



OCCITANIE, TERRE DE CATHÉDRALES

Le Vœu de Louis XIII de la cathédrale de Montauban

Restauration et histoire matérielle d'une œuvre d'Ingres

monuments historiques et objets d'art d'Occitanie
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES



VIRG. DEIP.
REGN. VOV
LUDOV. XIII
A. R. S. H
CDICXXXVIII
FEB.

Auteurs

Hélène Bonneau-Garcia [HBG]
conservatrice-restauratrice, CRPA (Gaillac)

Ariane Dor [AD]
conservatrice des monuments historiques,
DRAC Occitanie, en charge de cet ouvrage

Xavier-Philippe Guiochon [XPG]
conservateur en chef du patrimoine,
CNAP

Emmanuel Moureau [EM]
conservateur des antiquités et objets d'art du Tarn-et-Garonne

Marie-Anne Sire [MAS]
inspectrice générale des monuments historiques

Michaël Vottero [MV]
conservateur du patrimoine
DRAC Bourgogne-Franche-Comté

Couverture :
Le Vœu de Louis XIII, détail de la partie supérieure.

Page précédente :
Le Vœu de Louis XIII, détail de la partie inférieure.

Le Vœu de Louis XIII
de la cathédrale de Montauban

Restauration et histoire matérielle d'une œuvre d'Ingres



La cathédrale de Montauban abrite, dans la puissante enceinte de son architecture classique, une œuvre phare de la peinture française : *Le Vœu de Louis XIII*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), artiste natif de Montauban. Ce prestigieux tableau illustre la politique de commandes de l'État, qui a pris soin d'orne l'intérieur de ses cathédrales en faisant appel aux plus prestigieux artistes contemporains, souvent à l'initiative d'élus ou de prélats locaux. Depuis le début du XIX^e siècle, l'État a ainsi commandé plus de trois cents œuvres, gérées aujourd'hui par le Centre national des arts plastiques (CNAP), offrant ainsi une place privilégiée aux créateurs dans l'espace des Monuments historiques.

L'histoire des déplacements et des restaurations du *Vœu de Louis XIII* d'Ingres est celle de beaucoup d'autres œuvres présentes dans les cathédrales, mais elle revêt une importance particulière au regard du rayonnement de l'artiste montalbanais et du succès national du tableau. Les travaux de restauration des intérieurs que l'État réalise depuis plusieurs décennies dans la cathédrale, classée monument historique depuis 1906, ont nécessité son départ en 2013. Il vient avec bonheur de retrouver sa place dans le monument, événement que cet ouvrage célèbre.

Grâce à l'action conjuguée de l'État et de la ville de Montauban, la présentation au public du *Vœu de Louis XIII* a cependant été maintenue pendant les travaux dans le cadre d'une exposition-dossier au musée Ingres, ancien Évêché. Malheureusement, les intempéries du 31 août 2015 qui ont sévèrement touché la ville de Montauban et son musée, ont affecté l'œuvre. La mobilisation des services de l'État, de la municipalité et du musée ont permis la restauration de la toile et de l'ancien Évêché, classé au titre des Monuments historiques depuis 1910.

La restauration de ce tableau monumental d'Ingres, qui compte parmi les œuvres insignes de la région Occitanie, méritait d'être connue du grand public. Fruit d'une collaboration exemplaire entre les services de l'État, de la ville de Montauban et du musée Ingres, elle met en lumière des pans mal connus de l'histoire du tableau, ainsi que la technicité et la qualité des interventions des restaurateurs d'œuvres d'art.

Laurent Roturier
Directeur régional des affaires culturelles



Avant-propos

La cathédrale de Montauban peut s'enorgueillir de conserver l'un des tableaux les plus célèbres de la région Occitanie : *Le Vœu de Louis XIII* de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Commandé par l'État au peintre montalbanais au début des années 1820 à la demande d'édiles locaux, ce tableau est livré en 1826 dans la cathédrale de sa ville natale. Le tableau est toujours propriété de l'État, représenté par l'établissement public du Centre national des arts plastiques (CNAP). La maîtrise d'ouvrage des travaux revient à la Conservation régionale des monuments historiques (CRMH) de la DRAC Occitanie.

