

LA RESTAURATION

La restauration a été confiée à une équipe de onze personnes – deux restaurateurs pour la structure et neuf pour la couche picturale – réunis en un groupement temporaire. Une équipe au fonctionnement collégial où tous les membres partagent la responsabilité du chantier. Les restaurateurs *couche picturale*, investis des mêmes charges de travail, interviennent aussi bien sur la peinture centrale que sur les voussures ou sur les écoinçons. Chaque peinture est préalablement divisée en plusieurs zones, dont la dimension varie selon les difficultés, puis distribuées aux restaurateurs par tirage au sort. Ce mode de fonctionnement évite le cloisonnement et permet une réflexion croisée sur les différents problèmes qui se posent au cours de l'intervention. Les mandataires assurent le lien entre l'équipe et la direction.

Le chantier a duré dix mois, d'octobre 2002 à septembre 2003, sous la direction de l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles et du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF).

La première étape d'un chantier comme celui-ci consiste à établir le plus fidèlement possible le constat d'état du plafond, en déterminant la localisation et la dimension des différentes altérations : soulèvements de la couche picturale, déchirures, repeints des précédentes restaurations. Des petits tests sont effectués pour déterminer le degré de nettoyage et examiner l'état de la peinture originale sous les repeints.



L'aspect et l'état de conservation très différents des peintures ont déterminé le degré de l'intervention - minimale pour certaines, plus poussées pour les autres - mais toujours dans la quête d'une unité d'ensemble.

La phase du nettoyage a consisté à éliminer la totalité des repeints de la dernière campagne de restauration (1954) car jugés inesthétiques et en complet désaccord avec le style de Michel II Corneille. En revanche les reconstitutions très importantes de 1814 ont été conservées, après avoir déterminé que la peinture originale sous-jacente présentait un aspect très usé et lacunaire.

La phase de réintégration a été de loin la plus longue et la plus délicate, phase qui consiste à rendre à la peinture une continuité d'image et de surface. Les manques sont comblés par un enduit de bouchage puis par de la couleur. Au préalable, la peinture est recouverte d'un vernis qui a deux fonctions : redonner de la profondeur à la peinture après la phase de nettoyage et servir de couche intermédiaire entre l'original et la retouche des restaurateurs. La réintégration s'est déroulée en deux étapes : la pose de tons de fond puis le travail de finition. La première étape sert à masquer, par une retouche rapide et couvrante, l'aspect blanchâtre du mastic, tandis que le travail de finition est composé d'une succession de glacis superposés qui donne à la lacune un aspect quasi invisible.

La difficulté de certaines reconstitutions (visages, mains) a nécessité l'aide d'une documentation rassemblant dessins et peintures de Michel II Corneille.

RETROUVER UNE UNITE

L'objectif initial de cette restauration était une intervention sur les peintures des voussures. Celles-ci montraient d'importants problèmes d'adhérence et des déchirures inquiétantes qui risquaient d'entraîner, à terme, la chute de ces œuvres.

Mais outre ce problème de conservation, existait également un problème d'ordre esthétique. Les neuf scènes du décor présentaient des aspects très dissemblables en raison de l'histoire matérielle de chacune d'elles. Sous les repeints, il était facile de déceler dans les scènes d'*Aspasie* ou de *Sapho* des œuvres authentiques du XVII^{ème} siècle. Mais pour ce qui concerne les autres peintures, la vision immédiate était celle d'œuvres fortement dénaturées par les restaurations successives. Les quatre écoinçons montraient d'évidents repeints tandis que les scènes représentant *Pénélope* et *Lala de Cyzique* étaient abondamment repeintes et même partiellement refaites.

De plus, lors de la restauration de 1954, le panneau central était intégralement repeint, de telle sorte que la restauration est venue se substituer à la peinture originale.

Dans ce contexte, la quête de l'authenticité ne pouvait être le but recherché. Il semblait plus approprié d'appuyer la démarche sur la recherche d'une unité esthétique en prenant en compte deux facteurs : la vision de ce plafond restauré dans l'ensemble des décors peints des Grands Appartements ; l'étendue des repeints et des reconstitutions de 1814.

Cette démarche va conduire à intervenir sur chacune des peintures de façon très ciblée et à des degrés différents.

