

Jean Robie

Restauration de six toiles à la Cambre

Fondation Jean Robie & Sarah Le Berre-Albertini





travail de restauration réalisé par

Sarah Le Berre-Albertini

Bac 3 - Restauration et conservation de peintures à la Cambre
Année 2013/2014

Professeurs responsables

Isabelle Vranckx,

Laure Mortiaux,

Etienne Van Vyve,

Etienne Costa

© mise en page par Kathleen de Fays

Fondation Jean Robie auteur de ce livre.

L'auteur conserve les droits d'auteur sur ses contributions à ce livre

Mises en page et éléments graphiques protégés par les droits d'auteur de Blurb Inc. Livre réalisé à l'aide des services Blurb d'édition créative. L'auteur conserve les droits d'auteur sur ses contributions à ce livre.

Préface

Au cours de l'exposition "Jean Robie, peintre ,écrivain et son voyage en Inde" au musée Charlier dans le cadre de Europa Inde en 2013, l'historienne d'art et restaurateur Brigitte Schuermans, auteur de la monographie Jean Robie Ed Racine 2007, a donné une conférence "Techniques picturales de Jean Robie". Devant un public très intéressé, elle a analysé les oeuvres assemblées à l'exposition.

Nous avons eu le plaisir de rencontrer à cette conférence Sarah Le Berre-Albertini ,étudiante en restauration à la Cambre. Sarah nous a fait découvrir les 3 oeuvres de Robie qu'elle restaure sous l'enseignement de son professeur Isabelle Vranckx.

Découverte d'un ensemble de 6 toiles dont on ignore la provenance (achetées à la Braderie de Lille 1990). Ces toiles seront exposées pour la première fois à l'exposition "Roses de Robie" Hospice Saint-Jacques au Roeulx du 4 au 7 septembre 2014 .Durant ce week -end la rose "Jean Robie-L'Amant des Roses" ,créée par Martin Vissers ,a été baptisée au cours du Royal Concours de la Rose Nouvelle. (Cfr livre sur la rose) Kathleen de Fays archiviste et La Fondation Jean Robie, remercient Sarah de nous partager son travail de restauration. Un grand merci au propriétaire d'avoir accepté de partager cette belle découverte.

Kathleen de Fays
archiviste Fondation Jean Robie
www.fondationjeanrobie.org

Dossier de restauration: Nature morte de Jean-Baptiste Robie
Sarah Le Berre-Albertini
Bac 3 - Restauration et conservation de peintures La Cambre -Année 2013/2014
Professeurs responsables : Isabelle Vranckx, Laure Mortiaux, Etienne Van Vyve et Etienne Costa.

oeuvre : Jean Baptiste Robie,
Nature morte aux fleurs et aux fruits,
6 toiles dont 1 restaurée, 2 en cours de restauration, 3 non restaurées ,dont deux signées et une datée 1846

Dimensions : H : 99 cm x L: 166 cm E 2,3 cm
Poids hors cadre : 4 kg
Technique : huile sur toile de lin
Marques distinctives : 4 toiles sur châssis
collection privée
type de collection : privée : PR
classification : peinture ancienne : PA
technique : huile sur toile : H/T

Table des matières

I.....	Identification
II.....	Intervention demandée
III.....	Histoire matérielle
IV.....	Histoire de l'art: .Biographie de l'artiste .Description du sujet .Etude comparative .Contact avec un historien . Autres oeuvres de l'artiste . Bibliographie / Webographie
V.....	Aperçu général du support
VI.....	Analyse technologique /Etat originel de l'oeuvre
VII.....	Etat de l'oeuvre avant traitement
VIII.....	Proposition de traitement
IX.....	Rapport de traitement
X.....	Conseil de conservation
	Bibliographie/Webographie
	Fiches techniques
XI.....	Photographies des six peintures décoratives de Jean Robie
.....	& différentes phases de restauration



photographie face en
lumière normale, avant
traitement



photographie revers, en
lumière normale, avant
traitement

II. Intervention demandée

But(s) du traitement : Il faut rendre à l'œuvre ses qualités esthétiques et une bonne lecture : en effet, cette dernière est perturbée à cause de multiples lacunes allant jusqu'à la toile, de dimensions diverses et qui se situent sur l'entièreté du tableau. Il s'agira donc d'un traitement de restauration, comprenant le masticage et la retouche de toutes les lacunes.

Ce cas ne présente pas d'urgence particulière.

III. Histoire matérielle

L'œuvre fait partie d'une série de six tableaux, dont un est signé « J-B Robie ». Cet ensemble appartient au même propriétaire.

Les conditions de conservation futures ne sont pas connues. Nous supposons donc que cet ensemble de tableaux sera conservé dans les conditions habituelles des propriétaires privés (intérieur domestique). Il n'y a certainement pas de contrôle de température, de l'humidité relative et de l'exposition à la lumière.

Mais nous pouvons supposer que la température est probablement comprise entre 18 et 20° C, et que l'humidité relative est constante.

En 2014 découverte d'une deuxième signature JB Robie et d'une date 1846

Mr.P. L. a confié à la Cambre 3 toiles de la série.

Il a acheté ces toiles roulées et en mauvais état à la braderie de Lille dans les années 1990.

Il les a fait restaurer dans un atelier Bruxellois, les toiles étaient couvertes d'un vernis fortement oxydé, en dévernissant, le restaurateur aurait découvert à ce moment la signature de « Jean Robie » sur une des toiles. Le fait qu'une seule des toiles soit signée peut prouver qu'il s'agissait d'une série destinée à être vue ensemble. La toile qui nous concerne ainsi que les 2 autres toiles présentes à l'atelier ont subi un changement de format est lié au fait de leur mise en tension sur châssis.



Ces grandes toiles décoratives pourraient avoir à l'origine été réalisées dans le but d'être placées dans des lambris pour décorer une maison ancienne.

On peut supposer également qu'elles étaient faites pour être vues de loin, car la technique gestuelle du peintre prend tout son effet lorsqu'on s'éloigne des œuvres. Elles étaient donc peut-être placées assez haut sur le mur. La toile « à l'ananas » a vraiment une composition en contre-plongée qui appuie cette hypothèse.

Ces toiles ont été pliées et roulées de façon sauvage, ce qui a dû créer une fragilisation de la couche picturale et ces nombreuses lacunes. La restauration, à l'époque, se serait limitée à un rentoilage à la cire dans le but de pouvoir transporter ces œuvres.

Ensuite, les toiles ont été retendues sur un nouveau châssis, très sommaire, dans le but de servir de décor dans une micro-série tournée à Montréal en 2003 ; "Les liaisons dangereuses" réalisé par Josée Dayan avec Catherine Deneuve.

Les nombreuses traces de dorure sur les bords et parfois dans la composition, font penser à une dorure autour de l'œuvre, probablement lors du montage du décor du film en 2003

Avec Mme Schuermans, historienne de l'art, nous avons tenté de trouver une logique dans la composition, afin de savoir dans quel ordre ces peintures doivent se placer. Pour l'instant nous n'avons rien trouvé de probant.



auto-portrait de Jean Robie
huile sur bois-c.p

IV. Histoire de l'art

Biographie de l'artiste ¹

Jean-Baptiste Robie, né à Bruxelles le 19 novembre 1821, décédé à Saint-Gilles (Bruxelles) le 8 décembre 1910.

Il était le fils d'un forgeron qui avait sa forge et son logis, rue haute qui était jadis le quartier le plus peuplé de Bruxelles. Il apprenait aux côtés de son père à manier le fer dans le but d'exercer aussi un jour le métier de serrurier-poêlier mais le goût du dessin était déjà en lui. Il dessinait avec des morceaux de charbon sur n'importe quoi, la tôle, les murs, du papier sous le regard amusé de son père.

Sa première production picturale fut pour enluminer une tôle que son père avait fabriquée pour réaliser l'enseigne d'une auberge.

Il reçut sa première formation artistique à l'Académie Royale des Beaux arts de Bruxelles, de 1833 à 1837. Ensuite, il traversa une période douloureuse à la fin de son adolescence, lorsqu'il dût se résoudre à quitter le foyer de son père à cause d'une belle mère acariâtre.

C'est à cette époque, vers 1838, qu'il partit à Paris, où il fut l'élève du décorateur Filatre. Il supporta une vie misérable faite de fatigues et de privations. Ne trouvant pas la renommée tant espérée dans la capitale française il rentra à Bruxelles où son père l'accueillit fort heureusement les bras ouverts.

C'est alors qu'il entreprit de se former plus sérieusement à l'art de la peinture et sollicita une inscription pour les cours de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, de 1839 à 1842.

Robie peignait alors pour une salle de ventes de ses environs, il songea alors à peindre les fleurs qui devaient faire bientôt sa renommée.

Son premier tableau lui rapporta 40 francs, le second 200. La fortune allait lui sourire à une période où l'on se disputait ses fleurs en les couvrant de pièces d'or.

Sa première exposition publique parut en 1848 au salon de Bruxelles. Il y revint en 1848, en 1854, en 1857, en 1860, en 1863, en 1867 et en 1875 avec d'excellents tableaux de fleurs, fruits et gibier, et tint toujours très brillamment sa place et obtint en 1848 la médaille d'or à l'âge de 27 ans.

En 1880, il connut l'apogée de son triomphe lors d'une exposition rétrospective de la peinture belge depuis 1830 dans le nouveau Palais des Beaux-Arts, rue de la régence, dont l'inauguration devait avoir lieu en même temps à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance du pays.

Robie y exposa tout ce qu'il avait produit de plus merveilleux, si bien qu'il fut promu au grade de commandeur de l'ordre de Léopold, le 4 mai 1881.

Ses tableaux sont éparpillés dans des musées, dans des galeries particulières et princières, en Belgique, en France, en Angleterre, en Russie, en Hollande, où ils occupent des places d'honneur.

Jean Robie ne quittait jamais sa pittoresque habitation de la chaussée de Charleroi, du printemps jusqu'au dernier jour de l'automne. Il profitait ainsi de la période d'épanouissement des fleurs, et surtout des roses. Lorsque l'hiver arrachait les dernières feuilles des arbres de son jardin, il se rendait alors en voyage dans le midi, en Espagne, en Sicile, en Égypte, en Inde, dans des zones tempérées dans laquelle la nature n'entre pas en sommeil hivernal.

Robie rendit les impressions de ses nombreux voyages par le pinceau et par la plume.²

Il consacra deux volumes publiés en 1883, à l'âge de 60 ans à propos de son voyage en Inde.

Il publia également d'autres récits comme :

-Les débuts d'un peintre (1886)

-Notes d'un frileux (1890)

-De l'importance du paysage dans l'art moderne (1894)

Robie entra à l'Académie en 1890, comme correspondant de la classe des Beaux-Arts, il devint membre titulaire l'année suivante et fut élu directeur à la mort de Verlat en 1899.

¹

Note issue de l'annuaire de l'académie royale de Bruxelles, 1911. page 178-179

²

Ouvrages passés dans le domaine public, consultable online: archive.org



maison de Jean Robie chaussée de Charleroi à Saint-Gilles

Description du sujet, iconographie, style, composition :

L'œuvre représente une nature morte aux fleurs et aux fruits placée dans un décor à ciel ouvert.

Au premier plan se trouve un imposant bouquet composé de plusieurs variétés de fleurs (roses, œillets, tulipes...) et de fruits (pêches, prunes, raisins, grenade). Il est posé sur une corniche simple. A gauche de la composition se trouve un cratère où sont sculptées de jeunes filles ou une scène de danse inspirée de la Grèce antique.

A droite du bouquet, le pied d'une imposante colonne dont la base est fendue, s'élève hors de la toile, habillée de lierre.

À l'arrière-plan, on distingue un paysage forestier avec la présence d'arbres esquissés et de feuillage, ainsi qu'un ciel nuageux sombre dans des nuances grises de bleu et de mauve.

Le centre de la composition est traité avec plus de détails que les éléments qui l'entourent qui sont peints de manière quasiment gestuelle. On sent une parfaite maîtrise de la technique picturale chez ce peintre. C'est en effet avec beaucoup d'aisance qu'il réalise les pétales et les feuillages, la touche est rapide et précise.

Études comparatives d'œuvres du même artiste et sa relation à l'histoire de l'art :

Jean-Baptiste Robie s'inscrit dans le courant académique Belge du 19^e siècle.

L'art académique aussi nommé art pompier, est un mouvement artistique qui, après le Néoclassicisme et après l'apogée du Romantisme, domine la peinture occidentale du milieu du XIX^e siècle, sous l'influence des Académies d'Europe dédiées aux beaux-Arts et en particulier de l'Académie des beaux-arts française, alors la plus rayonnante.

Peintre de natures mortes, orientaliste, écrivain, Robie s'est affirmé par l'originalité et la diversité de ses talents.

Il existe une parfaite constance dans l'évolution générale de ses œuvres et une remarquable cohérence dans la diversité des thèmes qu'il a traité.

