

ASSOCIATION DES ARCHIVISTES DE L'ÉGLISE DE FRANCE

JOURNÉE D'ÉTUDES 2016

CONSERVATION PREVENTIVE DES OBJETS POLYCHROMES

CONNAISSANCE DES MATERIAUX- RISQUES ENCOURUS- PRECONISATIONS



« Le Christ au tombeau » (62 x 114 cm)
Huile sur bois datée de la fin du XV siècle
Attribuée à un anonyme lombard
Coll. Marquis Giovanni Pietro Campana, Rome

Congrégation des Petites sœurs de l'Assomption

57, rue Violet - 75 015 Paris (métro Emile Zola)

10 mars 2016

9h-12h – 13h30-16h

Charlotte Jude

Restauratrice du patrimoine

Sommaire

I INTRODUCTION	3
II LES DIFFERENTS SUPPORTS	3
2.1 Le bois.....	3
2.2 La toile	4
2.3 Le mur.....	5
2.4 Le métal	6
2.5 Les peintures sur verre	7
III LA COUCHE PICTURALE	8
3.1 Pigments	9
3.2 Liants	10
3.3 Vernis.....	10
IV LA CONSERVATION PREVENTIVE.....	11
4.1 Les causes climatiques.....	11
4.2 La prévention des risques matériels	12
V LES PRECONISATIONS.....	15

Les objets polychromes

I INTRODUCTION

Concernant les objets polychromes, on est généralement en présence de deux parties, un support et une couche colorée.

Les deux sont très importants : on apporte souvent plus d'attention à l'image mais c'est souvent le support qui influe le plus.

En effet, le support est souvent instable alors que la couche picturale est inerte, c'est de là que naissent les problèmes.

Cependant, la technique utilisée pour la couche picturale peut également engendrer des dégradations spécifiques.

D'où la nécessité de bien connaître les matériaux pour anticiper les dégradations (d'où la multiplicité de restaurateurs selon le support).

II LES DIFFERENTS SUPPORTS

2.1 Le bois

Le bois est l'un des premiers supports mobiles utilisé aussi bien pour les panneaux sur bois que pour les sculptures.

Structure et propriétés du bois

Le bois est constitué de 2 principaux composants :

- la cellulose (65 à 80%) constitue les fibres du bois orientées dans l'axe de l'arbre ;
- la lignine (20 à 35%), substance complexe qui incruste les parois des fibres et leur apporte une bonne durabilité et surtout une grande rigidité.

Le bois vivant contient beaucoup d'eau (supérieur à 100% de son poids). Après la coupe, jusqu'à 30 % de l'eau libre, eau qui circule librement dans les vaisseaux, disparaît ; par contre, l'eau d'imprégnation, eau des parois cellulaires, est chimiquement liée ; apparaît alors un retrait du bois.

Le bois étant hygroscopique, il peut regonfler à tout moment en refixant l'eau à nouveau.

Sa composition chimique le rend sensible aux moisissures, champignons et larves d'insectes xylophages.

Les essences

Les essences utilisées sont différentes selon le pays d'origine :

- en Italie : peuplier ;
- en France : noyer dans le sud, chêne dans l'Europe du nord (pays nordique) ;
- en Espagne : résineux ;
- au Portugal : châtaignier.

Cependant malgré des propriétés différentes selon les essences, le critère de choix semble être la facilité d'acquisition aux moins jusqu'au XVIème, après il y a plus d'échanges entre les pays.

Le débit

Le débit du bois répond à des règles précises selon la coupe sur quartier ou sur dosse.
Le débit sur quartier engendre moins de déformations.

Les assemblages

Les assemblages pour les grands panneaux : soit à la colle (os ou caséine) soit par des chevilles.
Plus parfois un renfort de traverses fixes ou mobiles.

On trouve souvent la présence d'une couche de colle animale pour diminuer la porosité du bois et assurer une bonne adhésion de la préparation.

