

LAURE STARCKY

A propos de quelques restaurations de peintures françaises du Musée Magnin

La collection du Musée Magnin ne cesse d'étonner par les œuvres de grande qualité qui restaient dans l'ombre des réserves, faute de place. L'examen de chacune des toiles de l'école française, repris ces dernières années en vue de la publication du catalogue sommaire, a permis de soulever dans divers cas des problèmes d'attribution, de reconsiderer plusieurs peintures et d'en faire restaurer un certain nombre qui ont été présentées dans le cadre d'une exposition temporaire au Musée Magnin¹. Elles ont, pour la plupart d'entre elles, retrouvé depuis les cimaises des salles. Le but de cet article est de faire le point sur ces restaurations.

Les tableaux de l'école française constituent la partie la plus importante en nombre de la collection léguée à l'Etat en 1938 et illustrent divers courants de la peinture du XVIe au XIXe siècle. Toutefois on soulignera que les Magnin se sont attachés à réaliser des ensembles homogènes. Rappelons ainsi l'importance du fonds consacré au XVIIe siècle, où les noms d'Eustache Le Sueur, Laurent de La Hyre et Sébastien Bourdon dominent².

Pourtant certaines œuvres restaient encore peu étudiées ; leur état de conservation n'était pas satisfaisant et rendait ainsi difficile leur étude. A titre d'exemple nous pouvons évoquer cette grande composition représentant *Vénus et Adonis* dont la restauration fut lancée ces dernières années (fig. 1). Son attribution reste encore incertaine, bien que tout le monde s'accorde à la situer dans la mouvance de Simon Vouet (1590-1649), artiste qui bouleversa l'évolution de la peinture française du XVIIe siècle. Après un séjour en Italie et principalement à Rome de 1614 à 1627 où il découvrit l'art du Caravage puis la peinture bolonaise, il revint à Paris sur la demande du roi Louis XIII et y introduisit cette nouvelle peinture aux coloris clairs, aux formes généreuses, enrichie d'éléments décoratifs baroques que le tableau du Musée Magnin illustre.



Fig. 1 Anonyme, *Vénus et Adonis*, après restauration, 1938 F 704- RMN, cliché T. de Girval

Jacques Thuillier fit le point sur les connaissances actuelles concernant l'atelier de Vouet, et l'on sait que l'influence du peintre du roi fut très large, notamment grâce à la diffusion de son œuvre gravé³. De plus ses élèves furent nombreux, leurs noms sont connus, mais leur œuvre tomba parfois dans l'oubli. Diverses propositions furent avancées, sans toutefois que l'une d'entre elles puisse être confirmée : Charles Poerson (1609-1667), Nicolas Chaperon (1612-1654/55) furent tous deux formés par Simon Vouet. Le nom de Charles Errard (vers 1606-1689) fut aussi proposé, sans pour le

moment faire l'unanimité. Cette composition à vue circulaire permet de supposer qu'elle faisait partie d'un ensemble décoratif et semble correspondre à une iconographie très prisée au XVII^e siècle. Sur le même sujet, Chauveau grava, sans doute d'après L. de La Hyre (1616- 1656), une composition assez proche (fig. 2).

Depuis de nombreuses années, une collaboration étroite entre le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France ou C2RMF, dont les ateliers de Versailles sont situés dans la Petite Ecurie du Roy, et le Musée Magnin a permis de mener des campagnes régulières de restauration sur les peintures françaises. Un certain nombre de données récurrentes permettent de proposer une analyse un peu générale sur l'état de ce fonds. Comme nous le savons, les achats furent essentiellement effectués à l'Hôtel Drouot et, le plus souvent, au cours de petites ventes anonymes. Si Maurice Magnin assistait aux dispersions des grandes collections, comme l'attestent les annotations qu'il apposa sur les catalogues de vente⁴, il semble avoir privilégié les œuvres anonymes dans des ventes moins prestigieuses, qu'il estimait pouvoir être attribuées à des artistes reconnus ou encore des tableaux illustrant

