

8^e Journée d'étude du Groupe Peinture Quelle place pour la patine aujourd'hui ?



Noël Bellemare, *La Crucifixion*- (EC 1530) Musée National de la Renaissance - (Droit C2RMF Thomas Clot)

Vendredi 26 juin 2026

Amphithéâtre du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF)
Palais du Louvre- Porte des Lions, 14 quai François Mitterrand, 75001 PARIS
(Accès par métro ligne 1, station Palais Royal - Musée du Louvre)
et en visioconférence

Programme	
9h30 – 10h	Accueil des participants.
10h00- 10h15	<i>Hommage à Isabelle Cabillic</i> : Mireille KLEIN.
10h15 - 10h30	Introduction de la journée : Claire BETELU
Session 1	Modération : Alain ROCHE
10h30 - 11h15	« Maîtres ès salissures » ou la patine des tableaux dans les collections en France et en Angleterre. Discours, pratiques et enjeux d'un vieillissement naturel ou artificiel au XIX^e siècle Barbara JOUVE-HANN
11h15 – 12h00	

	L'allègement des vernis comme outil de préservation de la patine : enjeux méthodologiques et éthiques Victoria COURTILLAT
12h00 à 14h00	Déjeuner libre
Session 2 14h00 - 14h45 14h45 - 15h30 15h30 - 16h15 16h15 - 16h30	Modération : Dominique MARTOS-LEVIF La patine comme trait d'union, enjeux éthiques de la restauration d'un objet hybride. Stéphanie COURTIER & Diane MACHIONI The conservation treatment of Memling's <i>God the Father with Singing and Music-making Angels</i> Lizet KLAASSEN. Table ronde : Discussion autour des enjeux de la patine Modération : Claire BETELU Laura PICHARD, Matthieu GILLES, Thierry MARTEL, Georges BRUNEL, Séverine FRANÇOISE, Alix LAVEAU. Conclusion de la journée

Une pré-inscription est **OBLIGATOIRE** en raison du nombre de la jauge de l'auditorium et des créneaux d'accès à la visio. Merci de vous inscrire en donnant vos coordonnées par courriel :

Date limite d'inscription : 23 juin 2026

Frais d'inscription :

- **Vous êtes adhérent de la SFIC :** accès gratuit à la journée thématique du groupe Peinture ainsi qu'à celles des autres groupes (bois, textiles, dorure...). **Inscription obligatoire par mail :** contact@sfic.com (en indiquant si vous souhaitez assister à la journée sur place ou à distance).
- **Vous souhaitez adhérer à la SFIC :**
Formulaire en ligne disponible sur [le site](#) (50 € à l'année / 10 € pour les étudiants)
Puis, inscription obligatoire par mail à : contact@sfic.com (en indiquant si vous souhaitez assister à la journée sur place ou à distance).
- **Vous n'êtes pas adhérent à la SFIC :** droits d'entrée à la journée d'étude = **70 euros** à régler sur [cette billetterie](#) avant la visioconférence.

« Maîtres ès salissures » ou la patine des tableaux dans les collections en France et en Angleterre. Discours, pratiques et enjeux d'un vieillissement naturel ou artificiel au XIX^{es}.

Barbara Jouvès-Hann



Si la question de la patine traverse les débats relatifs à la conservation et à la restauration des tableaux au XIX^e siècle, elle y revêt des significations multiples et parfois contradictoires. Elle est à la fois un argument esthétique, un outil commercial, un indice d'authenticité et un objet de méfiance croissante. En s'appuyant sur différentes sources de la période, cette communication se propose d'examiner comment la patine, naturelle comme artificielle, est pensée, nommée, produite et contestée par différents acteurs du monde de l'art.

