

# La matière

## III

### 1. La technique

*Danièle Amoroso, Marion Bosc,  
Marie Connan, Jean-Bernard Mathon*

#### Introduction

Les panneaux peints, conservés ou retrouvés, étaient à l'origine intégrés dans un ensemble plus vaste, un retable, composé de plusieurs registres avec différentes scènes historiques et des éléments décoratifs qui ont pour la plupart disparu.

Les traitements de conservation et de restauration, réalisés entre 2007 et 2012, ont permis, outre la sauvegarde des œuvres, d'affiner notre connaissance sur leur technique de réalisation.

Le corpus conservé est composé de sept panneaux :

- *l'Incrédulité de saint Thomas* (désigné : *Incrédulité*) ;
- *Saint Thomas recevant la mission de concevoir un palais pour Gondophorus, roi des Indes* (désigné : *Architecte*) ;
- *Saint Thomas en prison* (désigné : *Prison*) ;
- *Le Martyre de saint Thomas* (désigné : *Martyre*) ;
- *Saint Paul* (porte droite de l'ancien retable) ;
- Fragment représentant une colonne et un chapiteau (désigné : *Chapiteau*) ;
- Fragment d'encadrement (désigné : *Encadrement*).

L'observation des panneaux met en évidence une unité dans les procédés de mise en œuvre, avec quelques exceptions.

#### 1. La fabrication des supports à peindre

Les panneaux de bois ont pu être fabriqués au sein de l'atelier ou bien par un corps de métier extérieur de menuisiers aussi appelés *fusters*.

Les planches et traverses sont toutes en bois de résineux. Le bois identifié est du sapin blanc (*pinacea, Abies Alba*).

Les panneaux sont constitués de plusieurs planches de dimensions et d'épaisseurs assez proches. La direction verticale du fil du bois est chaque fois la même ; elle se justifie par le fait que les panneaux peints sont plus hauts que larges.

Les planches sont débitées pour la plupart sur faux-quartier (*Architecte, Incrédulité, Martyre*), afin d'éviter qu'elles ne se déforment. On trouve aussi du débit

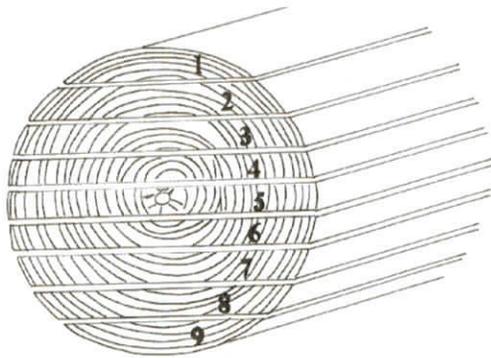
**Tableau 1.**  
Dimensions des  
panneaux, type de  
débit, préparation  
des supports

sur dosse (*Prison*) et sur quartier (*saint Paul*, **fig. 1**). Les veines du bois pour les planches débitées sur faux-quartier, sont très serrées, le bois a poussé doucement, il est très stable. Les planches débitées sur dosse et quartier se déforment davantage (*Prison* présente une déformation convexe). La couche picturale se trouve côté cœur. Le cœur et l'aubier<sup>1</sup>

n'ont pas été enlevés pour la fabrication des planches.

Les planches, assemblées à plat joint<sup>2</sup>, ne sont pas collées entre elles. Elles ne sont pas jointives, mais séparées par un vide interstitiel de quelques millimètres, comblé par des flipots insérés dans cet espace. Taillés en

Titre	Nombre de planches (état actuel)	Dimension des planches (largeur, vue de face)	Débit	Assemblage et traverses	Stabilisation face et revers du panneau
<i>Incrédulité</i>	3	Gauche : 48 cm Milieu : 38 cm Droite : 37,5 cm	Sur faux quartier, couche picturale côté cœur. Veines très rapprochées. Planche gauche : cœur centré. Planche milieu : cœur décentré à droite. Planche droite : cœur non lisible.	Assemblage à plat joint non jointif. Flipots collés dans les joints. Deux traverses horizontales d'origine.	Mélange de filasse, enduit et colle animale, recto et verso après la pose des traverses. Au verso par dessus, fibres de filasse collées à l'horizontale, formant des bandes verticales à intervalles réguliers.
<i>Architecte</i>	3	Gauche : 26,5 cm Milieu : 43 cm Droite : 40 cm	Sur faux quartier, couche picturale côté cœur. Veines très rapprochées. Planche gauche : cœur décentré, près du bord gauche. Planches milieu et droite : cœur centré.	Assemblage à plat joint non jointif. Flipots collés dans les joints. Trois traverses horizontales d'origine.	Idem.
<i>Prison</i>	2	Gauche : 42 cm Droite : 34 cm	Sur dosse, couche picturale côté cœur. Veines rapprochées sur la planche gauche, plus espacées sur la planche droite. Planche gauche : cœur décentré, près du bord gauche. Planche droite : cœur décentré près du bord droit.	Assemblage à plat joint non jointif. Flipots collés dans les joints. Une traverse horizontale récente, emplacement visible de deux traverses originales.	Idem.
<i>Martyre</i>	1	39 cm	Sur faux quartier, couche picturale côté cœur. Veines très rapprochées. Cœur décentré à droite.	Trois traverses horizontales récentes sur emplacement des traverses d'origine.	Idem.
<i>Saint Paul</i> (porte)	2	Gauche : 15,7 cm Droite : 36,8 cm	Sur quartier, couche picturale côté cœur. Veines espacées. Planche gauche : pas de cœur. Planche droite : cœur décentré près du bord droit.	Assemblage à plat joint chevillé et collé. Deux traverses horizontales d'origine, emplacement visible d'une troisième traverse originale.	Idem.
<i>Annonciation</i>	3	Gauche : 40 cm Milieu : 51,5 cm Droite : 30,5 cm	Sur faux quartier, couche picturale côté cœur. Veines très rapprochées.	Assemblage à plat joint non jointif. Flipots collés dans les joints. Trois traverses horizontales d'origine plus une traverse non originale de renfort au dessus de la traverse inférieure qui n'est pas complète.	Idem.
<i>Saint Pierre</i>	2	Gauche : 53,5 cm Droite : 13,5 cm	Sur faux quartier, couche picturale côté cœur. Veines très rapprochées. Planche gauche : cœur centré. Planche droite : cœur excentré au delà du bord droit.	Assemblage à plat joint collé. Flipots collés dans les joints. Trois traverses horizontales non originales.	Mélange de filasse, enduit et colle animale, recto et verso après la pose des traverses. Au recto par dessus, pièce de toile de lin collée. Armure toile, fils fins à tissage serré (+/- 18 x 15 fils/cm <sup>2</sup> ). Toile aux dimensions de la composition colorée.



1.



2.

1. Coupe du débit d'un tronçonnage d'un arbre. 2, 3, 7 et 8 : sur dosse ; 5 : sur quartier ; 4 et 6 : sur faux-quartier

2. *Architecte*, détail de flipot de bois comblant le vide interstitiel entre deux planches

biais, ajustés plus ou moins grossièrement, ces derniers ont été introduits par la face à intervalles réguliers ou juxtaposés sur toute la longueur du joint. Ils sont collés et affleurent (fig. 2). Il conviendrait de vérifier la récurrence ou non de ce type d'assemblage particulier pour la période concernée et si on la retrouve dans d'autres aires géographiques que le Roussillon.

L'assemblage des deux planches composant la porte (*saint Paul*) est différent. Il est à plat-joint collé, renforcé par des chevilles.

Lors de la construction du retable, d'épaisseurs traverses horizontales situées au revers ont été fixées aux planches avec des clous introduits par la face (fig. 3 a, b, c). Pour tous les panneaux étudiés, on en dénombre trois ; une en partie haute, une médiane et une basse (fig. 4).

Une fois prêts, les panneaux ont été encollés des deux côtés avec de la colle animale de manière à réduire l'absorption des matériaux appliqués par la suite. Le bois est un matériau très hygroscopique, réactif aux variations d'humidité et de température. Aussi, de manière à réduire les déformations des panneaux dans le temps suite à des variations climatiques, d'épais enduits (de sulfate et carbonate de calcium), mélangés de manière homogène à de la grosse filasse végétale ou animale, ont été appliqués uniformément sur les revers (entre les traverses) et sur les faces. Ces enduits, qui isolent le bois, créent une couche « tampon » et offrent un support stable à la couche picturale.

Au revers, des fibres de filasse plus fine ont été collées sur cet enduit. Ces fibres agencées à l'horizontale – d'environ quatorze centimètres – forment des bandes verticales à intervalles séparés d'environ sept centimètres. Elles visent à minimiser encore davantage les mouvements des panneaux sur des zones de plus grande souplesse de la planche.

## 2. Les couches de préparation

La couche de préparation est l'interface entre le support et la couche colorée. Elle a de multiples fonctions. Elle assure le lien entre le support et la couche picturale pour sa bonne conservation. Elle permet d'éviter que le bois n'absorbe la peinture et que la structure irrégulière de celui-ci ne gêne la lisibilité de la peinture. Par sa teinte – le plus souvent blanche – elle a une influence sur la perception optique de l'image peinte en apportant une luminosité sous-jacente.

Plusieurs couches de préparation blanche sont apposées, d'abord épaisses et granuleuses, puis plus fines. La couche finale est parfaitement lisse.

Elles sont constituées d'une charge à base de sulfate de calcium<sup>3</sup> (ou gypse) liée à un adhésif protéique de type colle animale.

