

Louise KLEIN
Elève restaurateur, spécialité peinture.
Promotion 2011-2016.
Rapport de stage de quatrième année

Six mois au centre de restauration de Düsseldorf
Rapport de stage de quatrième année



Remerciements

Je remercie vivement :

- Madame la docteur Cornelia Weyer, directrice du centre de restauration de la ville de Düsseldorf, qui a encadré mon stage de cinquième année au niveau administratif.

- Madame Inken Maria Holübec et Monsieur Ulrik Runeberg, restaurateurs spécialisés respectivement en peinture ancienne et en peinture moderne, mes référents direct à l'atelier peinture, qui m'ont fait travailler sur des œuvres très variées, m'ont accordé leur confiance quant au choix des traitements à effectuer tout en m'orientant le cas échéant, et ont répondu à mes questions avec patience et bienveillance.

-les deux autres restauratrices de l'atelier peinture : Mesdames Stephanie Schwind et Kristina Tost, qui m'ont prodigué leurs conseils précieux, m'ont fait participer à leurs projets propres et ont calmé mes inquiétudes quant aux mystères linguistiques de la langue allemande.

-Tania Grevolosa, stagiaire à l'atelier depuis plus d'un an lorsque je suis arrivée, qui a guidé mes premiers pas dans l'atelier, m'en a expliqué le fonctionnement et avec qui j'ai partagé avec un plaisir égal les moments de travail et les pauses déjeuner. Je lui souhaite le meilleur dans la poursuite de ses études à l'école de restauration de Cologne dont elle vient de réussir brillamment le concours d'entrée.

-l'ensemble des restaurateurs du centre de restauration de Düsseldorf, pour leur accueil chaleureux et leur indulgence à l'égard de mes balbutiements germanophones.

Sommaire

Introduction	4
Le contexte.....	4
Le lieu.....	5
L'équipe.....	7
I) Le quotidien d'un centre de restauration à l'allemande	7
A) Préparation d'œuvres pour des expositions temporaires dans les musées de Düsseldorf ou des prêts.	7
1) Préparation de la feuilure	8
2) Pose de dos protecteurs en carton neutre.....	9
3) Mises sous verre	10
4) Travail sur les cadres	11
5) « Bichonnage » support et couche picturale.....	13
B) Les relations entre ateliers.	14
1) Les « réunions du mercredi »	14
2) La collaboration entre ateliers.....	17
3) La circulation entre ateliers	19
II) Œuvres confiées : art ancien, moderne et copies	20
A) Les copies du <i>Schloss Benrath</i>	20
1) Diane et Actéon.....	20
2) Le <i>portrait du Duc Philipp Wilhelm</i>	25
B) Travaux divers	30
1) Une œuvre sur papier marouflé sur carton : <i>Steingruppe</i> , d'Eugen Drücker.	30
2) Un refixage épineux : <i>Portrait d'Eduard von Gebhardt</i> (Hugo Crola)	31
3) Décrassage d'une peinture moderne.....	33
III) Une spécificité de Düsseldorf : l'ouverture sur l'art moderne et contemporain.....	35
A) Düsseldorf, une ville ouverte sur l'art moderne et contemporain.....	35
1) De nombreuses institutions et manifestations	35
2) Le groupe " ZERO "	36
B) Quel impact sur la restauration ?	38
1) Omniprésence des œuvres ZERO dans les ateliers	38
2) Le <i>Black Cloud</i> d'Otto Piene : une enquête sur la technique picturale.....	39
3) La <i>Farbenorgel</i> de Heinz Mack : un décrassage <i>in situ</i>	43
Conclusion	46

Introduction

Le contexte

La formation initiale des restaurateurs à l'Inp offre à ses élèves de quatrième année l'opportunité de confronter les enseignements reçus aux pratiques exercées dans d'autres pays. Ainsi, du 2 février au 18 juillet 2015, j'ai pu réaliser un stage de six mois au centre de restauration de la ville de Düsseldorf en Allemagne. Rappelons que l'Allemagne fonctionne sur un système fédéral : Düsseldorf est la



Carte de l'Allemagne (source : Larousse.fr)

capitale du « *Land* » (l'unité administrative allemande) de Nordrhein-Westfalen, qui occupe, pour le situer grossièrement, une position Centre-Ouest. Outre Düsseldorf, Cologne, Münster, Dortmund, Wuppertal, Solingen y composent un tissu urbain dense, riche en institutions culturelles : théâtre, maisons de la danse (citons par exemple le « Tanztheater Pina Bausch » à Wuppertal, ville d'origine de la chorégraphe) et bien sûr musées. Cette importante concentration promettait une matière de travail diversifiée. En effet, sous la responsabilité de la capitale du *Land*, le centre de restauration, bien que rattaché de façon privilégiée au *Museum Kunstpalast* (le « musée des beaux-arts de Düsseldorf »), restaure, au sein de ses différents ateliers, des œuvres issues de

multiples institutions, allant du musée de la marine au musée de la céramique, en passant par la cinémathèque.

Autre source de motivation dans mon choix de destination : l'atelier peinture comprend deux pôles distincts : « peinture moderne » et « peinture ancienne », avec des restaurateurs spécialisés pour chaque section, ce qui me paraissait refléter un certain dynamisme et annonçait des matériaux et des traitements variés.

Une première visite des locaux du centre en avril 2014 et la rencontre du docteur Cornelia Weyer, restauratrice de peinture et directrice de l'institution, m'a confortée dans mon intuition et encouragée à y faire ma demande de stage, acceptée pour ma plus grande joie.

Le lieu

Le centre de restauration de la ville de Düsseldorf s'inscrit dans un ensemble architectural historique, de style expressionniste, construit en 1926 pour une exposition universelle, puis réhabilité et réaménagé.



Vue frontale de l'ensemble « Ehrenhof », avec la « Tonhalle » (ancien planétarium) au centre. (source www.bilderbuch.duesseldorf.de)

Cet ensemble, conçu par l'architecte Wilhelm Kreis, comprend deux cours rectangulaires en enfilade, se terminant par un bâtiment circulaire surmonté d'une rotonde, ancien planétarium reconverti en salle de concert. Le cliché ci-dessus nous présente, de part et d'autre du bassin central, les deux ailes du *Museum Kunstpalast*, le musée des Beaux-Arts de Düsseldorf, dont les collections englobe des œuvres (peinture-sculpture-arts décoratifs) allant du Moyen-Âge au XXI^{ème} siècle. Le siège du centre de restauration, fondé en 1976, occupe une partie d'une de ces ailes, avec les ateliers photographie, arts graphiques et bois. Le centre et le MKP (*Museum Kunstpalast*) sont donc étroitement liés et les avantages de cette situation géographique sont flagrants : les locaux communiquent, ce qui facilite le travail *in situ* dans les salles, les transports d'œuvre depuis les salles ou les réserves du musée (trois sont situées immédiatement au sous-sol. Une autre partie est externalisée), ainsi que la communication avec les conservateurs, le personnel et l'atelier de menuiserie du musée qui s'en trouve fluidifiée.

Toutefois, si l'atelier céramique est intégré à un autre musée, le musée Hetjens, plus grand musée de la céramique d'Europe, les ateliers peinture et verre/métal ne sont pas situés avec les autres dans l'Ehrenhof. Ils sont accueillis au rez-de-chaussée et au premier étage d'une *Volkshochschule* (école

dispensant des formations spécialisées aux adolescents ayant quitté le cursus scolaire général), non loin d'*Ehrenhof*.

L'atelier peinture dispose de deux grandes pièces (schématiquement, peinture ancienne, peinture moderne) et d'un couloir dans lequel sont aménagés des espaces de rangement, une armoire à solvants, un établi de menuiserie. Le couloir sert également de sas de transit pour les œuvres qui arrivent, ou de stockage pour les œuvres traitées qui attendent d'être emmenées.

L'une des pièces est équipée d'un dispositif d'aspiration des vapeurs de solvants, à base de deux grandes trompes orientables, pour y réaliser les opérations nécessitant l'emploi de produits toxiques (nettoyage de vernis notamment).



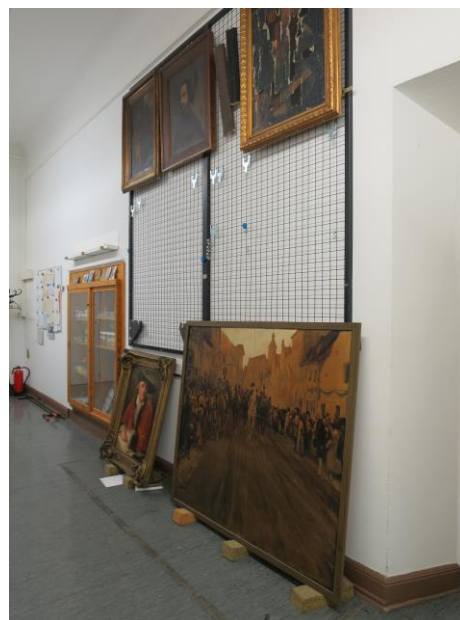
Atelier peinture, première salle (dispositif d'aspiration des vapeurs de solvant)



Atelier peinture, salle du fond



Couloir, établi permettant les petits travaux de menuiserie



Couloir, grilles permettant le « stockage » des œuvres en « transit »

La circulation entre les ateliers de la *Franklinstrasse* et le « quartier général » d'*Ehrenhof* est facilitée par la mise à disposition par la ville de Düsseldorf d'un vélo de service !

L'équipe

La section peinture du centre de restauration de Düsseldorf est particulièrement bien représentée, ne comportant pas moins de deux restaurateurs salariés à plein temps : Ulrik Runeberg (peinture moderne) et Stephanie Schwind (peinture ancienne), ainsi que deux restauratrices à mi-temps : Inken Maria Holübec (peinture ancienne). et Kristina Tost (particulièrement attachée aux travaux payés par l'assurance du musée).

Mon encadrement s'est réparti majoritairement sous les responsabilités d'Ulrik Runeberg et Inken Holübec, mais les conseils de Stephanie Schwind et de Kristina Tost se sont révélés précieux à de nombreuses reprises. Cette organisation me permettait de bénéficier toujours d'interlocuteurs dans l'atelier, en dépit des congés et des déplacements professionnels de chacun.

De plus, pendant une grande partie de mon stage, l'atelier a accueilli Tania Grevolosa, une stagiaire d'origine espagnole effectuant son *Vorpraktikum* (« stage préalable »). Dans le système de formation des restaurateurs allemands, les candidats doivent en effet réaliser un stage pratique préalable avant de se présenter aux concours des grandes écoles de restauration (Köln, Dresde, Stuttgart ...). Sa présence s'est avérée extrêmement profitable pour moi, notamment au début, pour m'orienter dans les méandres de l'atelier, de son organisation et de ses systèmes de rangement (étiquetés en allemands !), ainsi que dans mes démêlés avec la langue. Etrangère comme moi, quoique maîtrisant désormais parfaitement l'allemand, il m'était au départ plus facile de communiquer et nous avons pu plusieurs fois travailler ensemble sur les œuvres, ce qui m'a permis de me familiariser avec la vie de l'atelier.

Une relation privilégiée unit donc le centre de restauration avec le *Museum Kunstpalast*. Les œuvres traitées à l'atelier provenaient ainsi en grande partie de ce dernier. La présence permanente d'une équipe de restaurateurs salariés garantissant le bon état global des collections, aucun chantier de grande ampleur n'était en cours à mon arrivée. Mon stage a donc consisté tout d'abord à me familiariser avec la « routine de l'atelier » pour mieux déceler les infimes décalages par rapport aux méthodes acquises à l'Inp.

I) Le quotidien d'un centre de restauration à l'allemande

A) Préparation d'œuvres pour des expositions temporaires dans les musées de Düsseldorf ou des prêts.

Le gros de l'activité journalière de l'atelier peinture réside en la préparation des œuvres appelées à être prêtées à l'extérieur ou revenant d'exposition. J'ai ainsi pu découvrir Les us et coutumes de la restauration à l'allemande : de nouveaux matériaux, des mises en œuvres légèrement différentes, de petites variations dans les concentrations des produits utilisés. Je m'attarderai ci-dessous sur ces menus écarts relevés ici et là.

Tout d'abord, l'atelier gérait en grande partie le dispositif de présentation des œuvres, ce qui constituait pour moi une nouveauté, les tableaux arrivant généralement décadrés à l'atelier peinture de l'Inp.

1) Préparation de la feuilure

Ainsi le démontage des cadres et le ré-encadrement des œuvres faisaient partie intégrante de mes missions au sein de l'atelier. Il se décompose ainsi :

- les anciens systèmes de calage dégradés sont éventuellement retirés (vieux bouchons de liège à moitié décollés par exemple).

- la feuilure est assainie (retrait des échardes, ponçage, dépoussiérage ...)

