

# Cré

Conservation  
et **restauration**  
du patrimoine  
culturel

Dossier :  
**LE PAPIER**

Les châteaux  
de la Loire malades  
du plâtre ?

Les reliures  
italiennes

n° 6

80 F



## La conservation et la restauration des dessins italiens au Musée Condé de Chantilly

La collection de dessins du musée Condé a été constituée par Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897), cinquième fils du roi Louis-Philippe.

Elle comporte un ensemble unique de plus de trois cent cinquante portraits dessinés par les Clouet, Lagneau et Dumoustier achetés, pour le plus grand nombre, en Angleterre au comte de Carlisle en 1889. Les quatre cent quarante et un portraits dus à Carmontelle viennent de la collection de l'Écossais Duff Gordon Duff. Les dessins italiens, français et des écoles du Nord proviennent, pour la plupart, de l'ensemble que Frédéric Reiset, devenu conservateur du cabinet des dessins du Louvre vendit au duc en 1861, accompagné de recommandations pour leur conservation.

Le duc d'Aumale fit monter les Carmontelle sur onglets, dans des albums. Les portraits furent collés, souvent en plein, sur des cartons blancs et recouverts d'un second carton à fenêtre biseautée. Le montage des autres feuilles est d'une grande élégance : collées sur un fond de carton, elles se présentent dans des passe-partout bleus à filets d'or soulignés de légers traits noirs. Il fit aménager au Salon d'Orléans, grande pièce située au premier étage de la façade nord du grand château, des armoires vitrées dont les tablettes étaient recouvertes d'une fine basane, et y plaça la plus grande partie des dessins enfermés dans des portefeuilles constitués d'un épais carton et de rabats de tissu noir. Mais il présenta aussi de nombreuses feuilles dans des cadres sur les murs de plusieurs salles. Ainsi les vingt-six Prud'hon occupaient-ils deux niveaux de la salle dite de la Minerve éclairée par deux fenêtres, l'une au nord, l'autre à l'est. La Galerie du Logis, exposée au sud,

comptait plus de cinquante portraits au crayon.

En 1963, Raymond Cazelles, conservateur des collections, posa au collège des conservateurs le problème de la conservation des Prud'hon, exposés depuis quatre vingts ans, dont les feuilles bleues avaient jauni. Il fut décidé de les décro-

**Amélie Lefébure**

Ancien conservateur des collections du musée Condé.

**Eve Menei**

Restauratrice de dessins et papyrus, diplômée de l'IFROA, ancienne pensionnaire à la Villa Médicis.

**Laurence Caylux**

Restauratrice de dessins, diplômée de l'IFROA.

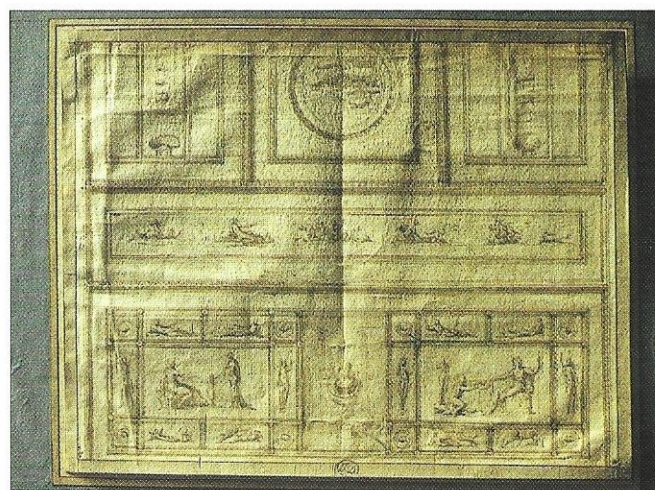


Photo 1 - vue avant intervention d'un dessin déformé : *Projet de plafond* de Perino del Vaga inv. 96 (85)

Photo 2 - *Naissance de la Vierge* par Baccio Bandinelli, inv. 113 (106), recto après nettoyage et consolidation, avant retouche.