Soumis à la tradition hollandaise des 17^e et 18^e siècles pour s'assurer de solides bases, il s'en détache progressivement au fur et à mesure qu'il acquiert du métier et de l'assurance.

Dans l'ensemble, son œuvre progresse vers une simplification des compositions, un éclaircissement de la palette et une touche picturale toujours plus ferme aussi bien que plus douce.

Trois grandes périodes ordonnent son œuvre :(1)

-De 1842 à 1870, Robie s'inscrit dans le courant de la tradition hollandaise, son œuvre est forte, elle échappe à l'effervescence artistique qui règne à cette époque.

-De 1870 à 1880, il se dégage de la tradition et s'ouvre aux courants qui lui sont contemporains.

Dans l'ensemble, Les tableaux se caractérisent par une composition simplifiée.

-De 1880 à 1910, l'artiste jouit de la pleine faculté de ses capacités créatrices, libéré de toute entrave. Cette dernière période est marquée par l'apparition des marines et des paysages qui constituent une production artistique importante et paisible.

Un artiste serein en cette fin de siècle où la règle esthétique et, souvent, la réalité sociale étaient de ne pas l'être : voici ce qui rend Robie attachant, d'autant que jamais le succès n'effacera sa modestie et son humour.

1

Brigitte Schuermans, Extraits, www.FondationJeanRobie.be

Il n'a pas fait de l'art le lieu privilégié d'un quelconque mal-être ou l'expression d'un refus du monde.

Sans pour autant se montrer aveugle au bouleversement social et politique de son temps, c'est la recherche de l'harmonie qui domine ses préoccupations. En s'inscrivant dans la continuité des traditions, tout en s'imprégnant des nouvelles idées, l'œuvre de Robie constitue en élément stable et solide au sein d'une société en effervescence. Finalement, le vrai message qui se dégage de son œuvre tant littéraire que picturale, c'est l'amour des hommes et de la nature, dans une description juste et sincère.

Si Robie s'inspire des anciens pour structurer une œuvre débutante, il leur emprunte également l'excellence de leur technique.

Les supports sont préparés avec le plus grand soin, selon la technique courante au 17^e siècle. Plusieurs couches de préparation blanche à base de craie et de colle animale recouvrent le panneau et l'on distingue clairement un dessin préparatoire réalisé à la mine de plomb. Viennent ensuite les tons de bases, uniformes, opaques, recouverts de fins glacis destinés à nuancer les coloris tout en leur conférant une subtile transparence.

L'examen de ses grands tableaux révèle une technique semblable mais plus élaborée encore dans la succession des couches de glacis. Il semble que la préparation soit enduite d'une fine couche d'impression de couleur rouge décelable à l'œil nu. Destinée à donner au fond un ton chaud et fort, sensible au regard porté sur l'œuvre, elle lui confère une très belle unité de couleur.

Apporter tant de soins à la préparation d'un panneau destiné à ne recevoir qu'une esquisse témoigne d'une grande conscience professionnelle. Ceci prouve l'intérêt de Robie pour la pérennité de ses œuvres.



Jean Fyt , nature morte 17e, collection Musées royaux, Bruxelles



Composition aux fleurs et fruits, par un contemporain de Jean Robie: François Joseph Huygens, 1878

Le thème du bouquet dans un paysage était courant dans le Nord au 17^e siècle. Un très bel exemple nous est offert avec le tableau Fleurs et fruits dans un paysage de Jan Fyt (1611-1661) exposé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles.

Plus tard encore, nous verrons la tradition se poursuivre sous le pinceau de Abraham Mignon (1640-1679), de Jan Van Huysum (1682-1749) et de Abraham Brueghel (1631-1697), pour ne citer que les plus représentatifs.

Ici aussi, Robie se plonge dans l'atmosphère du 17^e siècle, afin d'y trouver matière à inspiration.

Le sujet des fleurs dans un paysage, fort à la mode à l'époque, fut traité par d'autres artistes encore. Tel Henri Robbe (1807-1899), Gustave Damis (1811-1851) mort dans l'indifférence et la pauvreté et Simon Saint-Jean (1808-1860) de l'école lyonnaise qui séduisit Robie par ses arrangements floraux. A moins que ce ne soit Saint-Jean qui fut charmé par les compositions de Robie qui, dès 1851, participe aux Salons de Paris. Quoi qu'il en soit, les influences sont naturellement réciproques, indispensables même, chacun se nourrissant de l'œuvre de l'autre en guise d'inspiration. A propos de l'école lyonnaise, influencée par la manufacture de soie de Lyon, celle-ci préconise une peinture de fleurs aux effets stridents, exécutée avec un soin quasi botanique. Elle se dégage du Romantisme qui voit surgir un certain type de natures mortes, celui des gerbes foisonnantes aux couleurs chatoyantes et lumineuses, dans le style des bouquets de Narcisso Diaz De La Pena (1808-1876). Cet artiste privilégie les roses blanches et roses, en pleine floraison, agrémentées de feuilles jaunies par l'automne. Il compose des bouquets se détachant sur un fond sombre comme chez les anciens. Cette manière sera largement appréciée tant en France qu'en Belgique et en Hollande.

Robie exploite le sujet du bouquet de fleurs dans un paysage en développant le thème des séries, reproduisant une même composition présentant d'infimes différences. Il existe au moins dix tableaux représentant une Gerbe de fleurs au bord de l'eau.

Le caractère répétitif de ces œuvres trahit une personnalité à tendance obsessionnelle. Meticuleux, Robie apporte à ses tableaux un soin extrême qui parfois leur font perdre une certaine spontanéité. Pourtant l'exquise délicatesse qui surgit de ses compositions atténue cette impression de rigidité au profit d'une belle harmonie. Constant dans cet état d'esprit de précision et de réflexion, Robie apportera le même soin à la création de son merveilleux jardin, aussi vaste qu'un parc.

Très lentement, au fil de ses compositions, il va se libérer du carcan de la tradition, les bouquets se simplifient par la diversité des fleurs qui les composent. L'exubérance de la végétation qui les entoure s'apaise au profit d'un fond moins chargé laissant une lumière plus naturelle éclairer les fleurs centrales. Progressive-

ment, la végétation du fond laisse entrevoir le ciel qui se dégagera plus largement au fil de ses créations. Cette ouverture confère aux œuvres plus tardives une belle impression de sérénité. Les allusions au symbole fatal de Vanité se font moins nombreuses, il ne reste parfois que deux ou trois pétales de roses posés délicatement sur l'eau, car jamais Robie n'oublie cet élément primordial. Les couleurs, quant à elles restent chatoyantes, mais gagnent en douceur au profit d'une tendresse si naturelle aux fleurs.

Peintures ornementales

Le thème des grandes compositions florales sur fond de paysage est largement exploité dans l'œuvre de Robie. Il a réalisé quelques grandes peintures décoratives, notamment pour le château Warocqué, elles sont actuellement exposées au Musée de Mariemont à Morlanwez. Ce sont des guirlandes verticales composées de fleurs et de fruits inscrits dans une circonférence imaginaire, alternant avec des nœuds en banderoles de soie à base de couleur à l'huile appliquée sur un fond de céruse, elles furent peintes sur un support de chaux et de sable(catalogue Jean Robie n°161 p 172-173)

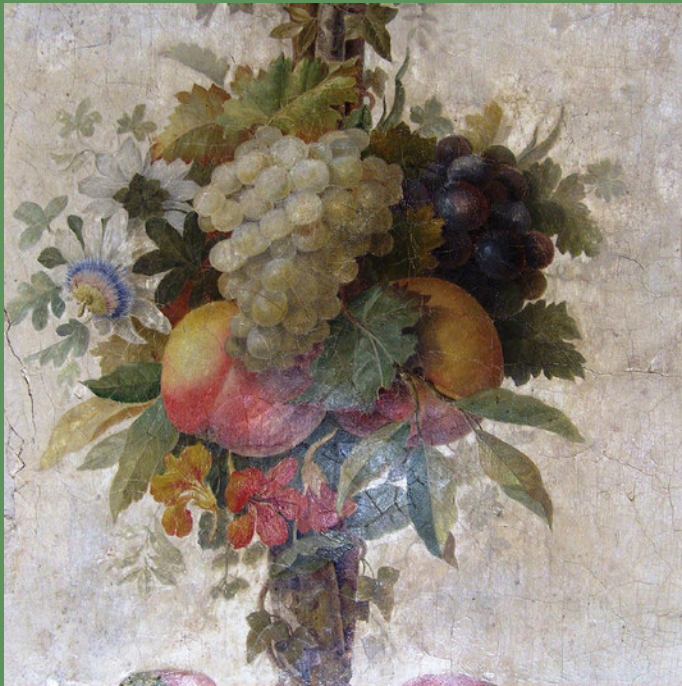
Dans une autre série de Cinq tableaux décoratifs (n° 162 du catalogue) représentant vasques et statues au sein d'un immense parc, les couleurs, d'une remarquable fraîcheur confèrent à l'ensemble une heureuse ambiance des belles journées estivales. Celles-ci ont été réalisées sur un support de peau de veau et nous sont également parvenues intactes. Ces œuvres se trouvent actuellement aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.

Cette approche analytique des natures mortes de Robie permet de suivre l'évolution d'un artiste préoccupé par la seule représentation des choses dans une parfaite harmonie de la composition.

Sans s'impliquer totalement dans les mouvements artistiques de son temps, il s'ouvre aux nouvelles inspirations en abordant les paysages et marines peints lors de ses grands voyages où il se laisse séduire par des lumière et des couleurs totalement originales.



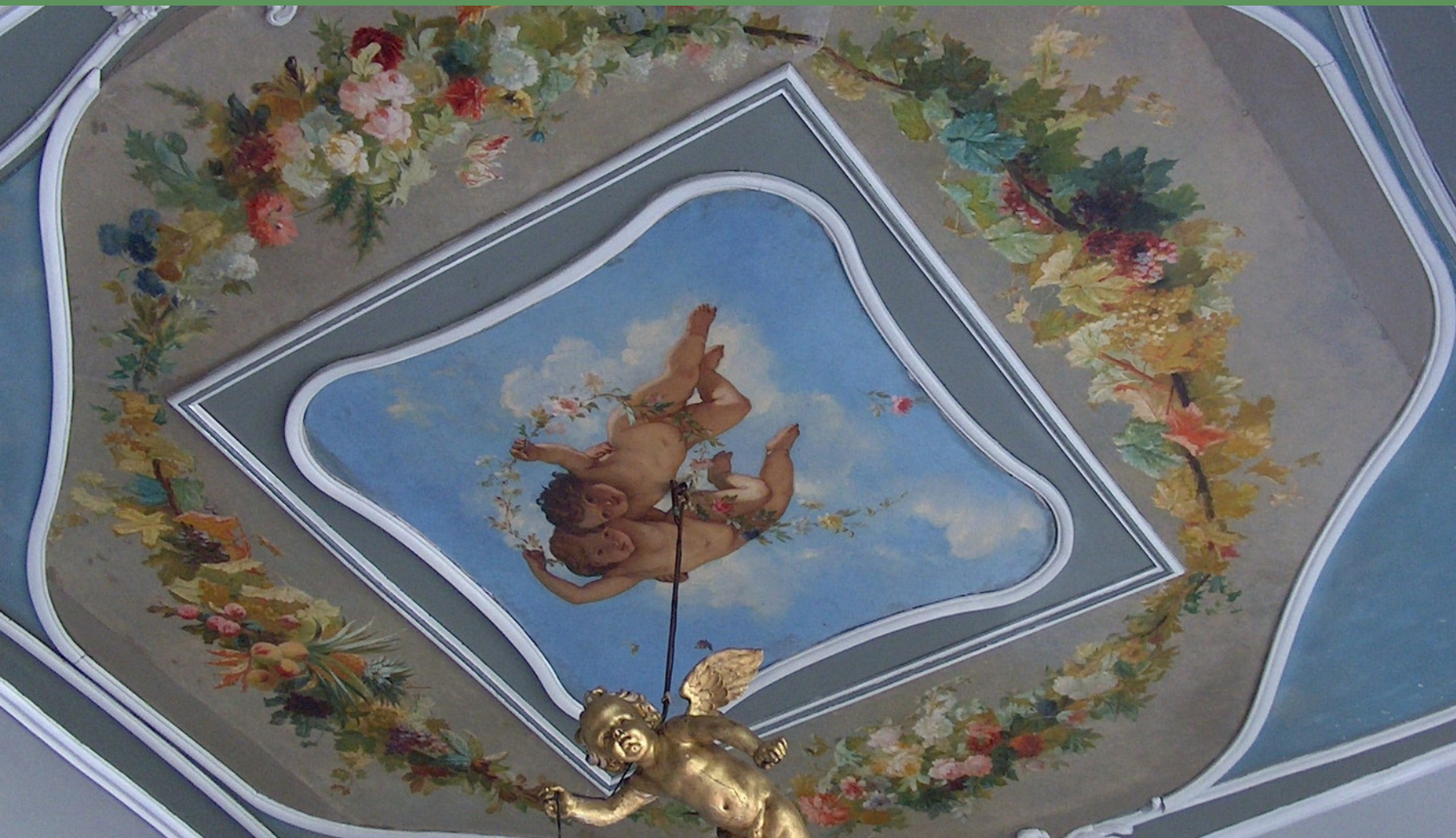
Château de Corroy -le- Château -plafond de la salle à manger 1854



détail des peintures décoratives en provenance du "château Warocqué"
Musée de Mariemont Morlanwez



catalogue Jean Robie page 172-173



Fleurs par Robie et médaillon par Van Lérius
(d'après l'inventaire du mobilier du château d'Atré établi le 17 mai 1886)



Cinq panneaux décoratifs
Musée Bellevue
transférés aux
Musées royaux d'Art et d'Histoire
à Bruxelles.
(n° 162 du catalogue)





Décor de film "Les Liaisons Dangereuses"
un film de Josée Dayan
avec Catherine Deneuve, Rupert Everett, Nastassja
Kinski, Danielle Darrieux, Leelee Sobieski
tourné en studio à Montréal en 2003

Contacts avec un historien de l'art

C'est grâce au concours de Mme Brigitte Schuermans, restauratrice et historienne de l'art que nous connaissons aujourd'hui ces informations concernant Jean-Baptiste Robie. Elle lui a consacré un mémoire de fin d'étude à l'ULB et en collaboration avec la fondation Jean Robie, continue à perpétuer sa mémoire.

