

CATHERINE GRAS HÉLÈNE GUICHARD

La restauration des Portraits du Fayoum du Musée des Beaux-Arts de Dijon

Restauration de la couche picturale : Madeleine Fabre

Restauration du support : Daniel Jaunard

Analyse de la polychromie : Sylvie Colinart (CRRMF)

Analyse xylologique : Victoria Asensi Amorós (Laboratoire de Paléobotanique et de Paléoécologie de l'Université Pierre et Marie Curie - Paris VI)

Le Musée des Beaux-Arts de Dijon possède une collection égyptienne riche de près de mille pièces, en grande partie constituée par le legs de l'archéologue dijonnais Albert Gayet (Dijon, 1856 - Paris, 1916), qui dirigea les fouilles d'Antinoë, l'ancienne Antinoopolis, en Moyenne Egypte, de 1896 à 1911. Ce fonds, entré en 1926, est particulièrement remarquable par un nombre important de tissus de l'époque copte et un ensemble exceptionnel de sept masques funéraires (cinq en plâtre, dont un masque-plastron, deux sur toile stucquée et peinte) et onze portraits peints à l'encaustique sur bois. Ces derniers, habituellement désignés par le terme générique de « portraits du Fayoum », en raison de leur principal lieu de découverte depuis la fin du XIXe siècle, font du Musée des Beaux-Arts de Dijon le seul musée français avec le Louvre à compter dans ses collections des portraits du Fayoum sur bois ¹. Destinés à être fixés sur les momies, insérés entre les bandelettes à la place du visage, ces portraits authentiques, les yeux grand ouverts, saisissants de vie et de réalisme, font partie des plus anciens témoignages de l'art du portrait peint: ils datent de l'époque romaine (plus précisément des IIe et IIIe siècles de notre ère) et sont le fruit de la persistance de la tradition du masque funéraire égyptien, qui remonte à l'Ancien Empire, et de la rencontre de

cette tradition avec celle des portraits peints romains. Deux d'entre eux méritent une attention plus particulière le *Portrait d'homme barbu* (IIIe siècle, Inv. GA 3) est le seul à présenter ses mains qui tiennent une guirlande de fleurs et un rameau de myrte (fig. 1) Extrêmement rares sont ceux qui portent une inscription, tel celui de « Klaudianè, fille de Phoib [ammôn] » (entre 150 et 175 ap. J.C., Inv. GA 5) (fig. 2).

Les portraits de Dijon avaient déjà été restaurés par les Ateliers du Louvre entre 1954 et 1955, mais l'évolution des techniques d'investigation et de restauration leur permet de bénéficier d'une nouvelle et nécessaire campagne d'analyse et de restauration, assurée aujourd'hui en collaboration par le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (CRRMF) et l'équipe scientifique du Musée des Beaux-Arts de Dijon. En effet, l'état de conservation de certaines de ces œuvres ne permettait, ni de les exposer, ni même d'en faire une étude stylistique poussée, ce qui est maintenant possible grâce aux interventions de restauration, menées depuis 1997 sur les onze portraits, à raison d'un par an. Outre les examens en imagerie scientifique et les analyses de la matière picturale qui participent à la connaissance des techniques et qui apportent les éléments

scientifiques nécessaires à la restauration, ils ont également fait l'objet d'une expertise xylogique complète, démarche encore trop rare et pourtant riche d'enseignements, en ce qui concerne les collections égyptiennes.

L'observation à l'œil nu et sous loupe binoculaire a été complétée par une campagne systématique d'imagerie scientifique : photographies en lumière rasante, sous lumières ultraviolette et infrarouge, radiographie et émissiographie aident à distinguer la matière picturale originale de celles des zones restaurées, dont l'étendue peut ainsi être évaluée. Les manques d'adhérence de la polychromie, les accidents du support, les détails de fabrication et même les traces d'outils ² peuvent du même coup être clairement identifiés et localisés.

