

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA  
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

# CONTRIBUTION À UNE HISTOIRE TECHNOLOGIQUE DE L'ART

Actes de journées d'étude  
de la composante de recherche Préservation des biens culturels  
sous la direction de Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier

APPORT DE L'OBSERVATION  
ET DE LA RECONSTITUTION DANS L'ÉTUDE DU  
PROCESSUS CRÉATIF DE RÉUNION D'ARTISTES  
DANS L'ATELIER D'ISABEY

CLAIRE BETELU

---

## Pour citer cet article

Claire Betelu, « Apport de l'observation et de la reconstitution dans l'étude du processus créatif de Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey », dans Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC, Paris, INHA, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2018, p. 200-209.

# APPORT DE L'OBSERVATION ET DE LA RECONSTITUTION DANS L'ÉTUDE DU PROCESSUS CRÉATIF DE *RÉUNION D'ARTISTES DANS L'ATELIER D'ISABEY*

CLAIRE BETELU

## Résumé

Le présent article propose une interprétation du processus de création de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey* (Salon de 1798, R.F. 1290 bis Musée du Louvre, Paris) de Louis-Léopold Boilly. Il se fonde sur un examen matériel minutieux des différentes pièces du corpus rattachées au tableau, entrepris dans le cadre de leur restauration notamment. Une partie des hypothèses est le fruit d'un travail de reconstitution qui s'appuie sur l'examen des traces matérielles et l'étude des sources écrites contemporaines.

## 1. Introduction

*Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey* (Salon de 1798, R.F. 1290 bis Musée du Louvre, Paris) de Louis-Léopold Boilly est la première représentation d'artistes de cette envergure dans la peinture française. L'étude des différentes étapes du processus créatif, des premiers dessins connus au choix du titre, fait état d'un processus complexe de conception et de réalisation. Son analyse, avec le soutien de la génétique des textes et de l'examen matériel des œuvres, conduit notamment dans le cadre de la restauration, offre une lecture nouvelle des pratiques du peintre dans le contexte artistique du Directoire. Elle révèle également les liens et les ambitions d'une nouvelle communauté artistique, ouverte à l'ensemble des acteurs des beaux-arts et des arts de la scène.



**Fig. 1.** Louis-Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, Salon de 1798, huile sur toile (71 × 111 cm), Musée du Louvre, Paris (R.F. 1290 bis) (RMN-Grand Palais)

Une partie de cette recherche consiste à développer une méthode d'étude du processus de création. Fondée sur l'examen de la matérialité des œuvres, la reconstitution est apparue comme une source de connaissance à même de nous renseigner sur les conditions de création ou du moins d'élargir la réflexion aux solutions techniques, potentiellement envisagées par l'artiste. Sa mise en œuvre s'appuie sur une étude matérielle préalable des pièces. Dans le cadre de la thèse, une lecture diachronique de chacune s'ouvre aux rapports qu'entretiennent leur évolution matérielle, les choix de présentation et de restauration avec les modes de réception. Détachée d'une lecture

herméneutique, cette approche renoue avec l'état initial de présentation de l'objet artistique. Les dessins et les études peintes constituent les jalons préparatoires à la réalisation du tableau. Les outils d'examen développés par la conservation-restauration, comme les constats d'état de conservation et technologique, nourrissent l'étude de leur matérialité.

## 2. Examen de la matérialité du corpus

### 2.1. Méthodologie

Le constat d'état est élaboré pour juger de l'état de conservation des œuvres. Habituellement rédigé en préalable à une intervention de restauration, il est un marqueur temporel pour l'histoire matérielle de l'œuvre. Il réunit les informations relatives à la mise en œuvre de l'objet d'une part. Chaque strate visible en lumière blanche est identifiée et caractérisée. La nature des outils, les gestes de l'artiste et ses procédés sont interprétés à partir des traces observées. D'autre part, le constat technologique est accompagné du détail des altérations observées sur l'œuvre. Les informations sont ordonnées en fonction de leur position dans la stratigraphie et selon la nature de l'altération. Le recoupement des informations relie la mise en œuvre par l'artiste, les altérations, les conditions de conservation et les facteurs de dégradation.