Dans le même temps, certains éléments de la composition destinés à être dorés sont réalisés en relief, par exemple, les auréoles des saints ou les motifs ornementaux de *Saint Paul* (porte). La préparation est alors travaillée suivant une méthode appelée à la goutte<sup>4</sup>.

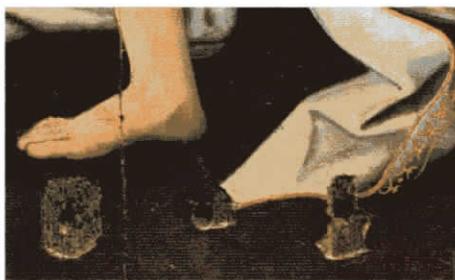
3a. *Incrédulité*, détail, radiographie. Les clous apparaissent en blanc, la tête côté face peinte ; les clous sont retournés au revers, côté traverse

3b. *Prison*, détail de trous d'arrachage des clous. La tête a endommagé la peinture

3c. *Incrédulité*, détail du revers avant restauration ; clous de fixation retournés sur la traverse



3a.



3b.



3c.



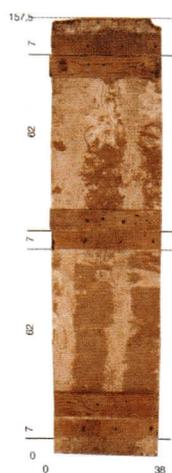
4a.



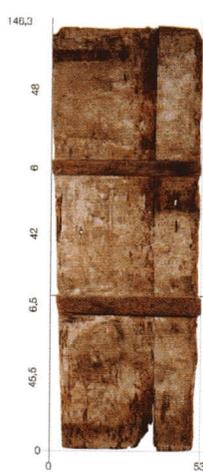
4b.



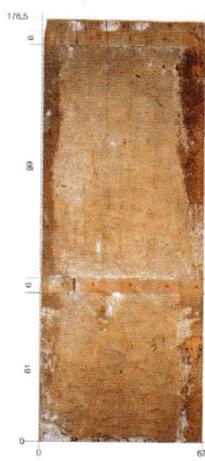
4c.



4d.



4e.



4f.



4g.

4. Revers des panneaux à la même échelle avec les cotes  
 4a. LLupia, *Incrédulité*  
 4b. LLupia, *Architecte*  
 4c. LLupia, *Prison*  
 4d. LLupia, *Martyre*  
 4e. Passa, *Saint Pierre*  
 4f. Argelès-sur-Mer, *Annonciation*

### 3. Les incisions

Les silhouettes des personnages, les contours des visages, les plis des vêtements et les éléments de décor sont délimités par des incisions profondes réalisées avec un stylet d'environ un millimètre de large dans la préparation. Une règle pour les lignes d'architecture et un compas pour les auréoles des saints ont été employés. Il s'agit de la première mise en place de la composition (**fig. 5 a, b, c, d**).

### 4. Les dessins préparatoires

Un dessin plus précis est ensuite réalisé, pour les personnages avec des tracés au pinceau, à la peinture noire (lignes du visage, sourcils, expressions, etc.). Les ombres et reliefs sont notés de manière très graphique, avec une exécution vive et précise. Parfois, les détails anatomiques et les volumes sont précisés par des hachures. Ces traits sont visibles aujourd'hui dans les carnations, conséquence d'un phénomène de

- 5a. *Incrédulité*, détail d'incisions des lignes d'architecture  
 5b. *Incrédulité*, détail d'incisions des auréoles  
 5c. *Saint Paul*, détail d'incisions du visage  
 5d. *Incrédulité*, détail d'incisions du manteau de saint Thomas



5a.



5b.



5c.



5d.



6a.



6b.

transparence accrue<sup>5</sup>. L'absence de changement de la composition entre ces lignes de dessin et les formes peintes laisse penser que des croquis préparatoires poussés devaient être exécutés avant la réalisation des peintures (**fig. 6 a, b**).

### 5. Les dorures et argentures

La réalisation des parties dorées et argentées précède la pose de la couche colorée. Elles occupent une place importante dans les compositions.

#### *Dorure et argenture à l'eau sur assiette*

Technique : Sur la préparation est posée, apparemment, une couche de « d'assiette » ocre, organique, composée d'un bol d'Arménie (argile) lié avec de la colle animale ; pour *Saint Paul* l'assiette est rouge foncé. L'assiette est ré-humidifiée, puis les feuilles d'or ou d'argent sont posées. Après séchage, la surface peut être brunie (polie avec une pierre d'agate) ou non, selon le résultat désiré de brillance ou de matité.

Les parties dorées peuvent ensuite être travaillées en creux pour multiplier les effets visuels. Un outil arrondi appelé poinçon est employé pour écraser la feuille avec la préparation. Dans le cas des panneaux de Lluçà, on retrouve les traces de l'emploi d'un type de poinçon rond, d'environ un demi-millimètre de diamètre, utilisé de manière linéaire pour former des motifs géométriques (**fig. 7**).

Sur le panneau de la *Prison*, les parties en argenture des barreaux sont couvertes de hachures et de glacis bruns de manière à donner du volume (**fig. 8**).

Localisation : Auréoles dorées des saints. Poinçons sur *Saint Paul*. Barreaux en argenture de *Prison*.

#### *Dorure à la mixtion*

Technique : Les zones à dorer sont recouvertes d'une couche de couleur ocre. Une mixtion (couche d'huile) est déposée sur la zone délimitée. La feuille d'or est déposée lorsque la mixtion est juste collante (elle est alors nommée « amoureuse »). La dorure à la mixtion ne peut être brunie, elle garde donc un aspect mat. Ces parties dorées peuvent être laissées telles quelles ou recouvertes de motifs géométriques et végétaux, appliqués avec des laques très transparentes verte ou rouge posées au pinceau. Ces motifs étant réalisés sans indication de volume, la pose de glacis bruns ou



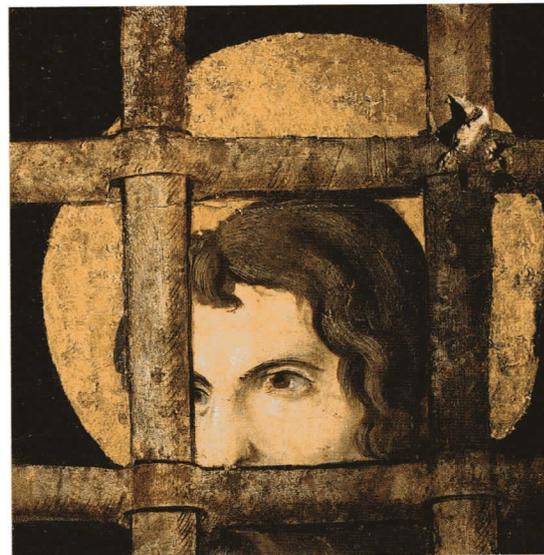
7.

colorés en finition (aujourd'hui pour la plupart disparus) suggère les volumes des corps portant les vêtements (**fig. 9**). Ils sont de vrais « marqueurs » d'un style, ou de la pratique d'un peintre.

Localisation : Manteaux avec les motifs laqués, liserés dorés et ornements sur les vêtements.

#### *Dorure à la coquille*

Technique : Les zones à orner sont tracées au pinceau. La matière utilisée en pâte contient un mordant et présente une coloration brun-orangé. De



8.

6a. *Prison*, détail de dessin préparatoire visible à travers la couche picturale

6b. *Architecte*, détail de dessin préparatoire visible à travers la couche picturale

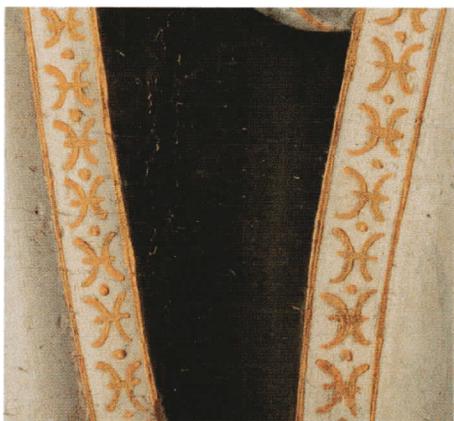
7. *Saint Paul*, détail de dorure à l'eau sur assiette et poinçons sur le fond

8. *Prison*, détail de dorure sur l'auréole et d'argenture sur les barreaux, à l'eau sur assiette



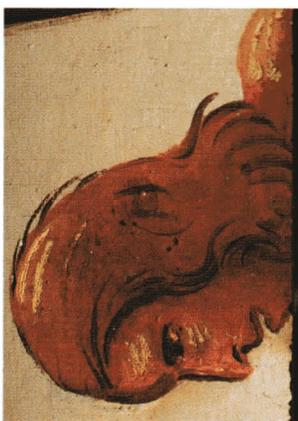
9.

9. *Prison*, détail de dorure à la mixtion, couverte de motifs laqués sur le manteau du personnage coupé.



10a.

10a. *Prison*, détail de dorure à la mixtion, en liseré sur le manteau de Sud



10b.

