossière et a provoqué l'apparition de cloques et de plis.

## Traitement

Nous décidons de libérer le papier d'œuvre de tous ses doublages afin de l'assainir. Lors du nettoyage du verso, nous découvrons des restes de papiers imprimés (des mots latins sont clairement lisibles sur les plus gros fragments). Nous trouvons aussi des renforts de papier ancien sous certaines déchirures et lacunes.



Fig. 7 Détail du dessin B : anciennes pièces, retouches, plis, déformations.

La colle de doublage forme une couche irrégulière avec de gros amas localisés. Elle est de couleur brune et sa texture rappelle la colle de pâte<sup>9</sup>. Nous la retirons soigneusement. Lors du nettoyage, les anciennes pièces sont retirées et collées pour documentation à leur emplacement d'origine sur une feuille de papier japonais qui porte le schéma de l'œuvre.

Afin de drainer les produits de dégradation encore présents dans le papier, les œuvres sont posées sur des buvards humides. La phase de consolidation peut alors commencer. Toutes les déchirures sont remises en place avec des bandes de papier japonais 18 g<sup>10</sup> et de la colle d'amidon<sup>11</sup>. Nous appliquons ensuite un premier doublage général en papier japonais 18 g avec de la colle d'amidon très diluée. Après séchage à l'air libre nous réhumidifions légèrement les œuvres pour une première remise à plat en tension. Les dessins ont dès lors retrouvé leur cohésion et sont manipulables. Toutes les lacunes sont comblées avec des pièces en papier japonais 40 g<sup>12</sup> préteinté. Nous appliquons un deuxième doublage en papier japonais 29 g<sup>13</sup> avec de la colle d'amidon, puis nous procédons à une mise en tension pour une dernière remise à plat. Nous profitons de ce que les œuvres sont tendues sur leur support pour retoucher les pièces avec de l'aquarelle (fig. 8).





Fig. 8 Vue du dessin C avant retouche.

## Montage

Les dessins sont fixés par des languettes de papier japonais sur des fonds de papier<sup>14</sup> coloré à l'aquarelle. Ce support est tendu sur une plaque de polycarbonate alvéolé<sup>15</sup>. La plaque de verre protectrice est éloignée de la surface par des baguettes de balsa teintées à l'aquarelle. Un cadre en bois achèvera le montage.

## Comparaison entre les dessins de Chantilly et les autres œuvres en rapport avec la tenture des *Actes des apôtres*.

Pour compléter notre travail sur les cartons de Chantilly, il nous a paru particulièrement intéressant de les comparer d'un point de vue technique à celui conservé au Victoria & Albert Museum afin de relever leurs points communs et leurs différences.

Un relevé du contour des têtes a été confronté aux radiographies du carton de Londres pour vérifier si l'échelle est la même. Cet examen s'est avéré positif. Un autre point commun est la découpe au-dessus des têtes.

Mais, sur le carton de Londres<sup>16</sup>, la découpe suit étroitement le contour des têtes, alors que, pour les cartons de Chantilly, elle est décalée de quelques centimètres

au-dessus. Si la découpe des cartons de Londres peut trouver sa justification dans la nécessité qu'a eue le lissier de rajouter une bande de paysage moins complexe, la découpe de Chantilly ne peut se justifier de la même façon puisqu'elle l'inclut dès le départ<sup>17</sup>. Nous pouvons seulement constater la différence des papiers et des techniques entre les deux parties (gouache pour les paysages, aquarelle pour les personnages). Les cartons de Londres et ceux de Chantilly se distinguent également par les techniques graphiques employées. De plus, les couleurs ne sont pas copiées fidèlement (la chevelure de saint Jean, plutôt châtain sur l'original, est d'un roux flamboyant à Chantilly, les teintes des manteaux semblent aussi se différencier).

Le travail de restauration a permis de réunir davantage d'informations techniques sur ces trois fragments de carton et de les comparer avec plus de précision au carton original. Il serait intéressant, pour approfondir cette étude, de poursuivre cette confrontation avec les copies répertoriées.

1. Reiset, 1850, p. 30, n° 49.
2. Nous remercions A. Derbyshire, restaurateur au Victoria & Albert Museum, responsable de l'étude et de la restauration des cartons de Raphaël, qui nous a généreusement communiqué les résultats de son étude et de ses recherches.
3. Voir Cordellier & Py, Paris, 1992, p. 263-266.
4. Voir Pianzola & Coffinet, *La Tapisserie*, Genève, 1971, p. 86-87.
5. Elles sont aujourd'hui conservées dans une salle spéciale des musées du Vatican.
6. A. Derbyshire pense que des feuilles de demi-format sont plus faciles à manipuler pendant l'assemblage.
7. Dimensions : A = 39 x 50,6 cm ; B = 57 x 75 cm ; C = 62 x 76 cm.
8. C.-M. Briquet, 1907.
9. Mélange de colle de peau et de colle de farine.
10. Papier japonais 100 % kozo, réf. Canson K 35, 4891-133.
11. Colle fabriquée à partir d'amidon de blé pur dilué à raison de 100g / l d'eau et cuite pendant une heure.
12. Papier japonais 100 % kozo, réf. Canson K 33, 4891-139.
13. Papier japonais 100 % kozo, réf. Canson K 45, 4891-136.
14. Vélin de montage, pâte chiffon, réserve alcaline, pH neutre, 250 g/m<sup>2</sup>, commercialisé par Canson, réf. 4261-201.
15. Plaque de nid d'abeille, en polycarbonate de 6 mm d'épaisseur fournie par Art & Conservation.
16. Le carton pour la *Remise des clefs à saint Pierre* est le seul qui comporte de telles découpes autour des têtes des apôtres.
17. De ce point de vue, les cartons de Chantilly suivent le dessin de la tapisserie du Vatican.