Par ailleurs, le restaurateur a, à sa disposition, une variété d'éclairages qui lui permettent d'observer des éléments invisibles en lumière naturelle. L'examen des pièces sous rayonnement ultra-violet consiste à répertorier les photoluminescences de la peinture et à rechercher de manière systématique les origines de leur présence ou de leur absence. La distinction entre les parties du film peint original et les parties rajoutées postérieurement est établie à partir de l'interprétation des photoluminescences. Les repeints, superficiels à la couche de peinture originale, ne réfléchissent pas les rayons ultra-violets et se présentent noirs. Dans un premier temps, les informations sont cartographiées puis confrontées aux éléments relevés sous lumière naturelle<sup>1</sup>. Enfin, elles sont mises en relation avec de possibles altérations ou interventions humaines. Contrairement à une stratigraphie archéologique qui présente la superposition de strates, la lecture sous lumière ultraviolette offre une vision de la surface, de la juxtaposition de strates de natures différentes sur un même plan. La combinaison de ces informations avec celles recueillies lors du constat d'état permet de proposer, dans un second temps une lecture tridimensionnelle de l'œuvre.

**1** Madeleine Hours, *Analyse scientifique et conservation des peintures*, Paris, Office du livre, 1986, p. 43-52.

Enfin, l'étude de l'imagerie sous lumière infrarouge offre un accès indirect à l'œuvre, donnant à voir des éléments graphiques recouverts par le film peint. Toutefois, les informations retranscrites sur l'image dépendent de la sensibilité des outils scientifiques utilisés et de la résolution de l'image. Lorsque le matériau de tracé est composé de carbone, la lumière infrarouge met en évidence un dessin sous-jacent. Toutefois, d'autres matériaux, utilisés en phase sèche ou humide, éventuellement colorés ont pu être mis en œuvre par le peintre mais ne sont pas rendus visibles par cette méthode. Ce constat en pointe les difficultés et les limites.

## 2.2. Examen des pièces rattachées au processus de création de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey*

La production de L.-L. Boilly bénéficie de peu d'examens scientifiques. L'imagerie est loin d'être exhaustive. Elle n'a fait l'objet d'aucune exploitation scientifique ou de publication jusqu'à ce jour. Une photographie infrarouge de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey* est aujourd'hui accessible dans sa version numérique (C2RMF P306-9918, photographie 1959). Un dessin à la ligne repris à l'encre retranscrit vingt-neuf des trente-et-une figures. On note des traits au carbone, de petites dimensions, qui ne correspondent à aucun élément visible de la composition. La figure à droite, derrière le chevalet, apparaît recherchée à même la toile comme le montre les nombreuses lignes entrecroisées. La dernière figure à sénestre a fait l'objet d'une reprise.



Fig. 2. Louis-Léopold Boilly, Série de portraits d'artistes, huile sur papiers marouflés sur toile, Palais des Beaux-Arts, Lille (P363-386) (C. Betelu)

Dans le cadre de la préparation de l'exposition *Boilly*, nous avons été amenés à étudier et restaurer *Série de portraits d'artistes* (P363-386, Palais des Beaux-Arts, Lille), un ensemble de travaux préparatoires conçus pour *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*<sup>2</sup>. Le Palais des Beaux-Arts conserve vingt-trois

2 Palais des Beaux-Arts, *Boilly (1761-1845 : un grand peintre français de la Révolution à la Restauration)*, [exposition, musée des Beaux-Arts de Lille, 23 octobre 1988-9 janvier 1989], Lille, Musée des Beaux-Arts, 1988.

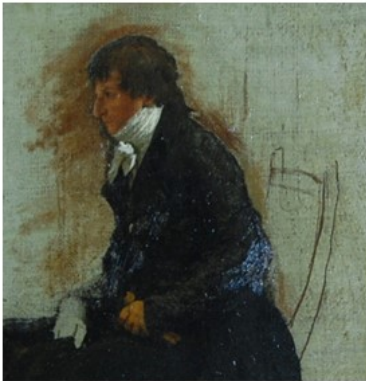
études peintes, regroupant vingt-six des trente-et-une figures présentes dans le tableau. Boilly choisit un support papier, bleu, chiffon. Les marques de leur collage sur les toiles sont clairement visibles et accréditent une transformation postérieure. Un premier dessin à la ligne est posé au pinceau, chargé d'une matière liquide rouge ou noire. Le tracé est délicat et précis. Les caractéristiques visuelles évoquent un composé huileux dilué.