## Dossier : le papier, porteur de rêve et de connaissance

### Notes

1. Dessins italiens du Musée Condé à Chantilly, - 1. Autour de Pérugin, Filippino Lippi et Michel-Ange, - II. Raphaël et son cercle, - III. Autour de Parmesan et Primatice.

2. respectivement C. Lanfranc de Panthou, B. Peronnet et O. Villard.

3. Trois expositions successives ont eu lieu à l'occasion de la publication des trois tomes du catalogue: 4 octobre 1995 - 8 janvier 1996; 28 février - 29 mai 1997; 14 octobre 1998 - 11 janvier 1999.

4. Les trois grands fragments de carton de tapisserie d'après Raphaël, présentés dans la deuxième exposition ont fait l'objet d'une campagne séparée.

5. Une des clauses du testament du duc d'Aumale interdit la sortie des œuvres du musée.

6. En juillet 1998, Madame N. Garnier a repris la fonction de conservateur des collections et assuré la fin de la supervision du travail et des préparatifs de la dernière exposition.

7. Nous nous sommes inspirées en cela du système de documentation utilisé entre autres au British Museum il y a quelques années.

8. Nous avons utilisé pour les conserver le système mis au point dans l'atelier de restauration du département des arts graphiques du Louvre sous la direction d'A. Le Prat, qui consiste à coller ces éléments sur une feuille de papier japonais. Pour plus de précisions Cf. H. Bartelloni, M. Bervas, L. Caylux, A. de La Chapelle, E. Menei: «Observation et restauration des dessins de Pisanello du Musée du Louvre», in *Restauration, dé-restauration, re-restauration...*, Actes du 4<sup>e</sup> colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire, Paris, 5-7 octobre 1995, pp. 93 - 102.

cher. En 1972 les conservateurs demandèrent de mettre en cartons tous les dessins encore exposés. Raymond Cazelles les fit alors transporter dans des armoires en bois réalisées pour les recevoir dans la bibliothèque du Théâtre située au rez-de-chaussée du grand château, côté sud, au niveau des douves. A la fin des années 1970, se posa la question des conditions de conservation. Un certain nombre de feuilles furent examinées (F. Flieder du CRCDG et S. Bergon du service de restauration des Musées de France se chargèrent de cet examen avec le soin qui les caractérise). Des prélèvements de moisissures et de traces d'insectes furent analysés et le résultat se montra rassurant. Il n'y avait pas d'évolution: les insectes étaient morts et les moisissures stabilisées.

S'il n'y avait pas lieu de s'inquiéter, il fallait néanmoins rester vigilant et surtout envisager de démonter les dessins de leurs supports acides pour les remonter sur des cartons neutres et sous des maries-louises doublées elles-mêmes de papier neutre. Deux restaurateurs intervinrent, chacun sur trois dessins très fortement piqués, après examen des données techniques et définition du degré de blanchiment à atteindre. Le résultat fut satisfaisant. Quelques portraits de Clouet furent restaurés avec l'aide de mécènes particulièrement intéressés par cette collection.

Dans les années 1987-90, un nouveau système de chauffage et de traitement d'air fut mis en place pour pallier les trop grands écarts hygrométriques et thermiques de la salle, mais, malgré cette installation, il est encore indispensable de placer des humidificateurs ou des déshumidificateurs selon les saisons.

L'opportunité de procéder à une grande campagne de restauration se présenta avec l'étude scientifique des dessins italiens de la Renaissance dont le catalogue raisonné<sup>1</sup> fut confié à trois élèves<sup>2</sup> de Dominique Cordellier, conservateur au département des arts gra-

phiques du Louvre. La décision fut prise de les présenter au public<sup>3</sup> et, pour cela, de les restaurer. A l'occasion de la célébration de son bicentenaire en 1995, l'Institut de France prit en charge la première opération, restauration-exposition, puis la Fondation Rhône-Poulenc-Institut de France prit le relais pour la seconde et la troisième.