Une exposition du musée Charlier « Jean Robie, peintre, écrivain et son voyage en Inde » a mis à l'honneur le travail du peintre bruxellois Jean-Baptiste Robie. Plus connu du public pour ses natures mortes que pour ses paysages orientalistes, celui que l'on a surnommé « l'amant des roses » a réalisé un aventureux voyage en Inde en 1881-1882. À l'occasion du Festival Europalia Inde, l'ensemble du rez-de-chaussée du Musée Charlier est dédié à son œuvre orientaliste. A l'étage, ses fameuses natures mortes. L'exposition sera ouverte au public du 09.10.2013 au 03.01.2014

A cette occasion, Brigitte Schuermans a donné une visite guidée orientée sur la technique du peintre. Cela m'a permis d'apprendre qu'il connaissait et pratiquait de nombreuses techniques picturales différentes.

Peinture murale à l'huile sur céreuse, peinture à l'huile sur panneau ou sur toile de lin. Il utilisait du bitume ce qui pose des problèmes de conservation de ces œuvres. Il aimait vernir ses toiles avec des vernis brillants et quelque fois colorés afin de toucher à l'esthétique des peintures anciennes.

Elle est venue voir les toiles de Jean Robie à l'atelier du n°427 de La Cambre. Elle nous a dit que ces compositions étaient très typiques de Robie. Nous lui avons également demandé si elle avait déjà eu l'occasion d'observer des zones mates dans les toiles de Robie et effectivement il semblerait que cela soit inhérent à sa technique.

Autres oeuvres de Jean Robie

Robie, Groeninge Museum Bruges

Robie, galerie Simonis & Buunk, 1864

Robie, Musée des beaux arts de Bruxelles, 1875

Robie, Musée des beaux arts de Bruxelles Don de l'artiste, 1892

Robie, Musée royaux de Bruxelles, 1901

Robie, Museum of Fine Arts Ghent, 1853

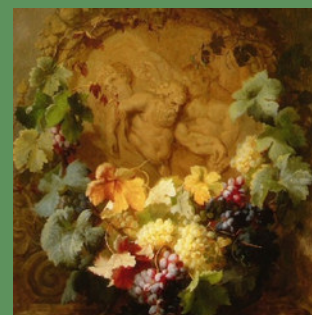
Robie, Musée royaux de Bruxelles, 1861

Robie, galerie Simonis & Buunk.

Robie, Musée royaux de Bruxelles, 1861
Robie, Groeninge Museum Bruges



Robie, Museum of Fine Arts Gent, 1853
Robie, Musée des beaux arts de Bruxelles Don de l'artiste, 1892



Robie, galerie Simonis & Buunk, 1864
Robie, Musée des beaux arts de Bruxelles, 1875

Robie, Musée des beaux arts de Bruxelles Don de l'artiste, 1901
Robie en honneur à Bacchus Christies New York

Bibliographie d'histoire de l'art

ALLARD Sébastien, Des cars Laurence, L'art français- 19e 1819-1905, Flammarion, Paris, 2006.

Un art belge, d'Ensor à Parramarenko, 1880-2000, édition racine, 2004, Bruxelles

HAVARD Henry, Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration, Tome 3, Paris, Maison Quantin.

SCHUERMANS B, L'univers tranquille de Jean Robie, Université Libre de Bruxelles, Mémoire de licence, 1981

SCHUERMANS Brigitte, Jean Robie, 1821-1910, Fondation Jean Robie, Racine, 2007

Annuaire de l'académie royale de Bruxelles, 1911, page 178-179

<http://www.fondationjeanrobie.be>

Iconographie

<http://balat.kikirpa.be/>

<http://www.mskgent.be/fr/collection>

<http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection>

<http://www.simonis-buunk.com/collection/artists.aspx>

V. Aperçu général du support

Support toile

Dimensions : H : 99 x L : 166 x e : 2,3 cm

Forme : rectangulaire

Type de support : tissé en armure toile

Fibre : lin

VI. Analyse technologique d'origine

A- Châssis d'origine : Non

B- La toile : Originale

Composition : Sous réserve d'analyse, cela pourrait être du lin.

Fil : torsion S ; fil épais et régulier.

Armure : toile avec 12 fils verticaux et 12 fils horizontaux au cm², le tissage est régulier.

Lisière : non visible, ce qui nous empêche de déterminer le fil de chaîne du fil de trame.

Toile préparée, peinte hors du châssis actuel.

La toile a subi une modification du format lors de la remise en tension-

Armure : toile (1/2) Pas de défauts de tissage ni d'irrégularités apparents.

- Bords de tension : Les bords ont tous été coupés de façon irrégulière.

Les bords de la toile originale sont tous peints jusqu'à leur extrémité on distingue par endroits la couche de préparation. Lorsqu'il y a une lacune c'est systématiquement jusqu'à la toile. Toutefois j'ai observé sur les autres toiles de la série, le même type de couche de préparation assez épaisse et de couleur grise. On sait également, que Jean Robie réalisait des préparations au blanc de plomb. Mais nous ne pouvons affirmer dans notre cas sans avoir fait de prélèvement.

- Modification de format : Il n'y a pas d'anciens trous de fixation visible, les bords sont entièrement peints.

Les toiles n'étaient probablement montées sur châssis à l'origine.

- Marques : Aucune trace du revers n'est visible à cause du rentoilage.

C- Préparation

Matériaux : charge (craie)

Liant : Ressemble à une préparation huileuse à base de blanc de plomb (sous réserve d'analyse).

Coloration : grise, peut être une légère adjonction de pigment noir

Application : application au pinceau en plusieurs couches.

Caractéristiques et défauts de préparation : bonne adhérence de la préparation à la toile et à la couche picturale.

D. Dessin préparatoire

On voit 7 petits traits sur le bord à senestre qui ont été réalisés probablement au crayon . Pas de dessin préparatoire visible sur la couche picturale.

E. Couche d'impression (imprimatura), Couche d'isolation

Non visible

F. Couche picturale

Le peintre semble avoir brossé une première couche terre de sienne sur toute la surface du tableau. Il travaille par transparence et réalise parfois de légers empâtements. Sa touche est fluide chargée de beaucoup de liant. La technique est vraisemblablement de la peinture à l'huile de lin et térébenthine. Mais on sait que Jean Robie peignait aussi au vernis par glacis. C'est la raison pour laquelle il est fortement déconseillé de dévernir les toiles de Jean Robie, pour éviter le risque de retirer des glacis originaux.

Certaines zones présentent des matités il s'agit des pigments terres « vertes et brunes » qui devaient présenter une plus grosse granulométrie que les autres pigments et qui de ce fait apparaissent plus mates. Il s'agit toujours de feuillages exécutés assez rapidement et autour de la composition principale, sans doute en petites touches finales. Au binoculaire on observe que ces zones sont micro-fissurées et se trouvent sous le vernis et sous la dorure. Elles sont donc sûrement originales mais appliquées avec une technique différente : soit plus pauvre en liant ou même simplement à l'essence de térébenthine, soit simplement des pigments plus grossièrement broyés. Une analyse du liant de ces zones mates a permis de confirmer qu'il s'agit d'un liant huileux. Cela est utile à la compréhension de la technique picturale de Jean Robie, car ces zones mates se retrouvent souvent dans ses toiles. Nous développerons plus loin la question de la matité.

Outil utilisé : pinceaux et brosses de différentes tailles de 2 à 10cm.



D -dessin préparatoire





Description de la technique: gamme des couleurs :1

Terres vertes et brunes : Terres naturelles, Ce sont des oxydes de Fer naturels.

Toutes ces Terres sont d'une solidité remarquable à la lumière et en mélange. Les tons dits "brûlés" sont obtenus par calcination de la terre naturelle. Les Terres de Sienne et Ombre naturelles demandent un fort pourcentage d'huile. Toutes les terres sont siccatives par nature et il faudra éviter d'ajouter des siccatifs.

Ocres : Les Ocres sont connus depuis la plus haute Antiquité. Ce sont des argiles colorées contenant de l'Oxyde de Fer que l'on trouve dans la terre et qui proviennent généralement de France ou d'Italie. Ces pigments naturels sont parfaitement stables à la lumière.

Bleu Outremer clair : Silico-aluminate de Sodium polysulfuré. Le chimiste Guillemet a réussi en 1828 à reconstituer par synthèse le Lapis-Lazuli naturel utilisé dans l'Antiquité. Les variations de nuances sont fonction de la taille des microparticules. La production de l'Outremer donne lieu à une fabrication assez complexe, qui varie suivant les nuances recherchées. Bleu lumineux et intense (ton proche du Bleu de Cobalt). Donne des dégradés très frais. Stable en mélange mais contient du soufre: ne pas mélanger au Blanc d'Argent et au Jaune de Chrome. Convient à toutes les techniques

Bleu Outremer foncé : Silico-aluminate de Sodium polysulfuré.

Même fabrication que l'Outremer Clair. Bleu foncé très intense, plus violacé que le clair. Très stable à la lumière.

Laque de garance : Jusqu'à la découverte des colorants de synthèse, la garance a été dans nos régions la principale source de colorant rouge dans la teinture et dans la peinture. L'alizarine synthétique apparaît en 1869, inventé par Graebe et Liebermann. Ce rouge est utilisé pour les glacis.

Rouge Vermillon : Le minerai appelé Cinabre est utilisé depuis la plus haute Antiquité; les Romains l'appelaient "Minium". En 1687 Schulte fabriqua à partir du Mercure un pigment qu'il dénomma "Vermillon" dérivé du mot "Vermeil" (Rouge Vif). La mauvaise stabilité de ce pigment, notamment avec le Blanc d'Argent et sa forte toxicité, ont conduit depuis le début du 20ème siècle à l'abandonner progressivement et le remplacer par un substitut à partir d'Azoïques et de charges minérales. Rouge vif orange, lumineux et couvrant. Bonne tenue à la lumière. Convient à toutes les techniques

Blanc de plomb : Carbonate basique de Plomb ou "Blanc de Plomb". Ce Blanc était déjà connu dans l'Antiquité: les Romains l'appelaient "Cerusa". Blanc couvrant et profond, il donne un film très résistant dans le temps, essentiellement avec l'huile comme liant. À éviter en mélange avec les Cadmiures et les Bleus d'Outremer. Utilisable pour la fresque avec les précautions d'usage en raison de sa nature dangereuse. À déconseiller dans les techniques à l'eau.

Noir : Le Noir pur n'existe pas à proprement parler. Tout corps qui paraît coloré en Noir a la capacité d'absorber tous les rayons de la lumière blanche.

Noir d'Ivoire : Provient de la calcination en vase clos, d'os d'animaux, et non plus d'Ivoire comme autrefois. Donne un Noir chaud et intense qui dégrade au Brun avec les Blancs. Très bonne tenue à la lumière. Dans la peinture à l'Huile, demande un fort pourcentage de liant. Manque de siccativité.

Jaunes de Cadmium "substituts":

Les Cadmiures ont été découverts en Allemagne en 1817 par Stromeyer. Ils ont été rapidement utilisés par les artistes en raison de la fraîcheur et vivacité des tons. Toutes les poudres qui portent la désignation "substitut", sont composées de plusieurs pigments organiques qui permettent de reconstituer la nuance du pigment véritable mais à un prix de revient beaucoup moins élevé. Le Jaune de Cadmium Substitut est une composition stable et inerte de pigments monoazoïques et de charges minérales. Cette composition présente une bonne tenue à la lumière. Stable dans tous les liants: Huile, Aquarelle, Gouache, Acrylique. Pigments minéraux opaques d'un jaune intense couvrant. Très bonne stabilité à la lumière. S'emploient dans toutes les techniques. Ne pas utiliser ces pigments avec le Blanc d'Argent et les Jaunes de Chrome.