Eventuellement, la feuilure doit être légèrement agrandie pour ne pas contraindre l'œuvre. Ce cas de figure s'est présenté pour une œuvre peinte sur papier et marouflée sur carton multicouche. Le frottement du système contre la feuilure trop étroite avait provoqué une délamination du papier et du carton de support. J'ai dû alors apprendre le maniement du rabot, des ciseaux et des limes à bois pour élargir la feuilure sur deux côtés.



Cadre maintenu au plan de travail par des serre-joints, le rabot et les ciseaux permettent de retirer le gros du bois, les finitions s'effectuant à la lime et au papier de verre

- Une bande de kraft gommé est posée sur la feuilure. Il s'agit d'une « couche d'intervention » : la gomme arabique du kraft est très réversible à l'eau, ce qui permettra de retirer facilement le dispositif si nécessaire. De plus, le kraft, à cheval sur la jointure, permet d'« assainir » la feuilure, en empêchant l'infiltration de sciure.

- Un ruban de velours (Polyester) est collé sur la couche de kraft avec un mélange : Lascaux 498 HV® et Plextol 498® à 50%-50%. Son rôle est de faire tampon entre la surface picturale et la feuilure du cadre, afin d'éviter les usures caractéristiques en périphérie, souvent observées sur les tableaux.



Pose de kraft gommé sur la feuilure du cadre

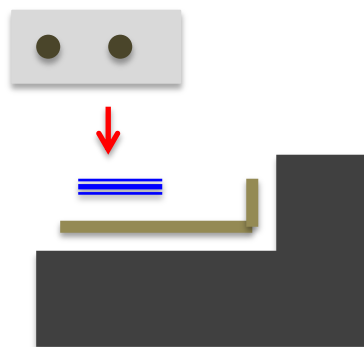


Schéma du système-tampon à l'interface œuvre-feuilure : kraft puis ruban de velours

-L'œuvre est positionnée dans la feuillure en s'assurant qu'aucun jour n'est visible en périphérie, que l'œuvre est bien centrée et que les bords éventuellement abimés sont cachés sous le cadre.

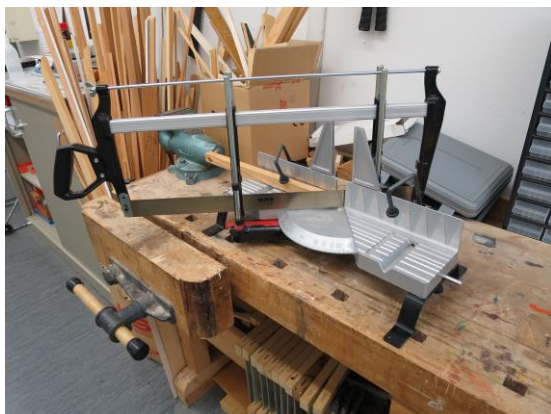
-Sont alors insérées dans l'espace entre le cadre et le châssis des cales composées de couches de liège ajustées à la bonne épaisseur, entourées et fixées au cadre par des bandes de kraft gommé, de manière à les assurer pour qu'elle ne tombent pas dans la feuillure.

-Le maintien du châssis dans le cadre est assuré par des pattes métalliques mises en forme à la pince ou à la main (suivant la pression nécessaire) et vissées à une extrémité au cadre tandis que l'autre extrémité (garnie d'une interface de liège fixé au kraft gommé) vient appuyer sur le châssis.

2) Pose de dos protecteurs en carton neutre

-A ce stade de l'encadrement intervient la pose de dos protecteur, mesure quasi-systématique pour tous les tableaux que nous avons traités lors de mon stage. Il s'agit le plus souvent d'une simple plaque de carton neutre fixée par des bandes de kraft gommé. La différence par rapport aux techniques apprises en module support à l'Inp réside en ce que ce dos est fixé sur les bords du cadre et non sur le châssis lui-même.

-Lorsque la hauteur du châssis, une fois posé dans la feuillure, dépasse la surface arrière des montants du cadre, il est parfois nécessaire de surélever ces derniers en vissant au dos du cadre des baguettes de bois biseautées à 45° aux angles et teintées dans une couleur se rapprochant du bois du cadre.



Sciage des baguettes en biseau à 45 °



Vissage des baguettes sur le cadre et calage du châssis avec un morceau de liège, assuré par du kraft gommé

-Après avoir fixé les clés au châssis par de petites bandes de kraft gommé (le perçage des clés et leur maintien au fil de nylon, tel qu'on le pratique à l'Inp, est jugé « très chic mais un peu trop long » !), Le carton est alors vissé sur les baguettes. L'ensemble est rendu hermétique par du kraft gommé, décidément très utilisé. Les pattes métalliques assurant le maintien du châssis dans le cadre sont, selon les cas, au dessus ou en dessous du dos protecteur, complété d'une étiquette portant le cartel de l'œuvre et son numéro d'inventaire.



Sécurisation des clés et pose des pattes métalliques, en contact direct avec le châssis : l'extrémité est habillée de liège « tampon ». Le dos protecteur sera vissé par dessus, sur les baguettes ajoutées au cadre.



Exemple-type de dos protecteur. Cette fois les pattes métalliques viennent par dessus et maintiennent le châssis au travers du carton.

-Eventuellement, le système d'accrochage est ajusté aux normes du musée ou de nouvelles pattes sont fixées pour permettre en transport en caisse). Pour tous ces travaux de vissage, on veille au maximum à réutiliser les trous existants avant d'en percer de nouveaux.

3) Mises sous verre

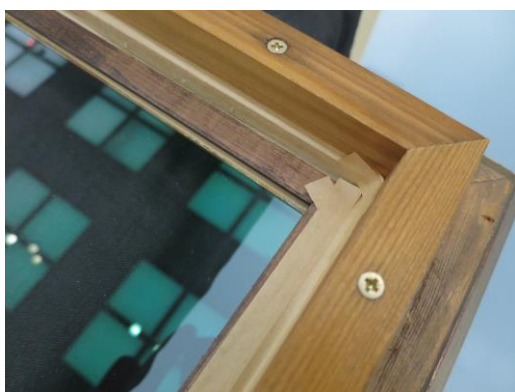
Petite variante à la procédure d'encadrement habituelle, les mises sous verre (*Verglasungen*) sont une mesure de conservation préventive, me semble-t-il, plus répandue qu'en France, d'après ce que j'en ai pu juger par celles que nous avons réalisées à l'atelier, mais aussi par mes visites dans les musées de Düsseldorf. En particulier au K20, musée d'art moderne de Düsseldorf, de nombreuses peintures mates (tempera, huiles non vernies...) sont présentées sous vitre de protection, privant le spectateur d'apprécier la véritable texture de la couche picturale, ses reliefs et ses jeux de matité-brillance. Il faut admettre néanmoins que cela constitue une barrière de protection efficace pour ces œuvres particulièrement fragiles. De plus, les verres utilisés sont de haute qualité, évitant les reflets au maximum et dotés d'un système de sécurité anti-casse : il s'agit de deux plaques de verres superposées, ce qui évite la projection d'éclats dans le cas où la vitre supérieure se brise.

La procédure de mise sous verre est la suivante :

-La feuillure du cadre est nettoyée et éventuellement arasée pour obtenir une surface plane et propre. Des bandes de kraft gommé viennent la tapisser. La plaque de verre est posée sur la feuillure et maintenue par des bandes de kraft gommé.

-De fines bandes de balsa, teintées couleur sombre à la teinture pour bois (teinture à base aqueuse de marque Clou kf-Beize®) et fixées toujours au kraft gommé, sont alors superposées au système pour servir de mise à distance : il importe en effet que la surface picturale soit éloignée de la vitre protectrice.

-Après quoi, un ruban de velours (Polyester ®) est collé sur la dernière couche de kraft et la méthode est ensuite la même que pour l'encadrement classique décrit plus haut.



Pose de la mise à distance : balsa teinté en brun sombre et inséré en "sandwich entre deux bandes de kraft gommé, par dessus la vitre.

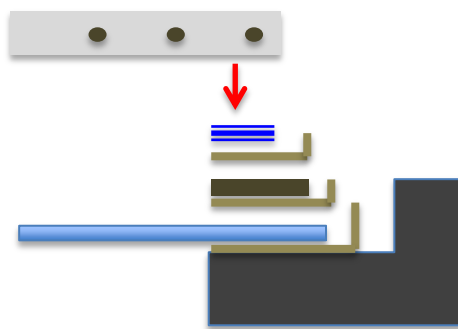


Schéma du système de mise sous verre : insertion de la vitre dans la feuillure par du kraft gommé, mise à distance par une bande de balsa, puis pose de velours à l'interface avec l'œuvre.

4) Travail sur les cadres

Outre l'encadrement proprement dit, les travaux sur les cadres eux-mêmes se sont révélés assez nouveaux pour moi, puisqu'ils sont à l'Inp, en principe réservés à la spécialité mobilier.

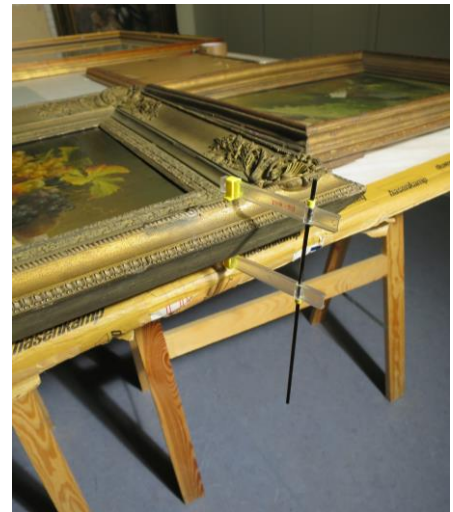
Ces opérations ont gardé un caractère relativement basique : dépoussiérage, décrassage, masticage de lacune, refixage, retouches, mais la difficulté consistait à adapter ces interventions, éprouvées sur un support plan, à un objet en trois dimensions.

Le décrassage (à sec) se fait à la brosse-aspirateur et à la gomme latex (Staubmeister®), qu'il a fallu parfois aménager pour épouser les creux des moulures : petits morceaux fixés au bout de piques à brochette, par exemple.

Le refixage est réalisé à la colle d'esturgeon à une concentration relativement importante : 6%. Il peut s'avérer problématique de maintenir au contact la partie décollée le temps du séchage complet, lorsque celui-ci ne peut se faire à plat, sous poids et avec passage de la spatule chauffante, comme pour une surface plane. A cet égard, des serre-joints miniatures trouvés à l'atelier ont été très utiles : composés d'une tige métallique rigide sur laquelle coulisent deux bras en plastique terminés par des

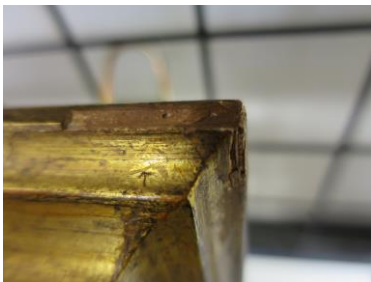
embouts en latex, dont on peut régler l'écartement, ils permettent d'exercer la pression voulue sur des éléments en relief.

Confrontée au problème de moulures à recoller parfois d'une taille importante, j'ai également appris une technique pour bien faire pénétrer la colle par capillarité : on commence par injecter au pinceau un peu d'eau, puis de la colle réchauffée, donc bien fluide, est déposée à l'entrée de la fissure. Le doigt vient exercer alors sur la partie mobile de la moulure une petite pression : se produit alors un phénomène de « pompage » qui a pour résultat de faire filer par succion la colle au fond de la fissure.



Séchage d'une moulure refixée grâce à un serre-joint

Suivant le temps disponible, les grosses lacunes des moulures étaient parfois mastiquées avec un mélange de craie et de colle d'esturgeon à 6%.



Masticage et retouche d'une lacune au coin d'un cadre : craie et colle d'esturgeon, sous-couche à l'aquarelle, mica et gomme arabique pour la couche dorée

La retouche, une partie importante du travail sur les cadres, est modulable sur plusieurs niveaux selon le temps à lui consacrer et l'effet souhaité. En majorité, il s'agit de reprendre à l'aquarelle, à l'aide d'un ton « sali » ou imitant le bol, tous les petits éclats dus à la manipulation de l'œuvre et/ou à de mauvaises conditions de stockage et de transport. Outre l'aspect esthétique (dans ces zones, la préparation est laissée à nue et le blanc du carbonate de calcium attire immédiatement l'œil), cette opération permet de rendre compte des chocs subis par l'œuvre avant un transport : à l'arrivée de l'œuvre, de nouveaux éclats blancs signalent une altération récente.



