



Alain ROCHE conservateur-restaurateur

Centre Voltaire de Conservation Restauration, 20 rue Voltaire 93100 Montreuil

☎ 48 58 33 22

RAPPORT DE RESTAURATION

DOSSIER ORIGINAL

Nom de l'artiste: Alfred LOMBARD

Titre de l'oeuvre: La terrasse de l'atelier du peintre à Marseille

ref. MPR 7702 Dossier P 7313

Dimensions: 297,5/240,5 cm

Nature de la couche picturale: Huile/pigments

Nature du support: Toile de lin. Contexture 22Fils/cm et 27 fils /cm

Toute reproduction de ce document est interdite

CONSTAT D'ETAT DE L'OEUVRE

Caractéristiques de l'oeuvre:

Couche picturale:

Elle est composée d'une peinture à l'huile. D'après l'analyse faite par le laboratoire de recherche des Musées de France, la préparation est mince. Elle est constituée d'un mélange de charges, carbonate de calcium et une faible quantité de blanc de plomb, dans une colle animale. Il n'y a pas, semble-t-il, de préparation. (voir annexe). La matière picturale comporte des empâtements, des demies pâtes et des réserves. Elle est pulvérulente dans certaines zones.

Le support

La peinture est étalée sur un support de toile mécanique de fibre naturelle. Dans l'état actuel de la toile il est difficile d'identifier à l'oeil nu la nature des fibres. Il s'agit très probablement de coton ou de lin. Toujours est-il c'est une toile très fine, (24 fils/cm en horizontale et 28 fils/cm en verticale) et légère pour une oeuvre de cette dimension et de cette facture.

Restaurations antérieures

Le SRMF n'a trouvé aucune trace des restaurations antérieures. Seule une intervention sur place d'un restaurateur du SRMF datée du 21.02.86 est mentionnée. En dehors d'un constat d'état succinct, le rapport mentionne un refixage à l'alcool polyvinylique (Rhodoviol 4/125) et une protection de surface intégrale par un facing de papier japon et de pâte de cire.

L'examen du revers de la peinture permet de constater que le tableau a été entoilé avec une toile mécanique moyenne de lin (13 fils/cm en horizontale et 19 fils/cm en verticale). Il est probable que la peinture entoillée avait été montée sur le châssis à clefs.

Etat de conservation

L'oeuvre a été peinte en 1910 et nous pouvons nous demander quelles sont les raisons qui ont amené le restaurateur à rentoiler cette peinture. Notons que les bords du tableau sont coupés par le restaurateur. Avant mon intervention, la peinture se trouvait dans un état de conservation critique. D'importantes coulures d'eau sont à l'origine d'une série d'altérations profondes de l'oeuvre. Sous l'effet de la traction les bords de la toile à gauche et à droite ont cédé. La peinture libérée a pu se rétracter d'environ 2 cm gauche et 1 cm droite. Le long des coulures ou des zones mouillées, nous trouvons:

- ☛ La formation de cloques ou de boursouflures fig.(1).