Dans le cas des écoinçons, le nettoyage a été résolument minimaliste pour des raisons techniques et esthétiques. D'une part, il aurait été très difficile d'éliminer les repeints de 1814 sans endommager la peinture originale. D'autre part, la qualité de l'intervention n'avait modifié ni l'aspect ni l'esprit de la peinture de Michel II Corneille. Ce choix, capital dans la

démarche, a orienté le reste de l'intervention, car il a laissé percevoir que les réfections de 1814 pouvaient faire partie de l'esthétique finale recherchée.

Pour *Aspasie* ou *Sapho*, le choix était beaucoup plus simple. Ces œuvres, même très endommagées, conservaient toute leur authenticité du XVII^{ème} siècle. La main de l'artiste était partout visible et il suffisait d'enlever les ajouts de 1954 pour retrouver la peinture d'origine. La dérestauration était donc le choix le plus judicieux.

Pour *Pénélope* et *Lala de Cyzique*, le problème était plus complexe. Outre les repeints inesthétiques de la dernière restauration, les deux peintures avaient été partiellement ou abondamment "refaits à neuf" en 1814 mais sans dénaturer la lecture de l'image. Le choix fut fait d'opter pour une dérestauration partielle, en supprimant les restaurations de 1954 et en ajustant l'aspect hétérogène de la scène par l'enlèvement de quelques repeints plus anciens et une importante réintégration picturale.

Pour *Mercur*, le problème était double car la scène avait été totalement repeinte à deux reprises : une importante reconstitution dans les années 1950 et une autre, en 1814. L'unité du décor rendait absolument nécessaire l'élimination des repeints les plus récents. Mais que fallait-il faire des reconstitutions de 1814 ? Très étendues, recouvrant la quasi-totalité de la surface à l'exception de quelques visages et drapés, elles reprennent à l'identique la composition de Michel II Corneille. Se retrouve ici le même cas de figure que pour les écoinçons et pour les mêmes raisons, techniques et esthétiques, les reconstitutions ont été conservées.



L'ORGANISATION ET LE SUIVI DU CHANTIER DE RESTAURATION

La restauration bénéficia de l'aide scientifique et technique du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France.

Ses ingénieurs ont constitué pour cela une documentation photographique sous rayonnement infrarouge et ultraviolet permettant de mettre en évidence une partie des repeints. Ils opérèrent également des prélèvements de matière qui ont permis d'identifier la nature des colles et des pigments employés.

Ainsi, il apparaît que les éléments décoratifs en stuc doré ont été largement repris. Pour certaines des compositions sur toile, trois campagnes d'intervention ont pu être mises en évidence, dont la dernière était isolée par un épais vernis contrairement aux autres.

Dans les repeints ont été identifiés des pigments largement employés jusqu'au milieu du XX^{ème}, tels le blanc de plomb, le bleu de Prusse, le jaune de Naples, ce qui n'a guère apporté de précisions chronologiques sur ces interventions. Le sulfate de baryum, disponible à partir des années 1830, semble, pour sa part, être associé à la dernière restauration. Les préparations posées sur les toiles sont elles aussi diverses, enduit clair ou coloré, en simple, doubles ou triples couches !

Michel II Corneille semble avoir privilégié les doubles préparations colorées dont la strate supérieure a une couleur assez chaude dans la gamme des gris rosé. Cette teinte détermine le ton de fond sur lequel sont brossées *Aspasie* et *Pénélope* en empêchant la préparation rouge inférieure d'assombrir les rehauts, mais Sapho, par exemple, comporte une préparation claire atypique pour l'époque.

Selon les pratiques du XVII^{ème} siècle, on a eu recours à des pigments précieux tels le lapis lazuli, ou plus communs comme le vermillon, le jaune de plomb et d'étain et les ocres.

Ces documents et analyses ont servi à mieux argumenter la problématique de la restauration qui a été soumise à un comité scientifique constitué pour l'occasion, et se réunissant tous les deux mois. Il rassembla plusieurs personnalités de diverses institutions, spécialistes de la restauration et de la peinture du XVIII^e siècle, permettant de valider de manière collégiale les principaux partis retenus (Jacques Thuillier, Jean-Pierre Cuzin, Jean-Claude Boyer, Serge Pitiot, Rosalia Varoli, Jean-Pierre Mohen, Nathalie Volle, Elisabeth Martin et Bruno Mottin). La restauration fut menée par une équipe de onze restaurateurs coordonnés par Anthony Pontabry, comprenant des spécialistes du support et de la couche picturale (une étude préalable avait été menée en 2002 par V. Stedman, C. Pasquali et A. Roche) sous le contrôle de Claire Constans et Nicolas Milovanovic, conservateurs au château de Versailles.

