

Extrait du 3ATP.ORG : site pour la promotion du métier de restaurateur de tableaux

<http://www.3atp.org/Historique-du-metier>

Définition et historique

Historique du métier

- Le métier - Définition et historique -



Date de mise en ligne : lundi 15 août 2011

Description :

Historique du métier de restaurateur de tableaux

**Copyright © 3ATP.ORG : site pour la promotion du métier de restaurateur
de tableaux - Tous droits réservés**

Le métier date pour ainsi dire du début de la peinture à l'huile et était évidemment entièrement empirique. Son évolution est parallèle à l'histoire du regard de l'homme sur la peinture et à la valeur qu'il lui attribuait, mais aussi par rapport aux progrès dus aux analyses de cet empirisme, des moyens d'introspection d'un tableau, et, surtout aux progrès de la chimie.

Évolution de l'appréhension de l'objet tableau

Le regard sur l'oeuvre évolue de la façon suivante : au départ l'oeuvre est considérée comme un témoignage du temps présent, elle ne relie ni au passé ni au futur, et donc aucunement à l'histoire, l'objectif de la peinture est un objectif dévot, c'est un objet de contemplation au sens de la spiritualité c'est à dire qui se regarde plus encore avec le coeur qu'avec les yeux. Ainsi l'objet tableau devient véritablement un instrument du culte

En sortant du cadre religieux, l'objet tableau devient un objet de décoration, mais aussi un objet de reconnaissance sociale dans les premiers portraits bourgeois, mais en tant qu'objet de décoration il poursuivra sa route pour devenir un objet de délectation esthétique. De fait, celle-ci engendrera un attrait commercial qui rendra la peinture et les tableaux comme, non seulement un objet de délectation esthétique, mais aussi comme étant un objet de luxe et de reconnaissance du pouvoir et donc, un objet purement commercial.

Le tableau, témoin du passé

Enfin, le tableau sera considéré comme un témoin des temps passés, un témoin "objectif", une image non pas mentale et reconstruite à partir de données concernant une époque, mais comme une image figurant le passé et venant de lui. À l'image portée par le tableau se rajoute la notion d'objet à part entière, possédant en plus de l'image un support -dont l'analyse va par exemple nous renseigner sur ce que cela représente, mais aussi sur les matériaux composant l'objet et donc sur bien des choses (évolution des fibres végétales et donc composition de l'atmosphère, pigments utilisés et donc terre ou animaux présents à l'époque...).

Le témoignage apporté par un tableau est alors non seulement esthétique, mais aussi historique, d'abord partiellement (culturellement), ensuite globalement, c'est à dire en tant que témoin universel. C'est de cette double prise de conscience du caractère à la fois esthétique et historique du tableau qu'est venu progressivement un véritable respect de l'oeuvre dans sa restauration et dans sa conservation. Le terme de restaurateur de tableaux est d'ailleurs apparu au XIXe siècle.

Globalement, par rapport à un vieillissement normal, on considère qu'un tableau doit être restauré une fois par siècle, néanmoins cela ne prend pas en compte les éventuels accidents ainsi que les restaurations conservatives de principes plus modernes qui ne possèdent pas une telle pérennité.

Du XVe au XVIIIe siècle

Dès le quinzième siècle, il a fallu agir pour tenter de freiner ou corriger les phénomènes de vieillissement et leurs conséquences, sans oublier les accidents. À cette époque, les tableaux sont de petites tailles et principalement sur bois, les préparations traditionnelles sont de bonne qualité et les temperas, peintures à la colle, ou la cire résiste bien au temps, surtout dans le sud. Néanmoins, les icônes qui se transportent durant les voyages peuvent subir des préjudices et nécessitent des restaurations. Ce sont les peintres qui s'occupent de cette tâche et l'empirisme étant total, les matériaux réduits, ils se débrouillaient comme ils pouvaient selon des méthodes plus ou moins judicieuses. Ce qu'il est intéressant de constater, c'est qu'à l'époque, le métier de peintre qui comportait 10 à 12 années d'apprentissage n'avait, lui, rien d'empirique.