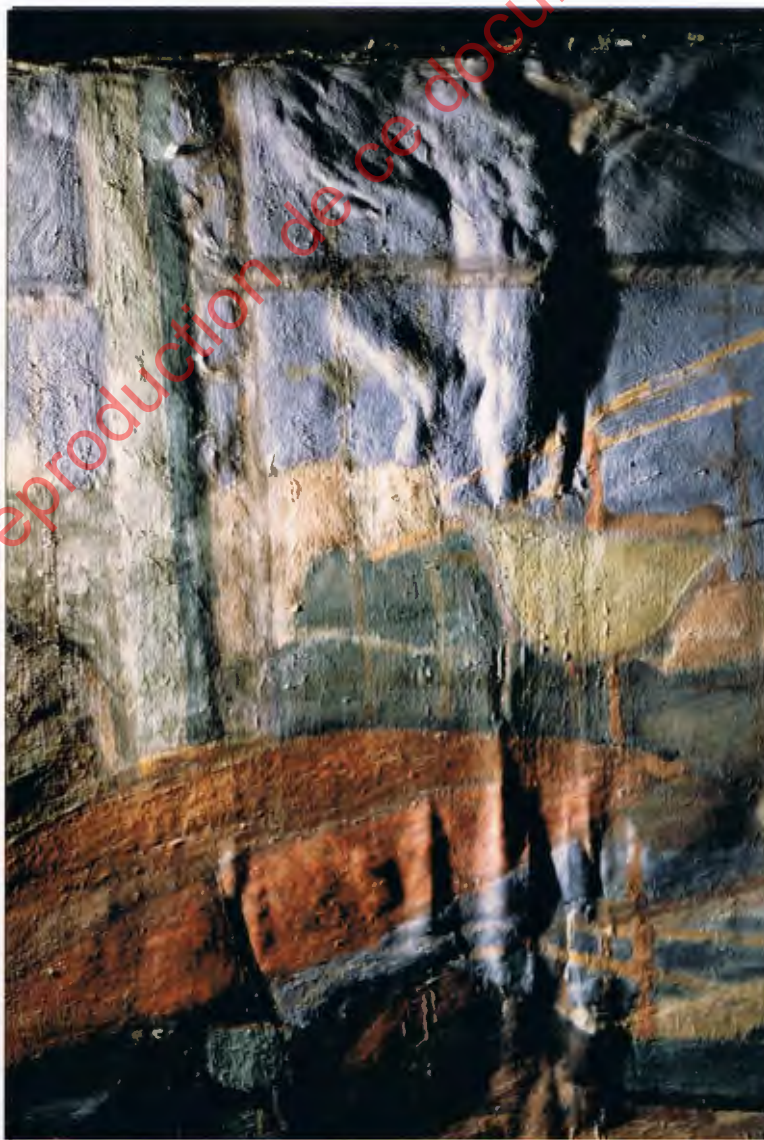


fig 1: Cloques et boursouflures

Les conditions de conservation de l'oeuvre sont la principale cause de son état d'altération. Les effets de dégradation ont été certainement amplifiés par le fait que l'oeuvre ait été rentoilée. Mais notons que si l'oeuvre a subi un rentoilage c'est probablement qu'elle présentait déjà des signes de fragilité.

Les cloques résultent du décollement des deux toiles, fig.(2)



Figure 2: Décollement des deux toiles

Lors du mouillage, la superposition des forces de retrait de la toile de rentoilage et la perte du pouvoir d'adhésion de la colle animale sont à l'origine de la rupture adhésive des toiles et la formation de cloques. Ces cloques sont localisées très exactement au départ de la coulure dans les zones où la quantité d'eau a été la plus abondante.

☞ Des soulèvements avec des écailles en toit, fig.(3,4)



Figure 3 et 4: Ecailles en toit

Au niveau des coulures, dans les zones où le décollement des toiles ne s'est pas manifesté, la toile d'origine très nerveuse s'est rétractée en provoquant sous l'effet des forces de compression des écailles en toit.

☞ Les lacunes bien que présentent sur l'ensemble de l'oeuvre se trouvent concentrer dans le bas du tableau, là ou l'eau a stagné le plus longtemps, fig. (5)



Figure 5: Lacunes

Conclusion

L'aspect esthétique de l'oeuvre a subi de profondes modifications en perdant sa planéité d'origine. Bien que les lacunes ne soit dominantes elles dénotent de la fragilité de l'oeuvre.

L'état de cohésion et d'adhésion de l'oeuvre est précaire. Rappelons que la matière picturale est épaisse par rapport à la toile qui la soutient. Si une intervention ne vient pas rétablir les équilibres au sein de la peinture son état d'altération évoluera.

TRAITEMENTS

Remarques

Le tableau est arrivé au SRMF en 1986. Cette année il m'a été demandé de faire un devis qui est resté sans accord. En 1992 j'ai fait un second devis en tenant compte de l'évolution des altérations. Ce devis a été accepté quelques mois après.

Le tableau avait été recouvert d'une protection de papier japon et cire résine pour le transport malgré une zone en réserve où la toile apparaît, fig.(6)



Figure 6: Réserve

Rappelons-nous aussi que la pose d'une protection conditionne la suite des traitements.

☞ **Retrait de la protection.**

Le retrait s'est effectué en détrempant la cire résine au White Spirit. Le papier est retiré par bande. Des résidus de cire se sont incrustés dans les craquelures, fig. (7).



Figure 7: Traces de cire résine

Malgré un nettoyage au White Spirit méticuleux une fine pellicule de cire est restée en surface.

☛ Séance de photos

Une première série de photos a été faite pour la constitution du dossier 7313

☛ Réunion du 05.10.93.