La préparation

Puis la préparation : couche protectrice (sorte de tampon entre le support et la couche picturale) et préparatoire du support qui le rend apte à recevoir la peinture. En général un mélange de colle animale + du gypse ou de la craie chez les primitifs. L'objectif est de rendre l'aspect de surface lisse en masquant les aspérités du bois.

Parfois les ébénistes rajoutaient une toile noyée dans la préparation pour atténuer le jeu du bois.
Plus tard apparaît une couche d'huile pour imperméabiliser la préparation en surface.
Quand la technique à l'huile se généralise début XV^{ème} dans le Nord et surtout au XVI^{ème} en Italie, une couche superficielle de blanc de plomb à l'huile est introduite.
Par la suite, seule une couche à l'huile recouvre le support.

Les préparations peuvent aussi parfois être colorées surtout mi XV^e et XVII^{ème}.

Vieillessement : courbure et craquelures

En vieillissant, le bois continue de sécher lentement et entraîne dans son jeu la couche picturale plus dure et cassante.

Une déformation apparaît (courbure) en fonction du débit du bois.

En cas de présence d'une couche picturale sur les deux faces ou de présence d'une couche de cire au dos l'influence de l'humidité peut ainsi être limitée.

Ces déformations sont aujourd'hui acceptées mais pendant longtemps une remise à plat a été recherchée.

Ce jeu du bois entraîne, inexorablement, un réseau de craquelures sur la couche picturale.

Cependant lorsqu'il s'agit d'un mouvement progressif, la couche picturale n'est pas mise en danger.

Ce sont les variations brusques qui sont dangereuses.

2.2 La toile

A partir du XVII^{ème}, la toile est le support de prédilection des artistes, plus légère, plus mobile, moins chère.

Elle est tendue sur un châssis plutôt précaire (fixe) au début puis apparaît le châssis anglais (à clefs) (1757).

Certaines toiles du XV^{ème}, tendues sur une planche, se conservent mieux.

La qualité des textiles

La qualité de la toile est fonction de la nature de la fibre et du tissage.

On trouve le lin, le chanvre, le coton ou le jute.

Ces fibres végétales sont composées de cellulose et de lignine.

Le rouissage permet d'éliminer une partie de la lignine qui acidifie la toile et l'affaiblit.

Le lin et le chanvre sont les plus solides et se stabilisent plus facilement à la tension.

Le coton se déforme facilement.

La toile de jute est de qualité bien inférieure (peintures décoratives).

La toile est tendue sur un châssis; elle reçoit ensuite une couche de préparation.

Comme pour le bois, il s'agit de colle animale + craie ou gypse au début puis la préparation devient plus souple, moins pulvérulente plus huileuse.
Les toiles sont parfois colorées.

Vieillessement

La toile est hygroscopique alors que la préparation et la couche picturale forment un ensemble inerte.
Comme pour le bois, cette différence de comportement entraîne l'apparition de craquelures.

Les craquelures sont différentes en fonction de la toile et de la préparation.

Interviennent également, la tension et les déformations de la toile.

La perte de souplesse mécanique est due à l'alternance de retrait et de dilatation ainsi qu'à l'oxydation de la cellulose (lumière, oxygène et acidité de la couche picturale).

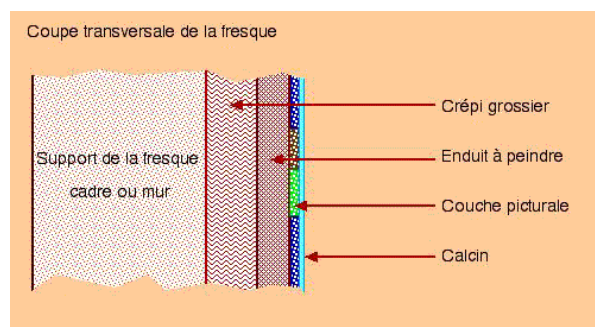
La toile devient cassante et inerte. Elle ne joue plus son rôle de support, apparaissent trous et déchirures, elle se décroche du châssis.

2.3 Le mur

Définition

Le mot fresque vient de l'italien fresco "frais".