Différentes méthodes d'analyse ont été appliquées à l'étude de la polychromie et de sa préparation : microscopie électronique à balayage couplée à un système d'analyse élémentaire pour les pigments et les matériaux des couches de préparation ; spectrométrie infrarouge à transformée de Fourier et chromatographie en phase gazeuse pour les matériaux organiques, comme par exemple les liants. Elles ont montré, à partir de minuscules coupes stratigraphiques, que les tablettes de bois sont toutes recouvertes d'une couche de préparation, composée, selon les cas, de carbonate de calcium ou de pigments noirs organiques, et de colle animale. La matière picturale, quant à elle, présente une palette chromatique assez restreinte, se limitant à des beiges rosés, roses et rouges pour les carnations, à des noirs pour les chevelures, les barbes et les yeux, à des blancs, gris, bruns et pourpres pour les vêtements et les fonds, et enfin à quelques rares bleus, jaunes et verts (rameau et bouquet végétal tenus par l'homme du GA 3 par exemple, ou boucles d'oreilles de certains des personnages féminins). En revanche, ces couleurs font l'objet d'une large gamme de nuances et le rendu des carnations, notamment, est d'une grande subtilité : le blanc de

plomb, abondamment utilisé sur les portraits du Fayoum, atténue, éclaire ou éclaircit, selon les cas, les différentes tonalités. Les pigments utilisés sont essentiellement minéraux (ocres, oxydes de fer, bleu égyptien, minium, etc.), mais quelques colorants organiques ont été détectés, notamment un rouge qui pourrait être extrait de la garance.

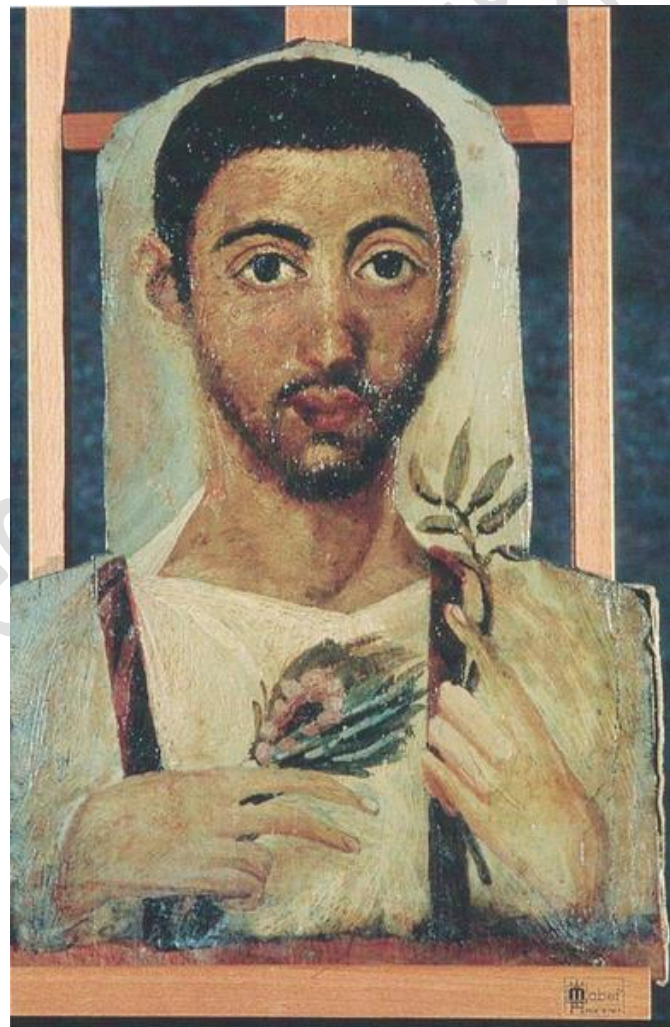


Fig. 1 IIIe siècle ap. J.C., probablement règne d'Alexandre Sévère, *Portrait d'homme barbu*, planchette de hêtre, H. : 0,40 m ; L. : 0,28 m. Inv. GA3. Cliché Musée des Beaux-Arts de Dijon.