La retouche à l'aquarelle du cadre de ce petit tableau de Caspar David Friedrich, de retour d'exposition, permet d'évaluer la qualité du transport, avant sa réintégration dans les salles du Museum Kunstpalast

Au besoin, pour une retouche plus illusionniste, l'aquarelle en sous-couche est combinée avec de l'or à la coquille ou du mica lié à la gomme arabique (palette comportant différentes nuances d'or)

5) « Bichonnage » support et couche picturale

Plus classiquement pour moi, ces campagnes de préparation d'œuvres pour exposition (principalement une exposition interne au MKP sur les frères Achenbach, peintres de paysages du XIXème siècle et une grosse exposition sur l' « école de Düsseldorf », à Tallinn en Estonie) se soldaient bien évidemment par des décrassages et des dépoussiérages « à la chaîne », et de petits refixages. Parfois également, le masticage de petites lacunes avec une mise au ton rapide à l'aquarelle. En effet, il importe dans ces cas-là d'être efficace : suivant qu'on dispose d'une liste de quinze tableaux à préparer ou d'un seul, on ne peut leur consacrer le même temps !

Pour accélérer le processus (en principe), constats d'état et propositions d'interventions sont établis en amont, non par les restaurateurs du centre, mais par des restaurateurs indépendants, et nous n'avions en théorie qu'à « exécuter » le protocole défini. En réalité, la pratique amenait son lot de surprise et les journées de préparation d'exposition étaient bien remplies !

Les matériaux et pratiques étaient relativement semblables à ceux enseignés à l'Inp. Quelques variantes néanmoins : la concentration de colle d'esturgeon utilisée pour le refixage de couche picturale (vernies) est importante. Elle est généralement en effet de 5-6% alors que nous employons habituellement une proportion de 1-2%. Les mastics sont également à la craie et à la colle d'esturgeon, ce qui a pour effet de leur conférer une certaine souplesse et, l'esturgeon séchant lentement, cela permet de les texturer sur une plus longue période.

Concernant le nettoyage des revers de toile, la Staubmeister® (gomme latex), d'origine allemande mais utilisée à l'Inp, fait une fois de plus preuve d'efficacité. Comme il est inenvisageable de démonter les toiles dans un contexte de « bichonnage », il faut déployer de multiples astuces pour décrasser les dessous de traverses et l'intérieur des montants : chiffons de carrossier, petits plumeaux (commercialisés en pâtisserie pour badigeonner les brioches au jaune d'œuf !), ou pipette fine fixée à l'embout de l'aspirateur pour dépoussiérer l'intérieur du montant inférieur du châssis (toujours le plus empoussiéré si le tableau est conservé à la verticale)



Décrassage d'un revers de toile à la gomme latex Staubmeister®

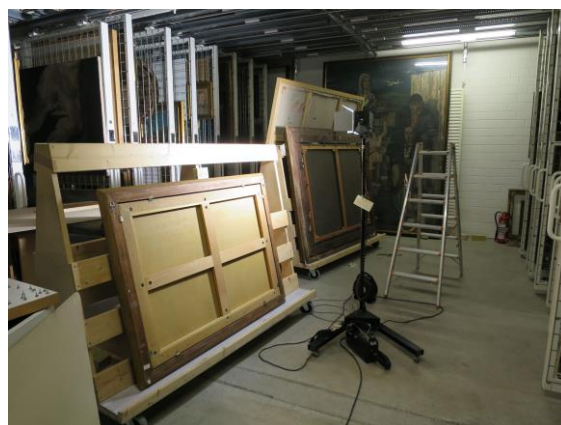


Adaptation "artisanale" d'une pipette plastique à l'aspirateur portable, pour dépoussiérer les zones difficiles d'accès

Quoique de « routine », ces travaux m'ont permis d'apprendre de multiples petits gestes et astuces, grâce aux conseils prodigués par Inken Maria Holübec, la restauratrice « peinture ancienne » de l'atelier, avec qui nous avons réalisé la majorité de ces campagnes de préparation d'expositions. Celle-ci s'est montrée très patiente face à mes difficultés initiales avec la langue et n'a pas épargné son temps pour répondre à mes questions. J'ai pu me rendre compte également à ces occasions des difficultés à travailler *in situ* : dans les différentes réserves du musée (en sous-sol d'*Ehrenhof* pour trois d'entre elles, la dernière étant externalisée *Worringerplatz*) ou directement dans les salles d'exposition. J'entends par là par exemple : l'exiguïté des espaces, qu'il faut prendre en compte lors de la manipulation d'un grand nombre d'œuvres, souvent de grands formats, mais aussi les difficultés voire l'impossibilité parfois de mettre les œuvres à plat, obligeant à des solutions « de repli ». La trousse de matériel est forcément réduite par rapport à des conditions de travail en atelier, et la proximité en sous-sol du système de climatisation du musée, assez bruyant, rendaient également les journées relativement fatigantes !



Mise sous verre réalisée dans les salles d'exposition, le jour de fermeture du musée (lundi)



Travail dans l'une des réserves du musée. Celles-ci sont constituées d'un alignement de grilles coulissantes portant les œuvres.

B) Les relations entre ateliers.

Outre un suivi attentif des collections, l'organisation en centre rassemblant plusieurs spécialités favorise l'interdisciplinarité, qui se manifeste de façon criante de deux manières principales : la place accordée aux discussions interdisciplinaires, et la collaboration sur certaines œuvres de plusieurs ateliers.

1) Les « réunions du mercredi »

Ainsi, si les restaurateurs du centre, professionnels de six spécialités différentes (bois-plastique ; verre-métal ; céramique ; peinture ; photographie ; arts graphiques), se connaissent et sont habitués à travailler ensemble, le dialogue interdisciplinaire s'inscrit au cœur du fonctionnement de l'institution. Même quand cela n'est pas nécessité par une œuvre particulière, un point d'honneur est mis tous les mercredi, à réunir l'ensemble de l'équipe - tous les restaurateurs et le docteur Cornelia Weyer, directrice du centre - pour faire le point sur les œuvres traitées dans chaque atelier (un planning est

mis en place au début de chaque année). Après une petite présentation et explication des travaux en cours par les responsables de l'atelier, la discussion se fait à bâtons rompus entre restaurateurs, toutes spécialités confondues : remarques, questions, conseils... enrichissent et approfondissent les problématiques. La réunion du mercredi matin se termine généralement autour d'une table où l'on prend le café en poursuivant les débats. C'est aussi à ce moment que l'on peut régler les problèmes administratifs (commande de matériel, relations avec la ville de Düsseldorf, vacances, absences...) ou que l'on fête l'anniversaire des collègues !

J'ai fait les frais de cette tradition et reçu un bouquet de fleurs le jour de mon propre anniversaire, mais également, rite initiatique s'il en est, j'ai dû présenter mon travail face à une douzaine de personnes... en allemand !

A titre d'exemple de ces moments de dialogue, j'ai pu ainsi suivre durant la période de mon stage, un chantier en cours mené par l'équipe « bois », dirigée par le restaurateur Jürgen Bandsom. Il s'agit de frontons en bois de style baroque, sculptés en haut-relief au début du XVIIIème siècle, qui ornaient à l'origine les anciennes écuries du château Jägerhof et qui ont été déposées en 1943 lors d'une attaque aérienne. Après ce sauvetage en urgence, ils avaient été conservés dans des caves avant que l'on se préoccupe à nouveau de leur sort à partir de 2006. Au terme d'un processus d'inscription par la ville de Düsseldorf au titre de « Denkmalschutz » (l'équivalent de nos monuments historiques) et de récolte de subventions (complété d'un appel à mécénat destiné au grand public), la restauration a pu commencer à la mi-juin 2014.

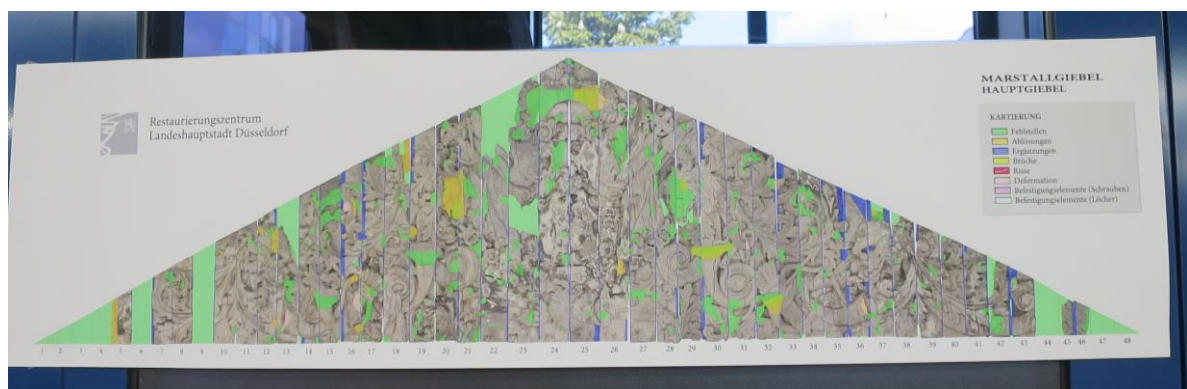


L'équipe des restaurateurs écoute les explications du chef de chantier, Jürgen Bandsom (de gauche à droite : Linda Vandelinden et Heide Trommer (stagiaire et restauratrice verre, métal et céramique ; Dr. Cornelia Weyer, directrice du centre ; Ulrik Runeberg, restaurateur peinture moderne ; Le sculpteur indépendant Alexander Diczig ; Katharina Klauke (restauratrice bois) ; Elke Nakath et Marlene Bündsen (restauratrices arts graphiques) ; Tania Grevolosa (stagiaire peinture), Charlotte Klahold (stagiaire bois), Jürgen Bandsom (restaurateur bois)

Il s'agit en vérité d'une opération assez interventionniste, visant à remettre en l'état les frontons sculptés, pour, à terme, les replacer à l'extérieur, sur le site du bâtiment aujourd'hui détruit. Cela est rendu possible par le fait que l'on conserve des photographies de 1910 qui documentent très précisément l'aspect des frontons.

Les opérations envisagées étaient donc, grossièrement résumées : « décapage » et nettoyage des éléments des frontons jusqu'aux premières couches de préparation saine, recouvertes d'une épaisse couche de peinture altérée par les intempéries puis les mauvaises conditions de stockage ; reconstitution et collage des parties manquantes par un sculpteur spécialisé ; enduction du fronton par une couche de peinture appropriée, aussi bien esthétiquement (recherche du bon ton de blanc, légèrement cassé) que structurellement (cette couche superficielle est destinée à protéger l'œuvre, destinée à être exposée en extérieur).

Deux visites, espacées de quatre mois, m'ont permis d'apprécier l'avancée des travaux. La première a coïncidé avec la fin du « décapage » des bas-reliefs de bois et le début des essais d'enduit. Préparés à l'aide de différentes formulations d'huile et de pigments blancs, un fragments-test provenant d'un troisième fronton presque intégralement perdu allait être placé en extérieur pendant plusieurs mois, afin d'étudier le comportement au vieillissement des diverses solutions.



Relevé réalisé pour l'un des frontons, lacunes en vert.

La deuxième fois, le sculpteur chargé de reconstituer les parties lacunaires était présent et nous a détaillé son *modus operandi* : les parties à refaire sont dessinées en deux dimensions à l'échelle, au fusain sur papier ; le bloc de bois est dégrossi à la machine ; les finitions sont faites au ciseau et au papier de verre ; les comblements sont collés.



Début de réassemblage des fragments verticaux nettoyés



Démonstration des techniques de sculpture



Procédé de taille des parties reconstituées

2) La collaboration entre ateliers

Les différents ateliers ne se contentent pas de discuter mais sont parfois amenés à travailler de concert. Le centre ne dispose ainsi pas d'atelier réservé à la sculpture et les autres ateliers se répartissent donc les œuvres relevant de cette spécialité, selon les matériaux et les problématiques. Le cas s'est présenté lors de mon stage, avec une œuvre monumentale du sculpteur français Jacques Lipchitz. Celle-ci avait été offerte au Museum Kunstpalast de Düsseldorf par la fondation Lipchitz aux Etats-Unis, en échange de la prise en charge de sa restauration. Il s'agit d'un projet en plâtre patiné, datant de 1933. La croix gammée gravée sur le torse de Goliath laisse d'ailleurs peu de doute quant à la portée politique du combat mythologique.

L'œuvre a voyagé dans une caisse munie de traverses maintenant étroitement l'œuvre à l'avant et à l'arrière, à l'aide de mousses. Celle-ci est en effet fragile : le plâtre se fissure, des lacunes sont visibles et des fragments désolidarisés ont même voyagé séparément.

La « patine », de nature inconnue (la fiche accompagnant l'œuvre mentionne laconiquement : « Shellac »), est très pulvérulente.



Photo ancienne d'une version (Lipchitz a réalisé plusieurs modèles) de David et Goliath, probablement la même que celle léguée au MKP (source : <http://samgrubersjewishartmonuments.blogspot.fr>)



Vue de face, caisse en partie démontée : blocs de mousse protégeant les coudes de Goliath



Vue arrière, traverse horizontale maintenant le dos de David. Sur les pieds de Goliath, la patine et le plâtre se décomposent, créant des éclats blancs.