Après une période de plus de trois ans hors de la cathédrale, *Le Vœu de Louis XIII* revient le 16 février 2017, dans le monument auquel il est attaché depuis 1826. En effet, le tableau a dû intégrer temporairement en septembre 2013 le musée Ingres, pour permettre la réalisation de travaux dans les bras du transept de la cathédrale. Ce dépôt, régi par une convention entre la ville de Montauban et la CRMH, a été à l'origine d'une exposition-dossier sur l'œuvre, dessins préparatoires et *modello* à l'appui.

Le constat d'état réalisé sur le tableau en prévision de son déplacement au musée Ingres en septembre 2013¹ ayant pointé les faiblesses structurelles de la toile et de son châssis, un marché de travaux est lancé durant l'été 2015 par la CRMH. Le cahier des charges prévoyait, outre les opérations délicates de dépose, transport et repose, un constat d'état complémentaire du tableau sur place, la définition d'un protocole de restauration et la reprise des bords de rentoilage, fragilisés par des déchirures dues à plusieurs montages et démontages de la toile sur le châssis. Était de plus prévu un revernissage général du tableau, les constats d'état récents ayant montré que le vernis du tableau présentait de grandes irrégularités, du fait de campagnes ponctuelles de revernissage au cours du siècle dernier. Le cadre devait être simplement dépoussiéré et les lacunes de l'apprêt retouchées. La restauration, confiée au Centre de conservation et de restauration du

1. Meyerfeld, Ruiz, 2013.



Le Vœu de Louis XIII, vue générale du revers après dépose de sa cimaise au musée Ingres, le 25 novembre 2015. Les grandes auréoles montrent l'abondance de la coulée au revers du tableau.

2. Entreprise fondée par les restaurateurs Hélène Garcia et Olivier Clérin et basée à Gaillac (81). Le lot 2 (dépose, transport et repose) a été confié à LP Art, transporteur spécialisé d'œuvres d'art.

3. Ces interventions ont fait l'objet de deux devis successifs, de 27 059 € puis 11 040 € TTC.

patrimoine artistique (CRPA)², devait durer trois mois, à compter de la dépose du tableau fixée en novembre 2015. Mais un événement imprévu a retardé la repose.

Dans la nuit du 31 août 2015, une tempête atteignant les 130 km/h ravage la toiture du musée Ingres engendrant un dégât des eaux sur *Le Vœu de Louis XIII*. Si moins de vingt-quatre heures après la tempête, seuls des chancis de vernis sont observables, la dépose de l'œuvre des cimaises du musée le 25 novembre 2015 révèle la trace d'une abondante coulée d'eau sur le revers, qui, ayant pénétré à travers une couture de la toile de rentoilage, a provoqué d'importants soulèvements en toit dans la partie centrale gauche de l'œuvre. Le projet de restauration initial est alors complètement bouleversé. Il est convenu avec la ville de Montauban que le CRPA, déjà attributaire du marché confié par la DRAC, réalise les travaux jugés nécessaires pour la restauration du tableau, et dont le montant est à la charge de l'assureur de la ville³.



La restauration consiste à déposer la toile de son châssis pour la tendre sur un bâti extenseur, afin de pouvoir refixer un soulèvement en toit, apparu sur plusieurs dizaines de centimètres. Un comité de suivi, réuni par Ariane Dor, conservatrice des monuments historiques alors en charge du dossier et composé de Marie-Anne Sire, inspectrice générale des monuments historiques, Xavier-Philippe Guiochon, conservateur en charge des collections du Centre national des arts plastiques (CNAP) et Florence Viguier-Dutheil, directrice du musée Ingres, est constitué pour déterminer le niveau d'allègement général du vernis, rendu nécessaire par l'apparition du chanci. D'autres réunions sont organisées pour accompagner la suite des travaux, notamment pour déterminer les zones à retoucher (repeints anciens non solubilisés par l'allègement du vernis, usures, lacunes...)⁴.

Au final, la restauration a duré près de quatorze mois, en comptant les étapes de validation déontologique et financière. Au début de l'année 2017, le tableau est enfin prêt à retrouver la cathédrale de Montauban. L'accrochage est assuré, en deux étapes, par l'entreprise LP Art, sous la surveillance du CRPA. Aujourd'hui, *Le Vœu de Louis XIII* a retrouvé la place qui est la sienne dans la cathédrale depuis 1950, dans le transept nord, en face de la composition de son disciple et ami Armand Cambon.