Cette présentation s'attachera à montrer comment le vieillissement naturel des vernis devient, au tournant du XIX^e siècle, un critère esthétique constitutif du goût pour les peintures anciennes. Dès le début du siècle, Pierre-Marie Gault de Saint-Germain s'interroge sur la manière dont les amateurs apprécient les œuvres lorsque le temps a marqué et vieilli les vernis¹, évoquant cette « fumée, nuage sacré des mystères de l'art² » qui nimbe les œuvres altérées et

repeintes. Cette disposition esthétique conditionne des pratiques de restauration dans les collections privées. Elle explique également pourquoi les amateurs, en particulier anglais, prisent ce que les textes de l'époque désignent comme le *golden tone*³, ces tons dorés ou bruns que les couches de vernis oxydés confèrent aux tableaux et qui, comme le souligne Henry Merritt⁴, donnent aux œuvres des effets analogues à ceux des vitraux colorés.

Dans un second temps, cette communication portera sur la patine artificielle envisagée comme une technique commerciale, parfois trompeuse. Les sources documentent ainsi une gamme de procédés employés pour imiter le vieillissement, décrite par Charles Roehn dans *sa Physiologie du commerce des arts* en 1841 : fumigations, huiles, bitumes, jus de réglisse, sépia ou encore couenne de lard. Il attribue aux Italiens l'invention de la « salissure » et à la France son perfectionnement, jusqu'à prétendre que les praticiens français en étaient devenus « les maîtres-ès-salissures⁵ », et montre comment l'usage du vernis teinté pouvait être employé pour dissimuler des repeints et des altérations pour donner l'illusion d'une certaine authenticité. Cette partie observera comment les marchands parisiens pratiquent volontiers ce *toning* pour satisfaire le goût de leur clientèle, et comment les experts et amateurs cherchent progressivement à en déceler les traces.

¹ Barbara Jouvès-Hann : *Amateurs et restaurateurs de tableaux à Paris (1789-1870)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2024.

² Pierre-Marie Gault de Saint-Germain : *Guide des Amateurs de Peinture dans les collections générales et particulières, les magasins et les ventes ; utiles aux artisans, aux marchands, aux commissionnaires de l'Europe*, Paris, P. Didot l'aîné, 1816, pp. 30-31.

³ Jacques Guillerme : *L'atelier du temps. Essai sur l'altération des peintures*, Paris, Hermann, 1964, pp. 84-85.

⁴ Henry Merritt: *Dirt and Pictures Separated, in the Works of the old masters*, Londres, Holyoake & Co., 1854, p. 1.

⁵ Charles Roehn : *Physiologie du commerce des arts, suivie du Traité de la restauration des tableaux*, Paris, Lagny frères, 1841, p. 19.

Le dernier axe examinera comment les manuels et la presse construisent, à cette période, une critique de plus en plus affirmée de la patine comme altération volontaire, distincte du vieillissement naturel. À partir des années 1830, les manuels de Mérimée, Bouvier, Bedotti et Roehn témoignent d'un développement du regard critique sur les vernis superposés ou volontairement colorés, tandis que la presse artistique s'impose comme un relais de ces réflexions. Les débats suscités par ces écrits dans les années 1840-1860 à l'ouverture de la National Gallery de Londres ou concernant les collections du Musée du Louvre à Paris déplaceront la question sur le terrain des institutions.

Cette communication s'interrogera, en conclusion, sur la portée de ce premier moment critique pour notre compréhension de la patine : dans quelle mesure les acteurs du XIX^e siècle posent-ils déjà, à travers ces débats, les fondements de questionnements qui restent aujourd'hui ouverts dans le domaine de la conservation-restauration ?