La fresque est une technique de peinture murale exécutée sur un enduit frais constitué de chaux et de sable. Les couleurs appliquées sont des pigments délayés dans de l'eau.



Plusieurs couches distinctes forment la fresque

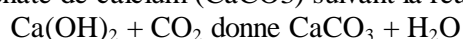
- Une première couche de crépi grossier appliquée sur le support. Ce mortier est un mélange de chaux éteinte et de sable grossier : l'arriccio
- La seconde couche, l'enduit à peindre, est constituée de chaux éteinte et de sable fin bien tamisé : l'intonacco
- La troisième couche est la couche picturale constituée de pigments à l'eau pure appliqués au pinceau
- La dernière couche, le calcin, résulte de la carbonatation du mortier de chaux qui, en séchant, produit une couche protectrice transparente qui enrobe les pigments et les fixe définitivement.

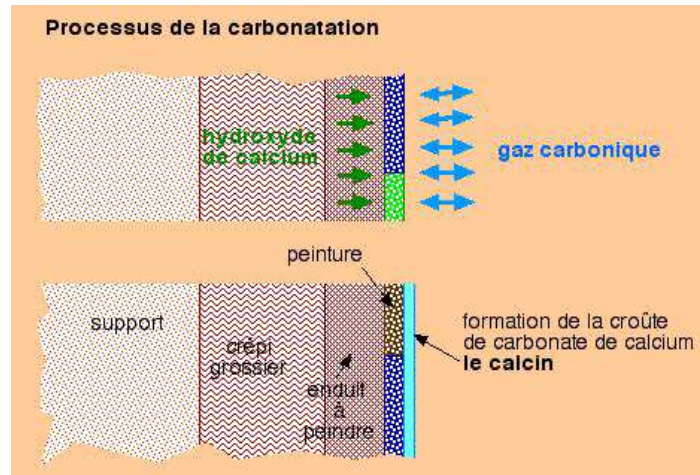
La carbonatation

Les chaux aériennes mélangées à de l'eau et du sable durcissent progressivement en se "recarbonatant" au contact du gaz carbonique de l'air.

Ce durcissement reconstitue en quelque sorte le calcaire d'origine en formant le calcin qui fixe les couleurs de la fresque.

Si on utilise les symboles chimiques, la chaux éteinte Ca(OH)_2 , se combinant avec le gaz carbonique de l'air (CO_2), reforme le carbonate de calcium (CaCO_3) suivant la réaction :





La gamme de pigments est plus restreinte en raison de la présence de chaux, il s'agit essentiellement des terres.

Les autres techniques de peinture murales sont sur un enduit sec plâtre ou chaux.

Les différents liants possibles sont :

- un lait de chaux ;
- des liants organiques : colle, caséine, œuf pour la détrempe ;
- l'huile ;
- l'acrylique.

Vieillessement

Sur la fresque, les problèmes de maçonnerie sont les plus fréquents.

En présence d'humidité, il peut y avoir des remontées de sels

L'action de la lumière décolore certaines couleurs, fragilise les liants qui peuvent devenir pulvérulents.

L'action du gel et de l'eau peut faire gonfler et rétracter le support occasionnant une perte de matière.

2.4 Le métal

L'usage du cuivre et autres métaux comme l'étain ou le plomb se répand à partir du XVI^{ème} siècle et surtout au XVII^{ème}. Il est lié à l'extension de la gravure et donc à une meilleure connaissance du matériau et à une meilleure disponibilité.

Les plaques métalliques utilisées pour l'exécution de peintures sont minces et habituellement de petite taille. Même si l'émail sur cuivre a été une technique de prédilection au XVI^{ème} siècle, on préférerait l'huile pour la peinture sur métal au XVIII^{ème} siècle. Le support était habituellement apprêté à l'huile, mais certains artistes peignaient directement sur le cuivre en raison des effets visuels ainsi obtenus.

Pour assurer une bonne adhérence de la peinture, la plaque n'est pas polie.

Parfois on rajoute une couche de jus d'ail.

On pouvait peindre directement sur un fond cuivré ou en ajoutant une préparation blanche à l'huile et au blanc de plomb.