L'intervention de restauration fut caractérisée par trois données:

- la durée, étalée sur quatre années en plusieurs campagnes;
- l'importance du corpus, plus de 160 dessins, et son prestige;
- la conciliation entre restauration et conservation préventive dont un des aspects a consisté à ne pas dénaturer la présentation voulue par le duc d'Aumale.

### Quatre interventions étalées sur quatre années<sup>4</sup>

Nous savions dès le départ que plusieurs années allaient être nécessaires à la réalisation du projet. Il ne pourrait s'agir cependant d'un travail continu et régulier, mais de plusieurs campagnes successives. La quantité de dessins à appréhender et cet étalement dans le temps posaient le problème de la cohérence des opérations: ces contraintes ont conditionné notre réflexion pour la mise en place du protocole d'intervention.

L'unité de lieu pour la réalisation était un atout non négligeable<sup>5</sup>. Nous avons pu aménager au sein du château un espace approprié où se sont déroulées toutes les interventions, ce qui facilitait aussi la continuité du dialogue entre conservateurs<sup>6</sup> et restaurateurs.

Le souci de cohésion a guidé notre réflexion lors de l'élaboration du mode de documentation. Une fiche par œuvre a été rédigée résumant l'état antérieur et le détail du travail entrepris. Nous avons choisi de les imprimer sur des enveloppes<sup>7</sup> qui permettent de conserver les pièces annexes telles que relevés de

## Dossier : le papier, porteur de rêve et de connaissance

filigranes, feuilles de doublage décollées, pièces et consolidations retirées<sup>8</sup>, étiquettes anciennes.

Toutefois, ce système nous a paru incomplet pour donner une bonne vision de chaque intervention; et la continuité comme la cohérence de l'ensemble étaient difficiles à saisir. Pour pallier cette insuffisance, a été rédigée en tête de chaque ensemble de fiches une introduction pour présenter la synthèse du travail, récapituler les produits, les matériaux et les méthodes employés et décrire les interventions répétées sur une série d'œuvres (par exemple pour les 8 feuilles d'études de Francesco di Simone Ferrucci, Inv n° 20 [14] à 27 [21]), ou réalisées systématiquement pour toutes, comme le traitement des montages.

Ces textes servent de rapport conducteur aux quatre campagnes réalisées et constituent de fait une sorte de mémoire d'atelier.

### *Un corpus exceptionnel par sa qualité*

Aborder un ensemble d'œuvres aussi prestigieux ne peut qu'inciter à la plus extrême prudence. Toutefois leur état, résultant de montages inadaptés et d'expositions trop prolongées lors de la création du musée, ne laissait aucun doute sur la nécessité d'une intervention.

Dès le départ, nous avons choisi l'intervention minimale. Mais confronté à la réalité du travail sur des œuvres aussi variées, que peut signifier concrètement ce postulat si souvent posé? Aucune opération n'est anodine. La simple observation du premier ensemble de feuilles nous a vite fait comprendre qu'il était impossible de se contenter d'un simple dépoussiérage.

Le retrait des dessins de leur ancien montage ne posait pas de problème de principe car la qualité des matériaux était mauvaise et le mode de fixation (des charnières posées sur les quatre

côtés, au dos des dessins sans verso) provoquait systématiquement des déformations importantes (photo 1).

Tous les dessins ont donc été systématiquement démontés au début de chaque campagne, ce qui a permis d'affiner le diagnostic.

Nous avons alors dû sélectionner les critères qui permettraient de définir la nécessité et le niveau d'exécution des interventions. Nous les illustrerons en présentant trois problèmes fréquemment rencontrés.

### CONSOLIDATIONS LOCALES

En découvrant les versos des œuvres, nous avons mis à jour de nombreuses consolidations locales. Il a fallu les retirer, car la qualité des papiers et des colles employés était médiocre ou mauvaise. Les consolidations étaient le plus souvent épaisses et provoquaient des déformations du papier de l'œuvre (photo 2).