Plinie l'Ancien, dans son *Histoire naturelle*, a donné de précieux témoignages sur la technique des portraits funéraires d'époque gréco-romaine et ceux-ci confirment l'évidente influence des traditions grecques sur la technique des portraits du Fayoum ³, et éclairent le point de vue d'Euphrosine Doxiadis⁴ qui affirme qu'ils étaient « une contribution des Grecs au combat des Egyptiens

contre la mort ». Pline décrit notamment la technique de la « peinture à l'encaustique », c'est-à-dire la peinture dont le liant est à base de cire d'abeille, comme c'est le cas des portraits du Fayoum peints sur panneaux de bois (les portraits sur toile, peints à même le linceul de la momie sur une fine couche de préparation blanche, le sont à la détrempe). Il explique que la cire pouvait être préparée par adjonction d'eau de mer et par émulsion, ce qui avait pour effet de la saponifier partiellement et permettait alors de l'appliquer à froid après y avoir incorporé les pigments: c'est ce que l'on désigne sous l'appellation de « cire punique »⁵. Les analyses menées sur les portraits de Dijon n'ont pas mis en évidence de cire punique, mais leur cire diffère à la fois de la cire punique expérimentale reproduite en laboratoire et de la cire d'abeille simple : il est probable que le vieillissement du matériau ait entraîné une modification de la composition du liant par rapport aux cires de référence récentes.



Fig. 2 Entre 150 et 175 ap. J.C., *Portrait de Claudianè*, panneau de peuplier ou de saule, H. : 0,37 m ; L. : 0,16 m. Inv. GA5. Cliché Musée des Beaux-Arts de Dijon.

L'expertise xylologique des onze tablettes de bois servant de support aux portraits a été effectuée par étude micrographique de la structure anatomique du bois ; elle a permis d'identifier six essences différentes : le figuier sycomore, le saule, le tilleul, le pin noir, le hêtre et le cèdre. Parmi elles, seules les deux premières, constituant trois des onze portraits, sont des espèces indigènes à l'Egypte. Les quatre autres appartiennent donc aux essences étrangères régulièrement importées dans ce pays traditionnellement pauvre en arbres et par conséquent en bois utilisable. Parmi elles, le *Pinus nigra* Arnold de deux *Portraits d'homme* (GA 2 et GA 4) est un bois provenant des lointaines contrées nord-anatoliennes et n'est que très rarement rencontré dans les productions de l'Egypte ancienne. Parmi les essences appartenant à la flore égyptienne, le *Portrait de Claudianè* peint sur *Salix* cf. *subserata* Willd (GA 5) est le premier panneau de saule sur la centaine de portraits du Fayoum ayant déjà fait, à travers le monde, l'objet d'une identification (fig. 2).