Le SRMF sous l'impulsion de F.Dijoud et de J. Bret a organisé une réunion afin de consulter l'avis de restaurateurs du support et de la couche picturale. Les restaurateurs présents étaient: J.F. Hulot, C. Bergeaud, D. Cuelco, V.Stedman. Madame J. Bret a rédigé un compte rendu de la réunion voir annexe. A ce propos, je me permets de faire une rectification concernant les produits utilisés pour la protection. Il s'agit d'un mélange de PLEXISOL P 550 et de cire microcristalline.

☛ Protection de la surface picturale

1- Pose d'un non-tissé de polyamide à la cire résine. Elle est composée d'un mélange de PLEXISOL P 550 et de cire microcristalline en solution dans du white spirit.

2- Pose d'un BOLORE 28 g/m² avec une colle composée de Méthyle cellulose et de colle animale.

3- La protection du pourtour de la peinture est renforcée.

Le tableau est retourné.

☛ Démontage du tableau de sont châssis .

☛ Pose de bande de tension d'extension

1- Décollement sur environ 6 cm des deux toiles.

2- Dégagement à sec de la colle animale sur une largeur de 5 cm

3- Collage sur 5 cm d'une bande de non-tissé de polyester avec du PLEXTOL B 500 épaissi sur le pourtour du tableau fig. (8)



Figure 8: Bande de non-tissé de polyester

- Collage de la bande de tension en tissu de polyester avec du PLEXTOL B 500 épaissi.

L'humidification provoqué par la pose des bandes de tension a provoqué au niveau des bords un affaiblissement de l'adhérence. Le renfort de la protection des bords permet de maîtriser ce phénomène.

☞ **Mise en extension sur un bâti STARO.**

Le tableau est monté sur un bâti à extension Staro. Des traverses centrales ont été ajoutées pour éviter que le bâti fléchisse dans le milieu. La mise en extension permet de le maintenir tendu durant les différentes opérations de désentoilage.

☞ **Désentoilage**

Le retrait de la toile s'est fait à sec en arrachant des bandes d'environ 5 cm de large fig. (9)



Figure 9: suppression de la toile de rentoilage

La colle animale reste intégralement sur la toile originale fig. (10)

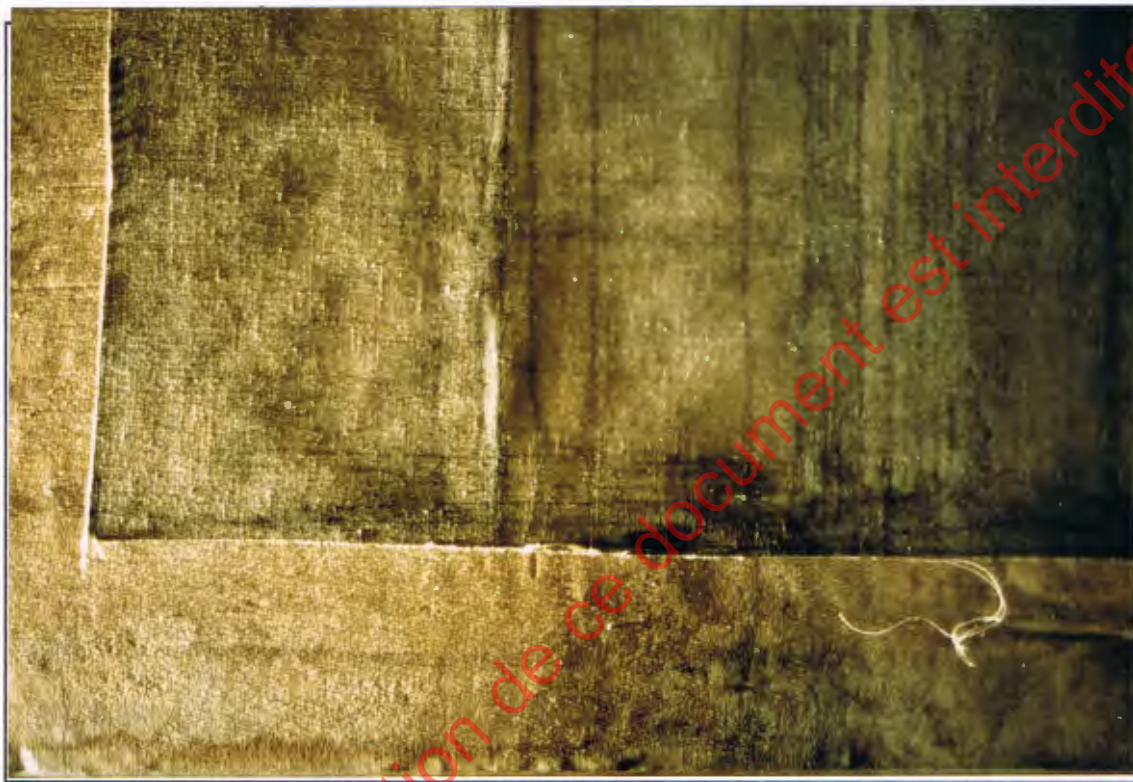


Figure 10: Résidu de colle animale

Après le retrait de la toile, les déformations, cloques, boursouflures, apparaissent très fortement en creux, fig.(12,13)