10b. *Martyre*, détail de dorure à la mixtion, en rehaut sur la tête de l'idole

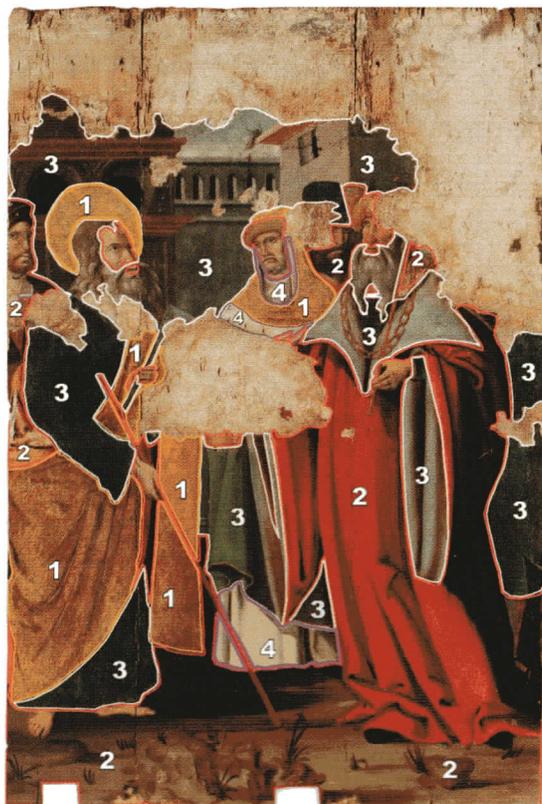
l'or – en poudre, ou des chutes de feuilles broyées – est ensuite posé sur cette matière adhésive. Après séchage, l'excédent de dorure est dégagé à la brosse ne laissant que les ornements dorés (**fig. 10 a, b et annexe 1, fig. d p. 57**).

Localisation : Liserés dorés et ornements en bordure de vêtements, rehauts.

#### 6. Les couches peintes (Annexe 1)

Sur l'ensemble des panneaux, la couche colorée est réalisée avec des pigments finement broyés. Il est probable que le liant mélangé aux pigments soit de la colle animale pour le bleu (technique dite à la détrempe) et de l'huile pour les autres couleurs. Il

11. *Architecte*, numérotation de l'ordre de mise en place des couleurs (hypothèse)



11.

est aussi possible que la technique soit une combinaison de techniques mixtes mêlant tempera, colle, vernis et huile, sachant que l'emploi de l'huile comme liant unique ne remonte pas avant 1485. Cette combinaison de médiums serait présente soit pour des raisons techniques, soit pour augmenter la diversité des effets picturaux. Dans le cas où ces deux types de liants auraient été employés, cela signifierait qu'à l'origine l'aspect des panneaux aurait varié entre des parties mates (peintes à la colle) et des parties brillantes (peintes à l'huile).

La palette utilisée est assez restreinte, les pigments employés correspondent à ceux couramment utilisés à l'époque<sup>6</sup>.

La première sous-couche est composée de blanc de plomb. Une seconde couche de couleur ocre, appliquée uniformément sur l'ensemble de la surface, se retrouve à chaque fois (**voir fig. 12**).

Ensuite, les couleurs sont appliquées par superposition en deux à trois fois, la couche inférieure étant sèche. Cette dernière n'est pas forcément de la même couleur que celle appliquée dessus ; elle peut être plus claire ou plus foncée. La couche supérieure est semi-pâteuse. Certains blancs et rehauts de lumière sont traités en pâtes. On distingue alors un relief très léger où l'on peut lire les traces du pinceau. On peut supposer (parce que c'était très souvent le cas) que la dernière phase a été d'apporter des modulations de volume et de transparence par des glacis de couleur, fins et transparents. La plupart des couleurs sont utilisées pures, on distingue peu de mélanges, ou sinon très localisés. Elles ont été appliquées suivant un ordre préétabli, les surfaces colorées, le plus souvent moyennes, ne se juxtaposent pas. Afin de pouvoir se repérer, il devait y avoir des esquisses préparatoires colorées assez élaborées. Les différentes parties des compositions sont peintes successivement. Les zones encore non peintes sont laissées en réserve. À la lisière entre deux couleurs différentes, la couche picturale forme un bourrelet. Il est difficile de dire si l'on retrouve un ordre d'exécution systématique, si les fonds sont peints avant les personnages et ces derniers avant les éléments architecturaux. Cela s'observe dans certains cas, notamment sur l'*Architecte* (**fig. 11**).

Les pinceaux employés sont de taille variable, du très fin, comme pour les détails des carnations, au plus large (plus ou moins un centimètre de large) pour les fonds.

Localement, comme en plusieurs endroits de la coupole dans *Prison*, on observe des segments en creux linéaires, d'environ un millimètre de large, réalisés dans la peinture encore fraîche, peut-être avec le manche du pinceau. La sous-couche ocre

apparaît au travers (fig. 12). Cette technique, connue sous le nom de sgraffito permet de multiplier les effets picturaux et de renforcer le caractère graphique. Elle constitue une touche très personnelle d'un peintre. Ici, ces lignes accentuent des parties de l'architecture.

Les figures et autres éléments sont représentés avec subtilité, sans contours, ni accents marqués. Pourtant, localement, des visages, des mains ou des détails anatomiques tels que les yeux, les cils, la commissure des lèvres et les cheveux, sont accentués par d'épais et grossiers contours de couleur noire, qui tranchent avec le reste (fig. 13a). À l'observation sous microscope, on ne peut clairement définir s'il s'agit d'anciens repeints, ces lignes pouvant être couvertes par des touches de couleurs semblant originale (fig. 13b). A contrario, elles ne présentent aucune trace d'usure là où les couches picturales originales avoisinantes ont presque disparu (fig. 13c).

#### 7. Les vernis

Une fois l'image peinte et après respect d'un temps de séchage de la peinture, la surface est recouverte d'une couche de vernis, à base de résine naturelle. Elle assure un rôle protecteur pour la couche picturale et joue également un rôle optique essentiel. Elle permet la bonne saturation des couleurs et unifie la vision de l'image peinte.

Les vernis présents n'ont pas été analysés. Ils ne sont pas d'origine mais proviennent de plusieurs campagnes de restauration.

#### 8. La composition

L'état fragmentaire de l'ensemble et les scènes conservées tronquées ne permettent pas une analyse solide de la composition, ni d'envisager une reconstitution du retable d'origine. Néanmoins, il convient faire quelques remarques.

Les personnages couvrent en hauteur environ 65 à 70% de la surface. À ces dimensions s'ajoutent les volumes de leurs vêtements et drapés aux couleurs alternées qui indiquent leur statut. Le reste du décor, constitué d'éléments architecturaux, avec des jeux de courbes ou de lignes droites, contribue à situer les scènes et à rythmer la composition.

Après comparaison des dimensions des figures sur les différents panneaux, il apparaît que celles de l'*Architecte* sont plus grandes que sur les autres panneaux<sup>7</sup>, même si certaines sont agenouillées et d'autres debout. Dans les trois autres scènes, les dimensions sont assez comparables<sup>8</sup>.

Sans vouloir présenter les différentes hypothèses de reconstitution possibles, mais compte tenu des éléments conservés et en se référant à des retables de la même époque conservés en Catalogne, quelques

propositions peuvent être avancées. Le soubassement devait comporter deux portes latérales, avec les deux Princes des Apôtres, à gauche saint Pierre et à droite saint Paul<sup>9</sup>. Ces portes donnaient accès à l'arrière du retable servant de sacristie, dans l'abside romane. Entre elles et certainement au niveau de leur décor supérieur, devait se situer une prédelle aujourd'hui disparue. Ce retable initial pouvait comporter trois travées et deux ou trois registres. Dans chacune des travées latérales, devaient être positionnés les panneaux de l'*Architecte*, de la *Prison* et du *Martyre*, dans un ordre impossible à déterminer. Il manquerait alors un à trois panneaux. La travée centrale aurait pu comprendre, de bas en haut : une niche avec la statue de saint Thomas, le panneau de l'*Incrédulité*, puis une crucifixion. On peut imaginer que dans la partie supérieure du retable était positionné un décor en relief dont il nous reste un fragment. Un encadrement servant de garde-poussière pouvait entourer le retable latéralement et au-dessus.

#### 9. Différences et similitudes avec d'autres œuvres attribuées au Maître de Llupia

Le cycle des panneaux de Llupia a été comparé avec d'autres œuvres peintes de la même période provenant de la même zone géographique, afin d'établir des similitudes et des différences. C'est ainsi que des peintures des églises d'Argelès-sur-Mer et de Passa ont retenu l'attention<sup>10</sup>.

Corpus des œuvres comparées :

- Église paroissiale Saint-Thomas de Llupia : cinq panneaux du cycle de la vie de saint Thomas ;
- Église paroissiale Notre-Dame-del-Prat d'Argelès-sur-Mer : panneau de l'*Annonciation*<sup>11</sup> (Cf. cat. 9, p. 90-91)
- Église paroissiale Saint-Pierre de Passa : panneau de la *Vocation de saint Pierre* et de la *Remise des clefs à saint Pierre*<sup>12</sup> (désigné : *Saint Pierre*) (Cf. cat. 8, p. 88-89)

À l'occasion de campagnes de restauration récentes réalisées au CCRP, ces panneaux ont pu être étudiés en détail.

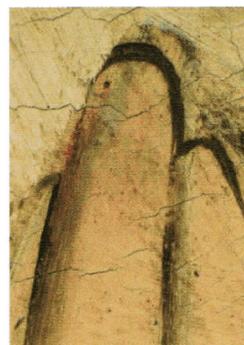


12. *Martyre*, détail de sgraffito sur l'architecture

13a. *Incrédulité*, détail d'un apôtre, avec contour du visage en noir  
13b. *Prison*, détail sous microscope des cernes noirs des mains  
13c. *Prison*, détail sous microscope des cernes noirs de la commissure des lèvres



13a.



13b.



13c.

14. *Annonciation*, détail de sgraffito au dessus du chapiteau droit



14.

*Comparaisons d'ordre technique*

Les dimensions des panneaux de *Saint Pierre* sont de 177 x 67 x 2,8 cm ; celles de l'*Annonciation* de 165,7 x 122 x 2,8 cm. L'épaisseur est identique.