En plus du manque de moyen ou de connaissances des procédés de restauration, les peintres qui n'étaient assujettis à aucun contrôle pouvaient parfaitement intervenir dans des sens allant à l'encontre de celui de l'oeuvre, ou bien par rivalité, ou bien par facilité. En plus de cela on pouvait parfaitement les y pousser par des demandes de remise à la mode. Aucune des techniques utilisées à l'époque pour transformer ou "restaurer" un tableau n'était capable, non seulement d'assurer la pérennité de l'oeuvre, mais aussi d'éviter de la transformer en y ajoutant des produits irréversibles à plus ou moins long terme, mais aussi instables et pouvant parfois même entraîner l'instabilité de produits initiaux.

Bon nombre de tableaux ont vraisemblablement été perdus, abîmés ou pire, ayant mal vieilli, ils étaient recopiés et jetés. Les simples décors étaient vite passés de mode, ou bien se flétrissant étaient repeints en totalité ou détruits. Pour les oeuvres célèbres, on demande le plus souvent aux plus grands artistes du moment de les restaurer, artistes qui ne se contentent pas de faire cela, mais qui veulent aussi marquer leur époque et les époques à venir ; les copies qui sont faites alors sont "personnalisées", et se révèlent alors plus comme de la main du copiste que comme de celle du peintre initial.

Outre les mauvaises restaurations, on trouve d'autres manipulations sur les tableaux d'époque, comme les changements de format de panneaux peints trop grands, par exemple pour une remise en boiserie dans une autre maison que la maison d'origine. On trouve ainsi, bon nombre d'exemples dont :

- la transformation des fonds d'or de Raphaël en paysage (collection François 1er)
- Vellasquez agrandit et repeint les portraits royaux faits par Gonzales
- l'Hirlando coupe la partie supérieure du couronnement de la Vierge de Giotto
- Pierre Mignard restaure Titien (passage d'un pays à un autre) en y introduisant d'importantes modifications.

Les premières grandes collections sont à cette époque les collections italiennes, puis celle de François 1er et enfin, au XVIIe siècle les collections royales (Louvre puis Versailles), toutes collections dans lesquelles seront effectuées d'importantes modifications. Au XVIIIe siècle, l'oeuvre d'art a perdu son caractère dévot, les icônes elles-mêmes sont repeintes et sont devenues des objets purement décoratifs, et en cela, on assiste déjà à un début de la "commercialisation" dans un sens moderne, notamment avec la dispersion des panneaux d'églises.

Du XVIIIe au milieu XIXe siècle

On assiste aux véritables débuts du métier de restaurateur, d'abord en Italie, puis en France et dans les Flandres. L'apparition du commerce des oeuvres d'art entraîne la nécessité de raffermir le métier, d'autant plus que ledit commerce va se développer et connaître sa plus grande période d'effervescence. Les clients demandent une garantie de pérennité et des oeuvres durables, de plus, les marchands veulent que les oeuvres soient présentées sous leur meilleur jour. Enfin, le démarchage et les reventes de tableaux entraînent de nombreuses manipulations et voyages pouvant occasionner des accidents et donc des nécessités de "réparation". Cela a pour conséquence le développement du métier et donc la création d'ateliers spécialisés en restauration de tableaux.

L'apparition des premiers musées

Un autre point important fin XVIIIe est **l'apparition des premiers musées** en Italie et en France (Muséum national après la révolution). L'oeuvre devient un bien universel ; on se rend compte des pillages et saccage de la révolution et on essaie de sauvegarder l'oeuvre, voire de la sauver tout simplement.

Avec le Siècle des Lumières on prend conscience de la valeur historique de l'objet d'art, de l'oeuvre d'art en général et une idée nouvelle apparaît : celle de préservation. Le développement des ateliers va alors de pair avec celui des techniques. Outre l'aspect "encyclopédique" amené par le Siècle des Lumières (qui va entraîner la prise de conscience de l'historicité de l'oeuvre d'art), ce siècle possède un goût pour le développement des techniques, et la restauration de tableaux devient un champ pour l'expérimentation des sciences physiques et chimiques.

Le regard sur l'objet tableau évolue et son analyse ainsi que celle de ses dégradations se rationalisent et perdent leur aspect empirique pour devenir plus scientifique. En fait, plus que de perdre réellement son aspect empirique, c'est celui-ci même qui tire des conclusions de son histoire et de l'observation des phénomènes rencontrés durant les tentatives de restaurations ultérieures. La science progresse en ce qu'elle apprend à tirer des conclusions de son propre tâtonnement.