Vieillessement

Une peinture sur cuivre vieillit généralement bien grâce à son inertie si elle est conservée dans de bonnes conditions. Le métal ne se dilate pas et ne se contracte pas en réponse aux variations du taux d'humidité relative comme le font de nombreux autres matériaux.

Par contre, en présence d'humidité, il se corrode ce qui peut faire apparaître des taches dans la peinture, soulever ou fissurer celle-ci aux endroits corrodés ou encore la faire écailler. Le métal est malléable d'où un risque de déformation avec répercussion sur la couche picturale. En cas de chocs, la déformation est irréversible.

En essayant d'aplanir un support de métal bosselé ou gauchi, le risque de faire écailler la peinture est accru. Il convient donc de consulter un restaurateur qualifié avant de procéder à toute intervention.

2.5 Les peintures sur verre

La peinture sur verre est pratiquée depuis le Moyen-âge.

Contrairement à la plupart des autres supports utilisés pour exécuter des peintures, la peinture est appliquée sur le revers. Une fois l'œuvre achevée, le verre est retourné et la peinture se voit à travers ce dernier.

Divers médiums ont traditionnellement été utilisés pour la peinture sur verre, par exemple l'aquarelle, l'huile et la tempéra à l'œuf. La peinture est appliquée soit directement sur le verre soit sur un fond transparent d'huile, de vernis, de colle ou même un frottis d'ail.

Des feuilles d'or, des feuilles de métal ou de la nacre sont souvent intégrées à ces peintures.

Il est courant que le dos de ces œuvres soit en toile, papier, en carton : technique appelée alors le «fixé sous verre».

La détérioration

Le verre réagit de manière minime aux variations du taux d'humidité relative et, par conséquent, il ne fait pas beaucoup bouger la peinture exécutée, contrairement à des supports comme la toile ou le bois. Cependant, puisque le verre n'est pas poreux et qu'il est lisse, la peinture y adhère généralement mal.

Il est donc courant de voir ce genre d'œuvre subir un clivage (une séparation qui se produit entre la peinture et le verre) ou un écaillage.

Lorsqu'il y a clivage, l'apparence de la peinture change. Dans les zones touchées, lorsqu'on regarde à travers le verre, la peinture semble plus pâle que celle dans les zones où l'adhérence est encore bonne.

Dans les cas où une couche de vernis ou de colle a été appliquée sur le verre avant l'exécution de la peinture, l'image peut être altérée si cette couche fonce ou jaunit.

En raison de sa fragilité, il est fréquent que le verre se fêle ou se brise lorsqu'il est manipulé.

Les recommandations

Il convient de maintenir un taux d'humidité relative constant compris entre 40 et 60 %. De cette manière, la dilatation et la contraction de la peinture seront réduites et, par conséquent, le risque que celle-ci se détache du verre.

Comme la peinture adhère mal au verre et que celui-ci est fragile, il est important d'éviter de soumettre les œuvres sur verre à des vibrations et de les manipuler le moins possible. La friabilité de la peinture augmente à mesure que la température augmente. Les déplacements devraient être limités à un minimum et très bien contrôlés.

Si un clivage de la peinture est constaté ou soupçonné, il convient alors de maintenir l'œuvre à l'horizontale, avec la peinture vers le haut. Comme dans le cas des peintures sur d'autres supports, il est important de conserver les éclats de peinture afin de les fixer de nouveau. Si le verre est brisé, les morceaux doivent être conservés avec la face peinte vers le haut et entreposés de manière à ce qu'ils ne puissent pas bouger ou se superposer les uns sur les autres.

Lorsqu'il est nécessaire de changer le cadre d'une peinture sur verre (par exemple, en vue de son expédition), se rappeler que le dos de ces œuvres se trouve contre la face peinte, et donc, la face fragile de l'œuvre. En découvrant le dos de l'œuvre, il existe des possibilités de fissurer ou de causer un écaillage de la peinture friable et qui adhère mal au verre. Il est préférable de confier le nouvel encadrement ou toute autre intervention à un restaurateur qualifié qui connaît bien la peinture sur verre.