L'essence du bois est la même que pour ceux de Llupia. Le fil du bois est dans tous les cas vertical.

Le nombre de planches est de deux pour *Saint Pierre* et trois pour l'*Annonciation*. De gauche à droite, la largeur des planches de *Saint Pierre* est de : 53,5 et 13,5 cm ; celle des planches de l'*Annonciation* de : 40, 51,5 et 30,5 cm.

L'assemblage est toujours vertical, à plat joint collé pour *Saint Pierre*, à plat joint non jointif pour l'*Annonciation*. Les traverses sont clouées par la face, il y a l'emplacement de deux traverses originales visibles pour *Saint Pierre* et trois traverses d'origine pour l'*Annonciation*.

L'épaisse et granuleuse préparation blanche mêlée à de la filasse grossière appliquée après pose des traverses est à base de sulfate de calcium. On retrouve la seconde couche de filasse plus fine collée en bandes verticales sur l'*Annonciation*, mais pas sur *Saint Pierre*. Pour celui-ci, la réalisation est différente : une toile aux dimensions de la scène historiée est collée sur la préparation. Cette toile en lin, tissée en armure toile, avec des fils fins et serrés (+/- 18x15 fils/cm<sup>2</sup>), répond aux mêmes objectifs de stabilisation du panneau tout en assurant une plus grande finesse de surface.

Les couches de préparation sont épaisses. La dernière couche de préparation de l'*Annonciation* est, contrai-

rement aux autres, très granuleuse ; cela apparaît nettement à travers les couches picturales, même épaisses. Au niveau de l'auréole de l'archange Gabriel, des cabochons en relief ont été réalisés à la goutte (Cf. fig. 26a infra).

Les incisions sont similaires aux panneaux de Llupia. Dans la scène de la *Vocation de saint Pierre*, les incisions sont plus grandes que les formes peintes et il y a des repentirs au niveau des auréoles des pêcheurs et de la barbe de saint Pierre.

Les dessins préparatoires ont un aspect similaire pour les trois panneaux.

L'application des dorures est identique. Les bols de *Saint Pierre* et de l'*Annonciation* sont rouges. La dorure à la feuille se retrouve pour les auréoles, les éléments en relief entre les scènes du panneau de *Saint Pierre*, ainsi que pour les auréoles et le pupitre de la Vierge dans l'*Annonciation*. Tous ces éléments sont poinçonnés et le même motif géométrique caractérise les auréoles de *Saint Pierre* et de l'archange Gabriel dans l'*Annonciation* (voir fig. 18f et 16). La dorure à la mixtion est utilisée pour les manteaux couverts de motifs géométriques et végétaux laqués en vert ou rouge, qui, bien que légèrement différents en apparence, ont un aspect assez similaire. La dorure à la coquille est présente en liseré décoratif sur les vêtements.

La gamme des couleurs employées est assez proche de celle des panneaux de Llupia<sup>13</sup>. Les liants n'ont pas été identifiés.

Les couches picturales ont un aspect semblable. Les méthodes de mise en œuvre semblent assez proches, avec emploi de pinceaux fins et application des couleurs en zones colorées mitoyennes non superposées.

L'hypothèse d'ordre d'agencement des couleurs se rapproche de celui proposé pour l'*Architecte* de Llupia.

Dans l'*Annonciation*, les ailes et les manches de l'archange Gabriel sont peintes avec des mélanges variés. Les sous-couches colorées sont plus diversifiées que sur les autres panneaux : rose-brun sous l'architecture grise, rose sous le baldaquin, noire sous

15a. *Vocation de saint Pierre*, détail du bateau des pêcheurs sur-proportionné par rapport aux deux autres bateaux de droite

15b. *Remise des clefs à saint Pierre*, détail des clés disproportionnées

16. *Remise des clefs à saint Pierre*, détail des visages très particularisés par rapport à l'architecture du-dessus



15a.



15b.



16.



17a.



17b.



17c.



17d.



18a.



18b.

le manteau bleu de la Vierge, bleu clair sous le revers violacé du bleu, vert sous les ailes de l'archange Gabriel, blanc sous l'archange Gabriel et ocre transparent sous le dallage, le donateur et le vase.

On retrouve aussi des segments au sgraffito, de même largeur que ceux du *Martyre*, au-dessus des deux chapiteaux verts et sur l'arcade au dessus de la représentation de Dieu (fig. 14).

#### Comparaisons d'ordre stylistique

Les scènes narratives représentées sont inspirées par les Évangiles<sup>14</sup>. Les personnages occupent une position centrale, les décors et les fonds plus ou moins élaborés ont une place de second ordre pour illustrer le contexte. Les proportions des personnages et de certains détails (fig. 15a, 15b) suivent une hiérarchie utilisée comme outil de lecture narrative, sans forcément

respecter les règles de perspective dans l'espace (Voir Fig. p. 87 et p. 89).

La finesse d'exécution diffère entre les parties anatomiques, les vêtements et les décors (fig. 16, 18a). Les visages reçoivent généralement plus d'attention et sont réalisés par le meilleur peintre qui a pu, pour les commandes, s'associer à d'autres artistes, compagnons et apprentis. Les volumes et modelés subtils contrastent ici avec la représentation grossière des mains et des pieds (fig. 17 a, b, c). Les draperies des vêtements sont également représentées de manière assez figée et les éléments d'architecture en volumes assez plats, sans rendu particulièrement élaboré (fig. 17 b, d et 18b).

La facture des visages présentés dans les séries regroupant de multiples personnages est distincte ; on peut se demander s'ils ne sont pas le travail de plusieurs mains (fig. 19 a, b, c, d, e et 20 a, b, c, d, e f).

Les peintres avaient fréquemment recours à des modèles qu'ils réemployaient au sein d'une même composition et d'un tableau à l'autre. Il était courant de disposer de stocks de modèles tels que des visages ou des figures dans des postures différentes, et d'éléments de décors. Ces modèles pouvaient être utilisés selon un axe de symétrie, dans un sens ou dans l'autre et des

17 a, b, c et d. *Incrédulité*, visage détaillé (a) par rapport aux mains (b), aux pieds (c) et au sol (d) de l'*Architecte*

18 a, b. *Annonciation*, détails, visage de l'archange Gabriel (a) particularisé par rapport au carrelage (b)

19 a, b, c, d, e. *Remise des clefs à saint Pierre*, détail des visages avec une facture proche

20 a, b, c, d, e, f. *Remise des clefs à saint Pierre*, détail des visages avec une facture proche, distincte des fig. 19



19c.



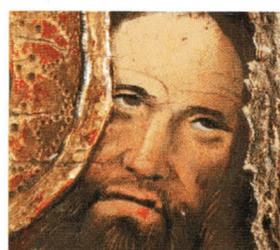
19b.



19c.



19d.



19e.



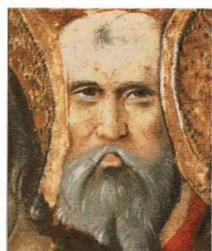
20a.



20b.



20c.



20d.



20e.



20f.

21 a, b (*Incrédulité*)  
et c (*Architecte*).  
Même modèle  
possiblement  
employé



21a.



21b.



21c.



22a.



22b.

22 a, b. *Incrédulité*,  
même modèle  
possiblement  
employé (22a :  
apôtre ; 22b : Christ)

23 a, b (*Incrédulité*)  
et c (*Martyre*).  
Même modèle  
possiblement  
employé



23a.



23b.



23c.



24a.



24b.

24 a, b. *Incrédulité*.  
Même modèle  
possiblement  
employé

25a. *Annonciation*,  
détail du donateur  
25b. *Incrédulité*, détail  
du donateur



25a.



25b.

26a. *Annonciation*,  
auréole de l'archange  
Gabriel.

26b. Scène de la  
*Vocation de saint  
Pierre*, auréole de  
saint Pierre

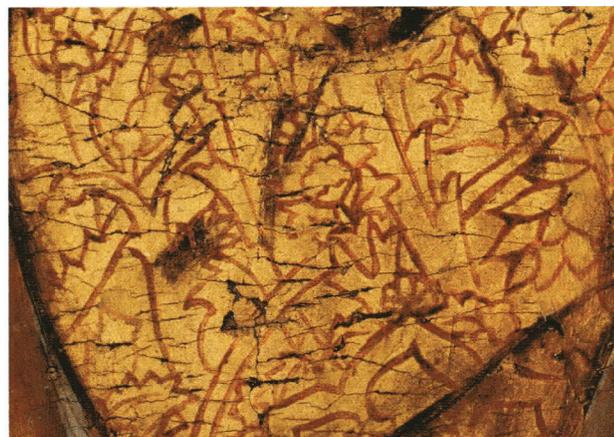


26a.

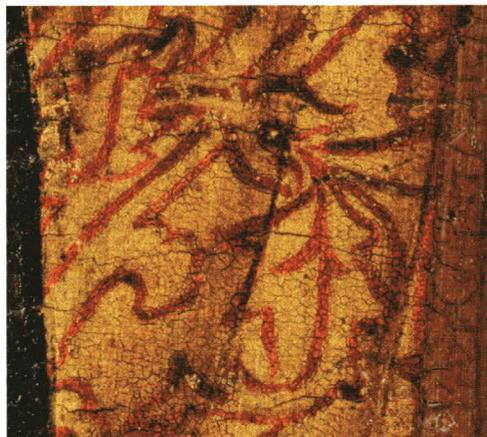


26b.