[AD]

Le Vœu de Louis XIII, vue de la face, partie inférieure du tableau : chanci de vernis provoqué par les ruissellements suite à la tempête du 31 août 2015. CRPA, cl. 01/09/2015.

Le Vœu de Louis XIII, vue de la face, partie médiane du tableau : détail du soulèvement en toit provoqué par la pénétration de l'eau au revers, à travers une couture de la toile de rentoilage.

4. Ce comité s'est réuni, en « formation plénière », le 28 juillet 2016, puis avec certains membres les 20 septembre puis 15 décembre 2016.

Genèse et postérité du *Vœu de Louis XIII*

L'histoire de la commande d'un *Vœu de Louis XIII* à l'artiste prodige de Montauban a déjà été maintes fois exposée. Les lettres d'Ingres à son ami montalbanais Jean-François Gilibert, en partie publiées par Boyer d'Agen en 1909, offraient déjà un aperçu de la genèse de l'œuvre, mais c'est Marie-Jeanne Ternois qui en donne la publication commentée la plus complète en 1958, à partir de lettres inédites conservées aux archives départementales et des articles de presse des années 1820¹. Cette synthèse a été reprise et complétée depuis par des articles ou notices d'exposition².

Plusieurs facteurs favorisent la commande d'un tableau à Ingres pour la ville de Montauban durant l'année 1820. C'est d'abord un réseau de personnalités montalbanaises – sans doute à l'instigation de Gilibert – qui se mobilise pour en formuler la demande auprès du ministre de l'Intérieur. Parmi eux se trouvent l'ancien maire de Montauban et amateur d'art, Vialètes de Mortarieu, et le baron Portal, alors ministre de la Marine, originaire de Montauban. Le 18 août 1820, le préfet de Tarn-et-Garonne reçoit l'instruction conjointe du baron Portal et du ministre de l'Intérieur de commander deux tableaux à Jean-Auguste-Dominique Ingres. La demande est ensuite relayée au maire le mois suivant (il ne s'agit alors plus que d'un seul tableau), chargé par le préfet de déterminer le sujet du tableau avec les autorités ecclésiastiques. Au même moment parvenait au ministre de l'Intérieur les commentaires élogieux de Charles Thévenin, directeur de l'Académie de France à Rome, au sujet du *Jésus remet à saint Pierre les clés du Paradis*, tableau commandé à Ingres pour l'église du couvent de la Trinité-des-Monts. Par une lettre du 26 août 1820, il demande lui aussi au gouvernement la commande d'un nouveau tableau au peintre³.

Grâce à l'appui conjugué de plusieurs personnalités, Ingres dispose enfin de la commande d'un tableau de grandes dimensions pour sa ville natale. Elle allait lui offrir l'occasion de montrer au Salon une œuvre susceptible de lui apporter le succès qu'il espérait depuis longtemps⁴.

1. Ternois, 1958.

2. Voir par exemple Paris, 1967, cat. 131 ; Paris, 2006, p. 249-251 et Vigne, 2007, cat. 26. La question du prix du tableau et du commanditaire (ministère de l'Intérieur et non ministère de la Maison du roi) a été élucidée par Geneviève Lacambre (Lacambre, 1977).

3. Paris, 2006, p. 249.

4. Les tableaux des églises de Rome ne pouvant être envoyés au Salon, Ingres conçut du dépit de ne pouvoir montrer à Paris son *Jésus remet à saint Pierre les clés du Paradis*, malgré son succès. Charles Thévenin indique lui-même que « M. Ingres désire ardemment y exposer un ouvrage plus considérable que ceux qu'il a pu envoyer jusqu'ici. » (Paris, 2006, p. 249).

Les difficultés du peintre à se conformer au « Vœu de Saint-Germain »

Le 26 septembre 1820, le maire de Montauban précise par courrier au préfet du Tarn-et-Garonne le sujet retenu pour le tableau commandé à Ingres : « [il] doit représenter le Vœu de Louis XIII qui met sous la protection de la Sainte Vierge à son Assomption le Royaume de France ».