Figure 11 et 12: Cloques et boursouflures vues du revers

☞ Nettoyage de la colle animale

Le gonflement de la colle se fait avec une solution à 5% de méthyle cellulose dans l'eau. La méthyle cellulose est passée en damier sur la surface du revers fig.(13)



Figure 13:Gonflement de la colle à la Méthyle cellulose

Ensuite la colle est enlevée à l'aide d'un grattoir. L'opération de dégagement se fait en plusieurs fois. Les derniers résidus sont éliminés à l'aide d'eau chaude, d'une brosse et d'une éponge.

Le séchage se fait sous poids en ayant soin d'interposer un papier qui absorbe le maximum d'humidité, fig. (14).

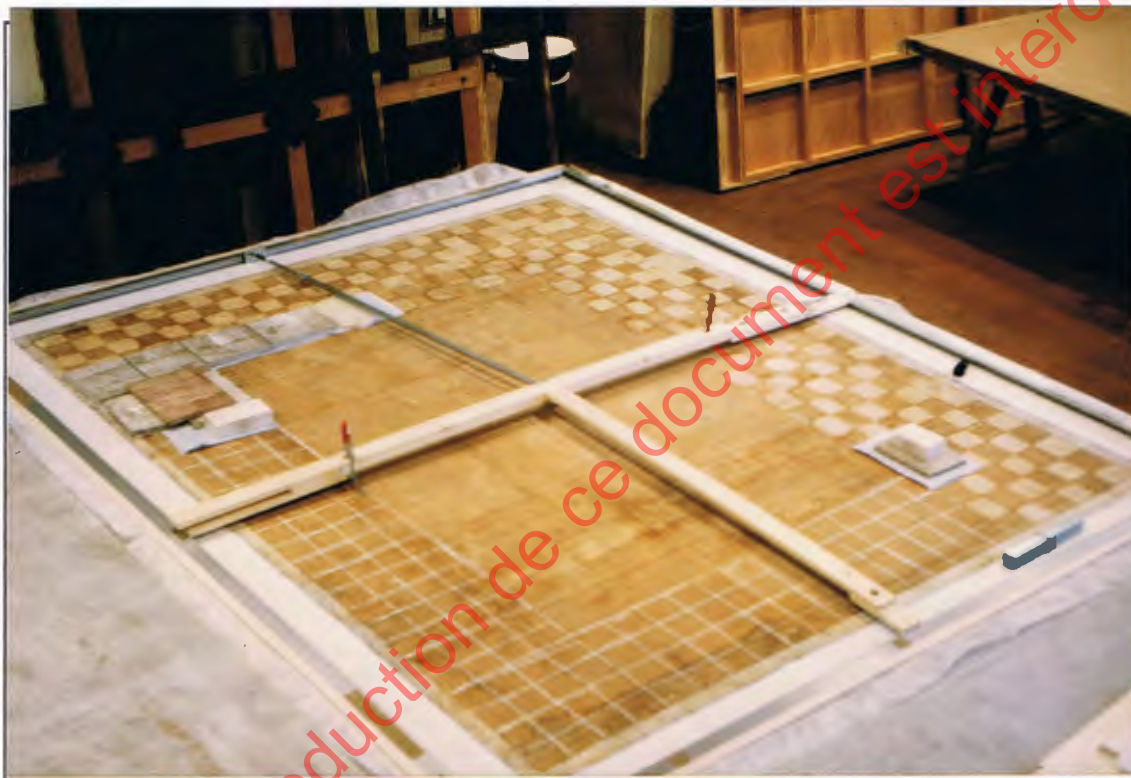


Figure 14: Revers en cours de nettoyage

Durant ces opérations les déformations se sont légèrement résorbées, fig. (15,16).