L'évolution de ce regard sur l'oeuvre d'art et la théorisation des processus de dégradation et de ceux de restauration amènent un progrès théorique primordial : il est nécessaire de restaurer le tableau en utilisant des techniques et des matériaux spécialisés propres à rendre aux objets leur intégrité matérielle.

Cela entraîne la mise en place de deux méthodes de restauration du support en Italie et en France, puis dans les Pays-Bas : le **rentoilage** et la **transposition**, le premier respectant l'idée de conservation de l'intégrité matérielle, le second ne respectant pas cette idée. Le rentoilage est découvert en Italie à la fin du XVIIe et importé en France début XVIIIe. Cette opération consiste à "doubler" une toile ancienne affaiblie avec une toile neuve par apport d'une colle (maroufle) d'où le premier nom de cette opération, nom qui à présent signifie le collage de deux supports distincts. Cette colle va imprégner l'ensemble des matériaux anciens et nouveaux, permettant ainsi non seulement la consolidation du support, mais aussi le refixage des différents feuillets de l'objet tableau.

La transposition

La transposition apparaît en Italie (entre 1714 et 1720) puis est introduite en France par Picault entre 1745 et 1750. Cette opération consiste à séparer la peinture de son support et, à remettre l'ensemble préparation/couche picturale sur un support neuf. Robert Picault qui effectua la transposition de la Charité d'Andréa Del Sarto organisa autour des nouvelles techniques de restauration et principalement autour de cette transposition une grande exposition au Luxembourg.

Cette exposition ainsi que le développement des ateliers spécialisés donna naissance à une "mode de la restauration" chez les particuliers, principalement ceux de la nouvelle bourgeoisie. En fait la transposition pose d'énormes problèmes conservatifs. Sa mise en application se déroulait de la façon suivante : d'abord, on cartonnait la couche picturale pour la maintenir de manière plane en collant dessus un papier plus ou moins fort à l'aide de colle de peau. On éliminait le support ancien par rabotage ou pontage, puis on recollait l'ensemble préparation/couche picturale sur un support neuf (toile). Enfin on enlevait le papier de cartonnage.

Les problèmes de la transposition sont multiples. L'huile ayant perdu toute souplesse supportera mal les déformations futures du support nouveau. Pour bien comprendre ce phénomène, il convient d'expliquer les raisons d'un réseau de craquelures naturelles. Tant que l'huile n'est pas entièrement polymérisée, la peinture peut suivre les allongements et rétractions du support, mais quand elle est définitivement figée, pour suivre les mouvements du support, elle est obligée d'établir un réseau de craquelures fines et profondes directement liées à l'intensité et aux directions des mouvements de son nouveau support.

Or, un autre support aura des intensités et des directions nécessairement différentes, ce qui oblige la peinture à craqueler dans un nouveau réseau qui ne lui permet plus de maintenir sa cohérence, les points d'attache de la peinture et de la préparation au support devenant trop faibles pour rester en cohésion, on assiste à des déplacements. La transposition avait donc à plus ou moins long terme selon la qualité des matériaux et les conditions de stockage, la tendance à entraîner une perte de cohérence généralisée entre la peinture et son support, c'est-à-dire, en pire, ce contre quoi elle avait pour but de lutter.

Autres problèmes inhérents à la perte de souplesse de l'huile : en cas de transposition d'une peinture sur support bois qui avait bombé, sur une toile, l'huile, tel un ressort, reprend sa courbure ce qui, outre le problème d'écaillage entraîne de sérieux problèmes de soulèvements.

C'est la rapide constatation de tout cela (vers 1780) qui fit abandonner rapidement cette technique par les artisans scrupuleux et sérieux, pour malgré tout survivre chez d'autres. On voit d'ailleurs à cette époque apparaître des "secrets d'atelier", des techniques non partagées qui, non seulement freinaient le progrès du métier, mais qui aussi frisait parfois le charlatanisme.

Il est à noter que la transposition a été un élément prépondérant de destruction d'oeuvres d'art.

Premiers progrès

Parmi les grands ateliers, outre l'**Atelier Picault**, on trouve en France l'**Atelier de la veuve Goddefroy** avec **M. Collin** qui en 1775 travaille et retouche les collections royales. On trouve aussi l'**Atelier Louis Haquin** qui fut à l'origine d'un progrès notable dans la restauration des peintures sur bois : le parquet coulissant (en 1770).