Deux restaurations importantes du plafond avaient eu lieu en 1814 puis en 1953-1954. Les premiers essais de nettoyage confirmèrent qu'il restait d'importantes zones originales sous les repeints de 1953-1954. Pour le panneau central, la peinture restait très lacunaire et comprenait en outre de nombreux repeints à l'huile datant de la campagne de restauration de 1814. Une décision prudente fut prise par le comité scientifique de conserver la plupart des repeints du XIX^e siècle, surtout lorsque des sondages avaient révélé qu'on ne pouvait espérer récupérer de la peinture originale en dessous.

Comme l'a bien résumé Jacques Thuillier, le conseil scientifique choisit d'orienter la restauration vers la "production d'un nouvel état de l'œuvre se fondant sur des bases anciennes", en s'arrêtant à l'état le plus proche de l'état initial qu'il était raisonnablement possible d'atteindre. Cette orientation a permis de restituer une profonde cohérence à un ensemble décoratif par un traitement à la fois respectueux des strates de l'histoire, exécuté selon une doctrine rigoureuse, employant des matériaux d'une stabilité éprouvée pour un résultat sans nul doute d'une rare qualité.

RESTAURATION DE LA STRUCTURE

La restauration de la structure regroupe les opérations qui sont mises en œuvre pour restituer une unité structurelle et physique à la peinture, avec comme objectif de favoriser sa conservation et améliorer sa lisibilité. Il s'agit, entre autre de réaliser toutes les consolidations nécessaires en employant des matériaux qui seront stables dans le temps, et de choisir des méthodes et des produits qui favoriseront la réversibilité de l'intervention. Les interventions sont sélectionnées en fonction de la nature des constituants et du niveau de dégradation. Elles peuvent être minimales, comme le refixage d'écaillés ou le recollage de cloques, ou elles peuvent être globales, comme le démarouflage. Elles peuvent également concerner le bâtiment et l'environnement.



Structures et états

Les quatre voussures ainsi que *Mercur*, la partie centrale, sont des peintures sur toile, peintes en atelier et marouflées sur plâtre, à l'aide d'un adhésif, la « maroufle », mélange constitué d'huile polymérisée et de carbonate teinté par des oxydes de fer.

Dans les écoinçons, ce sont des peintures à l'huile, peintes directement sur le plâtre. Plusieurs campagnes de restauration ont été menées avec des niveaux d'interventions différents selon les œuvres. Il en a résulté un état de conservation inégal selon qu'il s'agissait des voussures, du plafond ou des peintures sur plâtre.

Interventions et refixage

Cette intervention a été réalisée sur *Mercur*, *Pénélope* et *Lala de Cysique*. Elle consiste à faire réadhérer au support les couches picturales qui se soulèvent. Lorsque les couches picturales sont trop fragiles, cette opération est effectuée avant le nettoyage.

Sur *Pénélope* et *Lala de Cysique*, les couches picturales ont été refixées avec une colle animale.

Sur *Mercur*, qui est une peinture ayant été transposée et qui, de ce fait, est particulièrement sensible à l'eau, c'est un refixage à la cire-résine qui a été choisi.

Recollage de cloques

Mercur, qui a été transposée et remarouflée sur un support de bois, ainsi que *Pénélope* et *Lala de Cysique* présentaient des décollements partiels entre leurs supports, qu'ils soient toile/bois pour *Mercur*, ou toile/mur pour les voussures. Ces cloques ont été recollées localement en injectant une émulsion acrylique laissée sécher sous la pression d'un étai.

Dépose et remarouflage

Aspasie et les philosophes était la peinture la plus altérée d'un point de vue structurel. Déposée du mur et remarouflée en 1814 avec de l'amidon, elle présentait de graves décollements qui affectaient environ 50% de sa surface et qui menaçaient de tomber.