27a. *Annonciation*,  
détail de drapé  
27b. Scène de la  
*Remise des clefs à  
saint Pierre*, détail de  
drapé



27a.



27b.

variations étaient apportées dans l'« habillage » pictural. Sur le panneau de *Incrédulité*, quatre types de modèles ont pu être employés pour l'exécution des visages (fig. 21 à 24).

Sur les panneaux de *Incrédulité* et de *Annonciation*, le même modèle a pu être utilisé pour les deux donateurs (fig. 25 a, b).

Les caractéristiques stylistiques des dorures sont aussi très similaires. Le type de poinçon est d'un même et unique diamètre, d'environ un millimètre, avec des motifs simples identiques d'un panneau à l'autre (fig. 26 a, b). Les décorations peintes à la laque pour former les motifs géométriques et végétaux sur les vêtements dorés ne sont pas identiques bien que ressemblantes (fig. 27 a, b).

Ces peintures ont fait l'objet de commandes de niveaux différents et n'ont pas été réalisées suivant les mêmes impératifs.

Le cycle marial d'Argelès est le résultat d'une importante commande, avec sept panneaux<sup>15</sup> de grande dimension et deux prédelles d'une grande qualité d'exécution. La mobilisation des savoir-faire au sein de l'atelier de production ou du groupement d'artistes a dû être maximale. Les modelés des figures, les draperies des vêtements, la richesse des

décors et la variété chromatique sont très riches. Les œuvres de Llupia, conservées, présentent moins de raffinement. Les visages sont réalisés avec finesse sur l'*Incrédulité*, contrairement à ceux des autres scènes. Les vêtements et les décors sont plus grossiers. Les mains sont réduites à l'état d'ébauche, sans détails de modelé.

Sur le fragment du retable disparu de Passa, les visages et les vêtements sont d'une exécution subtile, alors que les décors sont plus sommaires.

<sup>1</sup> Partie de l'arbre juste sous l'écorce. C'est la partie correspondant aux zones d'accroissement le plus récemment formées, généralement plus sensible aux attaques des insectes xylophages, car plus riche en protéines.

<sup>2</sup> Assemblage de deux chants plats.

<sup>3</sup> Dans les écoles du Nord les peintres utilisent traditionnellement du carbonate de calcium. Le Maître de Llupia, originaire du Nord devait connaître les deux techniques. On peut penser qu'il s'est acclimaté aux techniques du Sud ou qu'un compagnon ou apprenti roussillonnais s'est chargé de préparer les panneaux.

<sup>4</sup> Relief obtenu avec du mastic liquide déposé au pinceau.

<sup>5</sup> La peinture à l'huile devient plus transparente en vieillissant, laissant notamment dans les tons clairs apparaître les dessins sous-jacents et les repentirs.

<sup>6</sup> Par exemple on ne retrouve pas de lapis-lazuli pour le bleu, mais l'emploi de l'azurite, moins coûteuse. L'azurite a un faible pouvoir couvrant lorsqu'elle est mélangée à l'huile (leur indice de réfraction étant proche) et a tendance à verdîr ou noircir dans le temps. C'est pourquoi on l'utilisait plutôt mélangée à de la colle ou du vernis.

<sup>7</sup> Roi : 113 × 50 cm ; saint Thomas : 110 × 30 cm ; personnage tronqué du milieu : 92 × 30 cm.

<sup>8</sup> *Martyre* : saint Thomas : 90 × 45 cm. *Prison* : saint Thomas (jusqu'aux hanches) : 45 × 23 cm ; Adanès (derrière saint Thomas) : 40 cm ; Sud : 90 × 30 cm ; le personnage coupé à gauche : 85 × 25(?) cm. *L'Incrédulité* : le Christ : 80,5 × 30 cm ; saint Thomas (à genoux) : 72 × 40 cm ; les apôtres de gauche et de droite : 90 × 30 cm ; le donateur : 40 × 14 cm.

<sup>9</sup> Porte avec saint Paul conservée.

<sup>10</sup> Cf. infra article de Joan Bosch, p. 34-42, première partie.

<sup>11</sup> Panneau provenant d'un retable du début du XVI<sup>e</sup> siècle, démembré dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont sont conservés deux prédelles et sept panneaux peints.

<sup>12</sup> Ce panneau est le seul élément conservé d'un retable aujourd'hui disparu.

<sup>13</sup> Pigments utilisés dans le *Saint Pierre* et l'*Annonciation* : azurite, ocre, jaune de plomb et d'étain, blanc de plomb, terre verte, vert au cuivre (malachite), vert de gris, noir d'os.

<sup>14</sup> Se reporter à l'article de Marie-Hélène Sangla, p. 19-26.

<sup>15</sup> Le retable initial devait comporter au moins 3 panneaux supplémentaires, d'autres petits panneaux à la prédelle, une niche centrale et des éléments en relief en bois doré.

## 2. Conserver, restituer

Danièle Amoroso, Marion Bosc,  
Marie Connan, Jean-Bernard Mathon

### Introduction

La connaissance des techniques de fabrication, des matériaux constitutifs et de leur mise en œuvre est un préalable à toute intervention. Ces investigations sont complétées par des recherches documentaires permettant de reconstituer l'histoire matérielle des objets. Les développements suivants détaillent l'examen-diagnostic des fragments de l'ancien retable provenant de l'église de Llupia, analysent les dégradations, leurs causes et leurs spécificités et présentent le type de problématiques abordées par le conservateur-restaurateur en charge de ces objets lors des traitements.

### 1. Altérations

L'analyse de l'état de conservation de ces fragments révèle trois grands sous-groupes de facteurs de dégradation : ceux consécutifs au réemploi, ceux dus aux conditions de conservation et enfin ceux liés à la

mise en œuvre et au vieillissement des matériaux constitutifs. Ils sont à prendre en compte de manière conjointe et complémentaire afin de comprendre l'état de conservation précaire de ces objets retrouvés.

### Les altérations dues au réemploi

L'ensemble de ces panneaux a eu une histoire matérielle chaotique qui a eu des conséquences sur leur intégrité physique.

Exception faite du panneau de l'*Incrédulité*, ils servaient de planches pour consolider soubassement, gradins et tabernacle de l'actuel maître-autel. Ils ont été considérés comme des planches de bois et non comme des images peintes et, pour certains, badiageonnés afin de masquer les scènes représentées (fig. 1 et 2).

Sans tenir compte des peintures, les panneaux ont été redécoupés, sciés et ré-assemblés, provoquant d'im-

1. Panneaux de l'*Architecte* et du *Martyre*, après leur découverte, en cours de dégagement partiel, avec facings de protection

2. Panneau de la *Prison*, débité en deux parties, suite à sa découverte ; recouvert d'un badigeon gris, avec fenêtres de dégagement montrant la peinture sous-jacente



1.



2.



3.



4.



5.

portants dommages. L'arrachage des traverses a entraîné la perte de zones peintes autour des têtes de clous dissimulés sous la couche picturale (fig. 3). On constate également la présence de traces de sciage grossier (fig. 4).

À l'inverse, les panneaux de l'*Annonciation* d'Argelès et de *Saint Pierre* de Passa n'ont pas subi les conséquences d'un réemploi puisqu'ils ont été réutilisés comme images autonomes, avec une présentation de type « tableau de chevalet ».

Le panneau de l'*Architecte* et la seule planche conservée de celui du *Martyre* ont été assemblés et maintenus ensemble, tête bêche, afin de s'encastrent dans le soubassement du retable baroque.

Le panneau de la *Prison* a lui aussi été démembré. Tous ses côtés – à l'exception du bord inférieur intact – ont été redécoupés. Les deux planches restantes ont été sciées à l'horizontale en deux parties égales ; les traverses ont été arrachées afin d'insérer les morceaux de panneau au revers des gradins. Il est difficile de déterminer quelles auraient pu être les dimensions originales du panneau, mais on peut penser qu'il était comme l'*Architecte* composé de trois planches.

La porte de *Saint Paul* a sans doute été légèrement redécoupée pour être utilisée comme étagère, mais n'a pas subi d'importantes modifications de format (fig. 5).

Le réemploi des panneaux n'est pas daté de manière précise<sup>1</sup> et il n'y a aucune trace d'autres panneaux appartenant à ce retable peint. Ces panneaux conservés ne reflètent qu'une partie de l'œuvre et posent un certain nombre de questions sur la disparition des autres éléments.

Par exemple, le panneau du *Martyre* présente une image tronquée sur ses deux côtés. Saint Thomas est agenouillé au centre, à gauche il manque la figure du bourreau, tandis qu'à droite, l'image de l'idole païenne en train de fondre est incomplète. On peut penser que la largeur originale du panneau était comparable à celle du panneau de l'*Architecte*, et qu'il manque au moins deux planches.

Une tentative de reconstitution des dimensions originales des panneaux a fait l'objet de longues réflexions. Celle proposée (fig. 6) est tout à fait hypothétique. Elle a pris en compte les éléments visibles et ceux potentiellement manquants des compositions, ainsi que la largeur moyenne des planches.

Le panneau de l'*Architecte* est le plus proche du format d'origine. Il manque probablement quelques centimètres au niveau des bords supérieurs et inférieurs ; les personnages de gauche et de droite sont coupés. La planche de droite étant bien plus petite que les deux autres, le bord gauche a certainement été réduit.

Du panneau du *Martyre* il ne reste que la planche centrale ; on peut supposer que son format était proche de celui du panneau de l'*Architecte*.