C'est un ensemble de traverses fixes dans le sens du fil du bois et de traverses coulissantes dans le sens du contre-fil qui permet au bois de consolidation de suivre les mouvements du support ancien, technique qui en raison de sa lourdeur sera délaissée dès que des techniques plus légères seront mises au point (collage à point vif).

Enfin, on trouve à cette époque un progrès considérable dans la restauration esthétique : la retouche au vernis. Cette technique s'oppose entièrement au niveau du principe à la retouche à l'huile : d'abord elle jaunit moins vite, ensuite elle est plus facilement réversible.

C'est **Pietra EDWARDS** qui vers 1778, inspiré par une recherche de matériaux plus stables, a mis au point cette technique dans son atelier que l'on appelait à l'époque le "Laboratoire".

Si certaines choses s'améliorent, d'autres, en revanche, restent à déplorer, enfin certaines ne sont pas encore existantes. Parmi celles-ci, les techniques de refixage restent limitées et ne trouveront leur éventail qu'avec l'avènement des résines synthétiques. Parmi les choses à déplorer, les techniques de nettoyage restent très grossières (lessive de potasse, urine, eau de vie, oignon...).

La plupart d'entre elles, outre le dégât immédiat que l'utilisation de produits aussi puissants peut entraîner, laissent en dépôt des substances qui par pénétration dans les matériaux, risquent de donner à long terme plus encore de dégâts. De plus, l'oxydation des vernis et la suie de fumée, ainsi que la pollution atmosphérique "graisseuse" de l'époque, entraînent la nécessité d'une certaine fréquence dans l'entretien des tableaux.

Il faudra attendre la seconde moitié du XVIIIe et même le début du XIXe siècle pour voir, à travers les progrès de la chimie dans le secteur des solvants volatils, un réel progrès dans le domaine du nettoyage.

Ce sont en effet les solvants volatils qui permettent au restaurateur de supprimer un vernis ou un repeint, sans "toucher" à la couche picturale d'origine. Le Siècle des Lumières et les progrès en tout domaine qui y sont liés auront comme conséquence, pour le métier, de se structurer.

- **Ainsi, l'apparition et le développement des musées et des collections académiques vont amener un nouveau statut en celui de conservateur des musées sous la responsabilité duquel les restaurateurs ont à travailler.** Ils doivent donc être en mesure d'expliquer l'état de l'oeuvre et le fonctionnement de l'ordonnance

des travaux de restauration qui lui seront appliqués. Les premières règles du métier apparaissent et le restaurateur devient un "technicien spécialisé et qualifié" recruté par sélection, ce qui bien entendu nécessite aussi un enseignement et donc une théorisation "complète" des connaissances dans le domaine.

- **Les méthodes employées sont contrôlées, les prix sont régulés et les secrets d'atelier sont bannis (bien qu'il en resta toujours un peu), au profit d'un échange du savoir et de la pratique.** Enfin une idée primordiale fait le jour : le restaurateur de tableaux ne doit pas être un artiste créateur, mais un technicien au service de l'oeuvre. On voit alors les premiers travaux d'archivage réel des tableaux restaurés et endommagés (Lebrun est alors conservateur d'état).
- **Une commission interdisciplinaire est créée (conservateur, restaurateur, peintre, scientifiques).** Le restaurateur n'est donc plus seul à faire les choix et l'historien d'art et le chimiste l'assiste dans la responsabilité des choix ainsi que dans la manière de procéder, manière qui est devenue un travail complexe et qu'il convient de maîtriser quand on se penche sur des oeuvres faisant partie du Patrimoine de l'Humanité.

Ainsi, même si de nos jours encore, certaines pratiques restent illicites, c'est à partir du XVIIIe siècle que le métier est apparu dans ses fondements et ses techniques actuelles. Outre une déontologie sur le respect de l'image (intervention non créative) et sur celui du support (conservation des matériaux d'origines) on trouve à partir de cette époque une exigence de réversibilité, de stabilité et de compatibilité des matériaux et des techniques d'intervention avec les matériaux de l'oeuvre à restaurer.