1 Cours sur les pigments par Jana Sanyova. et dictionnaire des matériaux du peintre de Perego F.

Description de l'évolution de la mise en place des plans de la composition :

1. Ton de fond général ocre brun.
2. Ciel gris bleu
3. Plan architectural colonne et cratère antique : ils sont brossés largement puis retravaillés par la suite par transparence.
On voit à gauche du cratère qui recouvre le ciel, le feuillage et les fleurs.
4. Composition florale qui joue sur une économie de moyen en laissant paraître le ton de fond.
5. Végétation définie de l'avant plan central.
6. Végétation indéfinie sur les côtés de la composition, dont les feuillages qui apparaissent mates qui semblent servir à intégrer les différents éléments entre eux. Nouvelles touches pour le ciel qui se superposent un peu aux fleurs.
En règle générale, le peintre procède par étape logique, du fond vers la forme, avec une superposition de touches transparentes et opaques.

Effet de structure et de matière:

La matière est fine, avec une structure généralement lisse. On constate néanmoins un jeu de très fins empâtements. Ces empâtements ont la forme des coups de pinceaux, pour créer des effets de relief, particulièrement dans les pétales des fleurs. La surface générale est brillante avec des zones mates. La matière est fluide et le peintre utilise beaucoup d'effets de transparence pour faire naître la composition.

Pas de changements de composition ni de repentirs visibles à l'œil nu.

G. Couche protectrice

Le vernis original n'est pas visible.

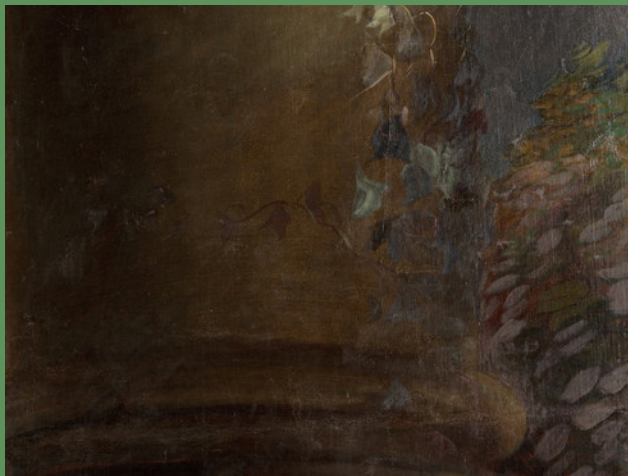
H. Encadrement

Il n'y a pas d'encadrement pour ces œuvres. Mais des traces de dorures sur les bords indiquent que les œuvres étaient probablement enchâssées dans des lambris ou d'anciens cadres. (trumeaux bord doré décor film 2003)

mise en place des plans de la composition 1-2-3



4-5



6



effet de structure et de matière

VII. État de l'œuvre

Conditions générales

Fragilité : Pas d'urgence particulière

Principales dégradations : lacunes, relâchement de la toile, ancienne déchirure qui forment des déformations.

Risque pour d'autres œuvres conservées dans l'atelier : non

A. Châssis : (non original)

Matériaux : bois résineux tendre

Châssis fixe

Construction :

Le mode de construction nous permet d'affirmer que l'assemblage du châssis n'est pas industriel mais a été fabriqué artisanalement. Le type de bois et de pointes métalliques industrielles, ainsi que les indications du propriétaire de l'œuvre nous permettent de dire qu'il a été réalisé dans les années 2000, probablement lors de son transport à Montréal. Il ne s'agit pas d'un châssis idéal pour la conservation de l'œuvre car il ne permet pas de retendre la toile qui est déjà légèrement détendue.

Une traverse verticale clouée au châssis cadre. Deux traverses horizontales clouées de chaque côté de la traverse verticale elle-même, clouées et collées (type araldite) de chaque côté du châssis cadre. Elles ne sont pas alignées, le montant de droite est décalée de deux centimètres vers le bas. Le châssis est fixe et non chanfreiné. Les montants présentent des nœuds dans le bois qui ont été recouverts d'une sorte de colle, vraisemblablement la même qui a été utilisée pour coller les traverses entre elles.

La toile y est tendue et fixée à l'aide d'agrafe industrielles, une première série d'agrafes sur le châssis au revers sert à tenir la toile de doublage, et une deuxième série sur la tranche du châssis maintient la toile originale.

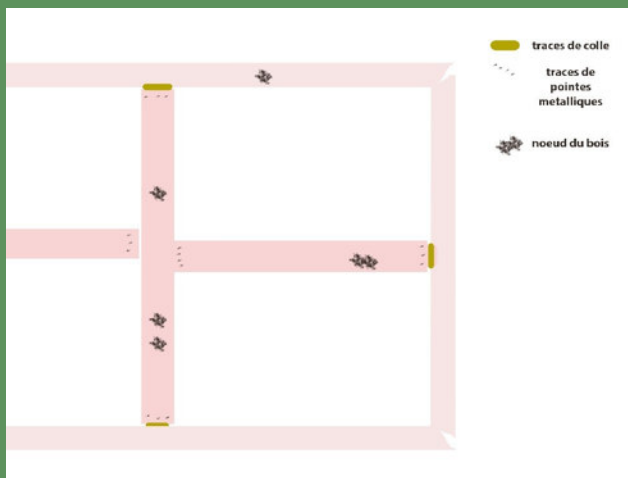
Une marque écrite au crayon sur la traverse verticale : Un 4 recouvert d'un 2.

Le châssis est en bon état de conservation, il ne présente pas de déformation ni de vermoulure mais il n'est pas adapté pour une bonne conservation à long terme car il est à assemblage fixe et montage aléatoire.

chassis



traverse verticale



chassis



toile de doublage

B. Fixations

La toile est tendue sur le châssis et fixée par des agrafes industrielles non oxydées. Les agrafes sont très nombreuses, très enfoncées et espacées de 4cm en moyenne.

C. Toile

Bords de tension

État des bords de tension : ils ont été découpés mais ils sont en bon état

Bords originaux : découpés

Pas d'oxydation autour des fixations

Imprégnation : la toile a été rentoilée à la cire/résine.

Usure de la toile aux angles : non

Altérations naturelles :

oxydation des fibres : seuls les bords de la toile originale sont visibles, ils sont oxydés car ils présentent une coloration jaune.

dépôt(s) de poussière : non

attaques biologiques : non

déformations : non

La toile de doublage

visible au revers est celle posée lors d'un traitement antérieur : un rentoilage à la cire. Nous évaluerons donc également brièvement les propriétés de la toile de doublage.

- Composition : Fibre (sous réserve d'analyse) : Lin

- Armure : toilée. Ne comporte pas de défauts de tissage ni d'irrégularités.

- Nombre de fils au cm² : 12 x 12

- Lisière : il n'y a pas de présence de lisière.

- Bords de tension : Il y a quatre bords de tension visibles et ont tous été repliés sur le châssis et agrafés sur celui-ci.

Altérations accidentelles :

déformation(s) : La toile est détendue déformation(s) local(s) :

Il y a eu une déchirure verticale qui semble ne pas avoir été recollée fil à fil mais remise en place directement avec le doublage à la cire. Cela forme une déformation en relief assez visible. lacune(s) du support : description : Il n'y a pas de lacune du support.

Traitement(s) antérieur(s) de restauration

état général : modification(s) du format original : réduction, car la toile peinte est également visible, repliée l'arrière du châssis.

traitement global : rentoilage

Description de la technique et de l'adhésif : cire-résine. En général les recettes proposent d'effectuer un mélange de 7 parts de cire pour 2 parts de résine, avec ou sans adjonction d'ingrédients supplémentaires. La cire est fondue au bain marie, puis on lui ajoute la résine. On peut supposer qu'il s'agit de cire d'abeille et de résine dammar, qui sont couramment utilisés dans nos régions.

description de l'état de conservation des matériaux de traitement : Bon

description de l'impact du traitement sur les matériaux originaux :

Le rentoilage consiste à appliquer une toile de renfort au dos du support textile original avec imprégnation d'adhésif. Soit parce que le support textile original n'est plus en mesure de soutenir la couche picturale ou lorsque la couche picturale est très accidentée et offre un aspect de surface peu satisfaisant. Ici, il a été effectué dans le but d'aplanir la toile qui était pliée et roulée, de refixer par le même temps la couche picturale qui devait être fragilisée. Un rentoilage à la cire n'est pas une opération anodine pour l'œuvre. Cela empêche d'une part d'avoir accès au revers de la toile, d'autre part une toile doublée à la cire ne pourra subir que des traitements adaptés par la suite. Cela provoque également un assombrissement de la couche picturale et une augmentation du poids de l'œuvre. De plus la toile de doublage va subir au cours du temps, les contraintes dues aux agents extérieurs (lumière, oxygène, acide, microorganisme, contraintes mécaniques, variations climatiques) qui portent atteinte à la structure, la fragilise et la rend incapable d'assurer sa fonction de support de la couche picturale. La chaleur apportée lors du doublage à la cire-résine est un facteur de risques, car elle peut engendrer des contraintes thermiques, une diminution de l'humidité, et activer les réactions chimiques à l'intérieur même des œuvres. De plus la chaleur est absorbée de façon différente entre les couleurs sombres et les couleurs claires, qui réfléchissent et chauffent moins fort. Cela provoque des contraintes thermoplastiques : les couches de couleurs sombres s'assouplissent davantage que les couches de couleurs claires, dont la texture reste parfois inchangée.¹

D. Couche de préparation

Altérations naturelles

Adhésion : Les lacunes provoquées par les mauvaises conditions de conservation de la toile, nous laissent voir la toile. On peut donc dire que la couche de préparation se désolidarisait de son support, mais que la couche picturale conservait malgré tout une bonne cohésion avec la couche de préparation.

E. Couche picturale

Altérations naturelles

Cohésion : En lumière rasante, on observe que la couche picturale est cassante et pas parfaitement lisse. On peut supposer que le rentoilage à la cire a permis de fixer cette couche picturale.

Altérations accidentelles

-Griffures

-lacunes liées à l'enroulement de la toile et à une mauvaise manipulation.

De forme et de taille diverses, une lacune principale au centre de l'œuvre sur toute la longueur horizontale.

Puis de très nombreuses autres lacunes, certaines en forme d'arête de poisson.

-zones usées par une perte d'adhésion de certains glacis et/ou par un ancien nettoyage trop agressif.

1

Knut Nicolaus, Manuel de restauration des tableaux, page 125

Altération optique : Matité, brillance :

Problème de matité présente dans les terres.

On retrouve à divers endroits du tableau des petites touches qui apparaissent mates et opaques lorsqu'elles sont sèches et brillantes et transparentes lorsqu'on les « mouille » avec de l'isooctane. Elles devaient à l'origine apparaître comme des glacis et ces zones représentent généralement des fleurs comme du lierre ou des feuilles, en touche rapide dans le décor de la composition. Il faut chercher à comprendre pourquoi ces zones apparaissent mates. Si elles sont d'origine ou si ce sont des surpeints. Et enfin savoir si elles sont sous le vernis ou sur le vernis.

Après analyse et comparaison au microscope binoculaire, nous constatons que cette matière picturale se trouve sous le vernis, c'est à dire qu'elle a absorbé anormalement le liant de sorte qu'elle apparaît toujours mate. De plus nous en trouvons dans les autres toiles de la même série mais en moins grand nombre. Sur notre toile nous avons des traces de dorures sur les bords qui attestent de la présence d'un encadrement ou selon le propriétaire des traces de lambris dans lesquels les toiles étaient posées. Ces coups de pinceaux mates passent sous la dorure, ils ont donc été réalisés avant les restaurations de rentoilage à la cire et remise en tension. Pourquoi ces zones apparaissent mates ?

Il semblerait que les pigments à base de terre soient sujet au phénomène de floculation.

La floculation est un phénomène d'agrégation des matières en suspension. Les particules de la phase liquide forment alors un flocon qui sédimente.

Aptitude à la floculation (granulation):

Cette propriété est importante pour l'aquarelle notamment. Elle n'est pas négligeable en ce qui concerne les peintures fortement diluées, quelles qu'elles soient. Elle n'est d'ailleurs pas sans importance pour d'autres matières utilisées en arts plastiques, comme la barbotine.

Les pigments à base de terres, particulièrement, sont réputés pour leur tendance à s'agglomérer en granules, en flocons. Sous l'action du séchage, ces agglomérats se déposent dans les creux, colorant les surfaces peintes d'une manière hétérogène, marquant le relief du support.

Pour éviter ce phénomène, il faut porter une grande attention à l'opération de mouillage. Une molette pigmentaire peut être utilisée. Dans d'autres domaines - incluant l'industrie -, un dé-floculant est un produit permettant d'accentuer l'homogénéité d'un mélange, d'une émulsion.