des courants peu prisés à l'époque. Ainsi pouvait-il réaliser des acquisitions à des prix raisonnables, voire peu élevés, sauf pour quelques cas particuliers. Le revers de la médaille était l'état de conservation des œuvres pas toujours satisfaisant. Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles un certain nombre de peintures de ce musée présente, sous plusieurs couches de vernis ayant jauni et s'étant encrassées, des repeints encombrants qui soulèvent parfois d'ardus problèmes de restauration. Il s'agit soit de retouches pour occulter un accident ou une lacune, soit d'un repeint pour transformer ou cacher une partie de l'œuvre. Après étude et discussion avec les restaurateurs et responsables, la décision de les enlever peut être prise, en tenant toujours compte du respect de l'authenticité de l'œuvre et de paramètres esthétiques, autrement dit de la lecture de la peinture. Ce fut le cas, rappelons-le, pour cette belle figure à mi-corps de Cérès, attribuée également à l'entourage de Vouet et dont un repeint dit de « pudeur » voilait en partie le décolleté. Après s'être assuré de l'état de la couche picturale d'origine, des tests d'enlèvement précédèrent la suppression totale des repeints qui recouvraient des empâtements blancs lumineux posés en dernier lieu par l'artiste.



Fig. 2 Vénus et Adonis, gravure de Chauveau, Dijon,
Bibliothèque Municipale - cliché F. Jay, Dijon

Chaque peinture envoyée au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), fait l'objet d'un examen photographique. Il s'agit alors d'exécuter des prises de vue en lumière directe sur la face et le revers du tableau lors de son entrée au service, de prendre une photographie en lumière rasante qui met en évidence tous les accidents sur le support, sous fluorescence d'ultra violet, ce qui permet de voir les repeints superficiels, en infra rouge, procédé qui indique les zones d'usure et les repeints profonds. Une radiographie permet, si nécessaire, d'obtenir une image en profondeur de l'œuvre, en indiquant notamment les repentirs de l'artiste ou les compositions précédentes, comme dans le tableau d'Edouard-Hippolyte Margottet (1848-1887), *Le Peintre dans son atelier*. En effet, l'artiste utilisa une toile déjà partiellement peinte qu'il réutilisa pour se représenter, selon toute vraisemblance avec sa femme assise à ses côtés. Les interventions effectuées sur cet ensemble de peintures françaises consistèrent à traiter la couche picturale et les supports, faisant appel à des restaurateurs spécialisés dans chaque domaine.

Dans le cas du tableau de *Vénus et Adonis*, cité plus haut, la composition avait été rentoilée anciennement ; un papier de bordage, destiné à maintenir la toile originale de forme circulaire sur celle de rentoilage, empiétait sur la couche picturale et n'adhérait plus que partiellement, entraînant des pertes de matière. Un travail important consista à renforcer le maintien de ce rentoilage ancien. Après dépose du châssis et nettoyage au revers, il fallut recoller la toile d'origine à son support et renforcer l'ensemble par un doublage libre, c'est-à-dire sans encollage.

Une autre étape consiste à traiter la couche picturale. Comme le montre la prise de vue sous ultra violet, de nombreux repeints sur les lacunes assombrissaient ce tableau de *Vénus et Adonis* et certains étaient dits

superficiels c'est-à-dire appliqués entre les vernis. L'allégement des vernis, procédé très délicat, permet d'amincir les couches successives qui ont jauni avec le temps et qui se sont encrassées. Cette méthode vise donc à rendre à la couche picturale une plus grande clarté, tout en respectant l'œuvre, puisqu'une couche de vernis est conservée, préservant ainsi les glacis. La couche picturale s'est révélée finalement présenter un bel équilibre chromatique. Le restaurateur traita ensuite les parties usées. Celles-ci, dues à des nettoyages antérieurs trop vigoureux, étaient localisées. Il procéda donc à des repiquages et à des retouches en ce qui concerne les lacunes, c'est-à-dire les pertes de matière picturale. Dans tous les cas, la réintégration choisie est totalement réversible ; elle est généralement illusionniste.