Figures 15: Avant nettoyage de la colle



Figure 16: Après le nettoyage de la colle

Une fois la toile originale désentoilée et nettoyée, un examen attentif de sa surface fait apparaître sur les bords une série de petites coupures de la toile (3cm en moyenne). Avant de passer à la mise en extension, ces altérations de la toile sont consolidées au fil à fil avec une émulsion d'acétate de polyvinyle et de fibres de lin. Un non-tissé de polyester collé au PLEXTOL B 500 vient renforcer la consolidation.

13 **Traitement en chambre humide.**

Pour résorber les dernières déformations de la toile, le tableau doit être traité en chambre humide. Le principe consiste à utiliser sa réactivité à l'humidité relaxation/tension afin d'agir sur les déformations de la toile. Sans entrer dans le détail du mécanisme fort complexe, il faut savoir qu'après une relaxation à humidité élevée, une redistribution des contraintes s'établit au séchage en entraînant la résorption des déformations.

Après le retournement du tableau, de manière à avoir la surface picturale à l'extérieur, le tableau est remonté sur le bâti à extension.

Le traitement est effectué dans une chambre humide selon le dispositif suivant:

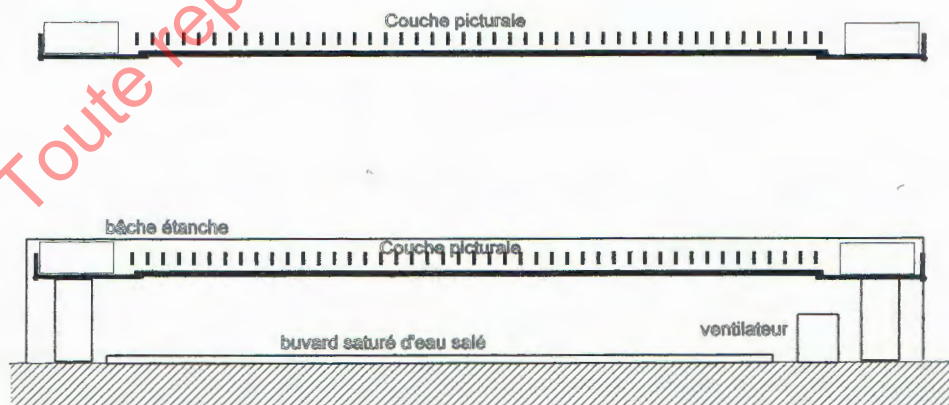


Figure 17: dispositif d'humidification

Les premiers cycles d'humidification ont permis de résorber les cloques et boursouflures qui persistaient. Par contre les retraits provoqués par le mouillage ne sont pas revenus.

Les cycles suivants d'humidification sont accompagnés pendant la relaxation d'une très légère extension du bâti. L'effet recherché est d'allonger la toile et de récupérer les retraits afin que les écailles en toit puissent retrouver leur place, fig.(18).

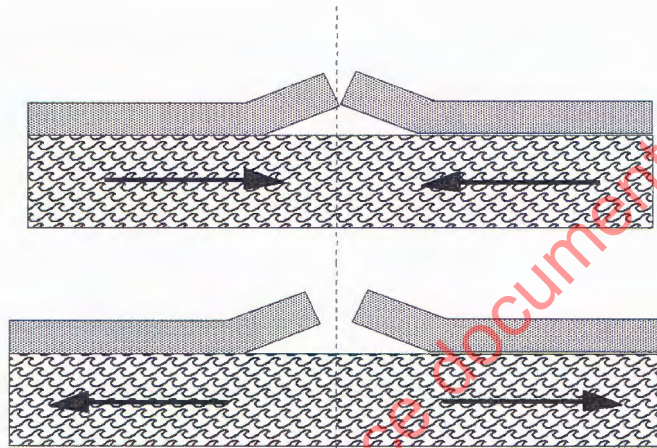


Figure 18: Allongement de la toile

Une semaine d'extension a permis à la toile de s'allonger suffisamment pour que les écailles en toit puissent retrouver leur place. A la fin de ce traitement le tableau a été retourné.

Essais de refixage

Une série d'essais a été fait afin de proposer un adhésif qui réponde aux exigences suivantes:

- ◆ Permettre une amélioration de la planéité en remettant la matière picturale dans le plan.
- ◆ Ne pas provoquer de brillance.
- ◆ Avoir un pouvoir adhésif suffisant
- ◆ Etre réversible.

◆ Etre réversible.