Pouvoir d'absorption et pouvoir siccatif

Un pigment pur est solide. Il ne peut ni sécher ni siccater. Il peut se combiner plus ou moins rapidement avec tel ou tel liant en fonction de sa propre aptitude à entrer en solution, à absorber. Par la suite, c'est le liant qui sèche, aidé ou non par le pigment. Celui-ci joue un rôle de siccatif seulement s'il contient un véritable élément siccatif pour le liant utilisé, ce qui n'est pas si courant. Un pigment siccatif pour l'huile n'est pas forcément absorbant et n'accélère pas le séchage d'un autre liant. La faculté d'absorption d'un pigment est une propriété différente de la siccativité. La confusion concerne principalement la peinture à l'huile car les autres procédés permettent d'obtenir beaucoup plus rapidement une solidification sans qu'il soit question de siccation. Les pigments terres sont réputés absorbant et peu siccatifs.

Concernant la siccativité indépendamment du pouvoir absorbant, il arrive qu'il y ait un trop grand "différentiel de siccation" lorsque sont mises en contact des couches contenant des pigments n'ayant pas les mêmes propriétés. C'est en premier lieu ce "différentiel" qui crée des accidents : plissements, craquelures, embus irréductibles, etc.

Il est cependant parfaitement vrai que les pigments contenant un élément particulièrement siccatif (oxydes de manganèse, de cobalt) peuvent aussi engendrer des phénomènes mécaniques gênants lorsqu'ils sont employés seuls, surtout en pâte épaisse. Ainsi, le bleu de manganèse, par exemple, n'est pratiquement jamais utilisé en peinture à l'huile.



"Hôtel de Flandres" attribution des peintures à poursuivre

Phénomène d'embu 2

L'embu est une zone mate dans un ensemble brillant ou satiné, une région où le pigment - ou une autre substance - a absorbé les éléments satinés ou brillants (huile, liants brillants, médiums, etc.).

Par extension, le terme embu est parfois employé pour désigner des zones brillantes dans un ensemble mat.

L'embu est un problème pour le peintre, surtout en peinture à l'huile. Il peut être traité de différentes manières :

- évitement de certains pigments, dont les terres de sienne qui battent les records d'absorption.
- application locale d'un vernis à retoucher ou application globale d'un vernis définitif,
- emploi de baume de Venise dans le médium,
- emploi de médium-gel flamand,

La réduction des embus a été et demeure un enjeu. Cependant, un peintre contemporain peut, à sa guise, se servir sciemment des embus ou bien ne pas chercher à les contrôler, voire même chercher spécifiquement à ne pas les contrôler. La brillance et la matité sont aussi des modes d'expression.

Test empirique de liant

Sur les conseils de Me Jana Sanyova, afin de déterminer le type de liant utilisé.

Afin de déterminer si ces zones mates sont liées à une technique mixte ou à une trop grande absorption du liant par les grains de pigments, nous avons réalisé un test de liant. Nous avons dégraissé puis de vernis une zone mate sur le bord du cadre. Après prélèvement de quelques grains de ces zones mates, nous avons observé au microscope optique à grossissement 10/0,30.

Si on observe un mouvement :

avec une goutte d'eau froide : Il s'agit d'un liant à base de gomme

avec une goutte d'eau chaude : Il s'agit d'un liant protéinique

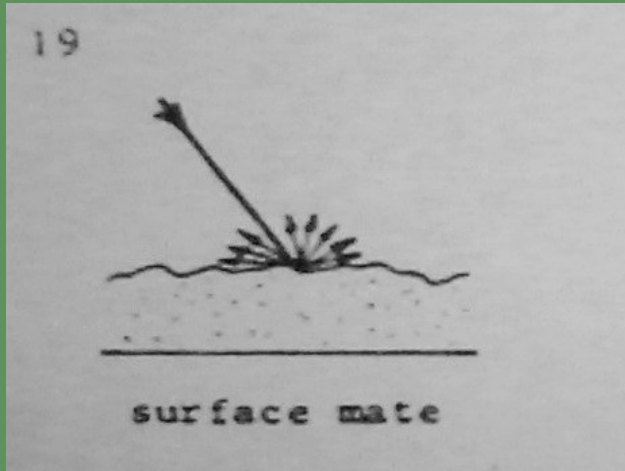
avec une goutte de solvant : Il s'agit d'un liant huileux.

J'ai observé de l'inertie à l'eau et un très grand mouvement de particules à l'éthanol et à l'acétone.

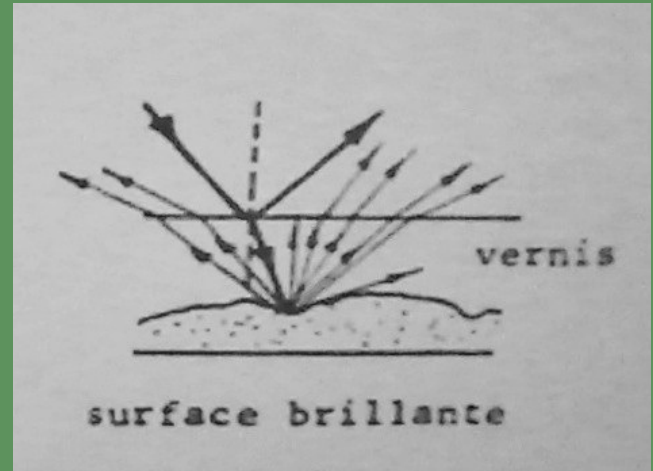
Il s'agit donc d'un liant huileux.

Nous pouvons donc conclure que ces zones de matités, qui sont souvent présentes dans les œuvres de Jean-Baptiste Robie, sont liées à sa technique. Il s'agit de pigments terre qui ont fortement absorbé le liant, et devaient être en dispersion dans beaucoup d'essence de térébenthine. Cela a formé des zones où les grains de pigments n'étaient pas suffisamment bien enrobés et formaient alors une surface irrégulière, où la lumière se diffuse et nous renvoie un aspect mat.

surface mat



surface brillant





Traitement(s) antérieur(s) de restauration

Masticage:

Un masticage complet des lacunes de l'oeuvre a été effectué par un groupe de 3 étudiantes en 2012. Elles ont réalisé un masticage à l'aide d'un mastic artisanal craie-colle totin à 8%.

“Propriétés du mastic craie-colle animale :

Il remplit efficacement son rôle de lien entre support et retouche. Sa couleur ne s'altère pas en vieillissant.

A long terme, il devient cassant, ce qui oblige son renouvellement. Il permet des retouches transparentes élaborées à partir de la luminosité du fond. Ce type de mastic reste toujours réversible à l'eau.

Dans les œuvres plus empâtées, le mastic se substitue également à la couche picturale manquante pour recréer les empâtements et reproduire la topographie de la couche picturale perdue.”¹

Premièrement, les lacunes ont été dégraissées mécaniquement à l'isooctane et certaines d'entre elles ont été dégraissées au white spirit. Elles ont opté pour un mastic craie-colle car cette oeuvre est une peinture traditionnelle qui n'est pas sensible à l'eau. Et malgré la présence de résidus de cire, le mastic craie-colle présentait une bonne adhérence.

Pour le mastic craie-colle, il faut 8 gr de colle totin (colle de peau de lapin), diluée à l'eau nipaginée (92 ml), pour environ 100 gr de craie tamisée, appliqué à la spatule ou au pinceau et structuré.

Il y'a 3 élèves qui ont mastiqué l'oeuvre, donc 3 mains et 3 méthodes différentes. Certains mastics étaient beaucoup trop en retrait, d'autres structurés de façon automatique sans suivre forcément la trame ou la matière originale. La partie de gauche était réalisée structurée par gravure à sec, le reste de l'oeuvre, structurée avec des reliefs plus ou moins prononcés.

Les mastics ont été isolés au Paraloid à 2% dans du méthoxypropanol avant de procéder à la retouche.

¹Huart L. Mémoire de fin d'étude: L'intégration des lacunes, ENSAV La Cambre, page 15



F. Couche protectrice

Nature : La couche de vernis n'est pas originale et a été posée lors de la dernière restauration de l'oeuvre. Elle présente une fluorescence typique de résine naturelle de type Dammar. Après des tests de dévernissage sur le bord de l'oeuvre, on constate que ce vernis s'enlève facilement avec un mélange de ShellsolD40 – éthanol à 40%. Le vernis ne présente pas d'altération particulière il a été appliqué de façon régulière.

G. Conclusion

L'oeuvre ne présente pas d'urgence, mais son intégrité esthétique est fortement endommagée par les très nombreuses lacunes de la couche picturale. Nous allons donc poursuivre le traitement, en réalisant la retouche et en appliquant un vernis final.

VIII. Traitement proposé

A. Vérification des mastics.

B. Retouche des lacunes.

Dans le domaine de la restauration des peintures, la retouche est une égalisation chromatique ou une reconstitution, sans invention, des parties manquantes, dans le but de rendre sa lisibilité à l'oeuvre. La retouche est strictement limitée à l'étendue des lacunes et ne déborde pas sur la couche picturale originale.

Paul Philippot souligne que « la retouche doit rester essentiellement une hypothèse critique, une proposition toujours modifiable sans altération de l'original. » La retouche est donc une exécution matérielle qui doit être prioritairement réversible.

Les différentes techniques de retouche:

Il existe différentes techniques de retouche des lacunes dans une peinture. Celles qui sont volontairement visibles : la technique du *trattegio*, la mise au ton, la retouche pointilliste (Baldini), et la retouche illusionniste, destinée à bien s'intégrer à l'original mais qu'on peut toujours déceler.

En Belgique, on utilise généralement l'aquarelle pour retoucher et la technique de retouche illusionniste est celle qui est la plus souvent de mise mais le choix de la technique de retouche se fait au cas par cas.

- La retouche à l'aquarelle

Pour la retouche, on commence par isoler le mastic avec du paraloid B72 / 1-Metoxy-2-propanol à 1 ou 2%. Ensuite, on effectue une première retouche à l'aquarelle pour donner le ton de fond idéal et donc la mise au ton. Généralement cette retouche est légère, elle permet déjà de donner les bases pour les toiles, la retouche à l'aquarelle est déjà poussée très loin. Cette retouche est très stable dans le temps et permet une réversibilité totale contrairement à d'autres types de retouches.

- La retouche aux pigments et résine acrylique

Une fois cette étape franchie, il faut appliquer un vernis, en fonction des cas, pour isoler la retouche à l'aquarelle avant de reprendre aux pigments. Auquel cas, on procède à la retouche sur le vernis, ce qui implique de devoir repasser une seconde couche de vernis si on veut protéger nos retouches. Les résines acryliques sèche relativement vite ce qui est utile pour réaliser des superpositions de couches sans devoir attendre trop longtemps. Pour la retouche on utilise surtout du paraloid B72. Cette résine synthétique est soluble dans des solvants et est disponible sous forme de granules. On réalise généralement un mélange à 10 - 15 ou 20% dans du 1-Methoxy-2-propanol en fonction du degré de brillance souhaité. On utilise également, le laropal A81 qui est une résine urée-aldéhyde, utilisée dans les Gamblin conservation colors. Cette résine est très brillante et son l'indice de réfraction est très proche du vernis dammar).

C. Revernissage.

Nous vernirons avec une résine naturelle à faible viscosité pour une meilleure saturation des couleurs.

IX. Rapport de traitement

A. Vérification des mastics

Dans un premier temps, j'ai vérifié les mastics, en ajoutant un peu de mélange craie+ colle totin (8% dans eau nipaginée) lorsque ils étaient trop en retrait. En structurant avec un pinceau ou en gravant avec un scalpel lorsque c'était nécessaire.

Il est difficile de juger si les mastics seront suffisamment bien à niveau à ce stade. Je me suis aperçue seulement au vernissage final que les mastics de la partie gauche étaient toujours trop en retrait.

Retouche à l'aquarelle Winsor & Newton

Réintégration des lacunes : problématique spécifique

Diagnostic critique : Avant restaurer, il faut aborder le tableau et le comprendre dans sa globalité.

Chaque étape de restauration est conditionnée par les étapes qui la précèdent. Ainsi le degré de nettoyage conditionne la retouche puisque, poussé au delà du dévernissage, il impliquera l'élimination des repeints. Il est dès lors primordial de déterminer, avant un nettoyage, la localisation des anciennes retouches et repeints et leur rôle esthétique et historique vis à vis de l'original pour décider de leur conservation ou de leur suppression. Il faut connaître l'étendue des lacunes et les possibilités de réintégration avant de dégager un repeint. Dans notre cas, l'œuvre a été mastiquée sans même avoir été nettoyée. La toile étant vernie et sûrement légèrement encrassée, la retouche se devra d'imiter la teinte chaude et sombre du tableau. Cela permet en un sens de considérer au mieux la valeur historique de l'œuvre, en tant que résultat de l'activité humaine, à une époque déterminée et en un lieu donné, ayant traversé le temps pour parvenir jusqu'à nous. La retouche doit être distincte de visu de l'original. Cependant certaines œuvres présentant une surface particulièrement fine et émaillée, comme les primitifs flamands, demandent une retouche parfaitement illusionniste. Si la retouche était visible elle s'accorderait mal avec l'esthétique du tableau. C'est le cas dans cette toile, j'ai donc opté pour une retouche illusionniste et réversible.