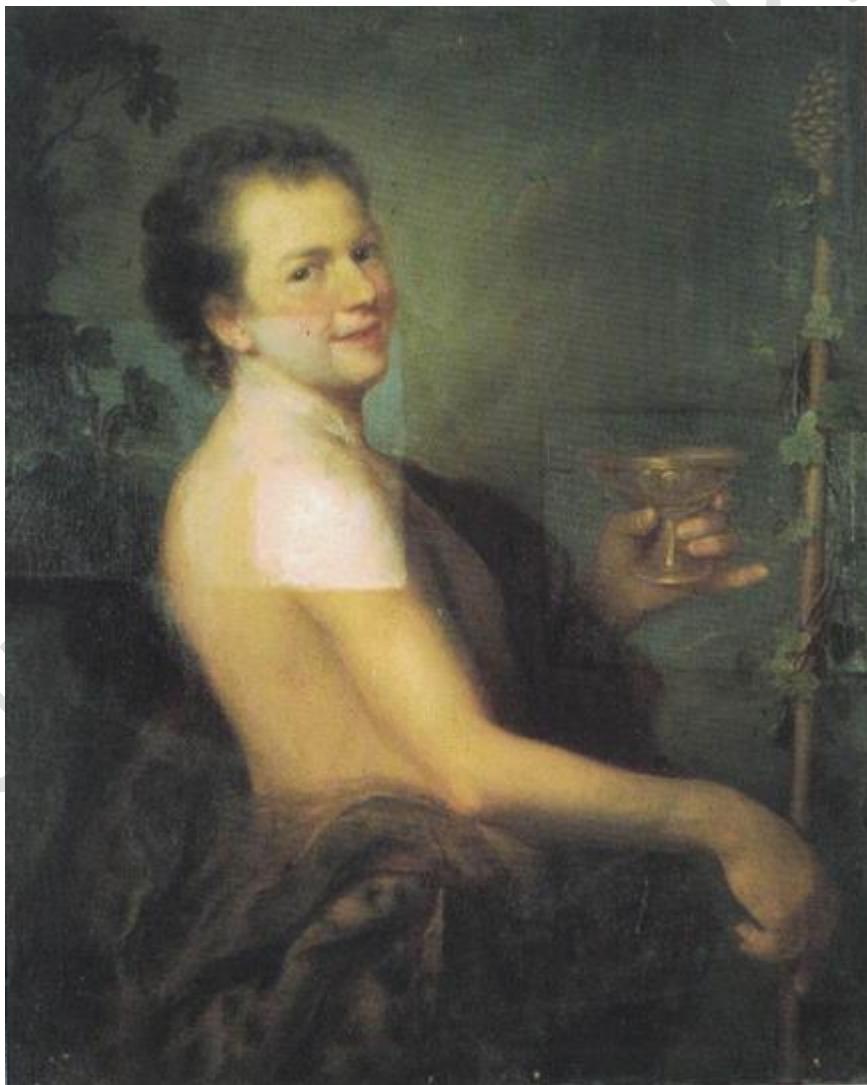


Fig. 3 Alexis Grimou, *Autoportrait en Bacchus*, avec essais d'allégement, 1938 F 471- C2RMF/cliché J. Requile

Le bel *Autoportrait en Bacchus* de Grimou (1678-1733), signé et daté de 1728, a pu enfin retrouver les salles du musée. L'allégement de vernis mit en évidence l'usure excessive du bras qui nécessita une réintégration en glacis afin de restituer le volume (fig. 3). Il ne s'agissait pas d'effectuer des retouches sur mastic, puisque la préparation existait encore, mais d'appliquer une couche de même couleur que l'original, de façon presque transparente, en glacis. L'enlèvement des repeints abusifs et nombreux a rendu à cette composition toute sa légèreté et sa cohérence. Avant tout portraitiste, Grimou fut influencé par les écoles du Nord, recherchant à rendre dans ses compositions un aspect presque familier.