a : *Guillaume Guillon dit Lethière et Antoine Charles Horace, dit Carle Vernet*, huile sur papier marouflé sur toile (43 x 37 cm), Palais des Beaux-Arts, Lille (P387) (C. Bételu)



b : Détail du dessin sous-jacent bord dextre du manteau de Lethière (C. Bételu)



c : Dessin sous-jacent noir, peint. Détail de l'étude de *François Gérard*, huile sur papier marouflé sur toile (46 x 38 cm), Palais des Beaux-Arts, Lille (P385) (C. Bételu)



d : Dessin sous-jacent noir peint. Détail du siège de l'étude d'*Antoine Denis Chaudet*, huile sur papier marouflé sur toile (37 x 29 cm), Palais des Beaux-Arts, Lille (P365) (C. Bételu)

Fig. 3 a-d. Mise en évidence des dessins dans Série de portraits d'artistes (C. Bételu)

Le modelé des figures est ensuite peint avec des couleurs opaques, chargées en pigments. Des aplats colorés jouxtent les figures. Appliqués dans un geste très mesuré, ils présentent une opacité similaire au reste du motif et correspondent aux couleurs environnantes dans le tableau. Ils sont interprétés comme des repères d'intensité et de valeurs mis en œuvre afin d'affiner les contrastes. Une attention particulière est accordée aux carnations.

En outre, l'examen sous rayonnement ultra-violet de *Série de portraits d'artistes* met en évidence de nombreuses zones sombres, comprises comme des ajouts de matière postérieurs à la mise en œuvre initiale. Les campagnes de repeints s'organisent pour l'essentiel autour du motif original préservant la touche de Boilly. En lumière naturelle, ces mêmes zones présentent un état de conservation différent de celui observé au centre. La qualité du mélange ou l'inadaptation de sa nature avec celle du substrat sont responsables de la rétractation du film qui se matérialise par un réseau de craquelures denses. Parmi les vingt-trois études, les portraits en buste sont les plus retouchés. De façon générale, le motif des personnages est complété, et la transition entre le papier et la toile dissimulée par un repeint. Lorsque l'on considère leur localisation et leur étendue, ces interventions répondent à un même objectif : présenter les études comme des portraits indépendants peints sur toile.

Enfin, l'étude de cette série induit la prise des mesures du format des papiers et des toiles montées sur châssis, ainsi qu'un relevé de la partie originale des figures. Un premier constat montre qu'elles s'organisent en deux groupes. Les figures, pour la plupart en pied, qui répondent au premier plan du tableau, présentent la même échelle. Les autres figures, tronquées à la taille ou au cou, offrent une échelle supérieure d'un tiers au regard du premier groupe. De plus, les découpes des papiers et certaines réserves dans les personnages induisent un emboîtement des figures. La collation de ces informations évoque des pièces de puzzle, découpées pour s'imbriquer mutuellement. Nous émettons dès lors l'hypothèse que les études peintes sont des outils réalisés par Boilly pour la mise en place de la composition finale. Cet axiome sous-entend que le projet est clairement défini avant la mise en œuvre de ces études et qu'un mode de report permettant la reproduction de ces figures, sur le support toile de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey*, a pu être utilisé.

La mise en place des relevés des études sur *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey* et sur un agrandissement du tableau d'un tiers confirment nos premières conclusions. Les relevés, sur film plastique transparent, consignent le contour de la partie originale des études et la forme extérieure des papiers découpés. Ils rendent compte des formats et de la maniabilité des études avant leur doublage. Les relevés des figures du premier groupe, sont superposés au tableau. Ceux du second groupe sont placés sur l'agrandissement

d'un tiers du tableau. Les figures du premier groupe se superposent sur le motif correspondant dans le tableau. Le rapport d'échelle est strictement de 1. Celles du second groupe s'imbriquent parfaitement sur l'agrandissement et se limitent strictement aux éléments consignés sur les études.

Ces observations suscitent deux réflexions. Il nous faut envisager un document, graphique ou peint, en amont des études peintes, rendant compte précisément de la composition. Il servirait de guide visuel dans l'exécution des études. Le dernier dessin connu, *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey, Étude générale* (Pl.115, Palais des Beaux-Arts, Lille), ne donne pas les informations nécessaires pour leur élaboration. Il compte vingt-cinq personnages et de nombreuses différences avec la composition finale. Par ailleurs, le constat interroge sur les procédés de report sur la toile et la combinaison des études. Quel procédé ou outil de report Louis-Léopold Boilly utilise-t-il pour reproduire les motifs et conserver l'échelle pour le premier groupe et la diminuer pour le second? Enfin, comment s'affranchit-il de l'opacité du papier pour superposer les études et visualiser leur imbrication?