Barbara Jouvès-Hann est docteur en Histoire de l'art et chercheuse associée au Centre de recherche Histoire culturelle et sociale de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

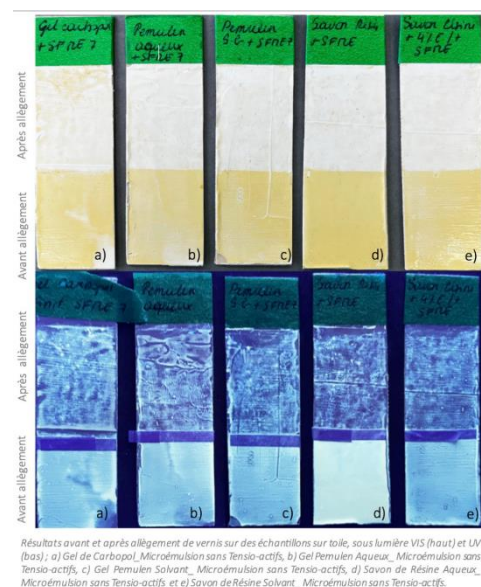
Spécialisée dans l'étude historique des pratiques de conservation et de restauration aux XVIII^e et XIX^e siècles des œuvres d'art, elle a publié sa thèse en 2024, *Amateurs et restaurateurs de tableaux à Paris (1789-1870)*, aux Éditions de la Sorbonne. Responsable des études et de la recherche chez Madelénat Architecture, elle est également chargée d'enseignements à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (formations en Histoire de l'art et en Conservation-restauration des biens culturels) ainsi qu'à l'Institut national du patrimoine (Département des restaurateurs).

L'allègement des vernis comme outil de préservation de la patine : enjeux méthodologiques et éthiques

Victoria Courtillat

Dans le cadre de la réalisation d'un mémoire portant sur la comparaison des différentes méthodes de dévernissage appliquées dans le cadre d'un allègement sur peintures huileuses, la question de la patine s'est imposée comme un facteur déterminant. En cherchant à justifier l'intérêt de recourir à l'allègement plutôt qu'à un nettoyage plus poussé ou interventionniste, j'ai été amenée à m'interroger sur différents facteurs et éléments. C'est ainsi que la patine s'est inscrite comme un élément à la fois unique et essentiel dans le cadre de la réalisation d'un allègement de vernis.

La patine, entendue comme l'ensemble des modifications superficielles liées au vieillissement naturel de l'œuvre, revêt en effet une valeur à la fois historique, matérielle et esthétique. En tant que couche témoin du passage du temps, elle constitue une justification fondamentale au choix d'intervenir avec mesure sur les vernis : là où un nettoyage dit « complet/total » risque de l'effacer irrémédiablement, le nettoyage dit « modéré » ou l'allègement offrent la possibilité de ménager cet héritage tout en restaurant la lisibilité de l'œuvre. Mon travail s'est ainsi articulé autour de plusieurs axes. D'une part, j'ai cherché à cerner et définir au mieux la patine ainsi que les autres éléments auxquels elle peut être liée ou confondue. À travers un sondage mené auprès de 150 restaurateurs et restauratrices, il est rapidement apparu que poser une définition claire, susceptible de convenir à l'ensemble des praticiens, relevait d'une réelle difficulté.



Résultats avant et après allègement de vernis sur des échantillons sur toile, sous lumière VIS (haut) et UV (bas); a) Gel de Carbopol, Microémulsion sans Tensio-actifs, b) Gel Pemulen Aqueux, Microémulsion sans Tensio-actifs, c) Gel Pemulen Solvant, Microémulsion sans Tensio-actifs, d) Savon de Résine Aqueux, Microémulsion sans Tensio-actifs et e) Savon de Résine Solvant, Microémulsion sans Tensio-actifs.

D'autre part, mon mémoire s'attache à mettre en avant les méthodes de dévernissage les plus adaptées à la conservation d'une fine couche de vernis et, par conséquent, des éléments sous-jacents dont la patine fait naturellement partie. La mise en œuvre de ces méthodes dans un cadre pratique, dans les ateliers de La Cambre, par mes collègues, a permis l'obtention de résultats satisfaisants, semblant manifester une conservation optimale de la patine des peintures.

La conclusion de mon étude suggère que l'allègement de vernis constitue une réponse pleinement argumentée à la conservation d'éléments tels que la patine, à condition de reposer sur une caractérisation rigoureuse des matériaux, une réflexion intégrant les dimensions historique, scientifique et déontologique, ainsi qu'une mise en œuvre adaptée des méthodes de nettoyage.