Du milieu du XIXe à nos jours

Le XIXe siècle va poursuivre les efforts d'analyse et de compréhension des objets du passé l'essor de l'archéologie entraîne d'une manière générale un développement des techniques d'inspection et d'analyse des objets. On assiste à une véritable recherche d'une connaissance de l'objet traité ce qui permet à travers une meilleure compréhension de mieux agir sur lui tant pour le restaurer que pour le conserver.

Outre le respect de la valeur (commerciale) de l'objet d'art, on assiste à un respect de plus en plus grand de sa valeur matériel (physique) et on voit apparaître en 1851 le premier traité de restauration, regroupant les dernières découvertes des physiciens et chimistes sur les techniques d'analyse précise de la nature et du traitement des matériaux.

Enfin, les progrès en chimie théorique permettent de mettre au point des processus modernes de dévernissage et de nettoyage des tableaux. On assiste alors en France et en Grande-Bretagne à des campagnes de nettoyage des collections publiques ; par exemple en 1850 M. Villot en France qui sera obligé de démissionner en 1860 du fait de ses nettoyages jugés excessifs. Cet exemple montre bien à quel point le restaurateur de tableaux se doit de travailler avec le conservateur et sous son jugement. Autre grand nom M. Eastlake à Londres en 1865.

Il faudra néanmoins attendre 1950 pour voir, après une polémique de trois années sur le degré de nettoyage des tableaux (problème de la patine), apparaître un point de vue officiel sur la patine.

Ce point de vue est double :

- Pour les uns, les "nuancés" (France et Italie), les nettoyages doivent (en dehors du dégrassage) être effectués partiellement, ainsi on ne dévernit pas un tableau, on ne fait qu'alléger son vernis. On lui laisse une part de son vernis d'origine et ainsi une trace apparente de son âge ; de plus, l'allègement s'arrêtant avant la couche picturale, permet une certaine sécurité pour la peinture, et notamment celle de ne pas toucher à l'exsudat de l'huile.
- Pour les autres, les "totalitaires" (Angleterre et États-Unis), le dévernissage doit être total. Ce sont des restaurateurs et conservateurs tels R. Hugghe, César et Brandi, qui vont faire progresser l'éthique en affirmant la nécessité du respect de la patine.

De même que pour les nettoyages, on affirme les principes de la réintégration picturale comme devant redonner à l'oeuvre son intégrité. Par le terme de réintégration on suggère de manière formelle et nécessaire, la stricte limitation de la retouche à la lacune existante. On met alors au point les techniques actuelles de réintégration (tratteggio, puntilli, illusionnisme) et on se penche sur les problèmes de stabilité de la retouche.

On va alors utiliser uniquement des pigments stables et, du fait de l'apparition des résines synthétiques, en faire fabriquer une qui présente les mêmes caractéristiques visuelles que l'huile (principalement brillance), mais qui présente non seulement le caractère réversible des vernis, mais aussi une plus grande stabilité afin d'éviter les problèmes de jaunissement et brunissement des retouches.

Dès la fin du XIXe siècle, et devant cet ensemble de progrès, les musées se dotent de laboratoires qui établissent de façon définitive une doctrine et des principes de restauration. Ainsi les laboratoires sont :

- Berlin (1888)
- Londres (1930)
- New York (1931)
- Paris (1936),
- bien que le Louvres fut déjà équipé d'atelier depuis 1910.

Les derniers progrès viennent des années 60 où on assiste à une suite de congrès et de colloque achevant de mettre au point les techniques et attitudes communes et universelles de restauration.

À la suite de ces congrès (dont le premier est celui de Madrid en 1961), et du fait des énormes chantiers (notamment ceux de Florence, à la suite des inondations de 1966) le progrès dans le maniement et le perfectionnement des techniques traditionnelles et modernes est énorme et campe définitivement les modes opératoires et analytiques des tableaux et de leur restauration.

Ce qui globalement définit l'éthique du restaurateur est le respect de la patine, la réversibilité des opérations, la compatibilité des matériaux utilisés avec ceux d'origine et entre eux, et la stabilité des opérations et produits utilisés.

Mais ce qui est primordial est qu'il est impossible de définir une "recette universelle" en restauration de tableau et que chaque cas doit être scrupuleusement et attentivement analysé, car chaque cas est unique.