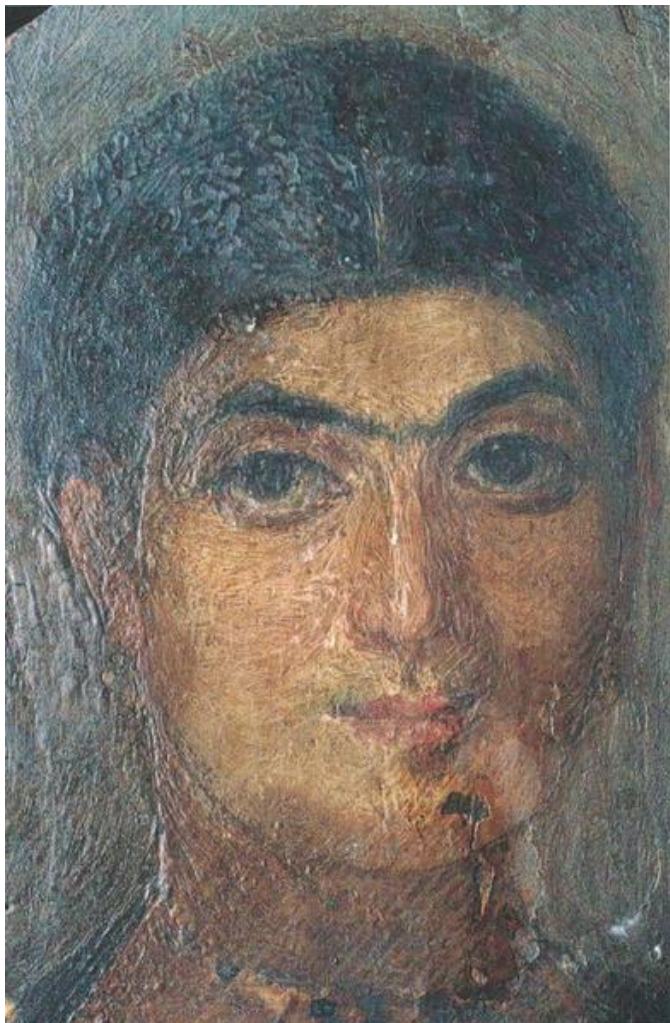


Fig. 3 Epoque d'Hadrien (117-138 ap. J.C.). *Portrait de femme*, panneau de figuier, H. : 0,39 m ; L. : 0,24 m. Inv. GA8. Avant restauration. Cliché CRRMF © Anne Chauvet.

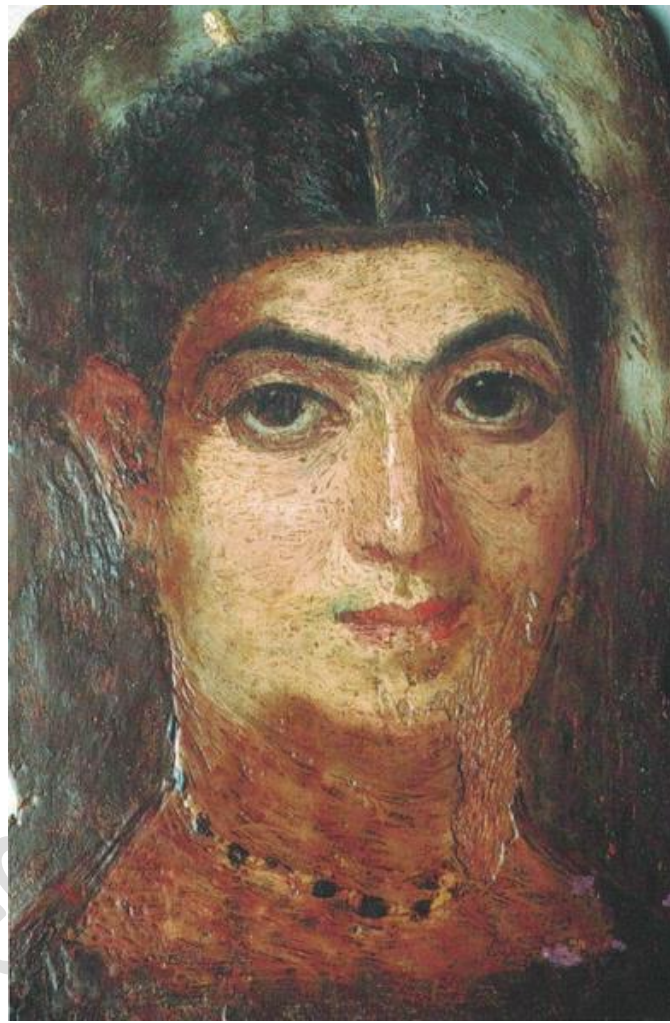


Fig. 4 *Portrait de femme*. Inv. GA8. Après restauration. Cliché CRRMF. © Anne Chauvet.



Fig. 5 *Portrait de femme*. Inv. GA8. Détail de la chevelure avant restauration. Cliché CRRMF. © Anne Chauvet



Fig. 6 *Portrait de femme*. Inv. GA8. Détail de la chevelure après restauration, épingle à cheveux visible. Cliché CRRMF © Anne Chauvet