Cette communication entend contribuer au débat en partant d'une étude approfondie sur l'allègement de vernis et d'une expérience de terrain pour rejoindre les questionnements épistémologiques au cœur de cette journée, notamment la place de la patine comme attribut de la valeur d'âge et la redéfinition des pratiques de nettoyage.

Victoria Courtillat est Conservatrice-Restauratrice d'œuvre d'art — Spécialisée en peinture — ENSAV (École Nationale Supérieure des Arts Visuels) — La Cambre, Mémoire soutenu en juin 2025.

La patine comme trait d'union, enjeux éthiques de la restauration d'un objet hybride.

Stéphanie Courtier, Diane Marchioni



Cercle de Hans Pleydenwurff, *Vierge de douleur*, peinture et dorure sur panneau de sapin, dernier tiers du XVe siècle ; cadre doré et polychrome, XIXe siècle. Musée Jacquemart-André, Paris ©A. Dequier, Inp

L'intervention proposée s'appuie sur l'étude et la restauration d'une Vierge de douleur, un panneau peint germanique du XV^e siècle, assorti d'un encadrement néogothique doré et polychrome. Conservée au musée Jacquemart-André, cette œuvre de mémoire choisie par Diane a bénéficié de la supervision de Stéphanie pour la restauration des surfaces dorées.

Notre réflexion réside dans la dualité de cet ensemble. Si le panneau peint et le cadre sont indissociables et forment une œuvre unique depuis le XIX^e siècle, leurs temporalités et leurs symboliques diffèrent. Leurs remaniements respectifs effectués au cours des époques confèrent à l'ensemble un statut hybride, dont la patine est le témoin le plus significatif.

Le panneau peint, réalisé avec les techniques traditionnelles de la fin du Moyen Âge, revêt une patine que l'on pourrait qualifier de « naturelle », principalement du fait de l'altération du vernis. Ce voile brun place l'œuvre au cœur d'une tension paradoxale. Sur le plan iconographique, elle nuit à la lisibilité symbolique : en perdant sa pâleur originelle, la carnation de la Vierge ne fait plus écho à la blancheur cadavérique du Christ descendu de la croix. De même, les poinçons exécutés sur le fond doré sont si encombrés qu'on ne perçoit plus leur

représentation des rayons du nimbe. Pourtant, cette même patine est, de manière ambivalente, une

présence qui rassure ; un filtre qui lisse des couleurs pures jugées trop crues, et matérialise le temps écoulé. La perte de vérité théologique est donc ici justifiée par un gain de valeur historique, voire esthétique.

Le cadre intégré au XIXe siècle est loin d'être un simple ornement, comme pourraient le suggérer de prime abord sa dorure, sa polychromie ou ses éléments sculptés occupant l'espace. Il s'agit véritablement d'une tentative de réinvention de l'objet : il transforme un fragment de diptyque démembré en une œuvre autonome, simulant une continuité historique et stylistique avec le panneau. Les choix techniques de dorure, la polychromie et la couleur de l'or sont pensés pour s'accorder avec le panneau, une volonté renforcée par l'ajout d'une patine artificielle.

Dès lors, nous pouvons nous poser les questions suivantes : quelle est la valeur de ce vieillissement artificiel de la surface, de cette patine « inventée » ? Comment orienter la restauration d'une patine artificielle ayant vieilli naturellement ? Quelle priorité donner aux deux objets, lorsque leur patine combine autant de facettes ? Comment respecter leur histoire respective tout en assurant une continuité esthétique au tout ? Quelles sont les limites de nos interventions de nettoyage et de réintégration ?

Dans ce contexte, la patine devient une problématique à part entière, exigeant une approche globale du système de valeurs pour éclairer les choix de restauration.