Ces exigences dépendent en partie des propriétés des adhésifs mais aussi de leur mise en oeuvre. Dans le cas présent, pour éviter les brillances, nous devons utiliser un adhésif qui ne laisse pas de traces brillantes après leur passage. C'est le cas de la plupart des adhésifs aqueux comme les colles animales, les gélatines, l'amidon etc. Cependant pour que ces adhésifs jouent bien leur rôle il faut qu'il ait la possibilité de pénétrer assez pour atteindre les zones où se situent les pertes d'adhérence. Malheureusement une pellicule de cire gêne la pénétration par la face des adhésifs aqueux pour la simple raison que l'énergie de surface de la cire est trop faible et la mouillabilité de la colle est mauvaise. Comme nous ne pouvons pas utiliser d'adhésifs aqueux par la face, il nous reste la possibilité de faire une imprégnation par le revers. J'ai donc choisi la gamme d'adhésifs suivante pour faire ces essais:

- ① Paraloid B 72 / Xylène
- ② Plexisol P550 / White Spirit
- ③ Rhodopas B / Ethanol / acétone / xylène
- ④ Gélatine / eau

La concentration des solutions d'adhésif est de 5%

Le problème de brillance est dû à deux phénomènes.

a- Le lustrage de la matière picturale provient de l'écrasement de ces aspérités lors du passage d'un corps dur (fer à repasser, marbre...). La modification de l'aspect optique peut être évité en intercalant au moment du repassage un papier Boloré épais ou un non-tissé de poly(ester).

b- La formation d'un film d'adhésif sur la couche picturale est responsable des brillances. Elles sont beaucoup plus présentes avec les adhésifs en solution organique.

Pour les éviter il faut créer une barrière sur la matière picturale qui empêchera la diffusion de l'adhésif en surface lorsqu'il est imprégné par le revers, fig. (19)

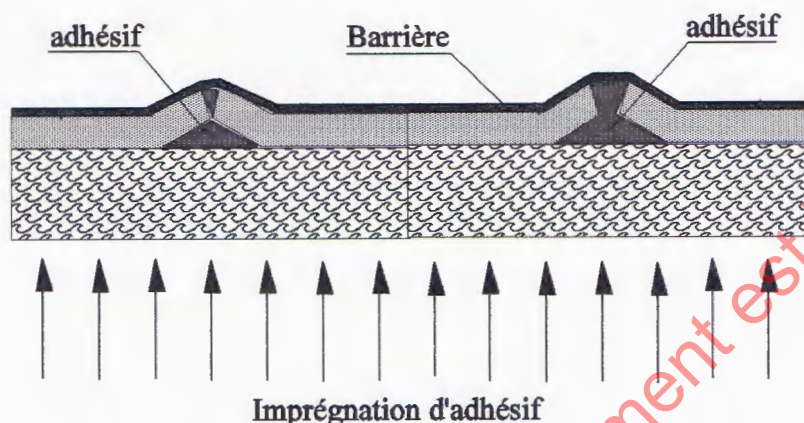


Figure 19: Barrière protection.

La pose d'un Boloré épais 32 g/m² à la méthyle cellulose avant l'imprégnation de l'adhésif règle les phénomènes de brillance qu'elle soit due au lustrage ou à la diffusion de l'adhésif.

Résultats

Gélatine Prolabo 3%	Paraloid B 72 3%	Plexisol P 550 3%	Rhodopas B 3%	Rhodopas B 3%
- 1 couche - Séchage sous poids - Spatulage sur non-tissé	- 2 couches - Séchage sous poids - Spatulage sur protection	- 2 couches - Séchage sous poids - Spatulage sur protection	1 couche - Séchage - Spatulage sur protection	2 couches - Séchage - Spatulage sur protection
Adhérence médiocre peu de modification de la couleur de la toile	Adhérence moyenne Légère modification de la couleur de la toile	Adhérence moyenne Légère modification de la couleur de la toile	Bonne adhérence Légère modification de la couleur de la toile	Très bonne adhérence modification de la couleur de la toile

☞ **Commentaire des résultats**

La **gélatine** ne présente pas le pouvoir collant nécessaire pour assurer un bon refixage. La pénétration de l'adhésif dans la toile est freinée par une viscosité à froid trop élevée et une mauvaise mouillabilité de la colle sur la toile. De plus, il me semble que du point de vue de la stabilité mécanique, l'imprégnation dans ce type de peinture d'un adhésif hydrophile et aussi "nerveux" que les colles ou gélatines animales, entraîne une profonde modification de son comportement.