Quelques exemples, des processus de retouche.

Pour les tons bleus gris du ciel, j'ai procédé dans un premier temps en reproduisant au mieux la stratigraphie de la couche picturale.

Une sous couche (ocre+ terre d'ombre)

puis des points (céruléum+ terre d'ombre brûlée)

La retouche apparaissait trop bleue finalement.

Donc, nous avons opté pour un ton de fond, que nous ajusterons au stade résine acrylique-pigment.

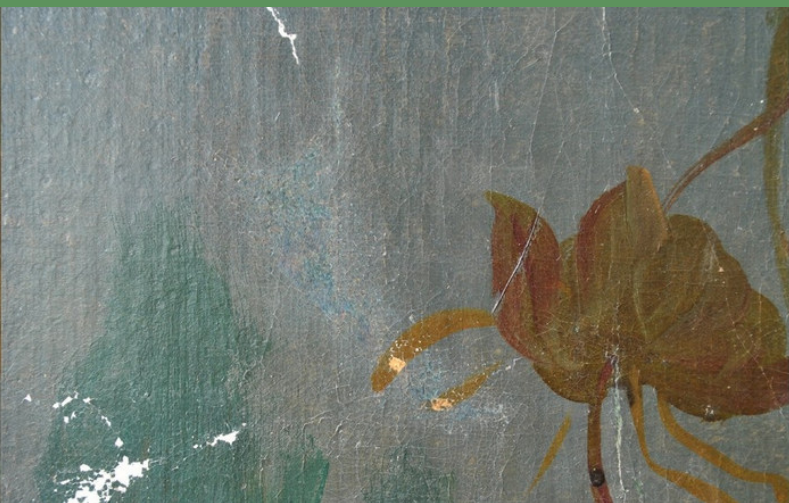
j'ai donc réalisé un ton de fond :

Terre d'ombre + gris de payne + blanc titane.

Un ton transparent pour commencer, puis ajusté avec le même mélange afin de foncer ponctuellement.

Lorsqu'on vérifie à l'isooctane la retouche s'intègre bien mais lorsqu'elle est sèche on voit un halo clair autour de la lacune.

Il semblerait que ce soit des résidus de mastics dans les craquelures autour de la lacune, qui disparaîtront normalement, au vernissage.







Quelques exemples, des processus de retouche.

Pour les tons bleus gris du ciel, j'ai procédé dans un premier temps en reproduisant au mieux la stratigraphie de la couche picturale.

Une sous couche (ocre+ terre d'ombre)

puis des points (céruléum+ terre d'ombre brûlée)

La retouche apparaissait trop bleue finalement.

Donc, nous avons opté pour un ton de fond, que nous ajusterons au stade résine acrylique-pigment.

J'ai donc réalisé un ton de fond :

Terre d'ombre + gris de payne + blanc titane.

Un ton transparent pour commencer, puis ajusté avec le même mélange afin de foncer ponctuellement.

Lorsqu'on vérifie à l'isooctane la retouche s'intègre bien mais lorsqu'elle est sèche on voit un halo clair autour de la lacune.

Il semblerait que ce soit des résidus de mastics dans les craquelures autour de la lacune, qui disparaîtront normalement, au vernissage.

IX. Rapport de traitement

A. Vérification des mastics

Dans un premier temps, j'ai vérifié les mastics, en ajoutant un peu de mélange craie+ colle totin (8% dans eau nipaginée) lorsque ils étaient trop en retrait. En structurant avec un pinceau ou en gravant avec un scalpel lorsque c'était nécessaire.

Il est difficile de juger si les mastics seront suffisamment bien à niveau à ce stade. Je me suis aperçue seulement au vernissage final que les mastics de la partie gauche étaient toujours trop en retrait.

Retouche à l'aquarelle Winsor & Newton

Réintégration des lacunes : problématique spécifique

Diagnostic critique : Avant restaurer, il faut aborder le tableau et le comprendre dans sa globalité.

Chaque étape de restauration est conditionnée par les étapes qui la précèdent. Ainsi le degré de nettoyage conditionne la retouche puisque, poussé au delà du dévernissage, il impliquera l'élimination des repeints. Il est dès lors primordial de déterminer, avant un nettoyage, la localisation des anciennes retouches et repeints

et leur rôle esthétique et historique vis à vis de l'original pour décider de leur conservation ou de leur suppression. Il faut connaître l'étendue des lacunes et les possibilités de réintégration avant de dégager un repeint. Dans notre cas, l'œuvre a été mastiquée sans même avoir été nettoyée. La toile étant vernie et sûrement légèrement encrassée, la retouche se devra d'imiter la teinte chaude et sombre du tableau. Cela permet en un sens de considérer au mieux la valeur historique de l'œuvre, en tant que résultat de l'activité humaine, à une époque déterminée et en un lieu donné, ayant traversé le temps pour parvenir jusqu'à nous. La retouche doit être distincte de visu de l'original. Cependant certaines œuvres présentant une surface particulièrement fine et émaillée, comme les primitifs flamands, demandent une retouche parfaitement illusionniste. Si la retouche était visible elle s'accorderait mal avec l'esthétique du tableau. C'est le cas dans cette toile, j'ai donc opté pour une retouche illusionniste et réversible.

Quelques exemples, des processus de retouche.

Pour les tons bleus gris du ciel, j'ai procédé dans un premier temps en reproduisant au mieux la stratigraphie de la couche picturale.

Une sous couche (ocre+ terre d'ombre)

puis des points (céruleum+ terre d'ombre brûlée)

La retouche apparaissait trop bleue finalement.

Donc, nous avons opté pour un ton de fond, que nous ajusterons au stade résine acrylique-pigment.

Pour les gris violets :

céruleum + terre d'ombre brûlée + une pointe d'alizarine.

Les blancs des pétales de roses ont été réalisés sans adjonction de blanc de titane.

J'ai réalisé des glacis transparents de gris.

Pour les pétales verts, j'ai procédé par mélange optique de petits points de différentes teintes :

terre d'ombre + outremer + ocre

C. Retouche à la résine synthétique et au pigment

L'élaboration de la couleur d'une retouche se fait en général, en deux temps. Généralement on commence par poser une teinte plus froide que la couleur originale et couvrante, à l'aquarelle, puis on réajuste la couleur et la brillance avec un glacis chaud, à la résine paraloid B72 ou au Laropal A81.

Dans un premier temps, j'ai effectué des tests de retouche au Paraloid B72 à 10 et 20 % dans du 1-méthoxy 2-propanol, les retouches apparaissaient toujours trop mates, dans les zones sombres et brunes.

J'ai alors testé les peintures Gamblin conservation colors, constituées de pigments en dispersion dans un



Stade retouche à l'aquarelle achevé

mélange de Laropal A81 et 1-méthoxy-2-propanol. Les résultats étaient satisfaisants.

De plus, je pouvais faire varier facilement le degré de brillance en diluant dans du solvant 1-méthoxy 2-propanol (moins de brillance) ou en ajoutant du vernis Laropal (plus de brillance) en fonction des zones de matité et de brillance de l'œuvre.

Les peintures au Laropal A81 sont particulièrement adaptées pour l'utilisation en glacis et quand une saturation élevée des couleurs est souhaitée. On obtient alors une brillance comparable à celle du vernis dammar. Elles sont de ce fait, très intéressantes pour la retouche des anciennes peintures à l'huile, protégées avec une couche de vernis résineux.

D. Vernissage

Comme la résine urée-aldéhyde Laropal A81 est soluble dans les hydrocarbures, le risque existe que la retouche soit endommagée lors de l'application d'un vernis dammar à la brosse. Il est donc généralement conseillé de vernir avant la retouche au Gamblin, puis de réaliser un vernissage final au pistolet.

La difficulté résidait dans le fait que certaines zones mates, redevenait partiellement ou totalement mate après vernissage. J'ai donc fait le choix de retoucher avant vernissage en adaptant à chaque retouche le degré de brillance, afin d'avoir un résultat plus homogène après vernissage.

Pour le choix du vernis, j'ai demandé conseil auprès de Mme Schuermans, afin de savoir quel type de vernis originaux elle avait pu observer au cours de ces études de l'œuvre de Jean Robie.

Elle a expliqué qu'il utilisait des vernis naturels très brillants et qu'il réalisait même des vernis colorés, dans le but de donner une sensation d'œuvre déjà ancienne. C'est un aspect typique des peintres académiques du 19^e siècle qui avaient la volonté d'imiter les maîtres anciens.

Nous avons donc porté notre choix sur un vernis à base de résine dammar appliqué à la brosse. Pour éviter d'endommager les retouches sous-jacentes, nous avons dilué la résine à 15 % dans du shellsol D40. Car ce solvant contient peu d'aromatiques (10%). En effet, le shellsol D40 est un dérivé aromatique hautement raffiné et hydrogéné, pour convertir les aromates en cyclo-paraffines.

La résine dammar donne un vernis à faible viscosité qui forme des surfaces relativement lisses et brillantes qui épouse bien les anfractuosités de couches rugueuses telles que la nôtre. Les vernis à faible viscosité nécessitent moins de solvants que les vernis à forte viscosité (verniss synthétiques, vernis au PVAc, etc.).

Avant de revernir l'oeuvre, la surface du tableau a été parfaitement dépoussiérée.



Détail: Après retouche au Gamblin Conservation Colors



Photo UV: Après retouche au Gamblin



Photo lumière normale: Après retouche au Gamblin

Il faut également réaliser des tests afin de vérifier que le nouveau vernis n'attaque pas l'ancien.

Si c'est le cas, il faut choisir l'application au pistolet, sinon on peut vernir également au tampon ou à la brosse. L'application à la brosse et au tampon sont des techniques, permet une pénétration en douceur dans la couche colorée, ce qui donne une profondeur et une intensité lumineuse optimale.

Les vernis doivent être appliqués en une couche aussi mince que possible, afin d'éviter les bleuissements, de limiter les jaunissements et chancis ultérieurs et de faciliter leur réversibilité. ¹

Pour le vernissage à la brosse, on imbibe notre pinceau de vernis, puis on enlève l'excédent contre le bord du récipient. Ensuite on applique le vernis de la façon la plus homogène possible, en tirant de grand mouvements de bord à bord et en croix. Ainsi on couvre l'ensemble de la surface de façon égale et mince.

On doit « travailler » le vernis jusqu'à ce qu'on sente qu'il « commence à accrocher ».

Notre revernissage à la brosse n'a pas abîmé les retouches sous-jacentes et a redonné une bonne saturation de la couleur et une belle brillance. Toutefois, les zones mates précédemment évoquées sont redevenues partiellement mates après séchage complet du vernis.

¹

Knut Nicolaus, Manuel de restauration des tableaux, p.321

E. Tests de retouches structurées

(afin de chercher une solution au problème des mastics trop en retrait)

On sait que le masticage, assure entre autres la mise à niveau et le relief adéquat. La retouche à l'aide d'un liant en solution assure la couleur, profondeur, brillance et matité.

La retouche structurée est une alternative intéressante, lorsqu'on cherche une réintégration d'une couche picturale lacunaire qui assume l'ensemble des étapes de réintégration visuelle :

- la remise à niveau

- la réintégration structurelle et chromatique

La méthode « traditionnelle » de la retouche en deux étapes : mastic/retouche permet une gestion progressive de tous les paramètres. Ce qui lui permet de répondre à un très large panel de situations de retouches.

Mais elle trouve sa limite dans le fait que la validité d'un mastic n'est totalement assurée que lorsque la couleur y a été associée. Il est ainsi courant de prendre conscience d'un défaut de relief, seulement à l'étape de la retouche, voir à l'étape du vernis.

Pour y remédier, deux solutions s'offrent à nous :

- Recreuser et tout refaire. (au risque de perturber les autres retouches à proximité et de perdre beaucoup de temps)

- Améliorer le relief avec des touches de retouche structurée.

Les médiums choisis doivent répondre aux exigences de la retouche (brillance, opacité) et à celle des mastics (souplesse, retrait au séchage).

Après considération des différentes techniques de retouches structurées présentées dans le mémoire de Gaëlle Pentier, nous

avons opté pour les B72 retouching gel commercialisés par Artcare. Il s'agit d'une résine Paraloid B72 en solution + un stabilisateur U.V HALS (hindered amine light stabilizers). La résine Paraloid B72, est une résine acrylique thermoplastique stable et performante. Sa température de transition vitreuse est de 40°, elle est soluble dans les hydrocarbures aromatiques. En fonction des exigences spécifiques d'une situation de retouche particulier, les propriétés du milieu peut être modifiée par: des solvants ayant des vitesses d'évaporation dureté / mollesse du gel concentration de Paraloid B72 Les gels peuvent être mélangés les uns avec les autres et avec des solutions de Paraloid B72 ou de l'acétate de vinyle pour fournir une gamme infinie de propriétés et les effets finaux. Le tableau ci-dessous illustre les utilisations recommandées typiques de B72 retouche gels.