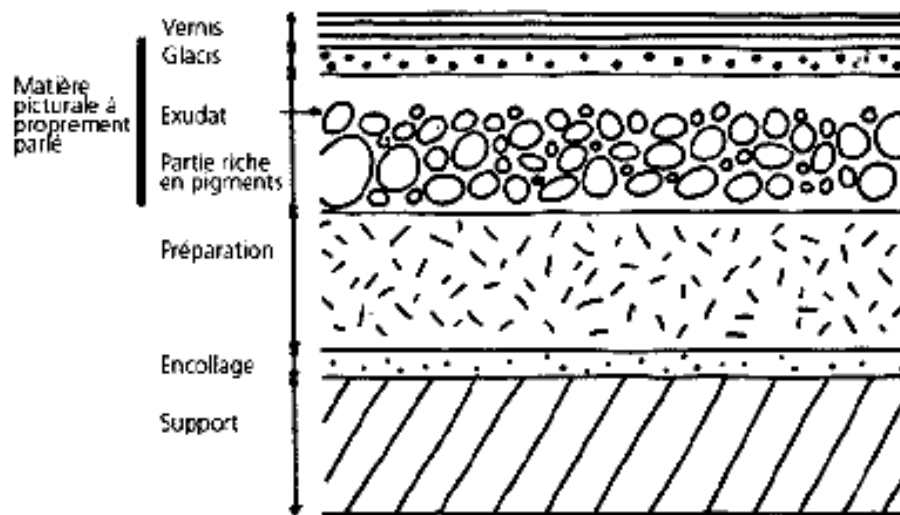
Un encadrement approprié empêchera les bords du verre (qui peuvent comporter des irrégularités, de légers défauts ou des faiblesses) de toucher ou d'atteindre une partie non matelassée du cadre lorsque l'œuvre est manipulée. Le revêtement à l'arrière de ces œuvres ne doit pas non plus exercer une pression trop forte sur la peinture qui peut présenter des irrégularités et être très friable.

Conclusion

Les supports rigides utilisés pour l'exécution de peintures comme l'ivoire, le métal et le verre peuvent avoir des avantages par rapport aux supports plus souples, comme la toile. En effet, ils plient moins facilement. De plus, le métal et le verre réagissent peu à l'humidité relative. Par contre, chacun de ces trois supports possède ses faiblesses et ses problèmes propres dont il est important de tenir compte.

Comme pour toutes les œuvres d'art, un encadrement approprié, des conditions ambiantes contrôlées ainsi qu'une manipulation précautionneuse et aussi peu fréquente que possible contribueront à assurer la durabilité des peintures sur ivoire, sur métal et sur verre.

III LA COUCHE PICTURALE



Constitution moyenne d'un tableau

La couche picturale se compose d'un pigment broyé en suspension dans un liant qui le fixe au support une fois sec.

La proportion entre le liant et le pigment va donner la qualité de la pâte. On peut obtenir ainsi des pâtes, demi-pâtes, glacis, frottis.

3.1 Pigments



Composition des pigments

Un pigment est une substance chimique colorante insoluble dans le milieu qu'elle colore.

Les pigments sont généralement des poudres. La finesse et la forme des grains peuvent varier.

Il existe deux grandes familles de pigments naturels :

- minéraux ;
- organiques : végétaux et animaux (cochenille).

Les pigments minéraux

Ce sont les terres ocres (oxydes de fer par exemple), le lapis-lazuli, le cinabre, connus pour certains depuis la Préhistoire.

La préparation des pigments minéraux naturels consiste uniquement en un broyage, traditionnellement fait au mortier et au pilon.

Les pigments d'origine végétale

Plantes tinctoriales

Les pigments biologiques extraits de plantes tinctoriales sont des composés organiques.

Le pigment est extrait de diverses parties constitutives de la plante : les feuilles, les racines (garance) ou l'écorce.