Le **Paraloid B 72** et le **Plexisol P 550** donnent des résultats moyens. Comme ces adhésifs ne sont thermoplastiques aux températures d'utilisation en Conservation-restauration (60°C, 65°C), nous n'avons pas la possibilité d'améliorer la planéité de la surface par un repassage sur la protection.

Le **Rhodopas B** refixe bien la matière picturale lorsqu'il est passé en deux couches de faible concentration 3%. En raison de sa thermoplasticité à faible température (point de ramollissement environ 60°C), nous pouvons par le biais du spatulage ou du repassage améliorer à travers la protection l'état de surface sans laisser de lustrage ou de brillance. Le refixage résiste aux produits proposés pour le nettoyage de la surface picturale.

Mon choix s'était arrêté à l'emploi du Rhodopas B en solution à 3% dans un mélange d'éthanol / acétone / xylène, après avoir vérifié que l'ensemble de la peinture n'était pas sensible à ces solvants. A la suite de ces essais une nouvelle réunion s'est rassemblée pour décider du choix et de la procédure de refixage à adopter.

Refixage

Avant d'exécuter le refixage proprement dit j'ai essayé d'améliorer la planéité de l'oeuvre par un repassage général en ayant soin d'intercaler entre le plan de travail et le tableau un molleton fig.(20)



Figure 20: Repassage avec molleton.

Le refixage s'est déroulé en deux étapes:

- * Refixage provisoire avant le nettoyage de la surface picturale (1^{ère} couche de Rhodopas B).
- * Refixage définitif et contrôle après le nettoyage (2^{ème} couche de Rhodopas B).

La procédure de refixage est la suivante:

- ❖ Barrière de protection sur l'ensemble de l'oeuvre
- ❖ Division du tableau en carreaux
- ❖ Imprégnation d'un carreau de la première couche de Rhodopas B
- ❖ Séchage environ 3 heures.
- ❖ 1^{er} repassage sur molleton et mise sous poids.
- ❖ 8 heures après 2^{ème} repassage sur molleton.
- ❖ Lorsque l'ensemble du tableau est refixé suppression de la protection et contrôle du refixage.
- ❖ Nettoyage du tableau
- ❖ La procédure du refixage définitif est identique.

Notons que le refixage des bords s'est effectué à la fin du traitement en respectant la même procédure. Auparavant les bandes de tension provisoires sont enlevées, le Plextol B 500 qui les maintenait est éliminé à l'aide d'un gel de méthyle propyle cellulose et d'un grattoir.

Nous allons maintenant illustrer par quelles photos les résultats du refixage fig. (21 à 26).



Figures 21 et 22: Etat de surface avant et après refixage



Figure 23: Etat de surface avant le refixage



Figure 24: Etat de surface après refixage



Figure 25: Etat de surface avant refixage



Figure 26: Etat de surface après refixage.

Nous pouvons constater que non seulement l'état de surface dû aux soulèvements est redevenu esthétiquement normal mais que les cloques et les boursouflures ont disparu fig.(27)



Figure 27: Aspect final du tableau après le refixage.

Doublage aveugle.

A la suite du refixage, j'ai constaté que la toile d'origine malgré les traitements qu'elle a subis, avait conservé en grande partie ses propriétés de souplesse et de résistance. Elle semble par conséquent apte à jouer son rôle de support encore pendant quelques années. Cet examen de la toile m'a amené à reconsidérer le renfort du support en adoptant la solution minimaliste du doublage aveugle.

Plusieurs arguments m'ont incité à l'adopter. Bien que l'adhérence soit stabilisée, nous ne sommes jamais à l'abri de son affaiblissement dans le temps et dans certaines conditions. Le collage d'un support de renfort pose toujours un problème dans le cas où il faudrait le démonter. Le doublage aveugle sans vraiment jouer un rôle de renfort, protège l'oeuvre contre les chocs de nature mécanique, thermique, hygrométrique, tout en restant parfaitement démontable. Cette solution présente à mon avis plus d'avantages que d'inconvénients et elle n'implique pas l'oeuvre dans des procédures futures de dérestauration/restauration. Cependant il est fortement conseillé de conserver cette oeuvre dans un milieu stable, car elle reste sensible aux sollicitations extérieures.