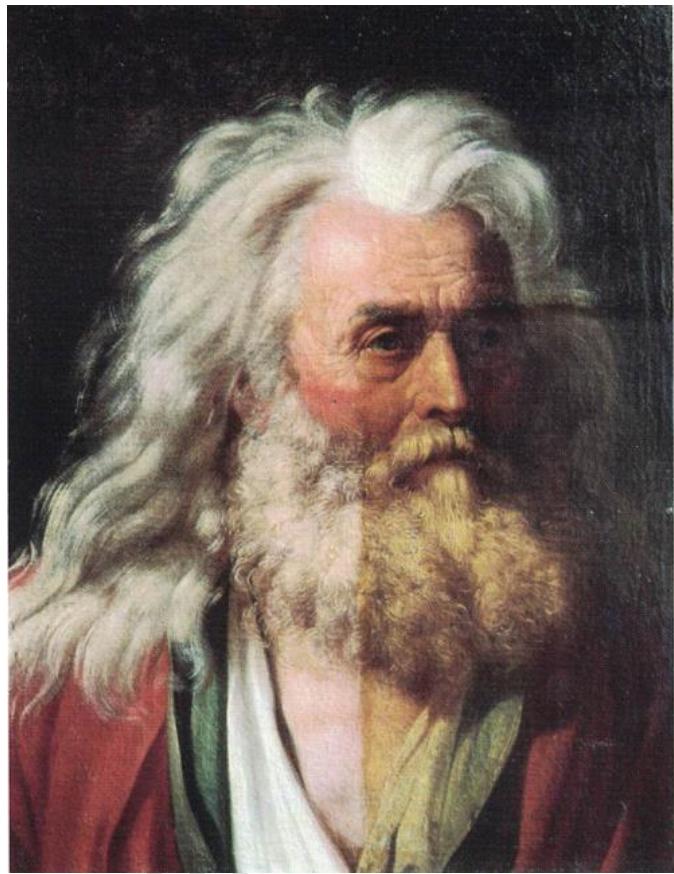


Fig. 4 Jean-Claude Naigeon, *Tête de vieillard*, en cours de nettoyage, 1938 F 731-C2RMF/cliché J. Requile

Le goût des Magnin pour les portraits, ou plus largement pour la représentation des expressions du visage, en plus de leur attirance pour le paysage, s'affirme avec le nombre important de tableaux de ce genre dans la collection. Mais plusieurs de ces œuvres étaient encore en réserve, du fait de leur aspect souvent

trop jauni par des vernis qui étouffent et uniformisent les couleurs. Tel était le cas de la Tête de vieillard de Jean-Claude Naigeon (1753- 1832), comme le montre ce cliché pris en cours d'allégement (fig. 4). L'examen de l'œuvre mit en évidence quelques petites lacunes et repeints, mais surtout un vernis épais et jauni qui s'était encrassé.