Le sujet du tableau, proposé par les autorités locales, et les difficultés du peintre à s'y conformer ont fait l'objet de plusieurs commentaires. Marie-Jeanne Ternois avait déjà montré en 1958 les tâtonnements du peintre, mais c'est Pierre-Marie Auzas, inspecteur principal des monuments historiques, qui livre en 1967 l'analyse la plus poussée de l'iconographie du Vœu de Louis XIII, à travers des exemples choisis depuis le XVII^e siècle⁵.

L'iconographie du Vœu de Louis XIII trouve sa source dans la Déclaration de Saint-Germain, promulguée le 10 février 1638, par laquelle Louis XIII a placé son royaume sous la protection de la Vierge. Le texte indique que le roi consacre à la Vierge « sa personne, son État, sa couronne et ses sujets », qu'il s'engage à reconstruire le maître-autel de la cathédrale de Paris, avec son effigie au pied d'une Pietà, et à y faire célébrer une messe le jour de l'Assomption en l'honneur de son vœu⁶.

Le sujet du Vœu de Louis XIII n'a pas été choisi au hasard par les édiles montalbanais en ce début de XIX^e siècle ; il fait une double allusion au rétablissement de la royauté en France depuis 1814, et à celui du catholicisme à Montauban au XVII^e siècle. Le tableau d'Ingres, dont la livraison était probablement espérée en 1821, devait commémorer *a contrario* le bicentenaire des événements de 1621, par lesquels Louis XIII essuyait une dernière défaite face aux Montalbanais protestants, avant la victoire finale en 1629⁷.

Le choix délibéré de cette iconographie est d'ailleurs revendiqué par le maire de Montauban dans une lettre adressée

5. Auzas, 1969.

6. Sur l'iconographie du Vœu de Louis XIII et son évolution, voir aussi Minois (Léo), « Le vœu de Louis XIII et la naissance de Louis XIV : observations iconographiques sur la célébration du roi très chrétien », *Les Cahiers de Framespa*, n°11, 2012 [consultable en ligne <http://journals.openedition.org/framespa/2009#tocto1n3>].

7. Angrand, 1980, p. 36 ; Vigne, 1994, p. 2.



Le Vœu de Louis XIII, Guillaume et Nicolas Coustou, Antoine Coysevox, 1712-1723, cathédrale Notre-Dame, Paris.

au préfet : « le trait historique qui avait été proposé (très religieux assurément) n'aurait pas été déplacé dans le lieu qui lui était destiné », la cathédrale de Montauban, symbole du rétablissement du catholicisme dans la ville.

En outre, la célébration du Vœu de Louis XIII retrouvait une nouvelle vigueur à l'échelle nationale durant la Restauration, puisque dès le 15 août 1814, Louis XVIII rétablit la procession du Vœu à Notre-Dame de Paris et commande à l'orfèvre Jean-Baptiste-Claude Odier une statue en argent de la Vierge, qui sera livrée à Notre-Dame sous son successeur Charles X⁸. Cependant Ingres, éloigné des représentations françaises du XVII^e siècle du Vœu de Louis XIII, éprouve des difficultés à faire cohabiter ce qu'il interprète comme deux sujets distincts, le Vœu de Louis XIII d'une part, et une Assomption d'autre part. Il cherche dans un premier temps à convaincre les autorités du Tarn-et-Garonne de ne représenter qu'une seule Assomption, puis, alors qu'elles finissent par se déclarer favorables à ce changement de sujet, il revient lui-même sur la proposition initiale⁹.

Les premiers courriers adressés par Ingres à ses commanditaires montrent qu'il avait mal interprété ce que le maire de Montauban avait cherché à décrire ; mais le changement d'opinion soudain du peintre, et la succession de ses dessins préparatoires démontrent qu'il a su se renseigner sur l'iconographie canonique de cet épisode historique. Un dessin de sa

8. Auzas, 1969, p. 1.

9. Ternois, 1958, p. 26-29.



main, autrefois conservé dans la collection Gatteaux, aurait représenté Louis XIII « en présence du Christ mort, soutenu par deux anges, et de la Vierge pleurant son fils divin »¹⁰. Ce dessin, qui préparait sans doute la composition définitive du *Vœu de Louis XIII*, est conforme à la description que Louis XIII fait en 1638 du maître-autel de Notre-Dame, et que plusieurs peintres français du XVII^e siècle adopteront par la suite.