L'œuvre a donc été confiée à deux restaurateurs de spécialités différentes. Ulrik Runeberg, l'un de mes maîtres de stage, est spécialisé en art moderne, donc familier de l'art et des matériaux du XXème siècle. L'étrange polychromie couvrant l'œuvre se rapproche en outre de certaines peintures mates. Heide Trommer, restauratrice verre, métal et céramique, a également des compétences en archéologie et connaît également bien ces surfaces pulvérulentes. Une armature métallique au sein de l'œuvre était également soupçonnée.

Si je n'ai pas participé directement à la restauration de ce groupe, l'observation des restaurateurs au travail a été très intéressante, aussi bien par les proportions de l'œuvre traitée que par le fait de voir le champ d'action d'un restaurateur peinture élargi au traitement d'un objet en trois dimensions, ce qui constitue une particularité de la formation allemande : les restaurateurs peinture sont également capable s'intervenir sur de la sculpture.

A mon arrivée, les zones les plus pulvérulentes avaient été consolidées et refixées au Paraloid® B72. Cette opération avait été menée alors que l'œuvre était encore en partie dans sa caisse, dont les traverses avant et arrière n'avaient pas été retirées. En effet, la composition est bâtie sur un déséquilibre entre les figures de Goliath, cambré vers l'avant, et de David, penché vers l'arrière. Les deux personnages sont reliés par une corde. A ce niveau, le plâtre était fissuré, ce qui confirme une contrainte importante dans cette zone. De plus, les deux parties s'étaient légèrement décalées l'une par rapport à l'autre, créant une béance. Au vu du poids des deux masses de plâtre, le danger était que David tombe en arrière au moment du retrait de la traverse antérieure.

La prochaine étape de la restauration consistait donc à évaluer la présence ou non d'une armature interne, et si oui, la stabilité de celle-ci. En cas d'absence d'armature, ou de présence d'une armature défectueuse, il faudrait trouver un moyen de séparer les deux parties de la sculpture, puis de les recoller en ayant soin de bien nettoyer les surfaces de contact et de repositionner les sections de plâtre qui avaient glissé. Dans le cas d'une armature assurant son rôle de maintien, les deux parties ne seraient pas repositionnées : les fissures seraient simplement comblées et retouchées, la stabilité de l'ensemble n'étant pas en jeu.

Pour trancher ce suspens en toute sécurité, Ulrik et Heide ont confectionné une cale épousant étroitement le dos de David, afin de soutenir son poids, avant de retirer la traverse. Ils se sont servis pour cela de plaques de mousse Polyester®, superposées en escalier et évidées suivant le profil du dos de David.



Confection de la cale en plaques de mousse Polyester



Après retrait de la traverse de soutien, Ulrik teste la stabilité du David.

Après retrait de la traverse arrière, la stabilité de l'ensemble est testée et jugée satisfaisante, au grand soulagement des restaurateurs. Il y a bien de toute évidence, une structure interne qui unit les deux figures et elle remplit son rôle malgré les fissures et le décalage des masses de plâtre.

Ayant demandé si il aurait été possible de diagnostiquer cette présence à l'aide des rayons X, Heide m'a expliqué que l'examen aurait été très coûteux au regard de la taille de l'objet, et que cela n'aurait pas permis d'apprécier la solidité de l'armature, ce qui ne pouvait être fait autrement que manuellement.

Une fois rassurés sur sa solidité, la sculpture a pu être extraite totalement de sa caisse à l'aide d'un transpalette et arrimée à son support par trois serre-joints en raison de son poids conséquent !



Transport de l'oeuvre au transpalette



David et Goliath enfin libérés de leur caisse de transport, arrimés au futur espace de travail

L'observation du processus m'a permis de déborder le cadre des manœuvres habituelles de l'atelier peinture, où les problématiques structurelles et de manipulation sont moins prégnantes que dans le domaine de la sculpture, ouverture toujours profitable !

3) La circulation entre ateliers

Par ailleurs, les différents ateliers du centre communiquent bien sûr de manière informelle, ne serait-ce que pour les emprunts de matériel par exemple. J'ai eu ainsi l'opportunité de voir de près ou de loin quantité d'objets de toutes typologie et de tous matériaux, et de poser des questions lorsque le moment s'y prêtait. Je me suis ainsi montrée particulièrement curieuse en découvrant, en atelier arts graphiques, un décor de Lotte Reiniger. Il s'agit d'une réalisatrice allemande ayant tourné des films d'animation en papier et plastique découpé. Ils sont composés de plusieurs couches de papier, de couleur et d'opacité différente que l'artiste superposait et éclairait par en dessous à la prise de vue sur son banc-titre, pour composer les différents plans d'un paysage (par exemple, du papier calque en plusieurs épaisseurs, employé en arrière-plan et dûment éclairé, crée le flou suggérant le lointain) le

Filmmuseum de Düsseldorf possède un fonds important d'originaux en papier et plastique des décors et des silhouettes de personnages de ces films. Une telle collection est suffisamment insolite et belle pour être notée, d'autant plus que je vais travailler en cinquième année sur une problématique voisine (une maquette de décor de film, peinte sur plastique).



Atelier arts graphiques : décor de papier découpé pour un film de Lotte Reiniger.

Enfin, lorsque le calendrier faisait coïncider les vacances de mes maîtres de stage de l'atelier peinture, il restait toujours la possibilité d'investir un autre atelier. J'ai ainsi passé avec intérêt quelques jours en atelier arts graphiques.

Si le travail en équipe fait partie intégrante du fonctionnement d'un centre de restauration, et si j'ai eu le grand privilège d'y être intégrée de façon très agréable et bienveillante par l'équipe des restaurateurs malgré les difficultés (au début !) liée à la langue allemande, j'ai pu également réalisé des travaux en plus grande autonomie, sur des œuvres qui m'ont été personnellement confiées.

II) Œuvres confiées : art ancien, moderne et copies.

A) Les copies du *Schloss Benrath*

Ainsi, sous le tutorat de Inken Holübec, restauratrice spécialisée peinture ancienne, j'ai été associée à un projet d'exposition au château (*Schloss*) Benrath, édifice rococo du XVIIIème siècle, sur l'histoire du bâtiment et de sa décoration intérieure. Sont arrivées à l'atelier dans ce cadre deux œuvres un peu singulières : il s'agissait en effet de deux copies d'œuvres anciennes, réalisées au XXème siècle de la main du même peintre, Albert Otto. Leur valeur était donc essentiellement documentaire, reflétant l'intérêt et la fascination exercée par le cadre enchanteur du château Benrath, encore au XXème siècle, donnée qui a joué bien sûr un rôle important dans les choix de restauration.

1) Diane et Actéon

La première copie, *Diane et Actéon* de 1925, était une scène mythologique relatant un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide, celui où le jeune chasseur Actéon, surprenant Diane au bain, est transformé en cerf. L'original est peint à fresque sur un plafond de l'orangerie du *Schloss Benrath* et l'épisode s'inscrit dans une thématique féminine (*Venus, Phèdre, Omphale, Io* ...).

Le support de la copie est une toile tendue sur un châssis à clés carré d'environ 1,4 m de côté. Le châssis est relativement faible, sans traverse, et s'était vrillé sous la contrainte exercée par la tension de la toile. Celle-ci était en conséquence insuffisante, avec un ballotement de la toile préjudiciable à la couche picturale. Une baguette de bois clouée sur les champs faisait office d'encadrement.

La matière picturale était hétérogène, témoignant du statut documentaire de la copie. En effet, si l'ensemble de la surface était couvert d'une préparation beige, insensible à l'eau, seule la partie

centrale de la toile était peinte à l'huile, reproduisant la forme en blason du médaillon de la fresque. Autour, les stucs qui encadrent l'original au plafond de l'orangerie du *Schloss Benrath* étaient suggérés au crayon graphite. Notons que la partie sénestre était bien plus détaillée. Enfin, au cours du décrassage, nous nous sommes aperçues qu'un vernis brillant couvrait la scène historiée ainsi que la préparation à sénestre tandis que la partie dextre n'était pas protégée.

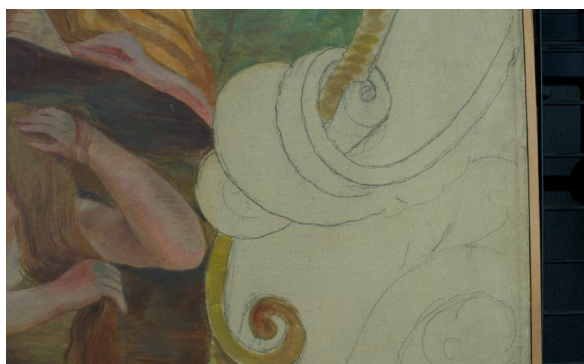
La couche picturale avait tendance à s'écailler de façon généralisée sur l'ensemble de la périphérie, où une perte de matière était constatée le long de la baguette d'encadrement. Des soulèvements menaçants s'étaient également développés autour d'un grand réseau de craquelures en escargots en partie supérieure de l'image. Des lacunes un peu plus importantes étaient apparues au sein de la préparation, notamment dans le coin inférieur dextre, qui présentait également un enfoncement par l'avant ayant déformé la toile. L'ensemble de l'œuvre, face et revers, était fortement empoussiéré et encrassé (avec même, des traces de cocons d'insecte sur les barres du châssis), résultat probable d'un stockage inadéquat dans les locaux du château.



Diane et Actéon, face avant restauration



Diane et Actéon, revers avant restauration : châssis villé, empoussièrément et encrassement importants



A sénestre, suggestion au crayon graphite des motifs de volutes en stuc et dorure encadrant la fresque originale



Grande lacune interne du coin inférieur dextre, « effritement » généralisé de la préparation en périphérie

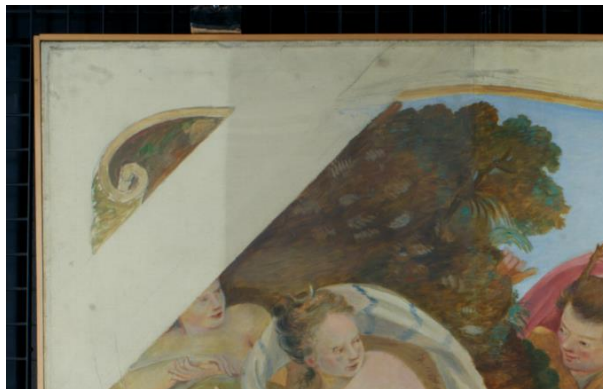
-Opérations de conservation :

Au terme du constat d'état, des opérations de conservation semblaient inévitables : avant le transport à l'atelier, Inken avait déjà refixé l'ensemble de la périphérie de l'œuvre à la colle d'esturgeon à 5% pour prévenir toute perte de matière supplémentaire. Il faudrait néanmoins passer en revue l'ensemble de l'œuvre pour refixer et remettre à plat les soulèvements de couche picturale. Néanmoins, pour éviter de refixer la crasse, un décrassage précautionneux s'imposait au préalable, à plat, puisque la couche picturale, fragile, avait tendance à s'émietter. Enfin, avant de refixer, il faudrait également retendre la toile sur son châssis et tenter de résorber l'enfoncement du coin inférieur dextre, pour pouvoir refixer sur un support ayant retrouvé un maintien correct.

Après un dépoussiérage au pinceau souple de la face et du revers, ceux-ci ont été décrassés à sec tout d'abord, à l'aide de la gomme latex Staubmeister®. Ce premier décrassage a donné d'excellents résultats. Des tests de décrassage humide ont ensuite été menés, la zone non vernie étant insensible à l'eau : eau minérale ; eau distillée ; Tylose à 4% ; Marlipal à 1% (un tensio-actif que je ne connaissais pas). Les résultats ont montré que l'eau minérale était suffisante pour la partie vernie, soit la scène historiée au centre et la partie sénestre de la peinture avec préparation nue, tandis que le Marlipal fonctionnait bien pour la zone non vernie (préparation à dextre) où la crasse était plus incrustée. Le nettoyage humide a donc été réalisé en ayant soin d'épargner les traits de crayon dans la zone non vernie, ainsi que les zones précédemment refixées, pour ne pas resolubiliser la colle d'esturgeon.



Fenêtre de décrassage ménagée à sec à la gomme latex



En cours de nettoyage aqueux, carré-témoin au dessus de la tête de Diane (ce témoin est en fait de la même teinte que la fenêtre de décrassage à sec sur la photo de gauche !)