Parmi les plantes tinctoriales les plus connues figurent :

- l'indigotier d'où on tire l'indigo ;
- la guède ou *pastel des teinturiers* pour la production du bleu pastel ;
- la garance, pour la laque rouge de garance.

Les couleurs des pigments végétaux varient aussi par l'association à des mordants et varient souvent selon l'acidité du milieu. La garance donne ainsi plusieurs gammes de rouge, du rouge-violacé au rouge-orangé.

Les pigments d'origine animale

- La cochenille, pour des carmins
- Le murex pour la pourpre ;
- L'encre de seiche pour le sépia.

Les pigments Synthétiques

À partir du XIX^e siècle, beaucoup de pigments naturels ont été reproduits par synthèse chimique. Le bleu Guimet reproduit l'outremer extrait du lapis-lazuli ; l'alizarine remplace la garance, l'indanthrone l'indigo.

Qualités des pigments

En peinture, les qualités requises pour les pigments sont :

- **résistance à la lumière** : certains pigments se décolorent lorsqu'ils sont exposés à la lumière, principalement les laques, les teintures et les pigments organiques ;
- **miscibilité** ou compatibilité avec les autres pigments : certains pigments réagissent entre eux, comme ceux à base de plomb (blanc d'argent) qui noircissent au contact de couleurs contenant du soufre (cadmiums, outremer) ;
- **pouvoir couvrant** : les pigments sont naturellement opaques, semi-opaques, semi-transparents ou transparents (il est aujourd'hui possible de donner ces qualités artificiellement) ;
- **pouvoir colorant** : certains pigments tachent le support de manière durable tandis que d'autres s'effacent facilement ; certains pâlisent rapidement en mélange avec du **blanc de titane**, tandis qu'une plus faible quantité d'autres suffit pour maintenir une coloration.

3.2 Liants

Qualités requises

- Ne pas modifier la couleur du pigment
- Conserver l'élasticité de l'ensemble liant/pigment.

Les différents types de liants

- La cire seule ou avec une résine ou parfois une émulsion à l'œuf, utilisés depuis l'Antiquité : décor de sarcophages égyptiens, icônes byzantines...
La cire réapparaît à l'époque néoclassique avec la peinture à l'encaustique ;
- Les liants aqueux à base de colle, de gomme arabique ou de caséine : peinture à la détrempe.
- Un liant intermédiaire composé d'une émulsion à l'œuf, la peinture est très stable et résistante, la « : tempera » des primitifs.
- Les liants huileux apparaissent dès le XII^{ème} chez les primitifs italiens dans les glacis superficiels. L'emploi se généralise début XV^{ème} surtout dans le Nord. On y ajoute souvent un siccatif et parfois abusivement.

3.3 Vernis

Le vernis a un rôle optique, il donne à la couleur son éclat et sa profondeur maximum et un rôle protecteur, écran contre les frottements, la crasse et la lumière. Il est composé d'une résine dans un solvant.

Les différents vernis

- Les vernis à l'huile : huiles siccatives de lin ou de noix. Elles brunissent beaucoup et deviennent insolubles.
- Les vernis gras : huile + résine sandaraque ou mastic. Elles brunissent beaucoup et deviennent insolubles.

- Vernis au blanc d'œuf avec éventuellement un ajout de miel, de gommes (évoqué par Cennino Cennini). Ils deviennent cassants et insolubles.
- Vernis à l'essence : résine dammar et mastic, résines naturelles issues de la sécrétion des cicatrises qui exsudent de certains arbres. Ces résines sont solubilisées dans un solvant térébenthine ou du white spirit. Elles jaunissent moins que les vernis gras et restent solubles dans les solvants.
- Vernis à l'alcool : résine naturelle (généralement le mastic, benjoin, sandaraque) dissoute dans l'alcool. Ce vernis est très fragile, il brunit. Il est très difficile à éliminer.
- Vernis à la cire (cire d'abeille + térébenthine).
- Vernis synthétique.

Altération des vernis

Elle entraîne une perturbation des qualités optiques. L'altération provient souvent de l'instabilité de la résine du vernis qui peut perdre sa cohésion, devient friable ou cassable voire pulvérulente avec le temps.