Cependant le modèle de la Pietà ne se retrouve pas dans les autres dessins préparatoires d'Ingres aujourd'hui conservés ; il semblerait que le peintre lui ait préféré une Vierge en pied, les mains jointes¹¹ – selon un *modello*, daté au plus tard de 1822¹² –, puis une Vierge à l'Enfant, formule adoptée dans son tableau définitif.

On raconte d'ailleurs qu'Ingres dut faire poser à Rome le peintre Abraham Constantin, et poser lui-même un paquet de linge à la main en guise d'enfant Jésus, pour déterminer la pose que devait prendre la Vierge dans sa composition¹³. Quant à la représentation de l'invocation de Louis XIII, l'évolution des recherches d'Ingres se lit également à travers ses courriers et dessins préparatoires. Certains montrent la représentation d'un Louis XIII enfant¹⁴, mais c'est finalement un portrait d'Henri IV attribué à Pourbus que le peintre pouvait voir aux Offices de Florence, qui servira de modèle à son Louis XIII¹⁵.

Portrait d'Henri IV, Ingres, mine de plomb sur papier, musée Ingres, Montauban, INV 8672558.

Modello du Vœu de Louis XIII, Ingres, 1822, huile sur toile, musée Ingres, Montauban, INV 885.11.21.

10. Paris, 1967, cat. 131 ; Auzas, 1969, p. 1.

11. Comme le montre un *modello*, conservé au musée Ingres et daté au plus tard de 1822. Pour les dessins préparatoires du tableau, classés par sujet, voir Vigne, 1995, p. 86-102.

12. Vigne, 1995, p. 87.

13. Le récit est rapporté par Charles Blanc, repris par Pierre-Jules Momméja. Le musée Ingres conserve des dessins d'Ingres et de Constantin de cet épisode. Voir Vigne, 1994, p. 3 et Vigne, 1995, p. 94.

14. Voir par exemple Vigne, 1995, cat. 422. Georges Vigne a également montré qu'Ingres conservait dans sa collection un dessin de Claude Mellan, représentant *Le Dépôt de la régence du Royaume de France*, au verso duquel il avait recopié le roi enfant, par transparence. (Vigne, 1994, fig. 3 et p. 3-4).

15. L'anecdote est relayée par plusieurs auteurs ; voir Vigne, 1995, p. 92-93. Un autre dessin du manteau de Henri IV est conservé au musée Bonnat (Paris, 1967, cat. 131, p. 192).



La Madone de Foligno, Auguste Boucher-Desnoyers d'après Raphaël, musée Ingres, Montauban.

Sources et influences

Les spécialistes d'Ingres ont montré que le tableau définitif du *Vœu de Louis XIII* procède à la fois de l'influence raphaélesque et du XVII^e siècle français. Les commentateurs du Salon de 1824 avaient déjà relevé les références aux grandes madones et assomptions de Raphaël¹⁶ ; de nombreuses publications ont cherché par la suite à préciser le tribut d'Ingres à la Renaissance italienne¹⁷.

Parmi les modèles les plus évidents, on peut citer la *Vierge Sixtine* (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister), de laquelle Ingres a emprunté le schéma d'une Vierge encadrée de deux personnages et de pans d'un rideau ouvert, ainsi que les deux *putti* du premier plan. *La Madone de Foligno* (pinacothèque du Vatican), qu'Ingres avait pu voir au musée Napoléon et dont il conservait une gravure par Auguste Boucher-Desnoyers¹⁸, lui fournit un modèle pour sa Vierge à l'Enfant et un angelot tenant un cartouche, sur lequel il fait écrire la référence à la Déclaration de Saint-Germain.

En revanche, si les éléments pris indépendamment dans le tableau révèlent bien une influence raphaélesque, plusieurs auteurs ont montré que leur réunion et la composition générale s'en éloignent, et procèdent davantage du classicisme français. Vincent Pomarède y voit notamment une référence aux œuvres que le peintre avait pu observer à Toulouse durant sa formation auprès de Joseph Roques et à l'Académie royale¹⁹.

Le succès du Salon de 1824 et la postérité du *Vœu de Louis XIII*

Le Salon de 1824 rend à Ingres le succès qu'il en espérait tant. Tout avait été préparé pour favoriser la bonne réception du tableau : sa présentation en cours d'exposition, la place avantageuse qu'il sut lui donner avec l'appui de ses amis, et les précautions prises par Ingres pour son voyage de Florence à Paris²⁰.