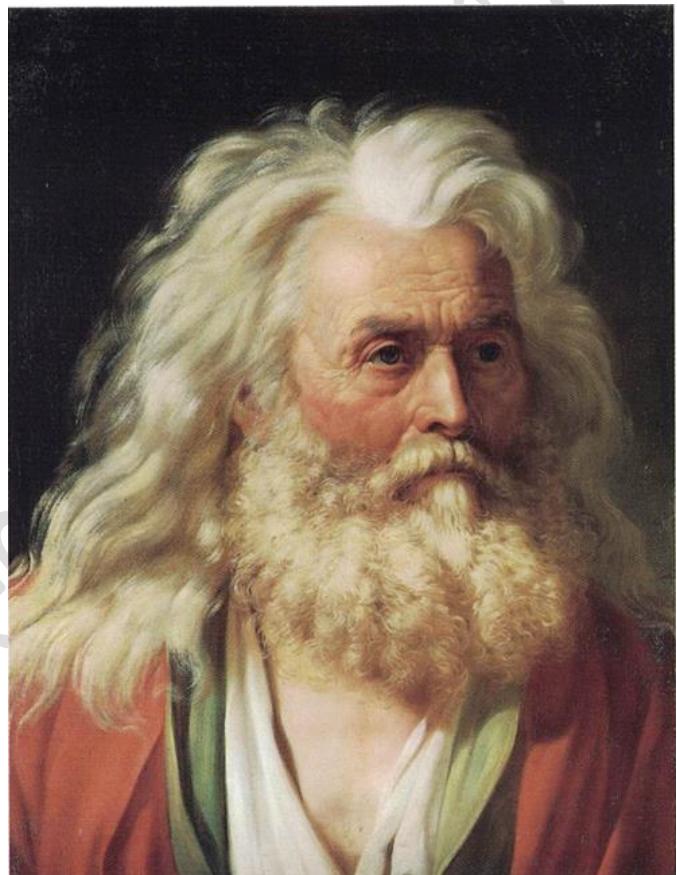


Fig. 5 Jean-Claude Naigeon, *Tête de vieillard*, après restauration - photo RMN, cliché Franck Raux

Situons brièvement cet artiste dijonnais, élève de Devosge à l'Ecole de Dessin de Dijon. En 1780, il obtint le Prix de Rome qui lui permit de se rendre en Italie. A son retour, il s'installa à Paris, avant de regagner définitivement Dijon où il enseigna à l'Académie en 1806. Il fut longtemps confondu avec son homonyme Jean Naigeon de Beaune, décédé la même année : l'étude de Pierre Quarré en 1963 permit de rétablir la biographie de ces deux artistes (5). Selon cet auteur, ce tableau pourrait être une étude réalisée à l'Ecole de Dessin de Dijon, sur le modèle des « têtes d'expression » que les jeunes artistes à l'Académie réalisaient. On notera qu'il n'est pas sans rappeler les études de têtes

de François-André Vincent (1746-1816). Les qualités picturales générales, comme les détails des carnations du visage, la chevelure ou la barbe, permettaient d'espérer que la restauration nous rendrait un magnifique tableau. L'allégement des vernis, puis l'enlèvement des repeints et taches furent les premières étapes de la restauration ; seules quelques petites lacunes situées sur les bords ont été mastiquées, puis retouchées. La couche picturale en bon état retrouva effectivement toute sa force chromatique (fig. 5).

Si l'allégement du vernis révèle souvent la présence d'usures ou de repeints, il contribue par là même à restituer à l'œuvre son équilibre dans les formes et les

couleurs, comme dans la tête de *Fou* de Thomas Couture (1815-1879), jusqu'alors affaiblie par le vernis jauni et gris (fig. 6). La présence expressive de ce visage aminci au regard perdu, la luminosité des blancs en font une peinture surprenante. Il s'agit d'une esquisse partielle d'une composition plus importante conservée à Rouen (Musée des Beaux-Arts, Inv. 873-2 fig. 7) et dont l'œuvre finale est conservée à la Brera de Milan. Elève de Gros, puis de Paul Delaroche à l'Ecole des Beaux-Arts, Couture connut la célébrité grâce à la grande composition dite *Les Romains de la décadence* de 1847 (Paris, Musée d'Orsay). Il affirme dans ses esquisses une vigueur, un sens expressif et même inquiet que l'on retrouve également dans ses dessins où le trait est vigoureux.