Restait enfin le problème des auréoles grisâtres le long des bords et sur le pourtour des lacunes, là où le précédent refixage massif (pour sécuriser l'œuvre pendant le transport) avait également refixé la crasse. Pour y remédier, nous avons procédé à une série de tests de compresses : eau seule et bâtonnet coton ; Tylose à 4% ; mélange kaolin-eau déposé en pâte directement sur l'auréole (on attend le séchage complet avant de retirer la compresse) ; Arbocel® BWW40 (Kremer) et kaolin au travers d'un papier Japon. Les meilleurs résultats ont été obtenus en déposant un peu en épaisseur de la Tylose à 4% au pinceau sur la crasse. Après un bref laps de temps, un feuillet de Melinex® par

dessus empêchant un séchage trop rapide, on peut triturer un peu la tylose au pinceau pour extraire la crasse et rincer au bâtonnet coton. Cette méthode a permis, sinon d'éliminer la totalité des auréoles, la crasse étant très incrustée dans la partie non vernie, de les atténuer très fortement.



Test de compresse au mélange kaolin et Arbocel® à 50%-50%.



Nettoyage des auréoles de crasse incrustée à la Tylose à 4%

Au fur et à mesure du décrassage, les zones soulevées ont pu être refixées à la colle d'esturgeon à 5% (toujours une concentration relativement importante par rapport à nos habitudes d'atelier), la toile étant soutenue par en dessous au moyen de cales en carton et de plaques métallique glissées sous les barres du châssis, de façon à pouvoir employer la spatule chauffante pour remettre la couche picturale dans le plan.

En cours de refixage, dès que la couche picturale était suffisamment sécurisée pour le permettre, la tension de la toile a été améliorée par quelques secs coups de marteau sur les clés. Une reprise du refixage a dû être menée après cette opération, la retension du support ayant un peu réouvert les craquelures.

L'enfoncement du coin inférieur dextre a été résorbé par un procédé d'humidification contrôlée et localisée : une cale métallique glissée sous la toile, un morceau de papier buvard humidifié a été placé sur la couche picturale, avec un Bondina® intermédiaire (pas de contact direct). L'ensemble a été placé sous poids pendant une nuit.



Inken reprenant la tension (une plaque métallique sécurise la toile)



Résorption de l'enfoncement par l'avant grâce à un papier buvard humidifié enveloppé de Bondina®

-Interventions « esthétiques »

La restauration de l'œuvre avait vocation à la rendre exposable au *Schloss Benrath*. Une fois son état stabilisé, un masticage des lacunes et/ou de la périphérie lacunaire devait être discuté avec la conservatrice, ainsi qu'une éventuelle retouche.

Prenant en compte la valeur documentaire et historique du tableau, copie moderne rappelons-le, j'ai réalisé une série d'essais visant à obtenir un mastic teinté dans la masse, de façon à rendre la retouche inutile, ou du moins minimale. Un mélange d'esturgeon à 5%, de craie et de pigments (ocre jaune et terre d'ombre brûlée), d'une teinte légèrement plus claire que la préparation originale, s'est révélé satisfaisant. Notons que le mastic à la colle d'esturgeon, très utilisé au centre de restauration possède des qualités de souplesse très intéressante (l'esturgeon séchant lentement) qui le rendent agréable à travailler.



Tests de mastics (faisant varier les liants, la charge et le mode de structuration)



Après comblement de la grande lacune avec un mastic plus clair

L'option qui nous a semblé convenir le mieux, et qui a été validée par la conservatrice était de remplir les lacunes internes pour des raisons également structurelles (ne pas créer des zones de faiblesse au sein de la couche picturale) mais de réaliser simplement un mince « solin » en plan incliné de mastic contre les bords de la peinture, de manière à enrayer son émiettement sans chercher à combler la totalité des lacunes périphériques. Celles-ci ont été considérées comme acceptables en regard du statut documentaire de l'objet, du même que le fait qu'il ne soit verni que d'un seul côté.

Après pose au pinceau du mastic teinté un peu plus clair que la préparation (la texture de la toile étant imitée par de petits points arasés au scalpel pour adoucir le relief), le résultat était déjà très convainquant. Il a été néanmoins choisi, en accord avec la conservatrice, de les mettre légèrement au ton à l'aquarelle, notamment en partie vernie, où ils ont été légèrement « jaunés ».

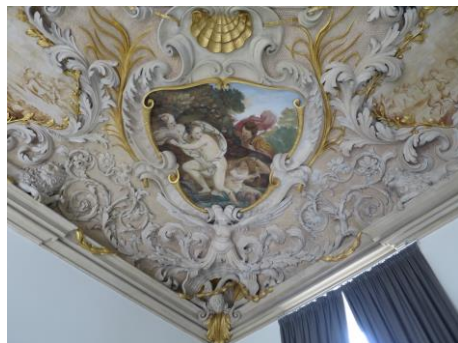
-Conservation préventive.

L'œuvre était destinée à rester sur son châssis, bien que celui-ci était assez faible et vrillé (l'institution ne voulait pas s'engager dans une restauration plus « lourde » avec démontage et remontage sur un nouveau châssis). Toutefois, le choix d'une protection arrière textile en Sailcloth® a eu pour heureux corollaire de rigidifier un peu le châssis original et de corriger légèrement sa flèche.

Une fois conditionnée, l'œuvre a pu repartir pour le *Schloss Benrath*. Nous avons également eu l'opportunité de nous rendre sur place en compagnie de la conservatrice, afin de vérifier la fidélité de la copie de *Diane et Actéon* à la fresque originale au plafond de l'orangerie.



Diane et Actéon après restauration



La fresque originale dans son contexte architectural, au plafond de l'orangerie, dans une aile du vieux Schloss Benrath

2) Le portrait du Duc Philipp Wilhelm.

Le *Schloss Benrath* avait également confié à l'atelier peinture une seconde copie d'Albert Otto, peinte en 1929 et reproduisant un portrait du XIX^{ème} siècle, celui du duc de Jülich, *Philipp Wilhelm von der Pfalz*. Cette œuvre était appelée, une fois traitée, à être exposée dans le cadre de la même exposition que *Diane et Actéon*, documentant l'histoire du château.

-Deux altérations principales, d'ordre esthétique.

Peinte à l'huile sur contreplaqué, vernie et le revers teinté en noir, la principale altération qui empêchait la présentation de l'œuvre telle quelle (même en temps que copie, à valeur documentaire et sans grande valeur esthétique) trouvait sa source dans la constitution du vernis. En effet, dans le but d'obtenir une texture satinée, celui-ci avait été additionné de cire. Celle-ci est remontée et a

cristallisé à la surface avec le temps, générant un aspect très hétérogène avec des « taches » mates. Les couleurs apparaissaient grisées par endroits, comme chancies.

D'autre part, la mise en œuvre probablement mal adaptée (peut-être le support en contreplaqué a-t-il également joué un rôle) a provoqué dès l'époque de création la formation de nombreuses craquelures prématurées disgracieuses, à plusieurs endroits du vêtement mais elles sont surtout gênantes au niveau du visage. Celles-ci ont été en outre, lors d'une précédente restauration, peintes en rouge-sombre, en débordant largement sur la couche picturale de part et d'autre des craquelures. L'effet généré gênait fortement la lisibilité de l'œuvre, et si cela n'avait pas été prévu dans le devis, sur mes suggestions, nous avons décidé d'améliorer l'état de présentation du visage, afin que ce « portrait » puisse refaire surface derrière ce réseau serré de repeints désaccordés.



Etat du vernis avant restauration : la cire en surface crée un voile grisâtre et hétérogène sur l'ensemble de l'œuvre.



Les craquelures prématurées au niveau du visage ont été largement repeintes, perturbant la lecture et modifiant grossièrement les traits du portrait (rétrécissement du nez, allongement de la moustache...)

-Interventions sur le vernis

Concernant les efflorescences de cire sur le vernis, plusieurs possibilités d'intervention ont été envisagées. La plus radicale consistait à retirer la couche de vernis dans sa totalité, puis de revernir. Une telle opération s'avérait dangereuse en raison de l'âge relativement jeune de la couche picturale, la peinture à l'huile étant probablement encore assez sensible aux solvants. A l'extrême inverse, on pouvait aussi se contenter de repasser sur le vernis existant une couche de vernis supplémentaire, pour resaturer les couleurs et retrouver une homogénéité de surface. Si cela pouvait être satisfaisant à court terme, la cire toujours présente risquait à la longue de migrer à nouveau en surface et la cause du problème n'était pas traitée.

Une solution intermédiaire a été adoptée : un amincissement du vernis au moyen de solvants, afin de retirer le maximum de cire superficielle, puis un revernissage général de l'œuvre. Ce compromis permettait également de respecter les estimations du devis, qui ne prévoyait qu'un petit nombre d'heures de travail pour cette œuvre de valeur artistique moyenne.

L'allègement de vernis s'est révélé cependant plus ardu que les premiers tests ne le laissaient croire. Il a été réalisé au coton sur bâtonnet avec un mélange d'isooctane, d'éthanol et d'éther diéthylique (quatre parts / deux parts / une part). La difficulté d'un amincissement est d'obtenir un résultat homogène. L'opération a donc été menée de la manière la plus systématique possible, l'œuvre placée à plat pour contrôler au mieux la pression du bâtonnet. Après un premier passage de solvant, un voile gris de cire superficielle restait incrustée dans le vernis, même si elle était désormais « répartie » de façon plus régulière. Un second passage de bâtonnet-coton imbibé de solvant, perpendiculaire au premier pour uniformiser l'aspect de surface, a été nécessaire. Après quoi, le frottement énergique de la surface du vernis restant avec une peau de chamois a donné de bons résultats : cette opération permettait d'une part de « roulotter » les particules superficielles de cire encore adhérentes pour les retirer, d'autre part, de polir la cire récalcitrante qu'on ne pourrait pas retirer.

Si l'état du vernis était, à ce stade, grandement amélioré, l'œuvre n'était cependant pas encore présentable. Le revernissage a donc été effectué, à l'aide d'une résine dammar fortement diluée dans le White-Spirit. Deux passages ont été nécessaires afin d'atténuer correctement les disparités de brillance. Pour obtenir une texture satinée mettant l'œuvre en valeur (l'objectif était uniquement, rappelons le, de resaturer les couleurs et d'unifier l'état de surface), le vernis a été poli, après chaque passage, à la brosse à reluire, entre le moment de la prise et celui du séchage complet. Cette pratique, nouvelle pour moi, s'est avérée très efficace pour corriger la brillance naturelle de la résine dammar.



Etat initial du vernis



Après un premier passage de solvant (horizontal), une partie de la cire a été retirée, les traces du bâtonnet coton sont très visibles



Après second passage de solvant perpendiculaire au premier et polissage à la peau de chamois.



Après nouveau vernissage : l'homogénéité de la surface est rétablie

-Reprise des craquelures prématurées.

Après l'amincissement du vernis et avant le revernissage, les repeints ont été nettoyés dans la zone du visage, où – très débordants, épais, assombrés, brillants – ils étaient particulièrement gênants. Pour cela, un mélange d'éthanol et d'isooctane à parts égales a été employé, avec l'aide mécanique du scalpel pour atteindre le fond des craquelures. Le scalpel a permis également, dans les zones claires du vêtement (fourrure d'hermine sur l'épaule), de retirer les petits amas brunâtres de vernis accumulés dans les creux des empâtements.

Le nettoyage des repeints a permis de retrouver une partie des traits originaux du visage mais a créé quelques chancis. Ceux-ci ont été toutefois facilement résorbés lors du premier passage de vernis.

Il n'était bien sûr pas question de mastiquer les craquelures prématurées contemporaines de la création de l'œuvre. Il était par contre souhaitable de calmer ce réseau de « zébrures » très présent par une retouche qui le ferait passer au second plan et redonnerait une unité au visage du duc Philipp Wilhelm.

Ainsi, entre les deux couches de vernis, une sous-couche à la gouache a été réalisée, uniquement dans l'intérieur des craquelures, sans déborder sur la couche picturale. La difficulté consistait à « viser » un degré de saturation légèrement en deçà de la couche picturale, puisque le second passage de vernis assombrirait nécessairement la couleur. La gouache a été choisie pour ses propriétés couvrantes permettant de bien « tapisser » le fond des craquelures où le contreplaqué offrait une surface granuleuse un peu réfractaire (tout en restant en dessous du niveau de la matière picturale), ainsi que pour son aspect mat donc sans risques de créer un surcroît de brillance dans ces zones (contrairement aux repeints précédents).

Après le deuxième passage de vernis, le visage et son expression avaient déjà retrouvé une meilleure profondeur. Une reprise légère aux couleurs au vernis Gamblin® a conclu le travail de retouche des craquelures.