	Palette Knife	Impasto	Textures	Underpainting	Painting	Glazing
Fast - Hard 25 Si	████████████████████			████████████████████		
Fast - Heavy 20	████████████████████				████████████████████	
Fast - Light 10 Si				████████████████████		
Fast - Light 10					████████████████████	
Fast - Very Light 7.5						████████████████████
Slow - Heavy 20		████████████████████			████████████████████	
Slow - Light 10					████████████████████	
Very Slow - Light 10						████████████████████

Image provenant de artcare.org

image provenant de artcare.org

En raison de la viscosité élevée des gels, une attention particulière doit être accordée à la bonne dispersion des pigments dans le milieu. Pour éviter cela il faut broyer les pigments dans une solution de Paraloid B72 et Methoxypropanol. Car le manque de broyage accentue la matité intrinsèque des gels. De plus la dispersion pigmentaire

se fige et ne migre pas au sein du film avant séchage.

Pentier Gaëlle, mémoire de fin d'études, non publié, ENSAV La Cambre, 2012-2013, p.34

Pour une utilisation en texture, il est conseillé de charger avec beaucoup de pigments, car les gels sont de fauxcorps et peuvent en séchant se rétracter et se fissurer si ils sont mal utilisés. La difficulté réside dans le fait que

lorsqu'on incorpore les pigments, cela dilue un peu le gel qui perd donc de son corps. Il faut donc rajouter du gel, ce qui augmente la transparence. Nous avons donc tous les paramètres en même temps (brillance, consistance, couleur et transparence) et modifier une des caractéristique implique des conséquences sur les autres. Après quelques tests, j'ai choisi d'utiliser un des gels conseillé par la marque pour réaliser des textures, celui qui ne contient pas de silice.

Le Fast heavy 20

L'aspect semble pourtant encore trop mat au séchage. On peut y remédier en ajoutant du Paraloid B72 à 20% dans méthoxypropanol. A ce jour, les tests sont toujours en cours. Une annexe sera réalisée à ce dossier si nous décidons finalement de réaliser des retouches structurées, afin de corriger le niveau des mastics.

X. Conseils de conditions de conservation futures de l'oeuvre. 1

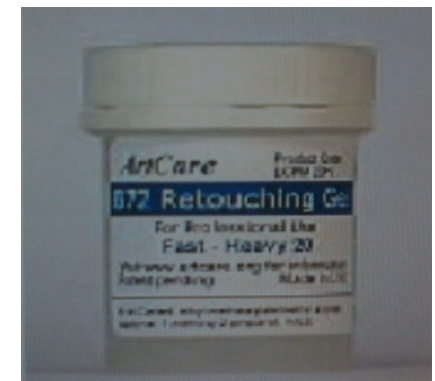
1

Notes de l'institut canadien de conservation,
n° 10/4 1994

Les conditions ambiantes durant la mise en réserve et l'exposition des peintures ont des répercussions importantes sur leur état et leur préservation à long terme.

A. L'éclairage

Le liant et les divers pigments, qui forment la couche picturale d'une peinture, ainsi que le vernis ont chacun une sensibilité et une réaction différentes à la lumière. Par exemple, tandis que certains pigments sont appelés « durables » ou stables à la lumière, d'autres se décolorent, même à un faible niveau d'éclairement lumineux. Puisque l'on ne sait pas toujours quelles peintures d'une collection sont composées de pigments durables (s'il y en a) et puisque l'éclairage est généralement réglé en fonction d'un groupe de peintures exposées au même moment, l'éclairement doit être aussi faible que possible afin de ralentir la décoloration des couleurs sensibles à la lumière.



Les effets de la lumière sont cumulatifs. Ainsi, même un faible éclairage entraîne une décoloration perceptible des couleurs les plus sensibles sur une période de quelques dizaines d'années. Un niveau d'éclairage plus élevé entraîne une décoloration plus rapide.

Idéalement, les peintures ne doivent pas être exposées aux rayons ultraviolets provenant de la lumière du jour et de la plupart des lampes à fluorescence. S'il est impossible de complètement éliminer les rayons ultraviolets, il faut alors s'assurer que le rayonnement ne dépasse pas 75 microwatts/lumen ($\mu\text{W}/\text{lm}$). Les lampes à incandescence peuvent être utilisées à condition de les doter de filtres protecteurs. Posés sur les fenêtres, les filtres anti-ultraviolets transparents diminuent le rayonnement ultraviolet, mais ne réduisent pas le niveau d'éclairage de la lumière visible. Les filtres teintés (communément appelés « filtres solaires ») diminuent aussi le rayonnement ultraviolet mais, par contre, ils peuvent sensiblement réduire la lumière visible. Des rideaux ou des stores vénitiens fixés aux fenêtres diminueront le niveau d'éclairage de la lumière visible et le rayonnement ultraviolet.

Les peintures doivent être exposées au plus faible éclairage possible sans nuire à l'appréciation de l'œuvre.

Pour bon nombre de peintures, un éclairage de 50 lux convient si la vision des visiteurs s'est adaptée à la lumière ambiante et si les endroits avoisinants ne sont pas davantage illuminés. Des niveaux d'éclairage de 150 à 200 lux peuvent parfois être requis, par exemple pour exposer des peintures comportant des plages sombres ou pour accommoder les visiteurs plus âgés qui ont généralement besoin de plus de lumière pour y voir clair. Augmenter le niveau d'éclairage uniquement pour la période de temps nécessaire puis le diminuer (ou même, éteindre les lumières) permet de minimiser les dommages causés par la lumière.

B. Humidité relative

Un taux d'humidité relative approprié est l'un des facteurs clés de la conservation des peintures. On ne peut insister suffisamment sur l'importance d'éliminer aussi bien les variations rapides de l'humidité relative que les variations extrêmes (en particulier, l'air très sec).

Les variations hygrométriques sont quotidiennes autant que saisonnières. Les courants d'air, les événements d'aération, les radiateurs, les conduits d'air chaud, les foyers en état de marche, etc. causent aussi des variations hygrométriques. Ces dernières créent des tensions entre les matériaux composant la peinture ce qui, après un certain temps, entraîne des détériorations.

Durant les mois d'hiver, l'utilisation des installations de chauffage est la cause des taux d'humidité relative peu élevés. Lorsque le taux d'humidité relative est inférieur à 35 p. 100, l'encollage, la préparation et la couche picturale deviennent alors plus fragiles ce qui risque de faciliter la formation de craquelures et même de provoquer des soulèvements ou des écailllements.

Durant les mois d'été, toutefois, l'humidité relative dans les musées est souvent élevée. L'activité biologique, en particulier la croissance de moisissure, augmente lorsque le taux d'humidité relative est supérieur à 65 p. 100.

Malgré une bonne climatisation des salles d'exposition et des réserves, il est possible de constater un taux d'humidité relative supérieur à 65 p. 100 dans certains endroits (par exemple, contre les murs extérieurs, près des conduites d'eau).

L'humidité relative, en ce qui concerne les œuvres sur toile ou sur bois, doit demeurer à un taux fixe situé entre 50-55 %.

C. La température

Les températures élevées peuvent ramollir la couche picturale ou faire coller le vernis et les saletés à la surface. Les feuillets de peintures soumis à de basses températures deviennent un peu plus cassants et plus sensibles aux dommages lorsque les œuvres sont déplacées.

D'ordinaire la température d'une salle est maintenue dans la zone de confort. Toutefois, étant donné que la température influe sur l'humidité relative, si on baisse la température de quelques degrés en hiver (par exemple, de 22°C° à 18°C°), le taux d'humidité relative — généralement trop faible en cette saison — augmentera à un niveau plus acceptable. Idéalement on doit maintenir une température de 18°C.

D. Les polluants atmosphériques

Les effets de la pollution se font sentir de plus en plus. Non seulement est-elle le résultat des procédés industriels et de la combustion de carburants, mais elle provient également de matériaux ordinaires utilisés dans la construction, l'ameublement et la finition des salles et des vitrines d'exposition.

On peut grandement réduire les problèmes causés par les polluants atmosphériques provenant de l'extérieur en gardant les portes et les fenêtres fermées et en posant des filtres appropriés aux installations de climatisation. On peut également essayer de diminuer le taux de pollution à l'intérieur en veillant à choisir judicieusement les matériaux (par exemple, utiliser des peintures et des tapis qui n'émettent pas de gaz nocifs) et en obéissant à la lettre aux directives antitabac.

E. Les insectes

Les insectes laissent derrière eux des excréments très acides (les chiures de mouches, notamment) sur les peintures, et les insectes xylophages (qui rongent, percent le bois) peuvent détruire à la longue un support de bois.

On doit minutieusement examiner tout nouvel objet afin de détecter toute activité d'insectes xylophages telle que la poudre de bois et les petites piqûres. Tous les objets ainsi touchés doivent être isolés des autres. Il faut alors consulter un restaurateur.

Les meilleures armes contre les problèmes d'insectes sont la propreté méticuleuse et l'inspection régulière et méthodique. Il faut garder les portes et les fenêtres fermées ou les munir d'une moustiquaire.

Bibliographie de conservation et restauration

ANTOMARCHI, C. ET DE GUIECHEN G., Pour une nouvelle approche des normes climatiques dans les musées, ICOM 8th Triennial Meeting, Sydney, Australie, 6 au 11 septembre 1987, pp. 847 à 851.
FROYEN Kathleen, bulletin 2009 1er trimestre APROA BRK, recherche sur la stabilité et la réversibilité des Gamblin conservation colors à l'institut royal du patrimoine artistique, Page 5.
MASSCHELEIN-KLEINER Liliane, Liant, vernis, et adhésifs anciens, , KIK-IRPA, Bruxelles 1992.
NICOLAUS KNUT, Manuel de restauration des tableaux, Könemann, 1998, Cologne
PEREGO Francois, Dictionnaire des matériaux du peintre, Belin, 2005

Mémoire :

HUART L, L'intégration des lacunes et la problématique de la retouche dans la restauration des peintures anciennes. non publié Ensav La Cambre, 1994-1995, Bruxelles
SIMON Anne, Les vernis des peintres : 13e – 18e siècle : Étude historique et technologique. , Ensav La Cambre 1997-1998, Bruxelles
PENTIER Gaëlle, Structurer à l'étape de la retouche. Étude des enjeux, matériaux et techniques, Ensav La Cambre. 2012-2013, Bruxelles

Webographie:

<http://www.dotapea.com/>
<http://futura-science.com>
<http://www.cci-icc.gc.ca/publications/>

↑↓ [Ce qu'il faut savoir des peintures - Structure, matériaux et aspects de la détérioration - Notes de l'ICC 10/17] et [Conditions ambiantes recommandées pour les peintures - Notes de l'ICC 10/4]
<http://www.artcare.org/>

ANNEXE : Fiches techniques

Laropal A 81

(http://talasonline.com/photos.instructions/Laropal_A81.pdf)

Les Laropal A sont une famille de résines urée-aldéhydes qui présentent certaines caractéristiques les rapprochant des Regalrez :

basse viscosité qui leur confère un excellent pouvoir nivelant, donc une grande brillance

haute résistance au jaunissement, basse polarité tant initiale qu'après vieillissement accéléré, qui leur permet de se dissoudre en hydrocarbures non aromatiques (ligroïne ou white spirit désaromatisé).

Il est utile de rappeler que ces résines sont légèrement plus polaires au départ par rapport aux résines hydrocarbures déjà citées, du fait qu'elles contiennent déjà des atomes d'oxygène et d'azote. Elles trouvent leur application optimale comme liant pour pigments, en raison de leur très grand pouvoir mouillant, mais elles ont aussi été utilisées comme vernis.

Parmi ces résines, le Laropal A81 s'est montré particulièrement résistant et des études récentes ont aussi montré l'efficacité du Tinuvin 292 dans sa stabilisation.

Appliqué en films minces et soumis au vieillissement accéléré (3000 heures en simulant la lumière solaire qui passe à travers le verre d'une fenêtre, UV inclus) le Laropal A81 conservait la capacité de se dissoudre dans un mélange de 90 % de cyclohexane et seulement 10 % d'aromatiques (en correspondance avec le mélange n°2 dans l'échelle du test de Feller qui, rappelons-le, va d'une polarité minimum pour le seul cyclohexane, à une polarité maximum pour la seule acétone).

Pour évaluer parallèlement un produit déjà utilisé comme liant pour les pigments et comme vernis, le Laropal K80, après un vieillissement analogue, s'avère réversible avec un mélange de 70 % acétone/30 %

toluène (entre les mélanges n°10 et n°11 du test de Feller).