Fig. 7 Thomas Couture, *Le Fou*, Musée des Beaux-Arts, Rouen, © Rouen, Musée des Beaux-Arts, photographie Catherine Lancien

La couche picturale appliquée sur une préparation claire joue sur une matière allant des frottis à des empâtements ponctuels. Des lacunes, sur le bord inférieur, ont été mastiquées puis retouchées. Mais la peinture avait fait l'objet d'une autre intervention, concernant le support. En effet, la toile est confrontée à des tensions, qui peuvent entraîner des déformations ou des déchirures. Dans le cas de ce tableau de Couture, la planéité du support était à reprendre. Après démontage du châssis et dépoussiérage, le restaurateur essaya d'atténuer les déformations de la toile et de lui restituer sa planéité par un passage sur une table à basse pression. Un doublage libre, sans collage, fut ensuite réalisé pour renforcer la toile d'origine. Comme dans le tableau de Naigeon, cité plus haut, qui fut traité de façon similaire pour résorber les déformations et protéger les bords fragilisés, l'œuvre présentait un réseau de craquelures d'âge assez prononcé et elle fut refixée, afin d'éviter toutes pertes de matière.



Fig. 6 Thomas Couture, *Le Fou*, en cours de nettoyage, 1938 F 200-C2RMF/ cliché J. Requilé



Fig. 8 Edouard Philippe Margottet, *Le Canal*, avec essais d'allégement, 1938 F 670 C2RMF/cliché J. Requilé

Le restaurateur est parfois confronté à la présence d'anciennes déchirures qu'il doit reprendre, comme dans le beau paysage d'Edouard Hippolyte Margottet (1848-1887), *Le Canal* (fig. 8). Après un nettoyage du revers, les vieilles pièces de toile furent supprimées, puis les déchirures recollées et renforcées. Des soulèvements et des pertes de matière nécessitèrent un refixage général. Une déformation, en partie résorbée, fragilisait la toile fine qui fut, au moment du remontage, doublée sans encollage. La restauration fut complétée par une intervention sur la couche picturale, visant à lui rendre toute son unité et sa clarté (allégement de vernis, puis réintégration par la pose de légers glacis). Margottet, élève de Pils à l'Ecole des Beaux-Arts, puis lié d'amitié avec Courbet, se spécialisa dans le portrait et la nature morte, mais aborda également le paysage de façon très personnelle. Il y dévoile toute sa sensibilité aux reflets, à la lumière, en utilisant une gamme de couleurs limitées. Sa disparition précoce mit fin à une carrière originale et indépendante.

Parmi les peintures françaises du Musée Magnin, certaines d'entre elles, surtout du XIX^e siècle, sont peintes sur papier et marouflées sur toile. Elles font l'objet d'une attention particulière et sont confiées à un restaurateur spécialisé dans ce domaine. Ainsi la délicate figure d'un *Pâtre*, réalisée par le peintre animalier Jacques-Raymond Brascassat (1804-1867), présentait un état de conservation fragilisé, notamment par l'oxydation du papier provoquée par l'huile et par la présence d'un enfoncement dû à un choc. La restauration visait dans ce cas à renforcer l'adhérence du papier sur la toile par des refixages, notamment au niveau des bords.

Mais l'opération la plus importante fut celle réalisée sur les deux compositions de Pierre-Victor Galland (1822-1892), intitulées *l'Automne* et le *Printemps*. Conçues comme des pendants, ces œuvres sont en relation avec le décor du château de Valmante à Marseille, confié à Galland et achevé en 1862. Artiste prolifique et brillant, réputé pour ses nombreuses décos de palais ou d'hôtels particuliers à travers le monde (Constantinople, Saint-Pétersbourg, New York, Paris, Londres, Stuttgart), il participa au développement de l'art décoratif et annonça l'Art Nouveau comme cela a été récemment montré⁶. Galland reçut des

commandes pour des bâtiments publics (Panthéon et Hôtel de ville) et privés. En 1873, il enseigna à l'Ecole nationale des Beaux- Arts, puis, en 1877 dirigea les travaux d'art des Gobelins. Le Musée Magnin conserve tout un ensemble de peintures et de dessins de l'artiste.