Figure Détail du visage après retrait des repeints



Après premier vernissage et sous-couche à la gouache



Après second vernissage et retouche aux Gamblin®

Au terme de nos interventions, le *portrait du duc Philipp Wilhelm* avait recouvré un aspect homogène et une lisibilité très satisfaisants, rendant désormais son exposition possible au *Schloss Benrath* près son réencadrement dans l'atelier. Bien qu'essentiellement esthétiques, ces opérations m'ont permis de me confronter à des problématiques nouvelles, celle d'un vernis additionné de cire et du traitement de craquelures prématurées, le support contreplaqué étant également inédit pour moi. J'ai dû également apprendre à jongler avec les contraintes d'un devis, en cherchant le meilleur compromis entre le résultat désiré, le temps imparti pour l'obtenir et la faisabilité des méthodes (par exemple, ne retoucher que les craquelures les plus perturbantes, sur le visage, et non celles des parties sombres, ce qui aurait été trop long dans le cadre de cette restauration)



Le portrait du duc Philipp Wilhelm avant restauration



Le portrait du duc Philipp Wilhelm après restauration

B) Travaux divers

Outre ces deux copies, j'ai eu la possibilité au cours de ces six mois de stage de réaliser de nombreux travaux plus ponctuels, mais non moins instructifs, me permettant d'aborder des matériaux et des techniques encore inédites pour moi et de ce fait, d'élargir le champ de mes capacités pratiques.

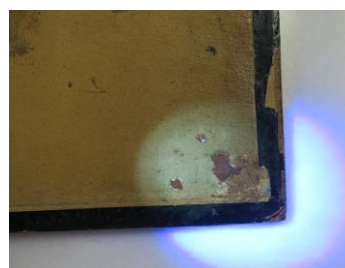
1) Une œuvre sur papier marouflé sur carton : *Steingruppe*, d'Eugen Dücker.

Ainsi, j'ai dû reprendre le support d'une petite étude d'Eugen Dücker, *Groupe de pierres* (XIX^{ème} siècle), peinte sur papier puis marouflée sur un carton recouvert au revers d'un papier bleu. Un papier de bordure noir avait été collé à cheval sur le bord et l'ensemble du montage avait été verni sur la face.

Lorsque l'œuvre a été décadrée, nous nous sommes rendu compte que la périphérie avait été amputée de quelques millimètres, probablement pour faire rentrer l'œuvre dans la feuillure du cadre. Celle-ci, trop étroite, contraignait l'œuvre et avait provoqué une délamination des bords. De plus, le papier bleu au revers du carton était par endroit défolié, déchiré et des fragments recroquevillés.



Eugen Dücker, *Steingruppe*, face



Sous lumière U.V. apparaissent les trous de punaises ayant maintenu le papier en tension pendant l'exécution, ensuite mastiqués. Décollement du papier de bordage



Délitement du carton de support après découpe de la tranche. Décollage du papier bleu au revers

Le revers a été dégrasé à la gomme Wishab® en poudre avec un résultat efficace. La face, vernie, l'a été au moyen d'une éponge microporeuse.

Après avoir refixé le papier de bordage noir à la colle d'esturgeon sur la face, il a fallu consolider le carton et trouver un moyen de le mettre sous presse pour lui redonner son épaisseur initiale. La colle choisie était la Tylose à 2%, très compatible avec les matériaux papier et carton. Sa viscosité permet également au préalable d'imprégner et de détendre les matériaux, sans être tout de suite absorbés

dans la porosité. Le carton du support de marouflage étant fortement bombé, la déformation rendait impossible une mise sous poids à plat sans contraindre l'œuvre et risquer un décollement de marouflage. J'ai donc fabriqué une petite cale à partir de couches de papiers buvards superposés en escalier » pour épouser le rebord courbé de l'œuvre. Le papier bleu déchiré et replié au revers a été ramolli à la Tylose puis déplié et réappliqué au moyen d'un ploir.



Consolidation à la Tylose et mise sous poids du support courbe (bord surélevé par des cales en buvard)



Réapplication des morceaux de papier recroquevillés

Quoique simples, ces interventions nécessitent du temps (notamment pour reconsolider le carton sur toute la périphérie) et ce petit détour par des techniques empruntées aux « arts graphiques » m'a permis d'appréhender une œuvre « mixte ».

2) Un refixage épineux : *Portrait d'Eduard von Gebhardt* (Hugo Crola)

Cette œuvre d'Hugo Crola, peintre allemand du XIXème siècle présentait (suite à un assaut d'humidité dans le coin inférieur dextre qui avait rétracté localement la toile de support) un soulèvement généralisé de la couche picturale, avec formation d'un réseau de micro-craquelures et de petites cloques. La couche picturale était très fine et très fragile, ce qui compliquait considérablement l'intervention.



Portrait d'Eduard von Gebhardt, Hugo Crola



Micro-craquelures soulevées et cloques dans le coin inférieur sénestre

Il importait avant tout de ramollir la couche picturale avant de la remettre dans le plan, sans quoi, du fait de sa fragilité et de sa rigidité, elle cassait à la moindre pression. De plus, la finesse du réseau de craquelure imposait la mise en œuvre sous loupe binoculaire. Si celle-ci est fréquemment utilisée à l'atelier peinture de l'Inp pour réaliser constats d'état et études technologiques, je n'avais pas encore mené d'interventions directement sous la lentille, ce qui a nécessité un petit temps pour m'habituer à la méthode.

Après plusieurs essais, un protocole de refixage a donc été établi. Après avoir calé la zone au revers, avec une plaque métallique coincée sous les montants du châssis, une chambre humide miniature a été confectionnée avec un petit récipient en verre retourné dont le fond avait été garni d'un papier buvard humidifié maintenu en place par un pique à brochette coincé en travers. Celle-ci était placée sur la zone à refixer pendant une dizaine de minutes, puis de l'eau était introduite au pinceau dans les craquelures. Ce premier passage permettait ensuite une meilleure infiltration de la colle d'esturgeon à 3%, encore fluidifiée par la chaleur. Si nécessaire, un nouveau passage sous chambre humide était réalisé. Ensuite, au travers d'un Mélinex®, la spatule chauffante était posée sans pression sur la zone soulevée, en attendant que la couche picturale retrouve d'elle-même sa planéité sous l'effet de la chaleur et de l'humidité.

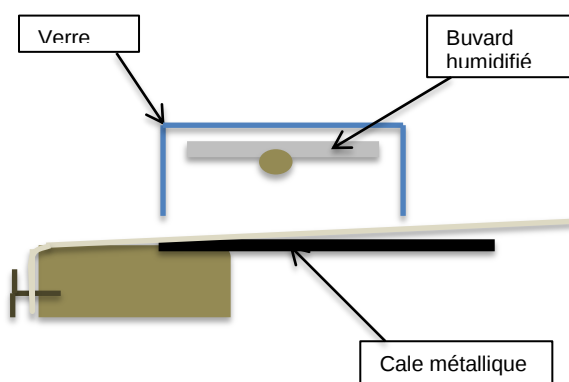


Schéma de la chambre humide utilisée pour ramollir la couche picturale



Travail sous loupe binoculaire

Si la méthode a été quelque peu délicate et la mise en œuvre longue, puisque plusieurs passages combinant eau et colle d'esturgeon ont souvent été nécessaires pour assouplir la matière, le résultat est satisfaisant malgré quelques petits chancis de vernis qui ont été ensuite légèrement retouchés avec une résine dammar très diluée.



Coin inférieur dextre avant refixage



Coin inférieur dextre après refixage

3) Décrassage d'une peinture moderne

Ces opérations sur des peintures relativement anciennes ont été complétées d'interventions sur des œuvres du XX^{ème} siècle. Ainsi, le cas de *M* de la peintre américaine Mary Heilmann, réalisée en 1985. Il s'agissait d'une peinture à l'acrylique, non vernie, sur toile de coton tendue et agrafée sur un châssis sans encadrement. La composition rappelle Mondrian, avec de larges zones colorées juxtaposées et peinte sur une préparation blanche avec, au centre, une ligne noire dessinant le « m » du titre. Les coups de pinceau sont très apparents et la peinture peu couvrante : les couches sous-jacentes sont souvent perceptibles (le rouge a été peint sur une zone auparavant jaune par exemple). Celle-ci était probablement très fluide lors de la mise en œuvre, car de larges coulures sont observables, sur la face mais surtout sur les champs et dans plusieurs directions, ce qui suggère que la peintre a travaillé à la verticale, tout en modifiant l'orientation de sa toile.

L'œuvre avait été stockée longtemps dans l'atelier de l'artiste, recevant probablement des éclaboussures accidentelles lors de la création d'autres peintures, et présentait des traces d'abrasion sur certaines plages colorées, ainsi que des marques de crayon graphite. D'autre part, il est à supposer qu'elle était posée à même le sol, car des remontées capillaires d'humidité ont provoqué la formation d'auréoles (produits de dégradation jaunis) sur la toile de coton au revers et sur le champ inférieur, avec un encrassement particulièrement importants des coins inférieurs.

Dans un bon état de conservation, l'intervention visait à rendre l'œuvre exposable, en prenant en compte le fait que les tranches seraient visibles : un dépoussiérage général s'imposait, suivi d'un décrassage en s'attardant sur les zones attaquées par l'humidité donc les plus sales.



Vue de face de *M*, Mary Heilmann, acrylique sur toile de coton, 152 x 106,5 cm



Auréole jaunâtre formée sur la toile à la suite des remontées capillaires lors du stockage de l'œuvre au sol



Encrassement du coin inférieur sénestre (le relief au niveau du repli de toile est particulièrement sale)



Coin inférieur dextre. Les coulures rouges témoignent de la fluidité de la peinture lors de la mise en œuvre

Un dépoussiérage et un dégrassage à la gomme Wishab® ont donc été menés sur l'ensemble du revers. Les techniques de nettoyage à sec restaient toutefois inefficaces sur la crasse des tranches. Des méthodes aqueuses ont alors été envisagées, en ayant conscience que l'œuvre n'était pas vernie et que l'acrylique, même sec, reste sensible à l'eau. Celle-ci, en effet, fait gonfler le film et solubilise les plastifiants et les dispersants contenus dans la couche picturale, qui s'en trouve appauvrie et fragilisée par élimination de ces composés solubles.

Un bâtonnet-coton humidifié (eau minérale plutôt qu'eau déminéralisée, risquant de solubiliser les ions métalliques de la couche picturale) avait une faible action sur la crasse des champs mais, sur la suggestion d'Ulrik Runeberg, restaurateur peinture moderne de l'atelier, j'ai testé également une solution à 1% de Marlipal®, un tensio-actif que je ne connaissais pas, vendu chez Kremer Pigmente, qui a donné dans ce cas de très bon résultats.

Rappelons que les champs resteront visibles lors de l'exposition, car l'œuvre ne dispose pas de cadre : ils ont donc été nettoyés au bâtonnet-coton au Marlipal à 1%, puis rincés à l'eau. Les auréoles n'ont pu être totalement éliminées, mais considérablement atténuées.

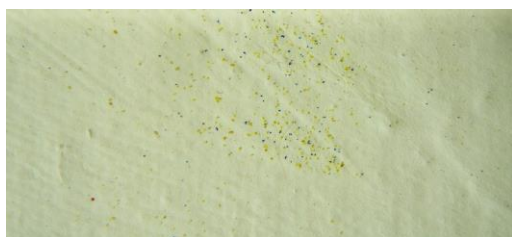
La face restait à « bichonner », quoique moins affectée par l'attaque d'humidité. En zone inférieure, quelques tâches jaunâtres étaient perceptibles au travers de la préparation, là où l'eau était remontée au revers par capillarité. Elles ont pu être réduites par l'usage du Marlipal® à 1%. Il importait ensuite d'identifier les « altérations » résultant de la mise en œuvre dans l'atelier du peintre : projections issues d'autres tableaux, dépôts exogènes de matière picturale liés au contact avec d'autres œuvres ont été conservés comme témoins de la technique picturale et de l'histoire matérielle de l'œuvre. Ont été retirés traits de crayons graphite perturbant la préparation blanche, tâches brunâtres, coprolithes, et dépôts de crasse au niveau des arêtes du châssis, en modulant les méthodes sèches ou aqueuses au cas par cas : à la gomme, à l'eau, au Marlipal® ou au scalpel.



Projection d'une gouttelette blanche sur la zone rouge lors de l'exécution : bien sûr conservée.



Déjection de mouche : grattée au scalpel



Grains de pigments jaune et bleu, pris dans le liant de la couche blanche, probablement accident de mise en œuvre : conservés.



La crasse des arêtes a été retirée au Marlipal® et au scalpel et les tâches d'humidité ont été atténuées au Marlipal®. Les dépôts colorés ont été conservés

N'ayant encore jamais travaillé sur une peinture acrylique, ce travail m'a beaucoup intéressé et permis de découvrir un tensio-actif inédit : le Marlupal®.

Cette dernière « étude de cas », avec l'exemple d'une peinture moderne achève de prouver la variété des œuvres sur lesquelles j'ai pu intervenir durant ces six mois, naviguant en alternance sous les tutorats d'Inken Holübec pour les tableaux anciens et d'Ulrik Runeberg pour l'art moderne. J'ai précisément choisi de terminer ce rapport en développant la relation qu'entretient Düsseldorf avec l'art du XXème siècle, dont la ville fut un foyer des plus dynamiques, avec le mouvement « ZERO » dans les années 50-60.

III) Une spécificité de Düsseldorf : l'ouverture sur l'art moderne et contemporain.