Cette présentation, sous forme de discussion, abordera ces questions au travers de la description des patines et des choix ayant orienté les traitements. Elle soulignera l'importance du dialogue interdisciplinaire entre conservateurs-restaurateurs, historiens de l'art et scientifiques.

Stéphanie Courtier

Restauratrice du patrimoine en bois doré pour les musées de France depuis 1996 et cheffe de l'atelier de restauration de bois doré du C2RMF. En 2017, elle fonde le groupe Dorure de la Section française de l'IIC (SFIIC) qu'elle coordonne. Elle participe au développement de nouvelles approches en restauration, telles que le dégagement au laser sur les dorures, ainsi que la réalisation de nouveaux matériaux de restauration « la feuille d'or Aliénor » et « le Blanc marqué ». L'histoire matérielle d'une surface dorée, le vieillissement des matériaux et la conservation des dorures originelles sont des sujets portés par le projet de recherche « Cléor », qu'elle co-dirige. stephanie.courtier@culture.gouv.fr

Diane Marchioni

Restauratrice peinture diplômée de l'Inp en 2021, elle travaille en particulier sur les questions de matérialité, qu'elle applique à des œuvres de différentes époques et aux différents supports. Restauratrice en poste au Centre Pompidou en 2025, elle est aujourd'hui doctorante contractuelle en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, où elle mène une recherche sur les techniques picturales en Provence au XVe siècle. marchioni.diane@gmail.com

The conservation treatment of Memling's *God the Father with Singing and Music-making Angels*

Lizet Klaassen



Memling's *God the Father with Singing and Music-making Angels* is one of the highlights in the collection of the Royal Museum of Fine Arts Antwerp and undoubtedly among the most monumental works in early Netherlandish art.

The poor condition of the paintings necessitated an intervention and in 2001 an extensive conservation treatment started. Insoluble crusts of inorganic dirt made the cleaning time consuming and complex. Supported by the results of different analytical techniques and aided by the presence of intermediate varnish, the conservators were able to remove most of the crusts.

This contribution deals with the conservation treatment that took until 2017 and involved a team of conservators and scientists.

Le « Dieu le Père entouré d'anges chantant et faisant de la musique » de Memling est l'un des fleurons de la collection du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers et figure sans aucun doute parmi les œuvres les plus monumentales de l'art des anciens Pays-Bas.

Le mauvais état des peintures a nécessité une intervention et, en 2001, un vaste traitement de conservation a été entrepris. Des croûtes insolubles de salissures inorganiques ont rendu le nettoyage long et complexe. S'appuyant sur les résultats de différentes techniques analytiques et aidés par la présence d'un vernis intermédiaire, les restaurateurs ont pu éliminer la majeure partie de ces croûtes. Cette contribution traite du traitement de conservation, qui s'est poursuivi jusqu'en 2017 et a mobilisé une équipe de restaurateurs et de scientifiques.

In 1999, Lizet Klaassen joined the Royal Museum of Fine Arts Antwerp (RMFAA) to set up and develop a new restoration workshop, which she led until 2018. During that period, she was also responsible for the complex restoration of Memling's *God the Father with Singing and Music-Making Angels*. Since 2018, she has been part of the collection-research team. Among other things, she is involved in the Rubens Online Scholarly Catalogue, due to be published in 2027, which focuses on Rubens' painting technique and the RMFAA's Rubens collection in particular.

En 1999, Lizet Klaassen a rejoint le Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers (RMFAA) afin de mettre en place et de développer un nouvel atelier de restauration, qu'elle a dirigé jusqu'en 2018. Durant cette période, elle a également été responsable de la restauration complexe de Dieu le Père avec des anges chantant et faisant de la musique de Memling. Depuis 2018, elle fait partie de l'équipe de recherche sur les collections. Elle participe notamment au Rubens Online Scholarly Catalogue, dont la publication est prévue en 2027, et qui se concentre sur la technique picturale de Rubens ainsi que, plus particulièrement, sur la collection Rubens du RMFAA.