### PIÈCES

Pour les pièces visibles au recto, le choix était plus délicat car il fallait tenir également compte de l'aspect esthétique de la retouche. Nous avons donc nuancé nos décisions. Les pièces dont la qualité des matériaux et de la retouche était bonne ont été conservées. Elles ont parfois été retirées pour être nettoyées puis remplacées après amincissement de leurs bords pour éviter les surépaisseurs (photos 3 et 4).

Mais dès qu'il y avait défaut esthétique ou mauvaises conditions de conservation, l'ajout a été retiré<sup>9</sup> et remplacé par du papier japonais<sup>10</sup>, éventuellement disposé en couches superposées pour en adapter l'épaisseur à celle de l'œuvre.

Le problème de la nouvelle retouche se posait alors. Le plus souvent une teinte moyenne a été choisie, reprenant la coloration générale du papier original. Mais dans certains cas, en fonction de

## Dossier : le papier, porteur de rêve et de connaissance

9. Nous rappelons qu'ils ont tous été conservés dans la documentation.

10. Papier 100% fibres de kozo, 29g, commercialisé par Canson.

Photo 3 - *Saint Martin*, Pordenone, inv. 124 (118), feuille dégagée de tous les ajouts; les pièces anciennes destinées à être remplacées sont présentées à gauche.

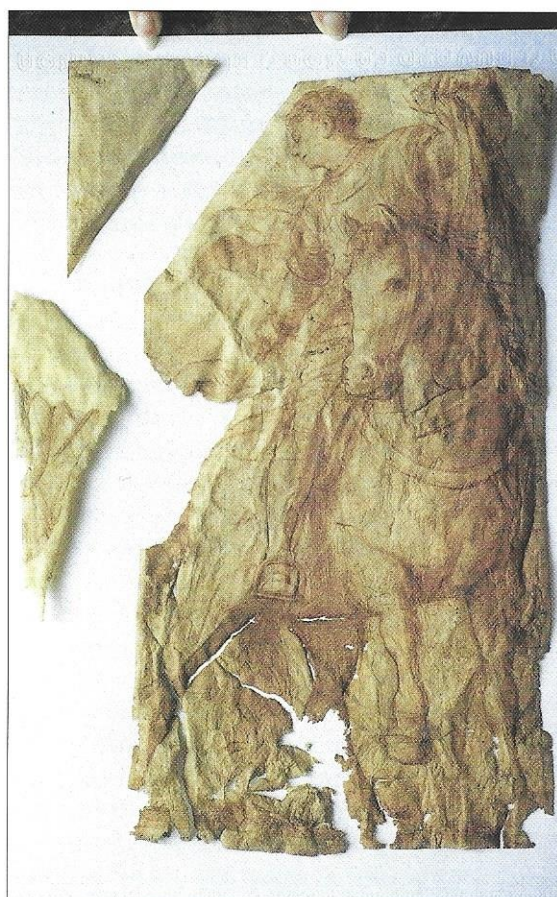


Photo 4 - *Saint Martin*, Pordenone, inv. 124 (118), recto à la fin de l'intervention.



l'impact de l'accident sur la lisibilité de l'œuvre, la retouche a été réalisée de manière illusionniste, en imitant la technique et en restituant le tracé manquant. Il s'agit d'un choix plutôt exceptionnel dans le champ des arts graphiques; il dépasse la conception habituelle d'intervention

minimale. C'est la qualité particulière de certaines œuvres

et l'incidence des lacunes sur la perception de leur valeur esthétique qui ont fait apparaître ce choix comme incontournable (photo 5).