A) Düsseldorf, une ville ouverte sur l'art moderne et contemporain

1) De nombreuses institutions et manifestations

Comme le démontre d'emblée dans le hall d'entrée la grande œuvre de Gerda Steiner et Jörg Lenzlinger, *das Vegetative Nervensystem* réalisée expressément pour le MKP en 2006 et qui matérialise le système nerveux sous la forme d'un entrelacs très composite de branchages et d'objets très divers (jouets, fleurs en plastique, matériaux de récupération..), la collection du *Museum Kunstpalast* fait la part belle à l'art moderne et contemporain : de nombreuses toiles expressionnistes issues des mouvements « *die Brücke* » et « *der blaue Reiter* » (Kirchner, Erbslöh,



Das Vegetative Nervensystem, œuvre de Gerda Steiner et Jörg Lenzlinger, tendue dans le hall d'entrée du Museum Kunstpalast (source : http://www.steinerlenzlinger.ch/eye_dasvegetativenervensystem.html)

Gabriele Münter, Jawlensky...) ainsi qu'une collection graphique impressionnante de la même époque (aquarelles de Georg Grosz, gravures de Max Beckmann, fréquemment mises à l'honneur au sein de petites expositions temporaires) rivalisent avec des installations de Nam June Paik. Mais outre ces richesses, la ville comporte encore deux musées distincts, dédiés spécifiquement aux œuvres d'art moderne et contemporain : le K20 (« 20 » pour vingtième siècle) et le K21 (réservé à l'art contemporain. Ces deux institutions, auxquelles s'adjoint la galerie Alfred Schmela, abritent la « *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* » (collection d'art du land), riche de travaux de Paul Klee, Frank Stella, Gerhard Richter, Joseph Beuys...

L'académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, située non loin du MKP et du K20, est également particulièrement renommée. Y ont enseigné entre autres Paul Klee et Joseph Beuys, pape de l'art contemporain et véritable célébrité de la ville (deux salles lui sont réservées au K20). Gerhard Richter y a étudié. Une fois par an, les classes de l'Académie organisent un « *Rundgang* », c'est-à-dire : une exposition des travaux des élèves ouverte au public et fréquentée par les directeurs de galerie à la recherche de nouveaux talents à découvrir et les amateurs d'art de tous âges et de tous milieux (on est loin d'une simple « journée portes ouvertes »). Cette manifestation, seule opportunité pour le grand public de passer les portes de l'Académie, se déroule sur les trois étages de l'immense bâtiment (où le toit offre au touriste une vue magnifique sur la ville !)



Vue de l'académie des Beaux-Arts (source : https://en.wikipedia.org/wiki/Kunstsammlung_Nordrhein-Westfalen)

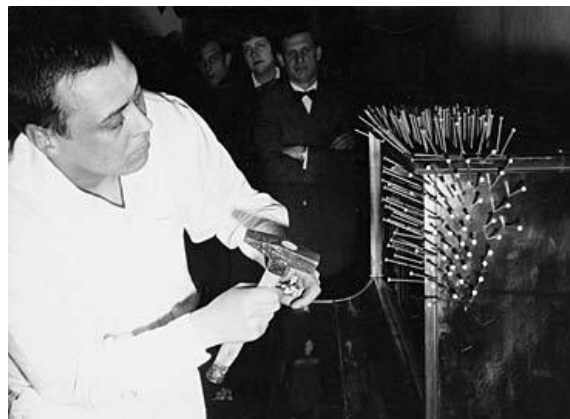
-Enfin, chaque année, les artistes vivants de la ville de Düsseldorf ont la possibilité d'exposer dans les locaux même du Museum Kunstpalast, lors d'une exposition intitulée « *die Große* » (« la Grande ») qui décerne chaque année un prix à un artiste vivant dont les œuvres sont particulièrement mise en valeur dans les salles d'exposition. Comme dans une galerie (mais à une échelle bien plus grande), les visiteurs peuvent faire l'acquisition des œuvres exposées. J'ai trouvé particulièrement remarquable cette imbrication de l'art le plus contemporain et des œuvres anciennes, reflet d'une volonté de décroisement stimulante, allant de pair avec une politique de communication culturelle décomplexée : le MKP nomme par exemple du titre d'une chanson des Beatles une exposition qui insiste sur les œuvres acquises grâce au mécénat : « With a little help from my friends » !

Cette relation misant agréablement sur l'accessibilité de l'art au public joue aussi en faveur de la restauration qui, loin d'être mise à l'écart est intégrée et même mise en valeur lorsque l'occasion s'y prête. Le Museum Kunstpalast a pour habitude de mettre en lumière, chaque mois, une œuvre choisie au sein de ses collections permanentes, ce qui donne lieu à une petite intervention publique devant l'objet. Pour la « Vue de Naples » de Canaletto, Inken Holübec a ainsi été invitée à présenter aux visiteurs du musée, les interventions qu'elle avait réalisées au cours de l'année 2014.

2) Le groupe « ZERO »

L'importance de l'art moderne à Düsseldorf s'illustre de manière particulièrement criante au travers des trois artistes membres du « groupe ZERO » : Heinz Mack, Otto Piene et Günther Uecker. Tous trois ont possédé un atelier à Düsseldorf au cours de leurs carrières. Vouant une admiration aux travaux de Lucio Fontana et de Yves Klein, dont le galeriste Alfred Schmela, en précurseur, choisit l'œuvre pour inaugurer sa galerie de Düsseldorf en 1954, la revue « ZERO » est fondée en 1958 par

Heinz Mack et Otto Piene en 1958. Ces deux étudiants en art et philosophie, s'y posaient en réaction à l'enseignement traditionnel dispensé par les écoles des Beaux-Arts. Ils commencent à ouvrir leur atelier au public, y organisant des « expositions d'un soir » où ils réalisent parfois des œuvres « en direct ». En effet, ils ont un goût particulier pour la performance, la lumière et le mouvement : Otto Piene utilise ainsi fréquemment le feu comme médium (série des *Rauchbilder* : « images-fumée », par exemple) et cultive un intérêt pour la physique et la technique. Le troisième membre fondateur, Günther Uecker, les rejoint peu après. Lui a choisi comme technique de prédilection de long clous qu'il plante dans des planches de bois et d'autres supports parfois étonnants, en faisant varier l'enfoncement et l'inclinaison de manière à créer des mouvements de spirale ou de tourbillon, avec un effet cinétique qui naît lorsque le spectateur se déplace devant les œuvres.



Uecker plantant ses fameux clous dans un piano en 1962 (source : @Günther Uecker)



L'arc-en-ciel construit par Otto Piene pour les jeux olympiques de 1972 (source : @Mathias Schorman)

De manière générale, le « groupe ZERO », qui fait des émules à l'internationale (le vénézuélien Jesus Soto, le suisse Daniel Spoerri...), cherchent, à la fin des années cinquante, à prendre un « nouveau départ » (le poids de la seconde guerre mondiale était encore très lourd sur les épaules des jeunes générations d'artistes) et à décroquer l'art pour lui faire investir d'autres espaces que celui, clos, du musée traditionnel. Otto Piene se spécialise ainsi dans les « Sky Events », où l'art investit l'espace infini du ciel. Un exemple fameux en est la construction d'un arc-en-ciel monumental pour les Jeux Olympiques à Munich en 1972, qui s'est déployé malgré l'issue tragique de la manifestation.

Certaines galeries de Düsseldorf se sont spécialisées dans la présentation des œuvres de ces trois artistes, et des collectionneurs ont également acquis nombre d'œuvres dont le prix, dans les années soixante, n'atteignait pas encore les sommets actuels. C'est le cas par exemple de Willi Kemp, qui réside encore à Düsseldorf et a fait don de sa collection d'environ mille pièces au *Museum Kunstpalast*.

Autant dire que, si je ne connaissais que très mal ce mouvement à mon arrivée, j'ai eu l'occasion de me familiariser avec ces artistes qui ont bénéficié en 2015 d'une actualité « chargée », puisque pas moins de trois expositions étaient alors

De manière générale, le « groupe ZERO », qui fait des émules à l'internationale (le vénézuélien Jesus Soto, le suisse Daniel Spoerri...), cherchent, à la fin des années cinquante, à prendre un « nouveau départ » (le poids de la seconde guerre mondiale était encore très lourd sur les épaules des jeunes générations d'artistes) et à décroquer l'art pour lui faire investir d'autres espaces que celui, clos, du musée traditionnel. Otto Piene se spécialise ainsi dans les « Sky Events », où l'art investit l'espace



Couverture du catalogue d'exposition de l'exposition rétrospective consacrée à Piene à Münster, à l'été 2015

programmées : une première à Berlin, suivie d'une rétrospective Uecker au K20 de Düsseldorf et d'une rétrospective Piene à Münster (située à une heure de Düsseldorf). Avec bien sûr comme implication directe : mouvements d'œuvres et campagnes de restauration !

B) Quel impact sur la restauration ?

1) Omniprésence des œuvres ZERO dans les ateliers

Dans les ateliers peinture et arts graphiques, provenant en grande partie de la collection Kemp citée plus haut (Ulrik Runeberg avait d'ailleurs plusieurs fois rencontré le collectionneur), les œuvres « ZERO » étaient en effet omniprésentes, avec des problématiques caractéristiques de l'art contemporain.

Ainsi, l'art cinétique et les œuvres lumineuses qu'affectionnent, nous l'avons dit, les artistes « ZERO » convoquent de manière particulièrement aigüe le problème de l'obsolescence technologique



Light ballet, Otto Pione, 1972, boule en acier chromé, chaîne, lumière et moteur D (source : <https://360ciel.wordpress.com/2014/07/20/otto-piene-more-sky/>)



Double néon, Otto Pione 1972 sculpture lumineuse programmée, métal chromé, ampoules fluorescentes (source : <https://www.musee-lamartin.com/fr/oeuvre/double-1972>)

Ainsi, Otto Pione a réalisé une série d'œuvres comme le *Double néon*, comportant un grand nombre d'ampoules datant des années soixante-dix. Le musée dispose d'un stock d'ampoules de rechange mais celui-ci est nécessairement limité. Le problème se pose également pour les moteurs des œuvres cinétiques comme le *Light Ballet*, installation d'Otto Pione à partir de sphères et de panneaux mobiles où sont pratiquées des perforations. Une source de lumière animée elle aussi d'un mouvement propre, placée derrière ces éléments, projette sur les murs une cosmogonie aléatoire et poétique.

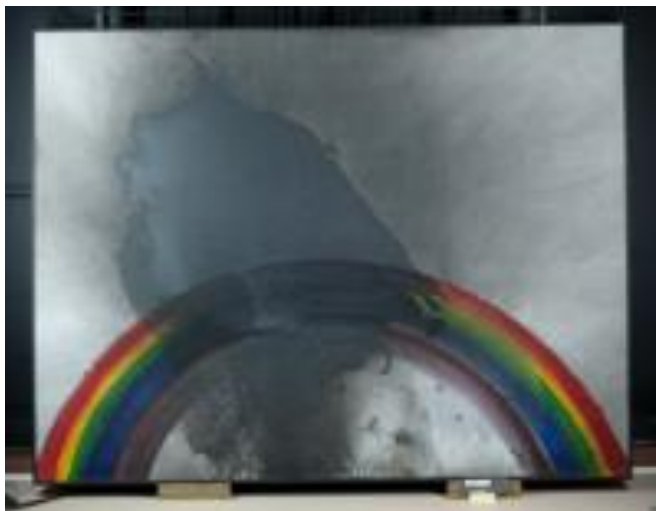
Pour son exposition consacrée à Otto Piene, le musée de Münster a choisi à plusieurs reprises de présenter des fac-similés, que le visiteur pouvait mettre en mouvement alors que l'œuvre originale, à proximité, restait immobile.

Une autre source de problèmes résidait en l'utilisation de méthodes de création nouvelles, parfois particulièrement radicales : Otto Piene affectionnait le travail avec le feu, utilisant bougies, allumettes, solvants inflammables... et des matériaux parfois non appropriés aux beaux-arts (toile de coton, peinture industrielle) ce qui n'est *a priori* pas sans conséquences dommageables sur le comportement des œuvres au cours du temps, pas vraiment au cœur des préoccupations des artistes « ZERO », avec leur goût pour la performance et le mouvement. De l'aveu d'Ulrik Runeberg, habitué à traiter ces œuvres, beaucoup sont désormais quasi-détruites du simple fait de leur mise en œuvre originelle.



Otto Piene dans son atelier de Düsseldorf : la toile est surélevée, l'artiste utilise pour « peindre » la fumée des bougies allumées en-dessous

2) Le *Black Cloud* d'Otto Piene : une enquête sur la technique picturale.