L'état de conservation des onze portraits était assez disparate, en fonction, entre autres, des différents matériaux constitutifs, notamment des bois du support, mais aussi du type de préparation. Les altérations les plus fréquentes consistaient en des soulèvements de la couche picturale allant parfois jusqu'à la perte de matière, des abrasions ponctuelles, des microfissures, mais également des repeints maladroits et vieillis qui obscurcissaient et opacifiaient la matière riche et lumineuse de l'encaustique et qui, dans certains cas, maquillaient véritablement l'expression ou les accessoires des modèles originels (fig. 3). En se fondant sur les résultats des examens et des analyses, la restauratrice a pu se livrer, après avoir au préalable consolidé, avec une résine acrylique à très faible concentration dans l'acétone, les zones sous-jacentes accessibles à travers les microfissures, au dégrassage de la surface enduite de plusieurs couches de colle protéiniques, grâce à l'application de compresses. Quand le besoin s'en faisait sentir, un dégagement mécanique au scalpel a permis de dégager les reliefs de la matière picturale, englués et aplanis par les couches modernes. De même, comblements et repeints modernes ont, à plusieurs reprises, fait l'objet d'un dégagement complet, destiné à restituer aux œuvres un aspect aussi proche que possible de l'original, en les dépouillant des ajouts récents dont certains masquaient des éléments, comme cette épingle à cheveux, piquée dans le chignon de la femme du GA 8, qui avait disparu sous les retouches opaques modifiant le volume de la coiffure (fig. 5 et 6). Afin d'éviter une perturbation de la lecture, les lacunes, dont les bords laissaient visible le blanc de la préparation ou

le bois nu, ont reçu un léger glacis de réintégration. Après nettoyage et refixage, la couche picturale a enfin reçu une fine couche de protection à base de résine acrylique à très faible concentration (fig. 4).

Quant aux panneaux de bois eux-mêmes, en bon état dans l'ensemble, leurs accidents (fentes, cassures, nœuds coulissants) ont été consolidés grâce à de la colle animale éventuellement chargée de sciure de feuillus tamisée. Certains ajouts modernes, comme des taquets de bois collés à contre-fil au revers des tablettes, des éléments métalliques ou d'épais mastics synthétiques, très contraignants pour un support fragilisé, ont tous été éliminés et remplacés, le cas échéant, par de petites pièces d'un bois dont les qualités mécaniques étaient compatibles avec le bois original, collées dans le sens du fil.

Grâce à ce patient, discret et minutieux travail de toilettage, de refixage et de consolidation, les portraits du Fayoum peuvent aujourd'hui, enrichis de travaux d'étude qui ont renforcé nos connaissances sur les aspects techniques de leur fabrication, regagner un par un les vitrines de la salle égyptienne du Musée des Beaux-Arts, où ils sont à nouveau livrés à la contemplation du public. Certains d'entre eux, particulièrement dégradés et dont la restauration n'a pas encore commencé, resteront cependant, une fois traités, probablement conservés en réserve, comme témoignages moins chanceux de ces fameux portraits produits en Egypte, selon une technique grecque et des modèles romains.

Notes

Pour plus de précisions et de détails, on pourra se référer à l'article ASENSI-AMOROS (Victoria), COLINART (Sylvie), FABRE (Madeleine), GRAS (Catherine), GUICHARD (Hélène), JAUNARD (Daniel), WATELET (Sylvie) « Survivre au-delà de la mort : les portraits funéraires égyptiens du Musée des Beaux-Arts de Dijon », *Techné* n° 13-14., 2001, pp. 119-130.

1. DESTI (Marc) « Les portraits funéraires égyptiens d'époque romaine du Musée des Beaux-Arts ». *Bulletin des Musées de Dijon* n° 3, 1997, pp. 22-29.

2. Pour le support, traces de scie sur les chants et de fer à dents au revers ; pour la peinture à l'encaustique, pinceau, brosse large, « cestre » (petit poinçon permettant d'inciser la cire) et « cautère » (fer plat et chaud utilisé pour appliquer le mélange de cire et de couleur). Ces deux derniers outils sont décrits par Pline l'Ancien dans le livre XXXV de son Histoire naturelle, consacré à la peinture.

3. Il ne faut pas oublier qu'après la conquête de l'Egypte par Alexandre le Grand, en 332 av. J.-C., des colonies gréco-macédoniennes s'étaient

installées dans les riches terres agricoles de la région du Fayoum.

4. DOXIADIS (Euphrosine), *Portraits du Fayoum*, Paris, Gallimard, 1995.

5. COLINART (S.), GRAPPIN-WSEVOLOJSKY (S) et MATRAY (C.) « La cire punique : Etude critique des recettes antiques et de leur interprétation. Application aux portraits du Fayoum », 12 *Triennial Meeting, Lyon, 29 August-3 September 1999*, ICOM Committee for Conservation, 1999, p. 213- 220.