Celui de la *Prison* présente sans doute la partie inférieure droite d'un panneau original également à trois planches, d'un format proche de celui de l'*Architecte*. Le bord inférieur est original<sup>2</sup>. Le bord droit présente une colonne qui délimite la scène. Les personnages regardant vers la gauche, cela indique un manque important dans cette zone.

Le panneau de l'*Incrédulité* est un cas à part. Ce panneau a fait l'objet d'un réemploi spécifique. Conservé et seul panneau accroché dans le sanctuaire après le démembrement du retable de la Renaissance, il a subi une importante restauration en 1886. À cette occasion le haut du panneau et les angles supérieurs ont été sciés, un immense cadre ajouté<sup>3</sup>. Ce cadre a été encastré dans le panneau à l'aide d'une feuillure. Le support, ruiné en grande partie par une attaque ancienne de termites, s'est rétracté sous la pression exercée par le cadre. L'action conjuguée de la pression du cadre et de l'humidité a provoqué d'énormes soulèvements de la couche picturale, en forme de tuiles.

Cet usage « utilitaire » des panneaux et le désintéret pour les images peintes a paradoxalement sauvé ces œuvres. En effet, après réemploi, la plupart des surfaces peintes ont été recouvertes et masquées par un épais badigeon gris qui a sans doute contribué à la

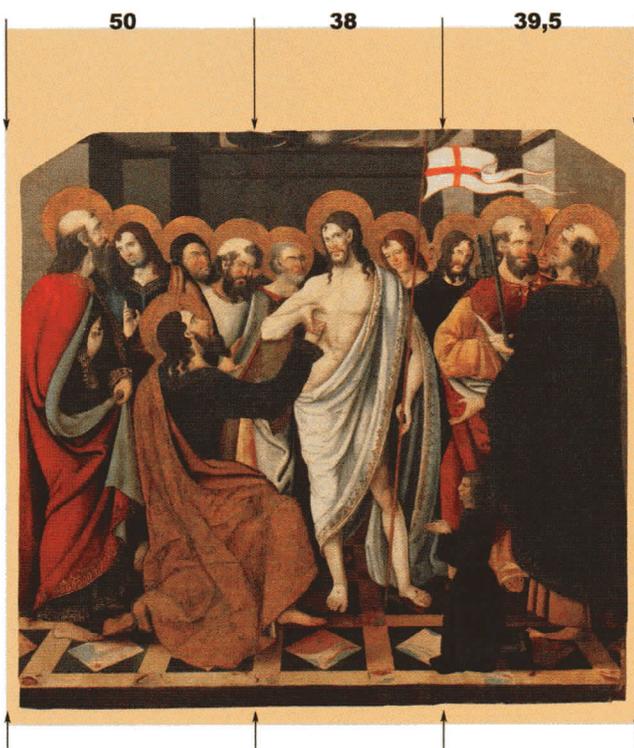
3. *Prison*, détail d'arrachement des clous qui maintenaient les traverses au revers

4. *Prison*, détail au revers montrant la trace d'un ancien sciage.

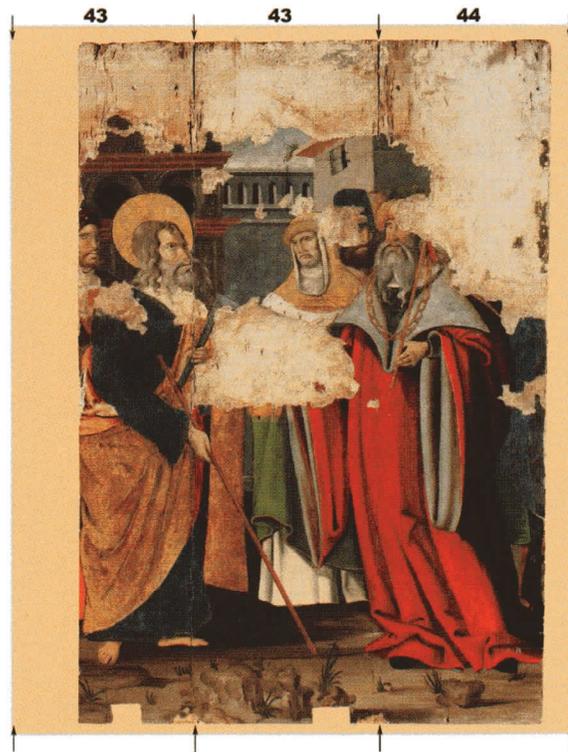
5. *Saint Paul*, revers, traces des ferrures et de la serrure initiales déposées lors du réemploi.

6. Proposition hypothétique de reconstitution des dimensions originales des panneaux.

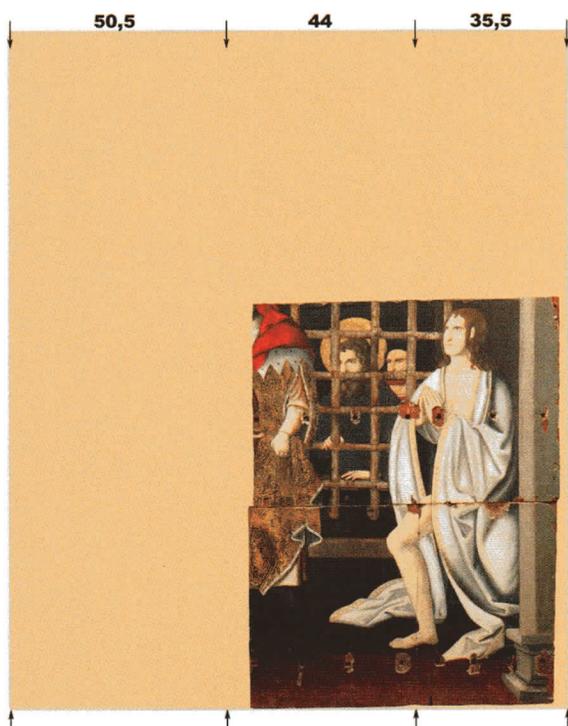
6a : *Incrédulité* ;  
6b : *Architecte* ;  
6c : *Prison* ;  
6d : *Martyre*



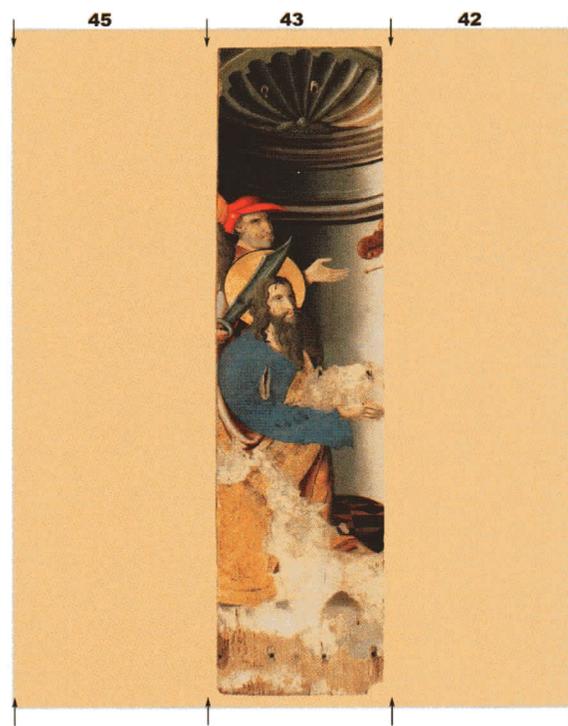
6a.



6b.



6c.



6d.

protection de la couche picturale. Il n'a pas été retrouvé sur la porte de *Saint Paul*, ni sur le haut des panneaux de *l'Architecte* et du *Martyre*, masqués par un bandeau. Le badigeon a donc été appliqué après les réparations effectuées sur le retable baroque et seulement sur les scènes risquant d'être visibles.

*Les altérations dues aux conditions de conservation*

Les conditions climatiques (variations d'humidité et de température) ont eu des incidences à différents niveaux de la stratigraphie. Le bois, les couches de préparation et les couches picturales ne réagissent pas de la même manière : dans les mêmes conditions, l'un peut se

rétracter pendant que l'autre peut se dilater. Ces mouvements différentiels créent des cisaillements entre les différentes couches. Conservés en environnement humide et confiné à même le sol, les assemblages des planches ont été fragilisés et les joints se sont ouverts (fig. 7). Les préparations et les couches picturales ont perdu leur cohésion, les préparations présentent même un aspect pulvérulent. L'adhésion des couches entre elles s'est également perdue. La filasse noyée n'a pas pu compenser tous ces mouvements. Elle a même constitué un facteur aggravant pour la formation de soulèvements prononcés de la couche picturale.

Les panneaux de l'*Architecte* et du *Martyre* donnent une vision claire des dégradations et de leurs conséquences. Après réemploi, les panneaux assemblés, en appui direct sur le sol de l'église et en contact avec les matériaux de comblement du massif d'autel, ont subi des remontées capillaires d'humidité. Au fil du temps, la perte d'adhésion de la couche picturale, à l'interface filasse/enduit, a entraîné la disparition complète de grandes plages de la composition (fig. 8a à 8d).

L'exposition à des attaques biologiques a été constatée sur différents panneaux, avec une importante attaque de termites<sup>4</sup> sur le panneau de l'*Incrédulité* et dans une moindre mesure sur celui du *Martyre* ainsi que des attaques de petites et grandes vrillettes<sup>5</sup> sur tous les panneaux. Celles-ci se traduisent par une perte de la cohésion du matériau bois, jusqu'à sa disparition partielle ou totale (fig. 9 et 10).

La surface peinte apparaît plus ou moins usée, sur le cycle de saint Thomas ; mais c'est principalement sur la représentation de *Saint Paul* qu'on observe un très fort épidermage de la couche colorée. Ponctuellement, la couleur ne subsiste qu'en îlots.