Parmi les accidents de vernis, on trouve :

- la poussière sèche ou grasse ;
- le blanchiment du vernis : chancis microfissuration du vernis ;
- le déplacage, faiçage (gomme laque) ;
- l'oxydation naturelle de la résine (lumière) ;
- les craquelures.

IV LA CONSERVATION PREVENTIVE

La conservation préventive a pour objectifs de limiter les risques liés à ces matériaux composites et de préconiser les actions pour les limiter.

Les principales causes de la dégradation des objets sont les suivantes :

- les causes climatiques avec principalement l'eau, l'humidité relative, la chaleur, la lumière ;
- les causes accidentelles naturelles : le feu, les inondations, les tremblements de terre ;
- les causes accidentelles humaines : les chutes, les chocs, l'entretien et les restaurations inadéquats, l'exposition, l'usage, etc.

4.1 Les causes climatiques

De nombreux objets résistent mal aux intempéries.

En présence d'eau ou en atmosphère humide, le bois se gonfle selon le sens de ses fibres. Il peut en résulter des décollages des marqueteries, des dorures et l'apparition de taches blanchâtres sous le vernis. Ces voiles laiteux, appelés chancis, sont dus à la microfissuration du vernis.

Les caves et milieux très humides sont facilement sujets aux attaques des moisissures et de la mērule qui est un champignon en forme de toile d'araignée. Leurs fibres pénètrent le bois et brisent sa structure.

Les variations importantes de l'humidité contenue dans l'air (H.R) détériorent également les objets organiques.

Prenons le cas d'un retable entreposé depuis plusieurs siècles dans une bâtisse ancienne, stable du point de vue de l'hygrométrie relative de l'air. Il s'est parfaitement conservé et ne comporte aucune fente. S'il se trouve déplacé dans un milieu hygrométrique sec, il se déforme rapidement. Les panneaux se fendent et se voilent, la colle au dos se déshydrate et perd son pouvoir collant.

La lumière dégrade également les objets d'art. Les couleurs "passent", les vernis jaunissent. Ceci se remarque principalement sur les pigments et les colorants organiques plus fragiles que les pigments minéraux.

4.2 La prévention des risques matériels

La prévention des risques consiste à connaître les risques encourus, à les évaluer et à diminuer leur probabilité.

La règle n° 1 consiste à évaluer la conséquence de ses actes.

La règle n° 2 est de faire preuve de bons sens.

Interventions sur les œuvres

Ce n'est pas une recherche de l'état d'origine, ni une remise à neuf. On doit accepter les traces de l'histoire de l'œuvre et conserver l'intégrité de l'objet.

Dans toute intervention, le restaurateur intervenant pour le patrimoine de musées recherche la réversibilité. Lorsque j'interviens sur une œuvre, un autre restaurateur doit pouvoir retirer mon travail sans endommager l'original même dans 50 ans.

Les matériaux utilisés doivent donc être réversibles, stables, neutres pour l'œuvre, l'intervention doit être lisible. Ce pourquoi, l'utilisation des matériaux d'origine n'est pas préconisée, la retouche sur une fresque se fera par exemple à l'aquarelle.

Concrètement : face à un objet polychrome que faut-il regarder ?

L'objet dans son environnement

- Humidité
- Chaleur
- Lumière
- Conditions d'accrochage ou de stockage.

Le constat d'état

Il doit être accompagné de photographies recto-verso et du détail des altérations.

Exemple d'un constat sur une peinture sur toile.

Cadre

- Stabilité du tableau dans le cadre
- Stabilité des assemblages
- Etat des éléments métalliques : clous, agrafes
- Etat du système d'accrochage
- Si polychromie sur le cadre, son état
- Présence de poussière, crasse, taches, déjections
- Traces d'insectes : actives ou pas (les trous d'insectes ne signifiant forcément leur présence à l'heure actuelle, ils peuvent être anciens).