Fig. 9 Pierre-Victor Galland, *Le Printemps*, en lumière rasante, 1938 F 391 - C2RMF/cliché J. Marsac

L'examen photographique en lumière rasante réalisé par le C2RMF sur les deux compositions a mis en évidence les nombreux accidents, déformations, déchirures et lacunes (fig. 9). Le papier présentait un aspect granuleux et irrégulier dû sans doute à une couche d'apprêt. Il était fortement oxydé par la peinture à l'huile et fragilisé par les tensions mal réparties, dues au marouflage sur toile. Malgré le format imposant de ces deux œuvres, le restaurateur dut procéder à une opération délicate qui consiste à détacher le papier de sa toile de marouflage. Cette intervention était indispensable pour restituer à l'œuvre sa planéité et pour traiter le papier, notamment dans les parties déchirées. Les lacunes, quant à elles, furent comblées par des incrustations de papier. Afin de renforcer le maintien de ces œuvres, un doublage sur des papiers Japon appropriés fut proposé, évitant ainsi les fortes tensions dans les angles provoquées par le marouflage sur toile.

Cette composition de *l'Automne* (fig. 10), ainsi que son pendant, présentaient de nombreux repeints qui recouvravaient des accidents anciens et qui furent supprimés au cours de l'allégement du vernis. Le restaurateur pratiqua quelques retouches et repiquages

sur de petites taches, afin de rendre à ces deux belles œuvres un aspect homogène et équilibré.

Comme nous venons de le présenter, les problèmes de restauration posés par ces peintures sont variés et nécessitent souvent des interventions de longue durée qui doivent être programmées sur plusieurs années, en raison des coûts financiers. Cette politique contribue à la remise en valeur de la collection Magnin. Un bilan de ces travaux a été effectué en 1992 au Musée Magnin, lors d'une exposition qui présentait les restaurations de peintures, mobilier et textile. Celle de l'année 2000 fut

plus particulièrement axée sur les peintures ; toutefois les autres domaines ne sont pas pour autant exclus : objets d'art, arts graphiques et mobilier ; tous les meubles exposés en salles ont en effet été restaurés depuis dix ans. Par ailleurs une politique relativement récente fut lancée pour restaurer les dessins qui sont désencadrés, et détachés de leurs montages acides. Conservés en cartons, ils ont ainsi dans certains cas révélé des *verso* jusqu'alors inconnus et nombre d'entre eux devraient enfin pouvoir être présentés au public lors d'une prochaine exposition temporaire.