Black Cloud, Otto Piene, 1975, 198 x 259 cm

C'est dans le cadre de la préparation de cette exposition au musée de Münster que j'ai eu l'opportunité de travailler sur une grande œuvre d'Otto Piene, *Black Cloud*, réalisée en 1975, qui reprend l'un des motifs récurrents de l'artiste : l'arc-en-ciel, que l'on retrouve aussi bien dans ses peintures « classiques » sur toile, que dans ses *Sky events* (voir plus haut, celui des jeux Olympiques de 1972). Il s'agissait de peinture acrylique sur toile de coton tendu sur un châssis fixe à écharpes. Outre le bichonnage normal

avant un départ en exposition, cette œuvre provenant directement de la collection Kemp présentait à sa surface une altération étrange : dans la zone noire, un dépôt blanc s'était formé tandis que la zone grise était perturbée par des tâches rousses d'origine inconnue. Les conditions de conservation dans l'appartement du collectionneur Willi Kemp n'étant pas toujours optimales, le musée craignait une attaque de moisissures.

-Identification des dépôts et des tâches



Dépôt blanc dans les empâtements de la zone noire



Taches brunâtres dans les zones colorées

Il importait donc dans un premier temps de déterminer la nature de ces altérations de surface, afin d'évaluer leur dangerosité et leur évolutivité potentielle. J'ai ainsi prélevé au scalpel quelques grains du dépôt blanc et quelques « peluches » au-dessus des tâches brunâtres pour les observer sous loupe binoculaire.

Le dépôt blanc, une fois grossi, apparaissait comme un réseau de petits cristaux, ce qui faisait plutôt songer à une efflorescence de substances internes à la matière picturale (plastifiant ?) qui aurait migré en surface avec le temps ou à la suite d'une modification des facteurs environnementaux. Quant aux tâches brunes, elles semblaient constituées de fibres textiles dégradées.



Black Cloud, revers



Détail de la toile de coton, présentant des traces de brûlure caractéristiques

Ces observations ont été mises en corrélation avec l'examen du revers de l'œuvre, qui donne des informations éclairantes : on y observe en effet des traces brunes qui s'apparentent clairement à des marques de brûlures. Ces traces semblant coïncider avec les taches que nous observions sur la face, nous avons émis l'hypothèse que ces résidus roussâtres étaient le produit de la dégradation des fibres de coton (plus fragile que le lin), sous l'effet d'une technique de création par inflammation partielle de la toile, et que l'altération était donc non évolutive.

-Caractérisation de la technique picturale

Le revers de la toile était également riche d'indications quant à la technique de création utilisée par Otto Piene : la toile de coton a été recouverte d'une couche opaque de peinture acrylique argentée, à l'exception de la zone de l'arc-en-ciel, laissée en réserve. En effet, les couleurs utilisées pour réaliser le motif ont été très diluées et sont passées au travers du support. Piene a ensuite projeté sur la face de la peinture noire plus diluée au centre, avec probablement une certaine quantité de solvant inflammable, avant d'employer une bougie ou des allumettes pour brûler partiellement cette zone. Cette opération a peut-être aussi contribué à la formation du dépôt blanc en provoquant une modification de la structure de la peinture noire qui présente des petites cloques en surface.

Enfin, l'œuvre était affectée d'une grosse lacune, visible sur la face et grossièrement reprise par collage d'une pièce à l'arrière (les débordements de colle ont aussi provoqué la fixation accidentelle de mousse à la pièce rapportée). Le revers a confirmé que cette reprise était originelle et de la main de l'artiste puisque celui-ci a signé à cheval sur la réparation. On voit également à ce niveau, un débordement de peinture noire très fluide : le trou préexistait donc à la deuxième phase de création (projection de la tache centrale) et le solvants de la colle employée pour la pièce a même décoloré la peinture noire.



Accident de toile vu de face, repris et retouché sommairement



Le même accident au revers avec collage de la pièce signée par l'artiste (résidus de mousse adhérents à la pièce). La peinture noire, très fluide s'est infiltrée par les interstices

-dépoussiérage et dégrassage

Rassurés sur la nature des dépôts à la surface du *Black Cloud*, nous avons procédé à leur retrait au moyen d'un simple bâtonnet-coton imbibé d'éthanol pour les cristaux blancs tandis qu'une brosse douce était passée légèrement sur les taches brunes, pour les atténuer en prenant garde à ne pas modifier la surface non vernie, dont l'aspect, tout en fines nuances, va du léger brillant au satiné suivant l'épaisseur de la matière picturale.

Après quoi, l'ensemble de la toile a été dépoussiéré légèrement au pinceau doux face et revers, pour obtenir une surface unifiée.

-Réalisation d'un dos protecteur en toile à bateau

Pour le transport, la toile légèrement battante devait être soutenue et protégée des vibrations, le châssis fixe à écharpes ne permettant pas d'extension comme un châssis mobile à clés. Une

protection arrière protégerait également la toile de coton, fragile, et le rapiéçage sommaire de la lacune contre la poussière et les chocs mécaniques.



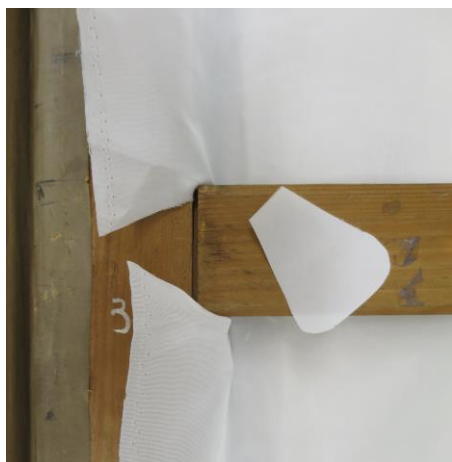
Ulrik ajustant la découpe de la Sailcloth® au niveau des écharpes



La toile en cours de tension

Une toile de Sailcloth® a donc été tendue sur l'envers et agrafée sur le châssis, très proche de la toile originale. La difficulté était de tendre la toile sur cette étendue, et d'adapter la découpe aux écharpes du châssis.

Notons qu'au cours de mon stage, j'ai eu l'occasion de réaliser d'autres protections textiles adaptées à d'autres géométries de châssis, plus « classiques », dont le châssis à traverse centrale.



Découpe de la toile au niveau de la traverse, en biais pour garantir la dimension hermétique de la protection arrière



Protection Sailcloth® sur un châssis à traverse centrale

3) La *Farbenorgel* de Heinz Mack : un décrassage *in situ*

Rappelons que les artistes « ZERO » prônaient un décroisement de l'art, auxquels ils voulaient faire conquérir d'autres espaces, plus larges que celui, restreint et élitiste, des musées. J'ai pu mettre cet état d'esprit en pratique à mon niveau, en participant « hors-les-murs » à un chantier de décrassage mené par les restaurateurs de l'atelier bois dans une école de Düsseldorf, la *Rolandschule*.

Celle-ci, dont l'inauguration en 1961 est exactement contemporaine des premiers temps du mouvement « ZERO » est exemplaire puisqu'elle intègre, dans ses plans, une œuvre monumentale de chacun des trois membres fondateurs : Uecker, Piene et Mack. Celles-ci utilisent le mouvement et sont conçues pour être manipulables par les enfants afin d'éveiller et d'affiner leurs perceptions des couleurs, des rythmes, des formes, dans une préoccupation pédagogique nourrie peut-être des études de philosophie menées par Piene et Mack, les « théoriciens » du groupe.

Les œuvres, placées dans les trois halls d'entrée du bâtiment, sont désormais protégées par des mises à distance en verre. Elles ne sont plus accessibles directement aux enfants et des cartels explicatifs documentent leur fonctionnement antérieur (photographies anciennes et schémas de conception réalisés par les artistes).

J'ai été enrôlée pour ma part pour nettoyer l'« orgue à couleurs » d'Heinz Mack, œuvre composée de trois séries verticales de lamelles de contreplaqué peintes et vernies sur les deux faces, organisées par quatre autour d'axes métalliques horizontaux superposés. Ces axes sont commandés à chaque extrémité par les engrenages de chaînes de vélo, eux-mêmes actionnés par un volant circulaire sur le devant de l'œuvre. Les modules ne tournent pas exactement à la même vitesse, offrant au regard une composition colorée aléatoire et toujours inédite, à la manière d'un kaléidoscope.

Les matériaux constitutifs de l'œuvre sont donc des matériaux de récupération de qualité industrielle (contreplaqué, pièces mécaniques recyclées...) qui, avec le temps, ont parfois mal vieilli : les lamelles de contreplaqué se sont déformées et le mécanisme s'est encrassé (une chaîne avait même déraillé) : le système se met plus difficilement en branle aujourd'hui, même si l'œuvre reste toujours mobile.



Vue du Farbenorgel ("orgue à couleurs") de Heinz Mack, dans le hall de la Rolandschule



Détail du mécanisme de l'oeuvre, à base de plateaux et de chaînes de vélo

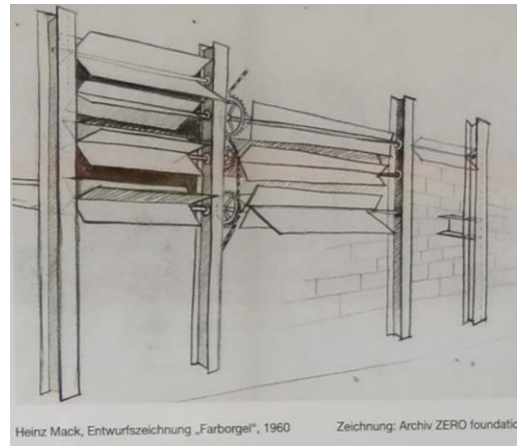


Schéma de montage, réalisé par l'artiste

Le mécanisme a fait l'objet d'un examen par l'équipe bois/objets de design afin de déterminer les produits adaptés au dégrassage puis à la lubrification.

Le dégrassage des lamelles colorées, lui, se révélait relativement simple : après quelques essais, un dépoussiérage au pinceau et à l'aspirateur suivi d'un dégrassage humide à l'éponge microporeuse, donnait des résultats satisfaisants. La principale difficulté était d'ordre logistique : en effet, la surface à nettoyer représentait près de soixante-dix mètres carré et bien sûr, il fallait faire pivoter les axes au fur et à mesure du travail, afin d'accéder à chaque face. Les axes ne pivotant pas exactement à la même vitesse et les opérateurs ne procédant pas tous à la même vitesse, la coordination était parfois un peu compliquée !



Empoussièrément au niveau des lamelles de contreplaqué



Une restauration en situation !

Enfin, s'agissant d'une opération *in situ* dans une école primaire en activité, la concentration des restaurateurs était périodiquement chahutée au rythme des récréations par la curiosité insatiable des enfants, et une attention particulière devait être portée au matériel. Par ailleurs, l'approvisionnement en eau propre et l'évacuation des seaux d'eau sale au cours du décrassage obligeait à des va-et-vient incessants entre les toilettes de l'école et le chantier.

Conclusion

Ces six mois passés à l'atelier peinture du centre de restauration de la ville de Düsseldorf se sont avérés riches en découvertes et enseignements. Après un stage de troisième année effectué dans un atelier privé, il était intéressant de comparer cette expérience avec le fonctionnement quotidien d'une institution de grande ampleur, rassemblant différentes spécialités et jouissant de relations privilégiées avec les musées de la ville, ce qui facilite les rapports entre restaurateurs, transporteurs et restaurateurs.

Rapidement intégrée à la vie du centre, j'ai pu participer aux réunions inter-ateliers qui rythment et m'essayer au traitement des cadres. Des chantiers communs sur des œuvres transversales m'ont fait apprécier la coopération entre spécialités, qui est l'une des grandes forces du travail en centre.

Des travaux plus personnels, confiés à l'atelier par Ulrik Runeberg et Inken Maria Holübec, m'ont confrontée à des problématiques inédites (comment, par exemple, aborder des copies de tableaux, au statut très particulier ?) et à des matériaux divers (papier marouflé, contreplaqué...). Les interventions sous loupe binoculaire et la pose de dos protecteurs en Sailcloth®, que je connaissais sous l'angle théorique grâce à l'enseignement dispensé à l'Inp, ont été mis en pratique. Ces interventions se sont déroulées sur la longueur, le temps nécessaire étant alloué à chacune des étapes du protocole d'intervention, ce qui n'est pas toujours possible dans le cadre des modules scolaires, où l'on n'a pas forcément la possibilité de mener les opérations à leur terme.

Enfin, l'immersion allemande a favorisé la découverte d'univers artistiques inédits, tel le groupe « ZERO » de Düsseldorf, dont les œuvres sont très prégnantes dans les musées de la ville, les bâtiments publics et par la force des choses, dans les ateliers de restauration. Les matériaux et les processus de création des objets « ZERO », dont le *Black Cloud* d'Otto Piene a constitué un cas particulièrement passionnant à élucider, sont aussi originaux et spectaculaires que malheureusement délétères pour la conservation des pièces, et convoquent de manière exemplaire les problèmes posés en restauration par l'art moderne et contemporain.