Châssis

- Châssis fixe ou à clef
- Présence de poussière, crasse
- Présence d'insectes : active ou pas
- Nature et état des assemblages : tenons et mortaises, mi bois, présence de traverses, de chanfrein, déformations, cassures.

Support

- Nature de la toile : tissage toile ou sergé, lin ; coton, chanvre, jute, etc

- Présence d'un rentoilage
- Tensions de la toile
- Toile oxydée ou pas
- Présence de couture, résistantes ou pas, nombre de lais
- Maintien au châssis, état des semences, bords de tension suffisant pour retendre la toile
- Présence de restaurations anciennes, pièces, incrustations, qualité des retouches
- Présence de trous, déchirures (dimensions), déformations
- Présence de poussière et encrassement, moisissures, taches, déjections

Couche picturale

- Technique, couleur de la préparation
- Présence de repeints
- Présence de craquelures
- Adhérence au support, soulèvements, lacunes

Vernis

- Mat, satin ou brillant
- Chancis
- Présence de craquelures prématurées ou d'angles
- Oxydation du vernis
- Présence de crasse ; taches, déjection...

Exemple de constat d'état

Date du constat :

Nom de l'auteur :

FICHE DE CONSTAT D'ÉTAT – PEINTURE

Identification

N° d'inventaire :

Titre :

Auteur / provenance / datation :

Dimensions :

1. Matériaux et mise en œuvre d'origine

Support :

Nature	Particularités

Couche picturale :

Nature	Particularités

Cadre :

Structure	Décor

Marques et inscriptions :

Type	Texte	Emplacement

2. Restaurations

Restaurations du support :

Ponctuelles	Type	Matériaux	Emplacement
Généralisées	Type	Matériaux	

Restaurations de la couche picturale :

Ponctuelles	Type	Matériaux	Emplacement
Généralisées	Type	Matériaux	

Restaurations du cadre :

Structure	Type	Matériaux	Emplacement
Décor	Type	Matériaux	Emplacement

3. Altérations

Altérations du support :

Localisées	Nature	Degré de gravité	Emplacement
Généralisées	Nature	Degré de gravité	

Altérations de la couche picturale :

Localisées	Nature	Degré de gravité	Emplacement
Généralisées	Nature	Degré de gravité	

Altérations du cadre :

Structure	Nature	Degré de gravité	Emplacement
Décor	Nature	Degré de gravité	Emplacement

V LES PRECONISATIONS

- Surveillance des conditions environnementales
 - Chauffer le local progressivement
 - Repérer et surveiller plus souvent les œuvres sensibles, proches de murs humides faire
 - Poser un dos protecteur par un restaurateur ou déplacer l'œuvre
 - Aérer le local avec prudence : quand les conditions extérieures sont proches des conditions intérieures
 - Ne pas rajouter d'éclairage ou de chauffage d'appoint à proximité des œuvres
 - Limiter le temps d'éclairage des œuvres fragiles (papier notamment, pastel, aquarelles)
 - Surveiller les nuisibles, la présence de sciure.
- Surveillance de la dégradation
- Conseils de manipulation et de stockage
 - Si nécessaire stocker certaines œuvres à plat (polychromie instable, supports affaiblis, châssis cassés...)
 - Isoler les peintures du sol avec des mousses
 - Stocker les peintures en bon état verticalement sans les empiler.
- Conseils d'entretien
 - Dépoussiérage des peintures en bon état sous contrôle d'un restaurateur à l'aide d'un pinceau ou un pinceau très souple avec l'embout de l'aspirateur à proximité sans qu'il ne touche la peinture
 - Ne jamais nettoyer une peinture ni avec de l'eau ni avec des solvants (opération périlleuse, risque d'altération irréversible)
 - Ne jamais repeindre un cadre.
- Conseils d'accrochage
 - Ne pas accrocher sur un mur humide
 - Ecarter du mur pour favoriser l'aération
 - Accrocher suffisamment haut pour les protéger des visiteurs indéclicats
 - Sécuriser le système d'accrochage pour éviter les vols.

Avant toute action, prendre toujours conseils auprès d'un restaurateur du patrimoine.