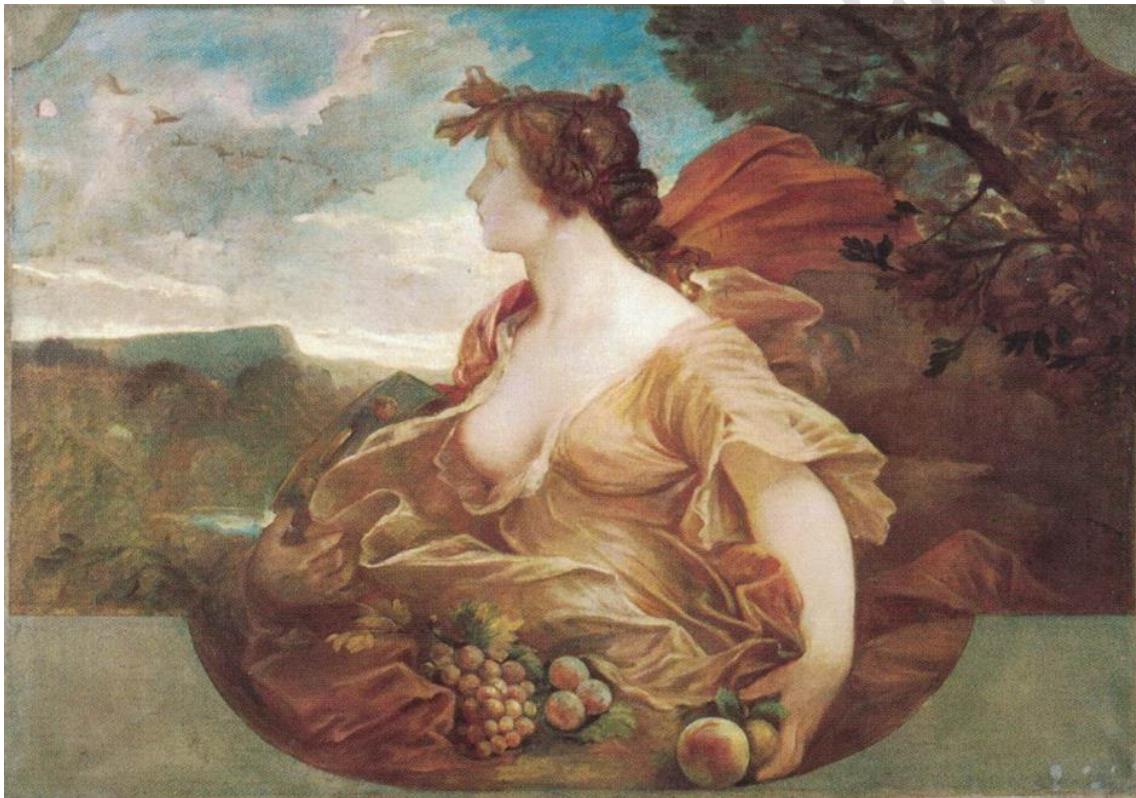


Fig. 10 Pierre-Victor Galland, *L'Automne*, avec témoin de décrassage, 1938 F 390 - C2RMF/cliché J.-M. Routhier

Notes

Nous tenons à remercier Mme Jacqueline Bret, responsable de la filière Peintures au C2RMF, pour les conseils et la relecture attentive qu'elle a bien voulu apporter à cet article, ainsi que Mme Anne Bouin, documentation de la filière Peintures au C2RMF, qui nous a aidée dans les recherches documentaires et qui a mis à notre disposition les diapositives nécessaires. Par ailleurs, notre reconnaissance va à l'équipe de la Société des Amis des musées de Dijon qui en a assuré la publication.

1. A l'occasion de la parution du catalogue suivant : STARCKY (Laure), Dijon Musée Magnin - *Les peintures françaises du Musée, catalogue sommaire illustré*, Paris, 2000, le Musée Magnin présenta une exposition (sans catalogue) : *Restaurations et Réserves - peintures*

françaises du XVIIe au XIXe siècle, octobre 2000-mars 2001.

Nous profitons de cet article pour compléter et rectifier l'historique des deux *Putti* de La Hyre (voir cat. 2000, n° 296-297 repr.) : les pendants appartenaient à la collection du duc de Brissac, massacré à Versailles en septembre 1792 ; ils furent saisis et se trouvaient en décembre 1794 au dépôt de Nesle, puis furent vendus le 11 août 1797. Jean Naigeon (1757-1832), garde du dépôt de Nesle, et non Jean-Claude mentionné par erreur dans le catalogue, s'en porta vraisemblablement acquéreur à cette date. Nous remercions M. Jean-Pierre Samoyault d'avoir bien voulu nous communiquer ces informations (comm. écrite du 28/12/2000).

2. Une exposition a été consacrée à ce courant artistique, autour des œuvres

du Musée Magnin, *Eloge de la clarté, un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660*, Dijon, Musée Magnin, juin-septembre 1998, Le Mans, Musée de Tessé, octobre 1998-janvier 1999.

3. Cat. exp. Vouet, Paris 1990-1991, p. 37-60.

4. Le Musée Magnin conserve les catalogues de vente que Maurice Magnin annotait.

5. QUARRE (Pierre), « Deux élèves de l'Académie de peinture de Dijon. Jean-Claude Naigeon et Jean Naigeon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1963 (1964), p. 121-132.

6. GARY (Marie-Noëlle de), *Botanique et Ornament, dessins, Musée des Arts décoratifs*, Paris 1992.