### DOUBLAGES

Le retrait d'un ancien doublage est un acte conséquent, aussi n'est-il pas possible de le rendre systématique. La tentation était pourtant parfois grande de faire retrouver à une feuille, manifestement en bon état, sa souplesse et sa texture d'origine. Le retrait a été réalisé quand la qualité des papiers et des colles employés était manifestement si mauvaise qu'elle entraînait une dégradation du papier d'œuvre. A ces occasions, quelques versos ont été mis à jour<sup>11</sup>

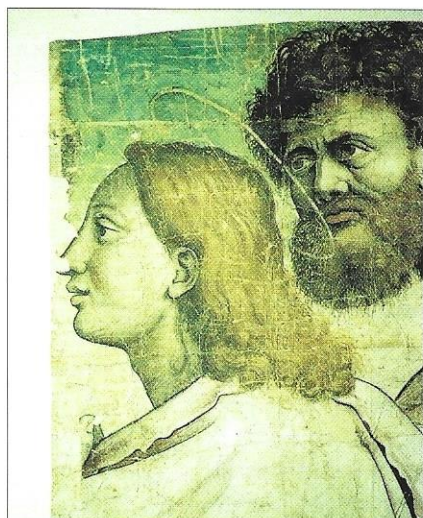
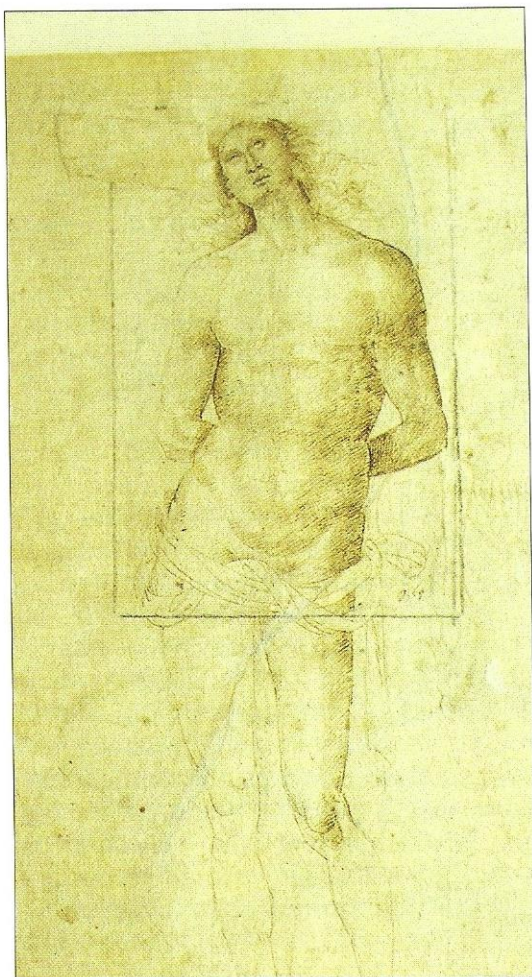


Photo 5 - pièce avec retouche illusionniste (vues avant et après retouche): Trois têtes d'apôtres, d'après Raphaël, inv. 49 C.

## Dossier : le papier, porteur de rêve et de connaissance



(photo 6). Nous avons parfois remplacé le vieux doublage par un nouveau en papier japonais, répondant aux critères de conservation actuels.

A travers la présentation de ces trois types d'intervention qui ont donné lieu à réflexions et discussions pour chaque cas, nous voyons que des nuances ont pu être apportées à leur réalisation. Si nous pouvons définir des critères techniques pour prendre telle ou telle décision, il n'est guère possible de s'en tenir à des positions trop générales.

### Des interventions pour la conservation à long terme

Dès le départ, le projet avait pour but la conservation à long terme. Cette

option a dirigé les choix faits pour le remontage des dessins après restauration, d'une part dans des dépassants<sup>12</sup>, d'autre part dans les montages d'origine.

Tous les dessins ont été systématiquement placés dans des dépassants. Cela a semblé indispensable pour une collection accessible au public, où les feuilles sont donc toujours susceptibles d'être manipulées. A ceci s'ajoutait la nécessaire considération des conditions climatiques de conservation. Si de gros efforts sont entrepris pour essayer de stabiliser la température et le degré d'humidité, l'ancienneté et la conception des bâtiments rendent l'opération problématique. L'utilisation de dépassants permet de stabiliser les papiers d'œuvre et de minimiser les déformations malgré les variations d'hygrométrie.