*Les altérations dues à la mise en œuvre et au vieillissement des matériaux constitutifs*

#### a. Le support bois et la préparation

Le bois et les couches de préparation à la colle sont des matériaux hygroscopiques<sup>6</sup>. L'assemblage non jointif des planches, combiné à une préparation du support mêlant filasse, enduit et colle animale, aboutit à un ensemble très réactif aux conditions environnementales. Néanmoins, ce montage présente l'avantage d'être souple et non contraignant (fig. 11).

#### b. La couche colorée et les dorures

Exécutée avec des techniques picturales variées, on observe des comportements différenciés de la couche colorée dans le temps selon les zones.

Les zones peintes avec de l'huile deviennent plus transparentes en vieillissant<sup>7</sup>. Cela est nettement visible au niveau des carnations où la couche colorée perd son pouvoir couvrant et son opacité, laissant le dessin préparatoire et les repentirs visibles à l'œil nu (Fig. 6a, b, p. 50).

Les zones bleues peintes avec de l'azurite et de la colle animale – très hygroscopique – ont subi d'importantes dégradations. Ce pigment minéral d'une intense coloration bleue au moment de l'application est instable, il noircit au fil du temps<sup>8</sup>. Le mélange colle et azurite perd sa cohésion petit à petit, laissant le pigment libre. Sa coloration perd en intensité (fig. 12). La perception actuelle des manteaux et toges bleus sur les panneaux de *Llupia* ne correspond pas à l'état d'origine. De plus, les interventions ultérieures et les nombreuses projections subies ont formé des agglomérats de dépôts en surface.

Les dorures sont plus sensibles que la peinture aux altérations chimiques et de type mécanique (frottements, abrasions). La dorure à la feuille est sensible à l'eau et se dégrade en conditions humides. L'emploi de solvants agressifs au cours de restaurations anciennes a pu également contribuer à les endommager. La plupart des dorures sont aujourd'hui très lacunaires et ont perdu une partie de leur éclat.



7.

7. *Architecte*, détail d'un joint ouvert ; présence de trous d'envol de vrillettes

8a. *Architecte*, vue générale de face en lumière rasante, après dégagement du badigeon

8b. *Architecte*, détail d'un personnage, vue des soulèvements de la couche picturale en lumière rasante

8c. *Architecte*, détail d'un personnage, vue des soulèvements de la couche picturale en lumière directe

8d. *Architecte*, détail d'un bord de lacune avec les différentes strates de préparation et de filasse apparentes



8a.



8b.



8c.



8d.

9. *Martyre*, détail, face, des galeries effondrées de termites avant intervention

10. *Incrédulité*, vue du revers, détail, attaque de termites ; le support est rongé sur toute son épaisseur, il ne reste qu'un film de bois et filasse en partie externe

11. *Incrédulité*, détail du revers, décolllement de la filasse faisant apparaître les flipots insérés, non jointifs ; trous d'envol de vrillettes

12. *Architecte*, détail d'une zone peinte à l'azurite

13. *Architecte*, détail, après dégagement du badigeon gris

14. *Martyre*, après dégagement du badigeon gris



9.



10.



11.

## 2. Le diagnostic

Le restaurateur pose le diagnostic, examine et intervient directement sur l'œuvre en faisant appel à sa culture et à ses connaissances. Il joue un rôle majeur, mais n'agit pas seul. La démarche de restauration est pluridisciplinaire ; c'est un travail d'équipe, de collaboration avec des historiens, des historiens d'art, des scientifiques et des conservateurs, qui repose sur des examens, analyses et recherches. La mise en commun des approches et des connaissances permet d'élaborer et de décider des choix de traitement et de la remise en état des œuvres. Le rôle du restaurateur, face à l'objet, est de traduire cette approche commune, sans trahir l'œuvre originale et en respectant son histoire. Les interventions sont régies par des critères déontologiques, tels que la réversibilité des interventions et des matériaux utilisés. Elles ne doivent pas être traumatisantes et inutiles et doivent assurer la bonne conservation de l'objet restauré dans le temps.

Pour le traitement des panneaux de saint Thomas, le restaurateur a été confronté à deux difficultés majeures : d'abord, leur état de conservation qui

résulte de leur mode de fabrication et de leur histoire matérielle et, ensuite, les choix possibles pour leur remise en état afin qu'ils puissent être présentés.

Ces panneaux ont une histoire matérielle commune. Leur réemploi a provoqué des altérations très diverses qui leur ont donné des aspects différents. Le manque de soin lors du démontage et du réemploi ainsi que les mauvaises conditions de conservation ont été des facteurs essentiels de dégradations des matériaux constitutifs. Cependant l'état de conservation de deux panneaux en particulier (*l'Architecte* et le *Martyre*) est paradoxal : sur une même surface, des zones où la matière peinte a totalement disparu se juxtaposent à des zones dont l'état de conservation est quasi « parfait » (fig. 13 et 14).

Ces objets portent en eux différentes « valeurs »<sup>9</sup> qui peuvent nous guider, de par l'importance que nous allons leur attribuer, dans nos choix de traitement. Il s'agit principalement des valeurs « artistique », « historique », « culturelle », « documentaire » et « d'authenticité ». Aussi, dans la restauration de ces œuvres qu'avons-nous privilégié ?



12.



13.



14.



15.



16.

15. *Incrédulité*, face après nettoyage et remise dans le plan de la surface

16. *Incrédulité*, face, détail, effondrement de la couche picturale.

17 a, b. *Prison*, après dégagement du badigeon gris



17a.



17b.

Si le panneau de l'*Incrédulité* présente un très mauvais état de conservation du bois (Cf. fig. 10), la couche picturale présente peu de pertes et la composition est quasiment complète (fig. 15 et 16).

Le panneau de la *Prison* montre une image peinte quasiment intacte : les seules pertes sont dues à l'arrachement des clous et le sciage des planches. En revanche, au moment de leur réutilisation, les planches ont été retaillées. L'image peinte est donc considérablement diminuée en largeur et en hauteur, ce qui a pour conséquence de ne montrer que la moitié droite d'un personnage (fig. 17 a, b).

La porte de *Saint Paul*, dont la conception initiale est différente de celle des autres panneaux, est surtout caractérisée par des usures de la couche picturale dont la perception est complètement "noyée" dans la dorure qui compose le fond du panneau (Cf. fig. 26 a, b).

Pour la présentation de l'ensemble des panneaux attribués au Maître de Llupia, les valeurs artistique et docu-

mentaire ont été privilégiées. Elles ont contribué d'une part à « l'invention » d'un artiste et elles ont permis la conservation de l'ensemble des traces évoquant les transformations subies au cours de leur histoire.

#### *Les traitements de conservation*<sup>10</sup>

L'élimination du badigeon recouvrant les œuvres est une intervention de stricte restauration qui met à jour les images peintes d'origine (fig. 18), mais elle est aussi une opération fondamentale de conservation<sup>11</sup>.

Les couches colorées n'ont pu être consolidées et refixées qu'après leur dégagement réalisé de manière mécanique en utilisant un scalpel à sec et, dans certaines zones plus difficiles, après ramollissement au moyen d'un gel aqueux<sup>12</sup>.

Après mise à jour des panneaux, le traitement de conservation de leur support s'est imposé quels que soient leur destination et le mode de présentation prévus.

18. *Prison*, fragment supérieur, en cours de dégagement du badigeon gris

19. *Incrédulité*, avant restauration, soulèvements de la couche picturale dus à l'humidité et à la rétraction du support, après pose de papiers fins de protection

20. *Incrédulité*, en cours de traitement du support, système de vérins pour rétablir la dimension originale du panneau

21. *Prison*, collage des joints et fentes sous presse



18.

Le traitement prioritaire a été la désinsectisation, effectuée par imprégnation de produits insecticides en dosage normalisé<sup>13</sup>. Cette intervention a été plus ou moins vaste selon le type d'insectes et la gravité de l'attaque subie.

Ensuite, afin de rendre au matériau une résistance mécanique satisfaisante, les supports ont été consolidés par imprégnation de résines durcissantes<sup>14</sup>. Le panneau de *Incrédulité* a nécessité un traitement de consolidation très important puisque les termites avaient détruit – dans de nombreuses zones – une grande partie du support. Dans ce cas extrême, on peut dire que le panneau a été partiellement “reconstruit” afin qu’il retrouve son rôle de support de la couche peinte. L'affaiblissement du support et les contraintes et pressions exercées par le cadre mis en place en 1886 ont engendré des rétractions du bois qui ont, elles mêmes, provoqué des soulèvements spectaculaires de la couche

peinte (fig. 19). Une des phases majeures du traitement de conservation a donc consisté à redonner au panneau, par un système de vérins permettant l'écartement progressif des planches, les dimensions suffisantes pour le ré-aplanissement de la couche picturale, sans chevauchement des écailles de peinture<sup>15</sup> (fig. 20).

Les phases suivantes ont porté sur le refixage de la couche picturale au support et le ré-assemblage des planches par collage des fentes et des flipots de maintien entre les joints.

Du fait de la présence de la filasse, le recollage de l'ensemble des strates constituant la couche picturale a nécessité l'emploi de différents types d'adhésifs en plusieurs phases d'intervention. Le refixage à l'interface entre le support bois et la strate préparation/filasse a été réalisé à la cire-résine<sup>16</sup>, injectée avec une seringue chauffée, afin de combler les espaces vides sous la couche picturale. Le refixage à l'interface préparation/couche colorée a été réalisé par introduction au pinceau ou à la seringue de colle protéique<sup>17</sup>.