### 3. Reconstitution

Les travaux de Charles Seymour Jr<sup>3</sup> et ceux de Stéphanie Buck nous ont amené sur le champ de la reconstitution<sup>4</sup>. Toutefois, ces démarches restent ponctuelles, peu formalisées et se présentent comme des illustrations au discours. Le cadre d'expérimentation et les paramètres n'apparaissent jamais clairement définis. Rapidement, la nécessité d'encadrer notre démarche s'est imposée. Le protocole de recherche se doit d'assurer fondement, intelligibilité et reproductibilité dans le but de donner à la reconstitution la portée scientifique propre à un travail de recherche. Les hypothèses envisagées sont les suivantes : Boilly conçoit les pièces de *Série de portraits d'artistes* pour les reporter sur la toile ; Boilly utilise un pantographe comme outil de report. Afin de rapprocher la reconstitution d'un mode d'étude propre et d'élargir sa portée, la littérature scientifique consacrée à la conservation-restauration est sollicitée. Ses fondements méthodologiques reposent sur la prise en compte de la spécificité du traitement d'œuvres uniques. Elle souligne la nécessité d'établir des protocoles de recherche reproductibles. La fiche de suivi

**3** Charles Seymour Jr, « Dark chamber and light-filled room : Vermeer and the camera obscura », *The Art Bulletin*, 3, Septembre 1964, p. 323-331.

**4** Stéphanie Buck, « Comparing drawings and underdrawings. The possibilities and limitations of a method », dans *La peinture et le laboratoire, procédés méthodologie, applications*, Actes de colloques *Le dessin sous-jacent dans la peinture XIII*, [Bruges, 15,16 et 17 septembre 1999], Louvain, Uitgeverij Peeters, 2001, p. 201-211.



d'expérimentation proposée, par Terry J. et Chandra L. Reedy, est retenue comme premier modèle<sup>5</sup>. Les informations recueillies lors de l'expérimentation sont ainsi organisées afin de les confronter. L'expérimentateur renseigne les sections suivantes : « nom de l'expérimentateur », « date », « questions envisagées par la reconstitution », « faits connus et travaux antérieurs à la reconstitution », « implications et répercussions », « unité d'expérimentation », « reproductivité », « résultats », « analyse des résultats », « autres informations importantes ».

Nous considérons l'hypothèse de l'utilisation par Boilly du pantographe pour reporter les motifs des études sur la toile. Cet appareil de report reproduit mécaniquement un modèle à une échelle similaire ou différente<sup>6</sup>. Mis au point en 1630, la conception initiale du pantographe limite son utilisation à un agrandissement ou à une réduction d'un demi<sup>7</sup>. En 1743, le français Langlois crée de nouveaux rapports, offrant la possibilité de reproduire un motif en réduction d'un tiers ou à l'identique notamment. Cet outil entre rapidement dans l'apprentissage des arts graphiques et apparaît dans les manuels de dessin. Une entrée lui est dédiée dans *l'Encyclopédie* à la section « dessein »<sup>8</sup>. La forme et la précision du cadrage des figures représentées sur les études et leur correspondance avec la composition finale, le maintien ou la réduction d'échelle d'une étape à l'autre, la nature du dessin sous-jacent de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey* et la mention d'un pantographe dans un catalogue de vente étayaient cette hypothèse<sup>9</sup>.

La reconstitution est conçue en trois temps. On envisage d'abord l'effet de l'outil sur le tracé puis la combinaison des études. Les conclusions relèvent de la proposition. Dans un premier temps, nous reproduisons avec le pantographe une figure en diminuant l'échelle d'un tiers. Le portrait de Redouté présente une grande précision de traitement au stade de l'étude et du dessin sous-jacent. De profil, ce portrait est jugé complexe notamment du fait de la courbure du nez et de l'intensité du regard. Il se présente comme un bon éton. Il permet ainsi de juger de la difficulté du procédé. On appréhende dans quelle mesure le pantographe restitue les détails et si le tracé se rapproche de

5 Terry J. Reedy, Chandra L. Reedy, *Principles experiments design for art conservation research*, Los Angeles, GCI scientific program report, Getty, January 1992, p. 90.