Outre ces effets positifs, nous devons considérer une haute température de transition vitreuse (Tg) de 49 °C, ainsi qu'une haute température de ramollissement (80-95 °C).

La solubilité avec des solvants aliphatiques peut être limitée en dessous de 15 °C. Si l'on prévoit d'utiliser le Laropal A81 en milieu froid, il est conseillé d'ajouter 2 à 5 % d'aromatiques (xylène ou toluène).

Emballage : 1 kg

Dammar

(<http://www.kremer-pigmente.com>)

Les résines naturelles sont des sécrétions endurcies provenant d'arbres vivants, extraites de la sève bien par suinte naturelle ou bien provoquées artificiellement par incision à l'écorce. Elles peuvent aussi avoir une origine fossile, comme l'ambre, ou animale, comme la gomme-laque. Elles sont insolubles dans l'eau, mais elles se dissolvent total ou partiellement dans des dissolvants organiques tels que les hydrocarbures, la cétone, les esters et les alcools, en dépendant de la solubilité de l'origine de la résine. Les résines varient beaucoup selon leurs propriétés telles que l'odeur, la forme de solidification, la dureté, la solubilité, la couleur et la stabilité. Pour son emploi dans les vernis on apprécie sa transparence et son faible contenu d'impuretés. Son usage en peintures remonte aux anciennes dynasties égyptiennes et, sous la forme de laques, à plus de 1000 ans a.C. en Chine. Nous fournissons les variétés les plus choisies et authentiques. Le DAMMAR est la résine terpénique connue la moins acide et pourtant la plus stable, celle qui jaunit le moins de toutes les résines naturelles. Les vernis de Dammar possèdent des caractéristiques très similaires à ceux

de mastic, puis il s'agit d'une des résines les plus utilisées en peinture et restauration. Elle a une très bonne solubilité dans des dissolvants organiques, white spirit, hydrocarbures aromatiques et dans de l'essence de térébenthine. L'ajout d'alcool provoque la précipitation d'un résidu cireux. Pour la préparation du vernis on recommande d'envelopper 100 gr. de cristaux de Dammar dans une gaze et de les accrocher d'une ficelle dans 200 ml. de white spirit ou essence de térébenthine, pendant un ou deux jours, en remuant de temps en temps. La résine naturelle Dammar est un produit de l'agriculture extensive en Indonésie. À cause des déboisements étendus dans la forêt tropicale (exploitation abusive) et aux difficultés politiques (révolutions) il y a de moins en moins de Dammar dans le marché mondial.

ShellSol D40, Essences minérales D40.

(<http://doc.ccc-group.com/spac.795001.pdf>)

Nom chimique : Solvant naphte, aliphatique moyen.

Solvant de pétrole ; Solvant d'hydrocarbure ; ShellSol D40 :

Auparavant connu sous le nom de : ShellSol 2.

Famille chimique : Hydrocarbures de pétrole.

Usages du produit : Diluant. Solvant industriel, nettoyeur et dégraisseur. Produit chimique intermédiaire. aliphatique moyen

> 2 000 mg/kg (3) > 2 000 mg/kg (3) > 11 mg/l (3)

Le ou les ingrédients du présent produit ne sont pas classés comme carcinogènes par l'ACGIH, le CIRC, l'OSHA ni le NTP.

Données sur la reproduction : On ne prévoit aucun effet adverse sur la reproduction.

Mutagénicité : On ne prévoit aucun effet mutagène.

Tératogénicité : On ne prévoit aucun effet adverse tératogène.

Sensibilisant respiratoire / Inconnues.

cutané :

Substances synergiques : Inconnues.

Autres études pertinentes sur le Inconnues.

Écotoxicité : Non disponible. Faible toxicité aiguë pour les organismes aquatiques.

Méthoxypropanol

(<http://www.cir-chimie.com/pdf/158.pdf>)

Ce produit est utilisé comme un Solvant de laques, peintures, vernis, résines, encres, colorants, liquides de nettoyage.

Point d'ébullition (à pression atmosphérique) : 117 à 125°C

Point de fusion : -95°C
Point éclair (en coupelle fermée) : 32 à 34°C environ
Limites d'explosivité dans l'air (en volume %) :
Limite supérieure : 11.5 Limite inférieure : 1.7
Pression de vapeur : 1.45 kPa à 25°C
Densité de vapeur (air = 1) : 3.11
Densité: 0.92 à 20° C
Solubilité: soluble dans l'eau et dans de nombreux solvants organique
Indice d'évaporation (acétate de n-butyl = 1) : 0.75

Gamblin Conservation Color

(<http://www.conservationcolors.com/>)

Aucun additif n'est utilisé.

Consultez le nuancier pour l'opacité et les informations de transparence.

Alternatives solides à la lumière formulées pour jaune indien ,Alizarine Crimson , et Garance Brune Alizarine .

blanc est fabriqué à partir de carbonate de calcium (PW18). Utilisez cette option pour accroître la transparence, la translucidité ou d'une couleur sans changer sa viscosité.

noir est fait à partir d'une fusion à haute température, de cuivre et de chrome. Sa teinte est le plus neutre de tous les pigments noirs. L'hydrate d'alumine est ajouté aux couleurs organiques modernes pour ajuster pouvoir colorant.

Les couleurs Terre sont fabriqués à partir des oxydes de fer hydratés synthétiques.

Ces pigments sont plus transparents que les terres naturelles.

Laropal A-81 est une résine synthétique de bas poids moléculaire, une résine d'urée-aldéhyde. Ses caractéristiques particulières sont:

stabilité photochimique, excellent mouillage de pigment, propriétés de travail similaires à une résine naturelle moyenne .

Après vieillissement pendant 3000 heures dans une chambre climatique à la NGA de Washington DD, la solubilité de la résine a changé légèrement. La résine est soluble dans les solvants de faible polarité à la fois pendant le travail et quand il est âgé.

Gestion du solvant dans les pots de couleur:

Il n'y a pas de récipient idéal pour les systèmes de couleurs à base de solvant. Tubes et pots perdent solvant au cours des séances de travail et dans le stockage.

Ajouter quelques gouttes de solvant périodiquement dans les pots de couleurs pour remplacer ce qui a été

perdu.

Couleurs conservation Gamblin · Téléphone: (01) 503-235-1945 ex 10 · Fax: (01) 503-235-1946 ·

rgamblin@conservationcolors.com

PARALOID™ B-72 /

(<http://www.artech-avignon.com/site.medias.PARALOID.pdf>)

Base

Copolymère de méthacrylate d'éthyle et d'acrylate de méthyle.

100% granulé, solution de 50% dans le Toluène, solution de 40% dans l'Acétone, solution de 10% dans le Toluène/Isopropanol

Propriétés

Résine acrylique thermoplastique de dureté moyenne, insensible à la lumière et au vieillissement, non-réticulante.

Température de transition vitreuse

Tg d'environ 40°C.

Solubilité

Soluble dans le Toluène et l'Acétone. Diluable avec l'Isopropanol, l'Alcool, Butylglycol (Methorypropanol PM). Insoluble et non miscible dans le White Spirit.

Point de ramollissement

environ 70°C

Point de fusion

environ 150°C.

Viscosité

solution de 40%, température 25° C, en cps,
dans l'Acétone environ 200, dans le Toluène environ 600.

COLLE DE PEAU DE LAPIN

(<http://www.tourde.fr/files/file/fiche%20technique/colle%20de%20peau%20de%20Lapin.pdf>)

NATURE :

Colle fabriquée exclusivement à partir de peaux de lapins, présentée sous forme de grains.

ASPECT : Grains de couleur jaunâtre à marron.

VISCOSITE : > 22 mps.

FORCE EN GELEE : 140 + ou - 40 Bloom.

pH : 4,5 à 6.

MATIERE SECHE : 90 % + ou - 2 %.

PROPORTIONS D'EAU A AJOUTER (pour 30 grammes de colle) : Pour le cadre, la dorure, les toiles vernies : de 180 à 240 ml.

Pour les toiles pour peintres : de 540 à 600 ml.

CONSERVATION : Excellente en emballage bien fermé, dans un local sec.

CONDITIONNEMENT : Pack de 6 boîtes de 30 g. 250 g. 500 g.

PRODUIT NON NOCIF

WINSOR & NEWTON ARTISTS' WATER COLOUR (PAN)

(<http://www.winsornewton.com/main.aspx?PageID=43>)

UTILISATION Peinture des Beaux Arts

COMPOSITION/INFORMATIONS SUR LES COMPOSANTS

Appellation No EC : No. CAS Contenu Classification

FORMALDÉHYDE...% 200-001-8 50-00-0 < 1% Carc3;R40 T;R23/24/25 C;R34 R43

COMMENTAIRES SUR LA COMPOSITION

Tous les ingrédients dangereux sont au-dessous de la limite de classification

PROPRIÉTÉS PHYSIQUES ET CHIMIQUES

ASPECT Soluble dans l'eau

COULEUR Variable

ODEUR Caractéristique

SOLUBILITÉ Miscible avec l'eau.

POINT D'ÉBULLITION (°C) >100 760 mm Hg DENSITÉ RELATIVE 1.5 - 2.5 20.

TENSION DE VAPEUR (air=1) >1. VALEUR PH, SOLUTION CONCENTRÉE 6-8

INFORMATIONS TOXICOLOGIQUES

MISES EN GARDE SUR LA SANTÉ

Pas de mises en garde spécifiques pour la santé.

INFORMATIONS ÉCOLOGIQUES

ÉCOTOXICITÉ

Non reconnu comme dangereux pour l'environnement.

XI Photos des 6 toiles avant et après restauration

6 peintures décoratives de Jean Robie avant restauration

pd2c1



pd2c2



pd2c3



pd2c4



pd2c5



pd2c6



6 peintures décoratives de Jean Robie 1846 après restauration

Pd2Pc1



Pd2c2



Pd2c3



PD2c4



Pd2c5



Pd2c6



Uniquement Pd2c5 et Pd2c6 sont signées et datées JB Robie 1846

XI Photos des 6 toiles avant et après restauration



toile avec vasque centrale avec fleurs , colonnade à gauche et drapé rouge à gauche
toile non tendue sur châssis non restaurée, signée en bas à droite JB Robie 1846

détails

toile avec vasque centrale
avec fleurs , colonnade à
gauche et drapé rouge à
gauche
toile non tendue sur
chassis non restaurée,
signée en bas à droite JB
Robie 1846



détail





détail signature
toile avec vasque centrale avec fleurs , colonnade à gauche et drapé rouge à gauche
toile non tendue sur châssis non restaurée, signée en bas à droite JB Robie 1846



toile avec vasque décentrée avec bas relief anges et papillon noir et rouge: signée JB Robie date 1846
sur châssis non restaurée,

Jean Robie



détail
toile avec vasque décentrée avec bas relief anges et papillon noir et rouge

toile avec vasque décentrée
avec bas relief anges, papillon
noir et rouge :détail papillon &
anges



toile avec vasque décentrée
avec bas relief anges, papillon
noir et rouge :détail vasque





signature JB Robie 1846
détail de vasque décentrée avec bas relief anges, papillon noir et rouge

toile avec vasque centrale
au bouquet de fleurs
tombant à gauche ,fruits à
droite sur le socle,
architecture diagonale
droite avant masticage
restauration à faire



toile avec vasque centrale
au bouquet de fleurs
tombant à gauche ,fruits à
droite sur le socle,
architecture diagonale
droite

phase de masticage
réalisée





détail
toile avec colonne à gauche, vasque évasée à gauche ,papillon noir,bouquet de fleurs sur un socle: restauration en cours



détail
toile avec colonne à gauche, vasque évasée à gauche ,papillon noir,bouquet de fleurs sur un socle, restauration en cours



tableau vasque gauche, bouquet et fruits au centre, colonne droite Photo avant traitement, en lumière UV



tableau vasque gauche, bouquet et fruits ,au centre,colonne droite avant traitement en lumière normale



tableau vasque gauche, bouquet et fruits au centre, colonne droite phase vernissage



tableau vasque gauche, bouquet et fruits au centre, colonne droite restauré à la Cambre



toile avec colonne gauche ,fleurs et fruits au milieu sur socle avant restauration



toile avec colonne gauche, fleurs et fruits au milieu sur socle détail en cours de restauration



classé catalogue raisonné Pd2c1



classé catalogue raisonné Pd2c2





classé catalogue raisonné Pd2c4



classé catalogue raisonné Pd2c5



classé catalogue raisonné Pd2c6

Avec beaucoup de bonheur la Fondation Jean Robie vous partage la mise à jour de ce catalogue du travail de Sarah de 2014.

La restauration de ces 6 toiles décoratives de Jean Robie à la Cambre s'est terminée en avril 2024.

Ces 6 toiles sont classées dans le futur catalogue raisonné de la Fondation.

Kathleen de Fays

Archiviste

Fondation Jean Robie

fondationjeanrobie@gmail.com

www.fondationjeanrobie.org