Pour les feuilles particulièrement épaisses, des papiers occidentaux de conservation, blancs ou gris, ont été choisis. Pour la grande majorité des autres, nous avons opté pour la fabrication de feuilles de dépassants constituées de trois couches de feuilles de papier japonais contrecollées avec de la colle d'amidon<sup>13</sup>. Elles ont l'avantage d'allier souplesse, résistance et bonne stabilité dimensionnelle. De plus, leur teinte et leur aspect se marient agréablement avec les papiers anciens.

La conservation des montages d'origine datant du XIX<sup>e</sup> siècle, voulue au départ, était justifiée par le respect du choix du collectionneur et légataire, le duc d'Aumale. Cependant il ne fut pas possible de les conserver exactement en l'état en raison de la mauvaise qualité des matériaux constitutifs et de leur inadaptation au principe du dépassant. Il fut donc nécessaire de les transformer en respectant au maximum leur aspect.

Le montage type est composé d'un carton beige de support sur lequel est collé en plein le décor. Ce dernier est constitué de deux éléments: un carton

Photo 6 - verso du *Saint Sébastien*, atelier du Perugin, inv. 40 (33), à la fin de l'intervention.

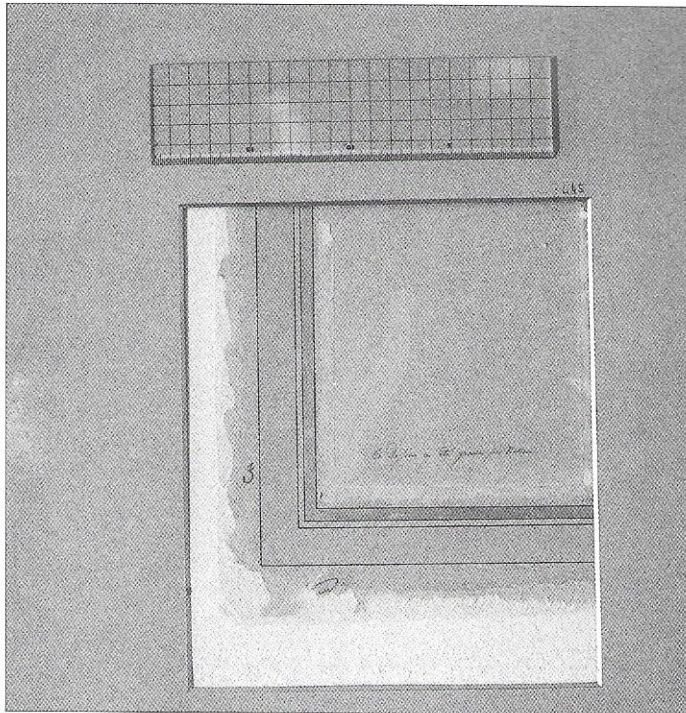
11. Le plus important est celui qui a révélé une figure de saint Sébastien 40 (33). D'autres versos plus modestes ont été révélés: 64 (56), 42 (35), 46 (39), 11 (8bis), 105 (94). Il faut signaler également la découverte de feuilles de doublages dessinées inv. 64 (56) ou imprimées inv. 74 (66).

12. Le dessin est incrusté dans une feuille de papier adaptée aux dimensions du montage.

13. Ce procédé a été mis au point par A. Le Prat dans l'atelier de restauration du département des arts graphiques du Louvre.