6 Ségolène Bergeon, Pierre Curie, *Vocabulaire typologique et technique. Peinture et dessin*, Paris, éditions du Patrimoine CMN, 2009, p. 352.

7 Maya Hambly, *Instruments de dessin, 1580-1980*, Paris, Ars Mundi, 1991, p. 130.

8 Maya Hambly, *ibid.*, p. 131

9 « Objets divers, N° 102 un pantographe », dans Bonnefons-Delavialle, *Catalogue du précieux cabinet des écoles hollandaise, flamande et française de M. Boilly, peintre*, Paris, A. Coniam, 1829, p. 34.

celui de l'image sous lumière infrarouge. Ce dernier montre une ligne fine et continue qui retranscrit avec précision la ligne extérieure de vingt-neuf figures. L'expérimentation enseigne que la reproduction du motif est possible. Le tracé est heurté mais rend compte de toutes les informations dans un format plus petit. En outre, l'utilisation du pantographe est facile et rapide. Le dessin est posé en quelques secondes. Les lignes sont cassées et moins fluides que sur l'étude peinte du portrait. La pointe de relevé creuse la surface du support original. Confrontée à l'image sous infrarouge du dessin sous-jacent, la forme du tracé correspond. Les lignes moins denses, observées sur le dessin sous-jacent, qui ne s'expliquent pas dans la composition, s'apparentent à celles observées sur la reproduction. La reconstitution tend à montrer qu'il s'agirait des lignes laissées par la mine traçante du pantographe lorsque la pointe de relevé est soulevée.

Si la reconstitution permet d'évaluer la vraisemblance de certaines hypothèses, sa portée semble plus grande par le questionnement qu'elle suscite. La mise en œuvre du processus nourrit la réflexion quant à l'enchaînement des étapes, aux contraintes imposées par la nature des matériaux notamment. Dans le cas de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey*, elle conduit à s'interroger sur le mode de recomposition du dessin d'ensemble à partir d'études aux formats initiaux conçus sur deux standards et sur l'affranchissement de l'opacité des papiers. Les investigations sur ce point se poursuivent.

## Bibliographie

BERGEON Ségolène, CURIE Pierre, *Vocabulaire typologique et technique. Peinture et dessin*, Paris, éditions du Patrimoine CMN, 2009.

BONNEFONS-DELAVIALLE, *Catalogue du précieux cabinet des écoles hollandaise, flamande et française de M. Boilly, peintre*, Paris, A. Coniam, 1829, p. 34.

BUCK Stéphanie, « Comparing drawings and underdrawings. The possibilities and limitations of a method », dans *La peinture et le laboratoire, procédés méthodologie, applications*, Actes de colloques *Le dessin sous-jacent dans la peinture XIII*, [Bruges, 15,16 et 17 septembre 1999], Louvain, Uitgeverij Peeters, 2001, p. 201-211.

HAMBLY Maya, *Instruments de dessin, 1580-1980*, Paris, Ars Mundi, 1991.

HOURS Madeleine, *Analyse scientifique et conservation des peintures*, Paris, Office du livre, 1986.

SEYMOUR Charles Jr, « Dark chamber and light-filled room : Vermeer and the camera obscura », *The Art Bulletin*, 3, Septembre 1964, p. 323-331.

REEDY Terry J., REEDY Chandra L., *Principles experiments design for art conservation research*, Los Angeles, GCI scientific program report, Getty, January 1992.

## Liste des illustrations

Figure 1 : Louis-Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, Salon de 1798, huile sur toile (71 × 111 cm), Musée du Louvre, Paris (R.F. 1290 bis) (RMN-Grand Palais)

Figure 2 : Louis-Léopold Boilly, *Série de portraits d'artistes*, huile sur papiers marouflés sur toile, Palais des Beaux-Arts, Lille (P363-386) (C. Betelu)

Figure 3 a-d : Mise en évidence des dessins dans *Série de portraits d'artistes* (C. Betelu)

## Auteur

Docteure en histoire de l'art et diplômée du master de Conservation-restauration des biens culturels de Paris 1 Panthéon Sorbonne, **Claire Betelu** est depuis septembre 2017 maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne (UFR 03) et membre de l'HiCSA. Elle étudie les pratiques artistiques (périodes moderne et contemporaine) et l'histoire des pratiques de la conservation-restauration.