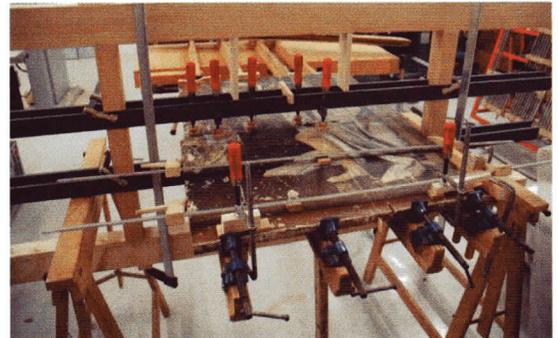
Les joints et fentes ont été recollés avec une colle protéique<sup>18</sup> en mettant les panneaux sous une presse maintenant les joints sur toute leur longueur, tout en contrôlant leur planéité dans l'épaisseur (fig. 21).

### 3. Choix de restitution

La couche picturale mise à jour a révélé des peintures de bonne qualité d'exécution technique, avec des zones peintes préservées en assez bon état de conservation.



19.



20.



21.



22.

Après l'élimination de la couche de vernis assombri et parfois chanci qui gênait la perception de l'image peinte, le niveau de réintégration des lacunes de la couche picturale a été défini pour préserver la cohérence de ces peintures qui ont un aspect inégal<sup>19</sup>.

*L'Incrédulité*, seul panneau mis en valeur après le démembrement du retable, ne présentant pas de lacunes importantes de la couche peinte, a fait l'objet d'un traitement complet, ce qui n'a pas été le cas pour les autres panneaux. Toutes les lacunes ont été mastiquées et réintégrées de manière illusionniste.

*L'Architecte* et le *Martyre* ont été traités de la même manière. Deux catégories de lacunes ont été distinguées : celles nettement limitées, de petite taille, qui pouvaient être réintégrées sans invention et qui permettaient de redonner une continuité dans la lecture et celles de plus grande dimension qui nécessitaient une « récréation » totale et qui interrompaient la lecture de l'image.

Les premières ont été mastiquées et réintégrées de façon illusionniste.

Les secondes n'ont, dans un premier temps, fait l'objet d'aucune intervention.

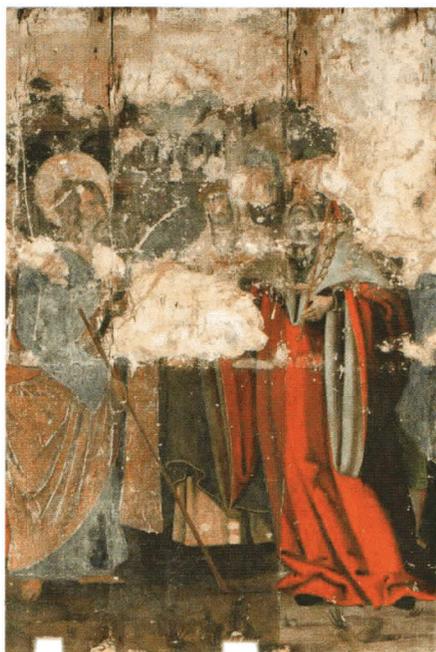
Compte tenu de leur taille importante, elles apportaient trop d'hétérogénéité, entre les parties de bois nu, les zones de couleur beige couvertes de filasse et les zones avec différentes épaisseurs de préparation blanche. Cette disparité de tons rendait la lecture d'autant plus confuse que les parties de couche peinte restaurées apparaissaient assez homogènes. Afin de laisser perceptibles les différentes strates constitutives des œuvres, la couleur blanche de la préparation a été atténuée par une retouche visible avec un ton beige (fig. 22, 23a et 24 a, b).

Pour la *Prison*, l'ensemble des lacunes étant de petite taille, elles ont pu être réintégrées de manière illusionniste. Afin de conserver les traces de l'histoire matérielle de l'œuvre, les pertes dues aux arrachements et sciage des planches n'ont pas été réintégrées. La ligne horizontale de sciage a été laissée visible, préservant l'aspect fragmentaire de l'œuvre (fig. 25 a, b).

*Saint Paul* a été traité dans l'objectif de rendre une meilleure lisibilité à l'image peinte très effacée par les

22. *Architecte*, détail d'une zone bien conservée, après nettoyage et avant masticage. La présence des petites lacunes apporte une gêne dans la lecture de l'image peinte

23a. *Architecte*, vue d'ensemble après nettoyage  
23b. *Architecte*, vue d'ensemble avant retouche des mastics.  
23c. *Architecte*, vue d'ensemble après restauration.



23a.



23b.



23c.

24a. *Martyre*, vue  
d'ensemble après  
nettoyage



24a.

24b. *Martyre*, vue  
d'ensemble après  
restauration



24b.



25a.



25b.

25a. *Prison*, vue d'ensemble après nettoyage  
25b. *Prison*, vue d'ensemble après restauration

usures de surface. La préparation originale a également été teintée en beige, remettant au premier plan les drapés blanc et bleu du saint ainsi que son épée, mais rendant difficilement lisible la perception du visage et de la main droite. Aussi, a-t-il été décidé de mastiquer et réintégrer les lacunes dans ces zones. Ces interventions ont permis de rééquilibrer une image peinte difficilement perceptible jusqu'alors (fig. 26 a, b, c).

### Conclusion

Après le traitement des œuvres, et malgré l'absence de données, leur appartenance à un même ensemble ne fait aucun doute. Cependant, il est impossible de proposer, en dehors d'une présentation numérique virtuelle, un remontage des panneaux associés les uns aux autres comme ils pouvaient l'être dans leur retable d'origine. Après leur retour dans l'église de Llupia, ils ne pourront être présentés que de manière

isolée, comme des peintures de chevalet. Cependant, cette présentation devra permettre, au travers de l'installation choisie et d'outils didactiques appropriés, de comprendre ce qui fait l'unité de cet ensemble.

Il était essentiel de conserver l'ensemble des traces de son histoire matérielle. Ce choix de restitution – fragile équilibre entre histoire et esthétique – ne peut se comprendre sans une médiation auprès du public pour expliquer l'état de conservation des œuvres après leur mise à jour et la volonté de les présenter au public. Ceci permettra également d'intégrer l'aspect subjectif de chaque parti-pris et donnera à réfléchir sur ce qui apparaîtra à chacun essentiel dans sa confrontation à l'œuvre. Le choix retenu – celui laissant visibles les traces de l'histoire matérielle des panneaux – laisse la possibilité d'une intervention à venir plus aboutie si de nouvelles découvertes devaient se produire.

26a. *Saint Paul*, vue d'ensemble avant traitement  
 26b. *Saint Paul*, vue d'ensemble après nettoyage  
 26c. *Saint Paul*, vue d'ensemble après restauration



26a.



26b.



26c.

<sup>1</sup> L'hypothèse la plus plausible est que certains panneaux du XVI<sup>e</sup> siècle, conservés dans on ne sait quel endroit, ni dans quel objectif, ont été utilisés, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour restaurer le retable baroque.

<sup>2</sup> Seul bord non re-découpé de tous les panneaux.

<sup>3</sup> Cf. infra, article de Marie-Hélène Sangla, p. 43-45, première partie.

<sup>4</sup> Insecte archiptère à quatre ailes, à pièces buccales broyeuses, qui vit en société et ronge les pièces de bois par l'intérieur. Le matériau bois perd sa cohésion et s'effondre laissant apparaître les profondes galeries creusées.

<sup>5</sup> Petit insecte coléoptère dont la larve ronge les pièces de bois. Après éclosion de la larve, l'insecte s'envole en créant un petit trou circulaire, parfois même au travers de la surface peinte.

<sup>6</sup> Qui absorbent l'humidité de l'air.

<sup>7</sup> Article « Huile, généralités », Perego 2005, p. 351-360.

<sup>8</sup> Article « Azurite », Perego 2005, p. 74-76.

<sup>9</sup> Brandi 2011, Dal Molin 2011.

<sup>10</sup> Voir la terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel (résolution adoptée par les membres de l'Icom-CC à l'occasion de la XV<sup>e</sup> conférence triennale, New Delhi, 22 septembre 2008. Ici, les traitements de conservation visent à stopper les phénomènes de dégradations en cours sur un objet (consolidation des supports, refixage...), les traitements de restauration agissent sur la lisibilité et la perception de l'objet (nettoyage, réintégration colorée...).

<sup>11</sup> Dusfour 2008, Amoroso *et al.* 2011.

<sup>12</sup> Gel de laponite : produit synthétique inorganique, se rapprochant des argiles naturelles. Dusfour 2008.

<sup>13</sup> Cyperermethrine à 8% dans de l'heptane.

<sup>14</sup> Paraloid B72 à 10% dans de l'acétone.

<sup>15</sup> Bedani, Trubert 2012.

<sup>16</sup> Cire d'abeille 80 % et résine dammar 20 %.

<sup>17</sup> Colle d'esturgeon diluée à 5% dans de l'eau déminéralisée.

<sup>18</sup> Colle de poisson.

<sup>19</sup> Récemment, un cas d'étude similaire a été traité en Sardaigne. Il s'agissait de panneaux ré-employés provenant eux-aussi d'un retable démembré. Les différents panneaux ont été traités de manière identique même si leur état de conservation était différent au moment de leur re-découverte. Les lacunes ont été mastiquées et retouchées de manière illusionniste. Les bords des panneaux n'ont pas été touchés, laissant le bois nu apparent pour laisser entendre qu'il s'agissait de panneaux incomplets. Siddi 2011.