## Dossier : le papier, porteur de rêve et de connaissance

Photo 7 - vue d'un montage type dont les trois éléments sont séparés : fond beige, carton fin décoré, carton épais biseauté.



fin recouvert de papier bleu décoré d'un lavis gris et d'un filet doré, encadrés de filets noirs. Le dessin est fixé sur ce carton fin. Un autre carton recouvert de papier bleu comporte une fenêtre au biseau recouvert de papier doré. Ce dernier décor, qui encadre le dessin, est fixé sur le carton fin et le carton de fond (photo 7) (schéma n° 1).

Deux éléments ont été dissociés : la fenêtre décorée (constituée du biseau et de la carte décorée) et le carton de fond. Ce dernier a été complètement éliminé. Les éléments de décor ainsi allégés ont

été isolés du dessin par un papier barrière fixé au verso. Une fenêtre a ensuite été découpée dans les limites intérieures du décor de filets : elle permet de voir le dessin placé dans son dépassant. Celui-ci est fixé sur un carton de fond neutre réuni au passe-partout décoré par une charnière (Schéma n°2).

Cette intervention nous a semblé un bon compromis entre le respect des exigences de conservation et la préservation de l'esthétique particulière de la collection (photo 8).

Cette opération a représenté un investissement

assez lourd en temps et en coût de matériaux, mais a permis d'offrir aux œuvres un environnement de conservation assaini pour l'avenir, tout en respectant le contexte historique de la collection.

### Conclusion

Le travail réalisé pendant ces quatre années au Musée Condé est particulièrement marquant.

La quantité d'œuvres à traiter a imposé l'adoption d'une méthodologie systématique comprenant démontage

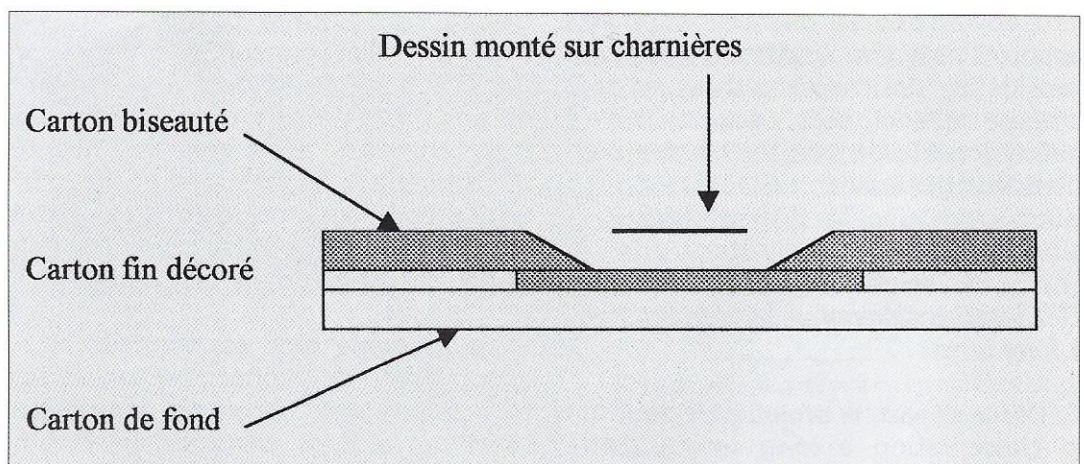


Schéma 1 - Schéma en coupe du montage d'origine.