Les bords de la peinture ayant été coupés, la tension finale s'effectuera par l'intermédiaire de bandes de tension définitives. Ces bandes sont composées de deux parties:

- Un non-tissé de poly(ester) collé avec du Rhodopas B sur la toile d'origine.
- Une bande de tissu de poly(ester) collée avec du Plextol B 500 épaissi au xylène.

La toile de protection est une toile de lin moyenne tendue sur le châssis flottant. La peinture est ensuite tendue et maintenue sur le châssis à l'aide d'une double série d'agrafes. La tension est légère. Les bords sont protégés par un papier de bordage.

Alfred LOMBARD

extrait du catalogue de l'exposition
Lombard, Centre de la Vieille Charité,
Marseille, 1988.



(16)
ÉTUDE POUR « LA TERRASSE SUR LE
VIEUX PORT A MARSEILLE (1909-1910).

Fusain sur papier : H. 60,6 x L. 50,6.

Hist. : Don de Mme Claude Féral et

M. Olivier Lombard en 1978.

Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie
(Fondation J. Doucet).

Alfred LOMBARD

Extrait du catalogue de l'exposition
Lombard, entre la Vieille Charité,
Marseille, 1988.



14

VUE DU VIEUX PORT (1909-1910).

Etude pour « La Terrasse sur le Vieux Port
à Marseille ».

Encre sur papier : H. 49 x L. 64.

Hist. : Don de Mme Claude Féral et
M. Olivier Lombard en 1978.

Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie
(Fondation J. Doucet).

INDEX DES ŒUVRES CONSERVEES DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES

Aix-en-Provence, Musée Granet :

La plaine d'Eguilles avec trois personnages
(vers 1907) (n° 8).

Fleurs devant la fenêtre, atelier rue Lauriston (1910-1911).

Le Sermon sur la Montagne (1912)
(maquette pour la fresque de la chapelle Saint-Pancrace à Pradines).

Madame Putiphar (vers 1914).

Nature morte aux mimosas (non datée).

Les platanes de Vaugines (vers 1950).
3 dessins.

Aix-en-Provence, Salle des Fêtes :

Les vendanges (1938).

Arles, Musée Réattu :

Artalenco (1945).

Beauvais, Musée Départemental de l'Oise :

Pauline Cohen (1910) (n° 21).

Maternité (1922).

Shakespeare noir (1936-1937) (n° 41).

Le Conquérant (maquette) (1949-1955).

Boulogne-Billancourt, église de l'Immaculée Conception :

Nativité (1949).

Boulogne-Billancourt, Musée municipal :

Lisieux, église Saint-Désir :

Tête de Christ (1935).

Marseille, Conservatoire de musique :

Grand Shakespeare (vers 1937).

Marseille, Musée des Beaux-Arts :

Boutique à Eguilles (vers 1907) (n° 7).

Le Vallon des Auffes (vers 1909) (n° 12).

Grand Nu (1910-1911) (n° 23).

Les fleurs et le matin (1912-1913)
(n° 27).

Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie (Fondation J. Doucet) :

Décoration murale (étude) (1942).

Le cabanon (vers 1946) (n° 46).

895 dessins et études.

Paris, Musée National d'Art Moderne :

La fenêtre ouverte (1919) (n° 30).

Les Sèves (peinture murale) (1933).

Le Patio Hiriart (peinture murale) (1933).

La Chapelle des Scouts (peinture murale)
(1934).

Grande Réception (peinture murale)
(1937).

Grande Réception (peinture murale)
(1937).

Grande Réception (peinture murale)
(1937).

Grande Réception (peinture murale)
(1937).

Tête de cheval (étude pour « Le Conquérant ») (1949-1955).

Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade :

Le bar N... Marseille (vers 1907) (n° 5).

Femmes au métier (vers 1922).

Conquérant Noir (maquette) (1949-1955).

Boulogne-Billancourt, Salle des Fêtes :

Le Conquérant (1955).

Calais, Musée des Beaux-Arts :
(dépôt du M.N.A.M.)

Agapornis (vers 1954-1956).

La petite espagnole blanche et rose
(1958-1960).

La Mareyeuse (1958-1966).

L'ombrelle jaune (1963-1964).

Le Havre, Musée des Beaux-Arts :

Rue à Marseille (vers 1909) (n° 13).

Marthe et Pauline à la Terrasse (1910)
(n° 20).

La Terrasse sur le Vieux-Port à Marseille
(1910).

*Maquette pour la décoration de la chapelle
du paquebot « Atlantique »* (1931).

Toute reproduction de ce document est interdite