La peinture a été à nouveau déposée et remarouflée. Pour améliorer la réversibilité de l'intervention et favoriser la conservation de la peinture, *Aspasie et les philosophes* a été recollée en plein sur un support intermédiaire en nid d'abeille. Ce support inerte, rigide fin et léger, qui reproduit les irrégularités originelles du mur, s'encastre parfaitement dans le cadre en stuc doré de la voussure, sans que soit modifié l'apparence de la peinture dans le décor général.

Réduction des fissures

Les fissures sur les écoinçons qui subsistent sont dues aux mouvements inévitables du bâtiment. Leur écartement a été néanmoins réduit par l'introduction d'un joint de filasse, afin d'améliorer la lisibilité de l'image.

HISTORIQUE DES RESTAURATIONS ANCIENNES

Le plafond du salon des Nobles, dont le décor comprend des techniques complexes associant la peinture sur enduit aux toiles peintes et collées sur la structure de plâtre, a nécessité des interventions en restauration dès le XVIII^e siècle, notamment à cause de la perte d'adhérence des toiles (intervention de la veuve Godefroy en 1770 puis du sieur Godefroy en 1785).

Mais la première grande restauration eut lieu en 1814, après l'abdication de Napoléon, lorsque Louis XVIII envisagea de réinstaller la Cour à Versailles.

Les grands chantiers de restauration qui étaient alors menés dans tous les espaces d'apparat du Château furent interrompus par les Cent-Jours. Les restaurations étaient menées par des peintres en faveur, notamment Ducis, Heim, Paulin-Guérin, Blondel, les mêmes artistes qui peindront dans les années 1830 les grandes compositions historiques pour le musée « dédié à toutes les gloires de la France » voulu par Louis-Philippe à Versailles.

Au salon des Nobles, c'est Louis Ducis qui intervint. Le panneau central représentant *Mercure présidant aux Arts et aux Sciences* fut remarouflé [recollé sur le support], les lacunes furent mastiquées et une grande partie de la surface de la toile repeinte. Quant aux peintures des voussures, elles furent nettoyées, remarouffées et restaurées. L'une d'entre elles, *Pénélope à son ouvrage*, était dans un état de dégradation tel que le devis établi par Louis Ducis indique qu'elle a été *refait[e] à neuf*. Les écoinçons n'ont pas été négligés : les fissures visibles de l'enduit furent mastiquées puis repeintes.

A partir de cette date, aucun mémoire rapportant une quelconque restauration au salon des Nobles n'a été découvert jusqu'à celui de 1953. Il est néanmoins certain que des restaurateurs sont intervenus à une époque encore indéterminée. En quelques occasions, la correspondance des conservateurs donne des indications sur l'état du plafond. En 1851, le conservateur adjoint, Eudore Soulié, signale que de nouvelles altérations sont apparues. Une note du conservateur Mauricheau-Beaupré, en 1942, évoque une intervention ancienne réalisée sur le panneau central : *Mercure préside aux Arts et aux Sciences*. Celui-ci a été transposé sur une nouvelle toile, elle-même montée sur un châssis. Cette opération complexe, qui consiste à transférer la couche picturale sur un nouveau support, est difficile à dater. Il est plausible qu'elle ait eu lieu sous le Second Empire.

En 1942, Mauricheau-Beaupré constate l'état de dégradation du plafond du salon des Nobles. Toutes les toiles se démarouffent et les enduits sont fissurés. La couche picturale n'adhère plus en certains endroits à la toile ou à l'enduit et finit par s'écailler sous l'effet de l'humidité persistante au Château. En ces temps de guerre, les travaux sont ralentis et seules quelques mesures d'urgence sont prises. La campagne de restauration proprement dite ne débute qu'en 1952. Elle est effectuée par les restaurateurs Paulet et Dupré. Le panneau central fait l'objet d'une seconde transposition et la toile de rentoilage est montée, cette fois-ci, sur un contre-plaqué. Une pareille manipulation, effectuée à deux reprises, a fragilisé la couche picturale. Toutes les peintures sur toile ont été remarouffées et les fissures apparues aux écoinçons mastiquées. L'ensemble du décor a été largement repeint. Or, ces repeints, réalisés par le restaurateur Paulet, étaient couvrants et nuisaient à la lisibilité de l'œuvre. Ils ont constitué un point de départ de la réflexion pour l'équipe de restaurateurs.