## Dossier : le papier, porteur de rêve et de connaissance

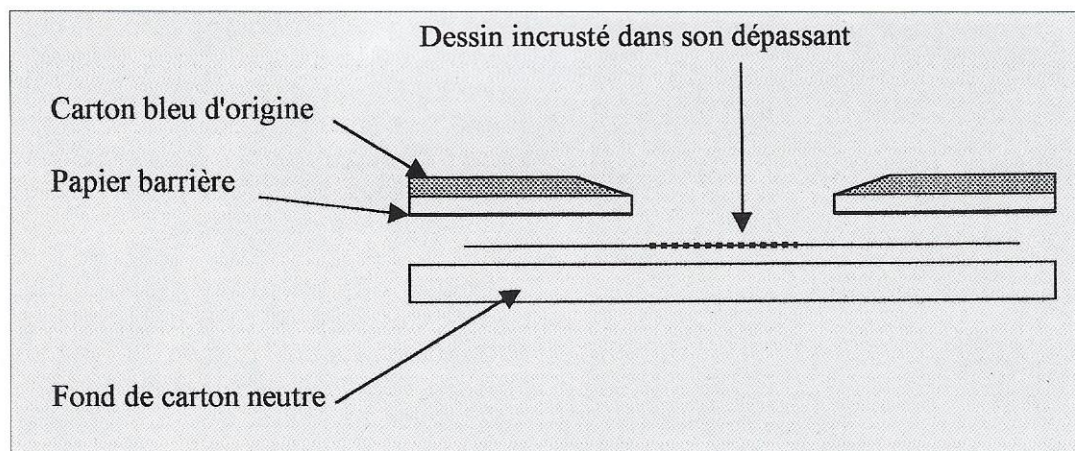


Schéma 2 - Schéma en coupe du montage assaini.

préalable, rédaction de fiches individuelles, propositions d'intervention particulièrement prudentes, assainissement de tous les montages, etc..... Parallèlement s'est mise en place une pratique d'atelier en harmonie avec les options définies par les responsables de la collection: intervention minimale, conservation à long terme et respect de la présentation voulue par le duc d'Aumale.

Chaque œuvre a nécessité l'adaptation à ses besoins particuliers du postulat, posé en préalable, d'intervention minimale. Cette exigence a toujours sous-tendu notre travail,

même si les décisions prises in fine peuvent paraître très différentes.

Une telle entreprise montre qu'à l'intérieur d'un cadre structuré par les exigences de déontologie, le dialogue entre le responsable de la conservation d'une œuvre et celui de l'intervention doit se développer sans rigidité pour élaborer le meilleur projet porteur d'avenir. ■

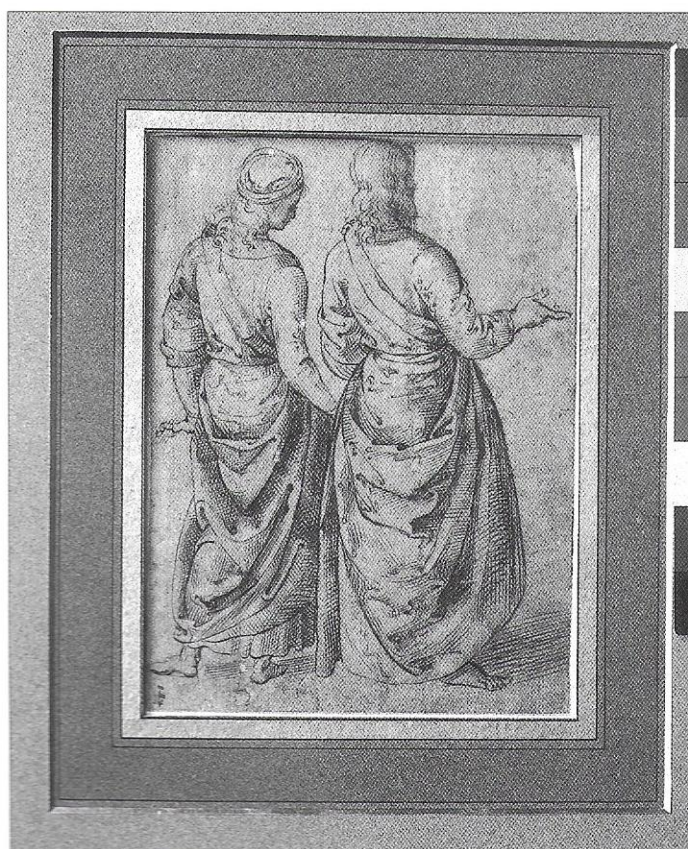


Photo 8 - Deux hommes drapés, debout, vus de dos, d'après Raphaël, inv. 63 (55), dans son nouveau montage.