16. Lee, 2004, p. 14-16.

17. Voir en particulier les commentaires de Jean-Pierre Cuzin dans Paris, 1983, cat. 126 et Québec, 2008, cat. 197.

18. Vigne, 1994, p. 3, fig. 3.

19. Paris, 2006, p. 250, fig. 282-283. Voir également au sujet de la formation d'Ingres et de ses influences durant sa formation toulousaine Penent, 1980.

20. Vigne, 1994, p. 4 ; Lee, 2004, p. 7 et 13.



Alors que les envois précédents d'Italie avaient connu un accueil mitigé, la critique et ses contemporains reçoivent très favorablement le tableau, marquant un tournant dans la carrière du peintre. Les honneurs et la prospérité suivent, puisqu'il est élu à l'Académie des Beaux-Arts le 25 juin 1825 et qu'il peut ouvrir un atelier à Paris qui compte déjà quatorze élèves au début de l'année 1826²¹.

La bonne fortune du tableau est encore alimentée par la diffusion de la gravure qu'en a fait Luigi Calamatta en 1837. Séduit par un dessin que le graveur avait réalisé d'après *Le Vœu de Louis XIII* en 1825-1826, Ingres demande à Calamatta d'en réaliser une planche. Plus de dix ans sont nécessaires à la finalisation de la gravure, mais elle fait le succès du graveur, qui reçoit la Légion d'honneur en 1837, après la présentation de son œuvre au Salon²².

Après le Salon et à plus forte raison après la diffusion de la gravure, *Le Vœu de Louis XIII* inspire de nombreux peintres pour des compositions religieuses²³. Le tableau fait l'objet d'une copie commandée dès 1826 par le ministère de la Maison du roi à M^{lle} Duvidal de Montferrier, conservé à Lons-le-Saunier (voir *infra*). Une autre copie fidèle, à la forme cintrée de la partie supérieure du tableau près, est peinte par Louis Sage en 1879 pour la cathédrale de La Rochelle. D'autres artistes s'en inspirent plus librement, comme Joachim Issarti pour l'église paroissiale Notre-Dame d'Orcival (1857) ou encore le peintre-verrier toulousain Louis Gesta pour l'une des verrières de l'église Saint-Victorin à Villefort (Lozère), réalisées en 1875.

Le Vœu de Louis XIII, Louis Sage d'après Ingres, 1879, cathédrale Saint-Louis, La Rochelle.

Notre-Dame d'Orcival consolatrice des affligés, Joachim Issarti, 1857, église paroissiale, Orcival.

Le Vœu de Louis XIII, verrière, Louis Gesta, église Saint-Victorin, Villefort (Lozère).

21. Lee, 2004, p. 19.

22. Ternois, 1980.

23. Voir une liste de copies ou d'œuvres inspirées par *Le Vœu de Louis XIII* établie par Georges Vigne dans Vigne, 2007, p. 62.

[AD]

Le Vœu de Louis XIII et la politique de commandes de l'État

Au cours des XIX^e et XX^e siècles, l'État a commandé pas moins de 318 œuvres pour enrichir le décor intérieur des cathédrales. Elles sont portées sur l'inventaire du Fonds national d'art contemporain (FNAC), aujourd'hui sous la tutelle du Centre national des arts plastiques (CNAP), qui est l'héritier de l'un des services de la Division des beaux-arts, des sciences et des spectacles (l'ancienne Surintendance royale sous l'Ancien Régime), créée en 1791.

Dès cette date, un budget distinct de celui des musées est mis en place afin d'acquérir des œuvres et d'encourager les talents naissants. Au fil des modifications administratives, le service qui en est chargé prend des noms et des intitulés différents, tout en préservant une forte continuité historique¹. Le rôle du ministère de l'Intérieur comme ordonnateur des commandes est primordial : l'objectif est de renouveler le décor des édifices religieux, très appauvri par les réaménagements de la période révolutionnaire.

Au cours de la Restauration et de la monarchie de Juillet, plusieurs commandes sont adressées à des peintres emblématiques des courants néo-classique et romantique, comme Merry-Joseph Blondel, Achille Devéria, Antoine Étex, Nicolas-Louis Gosse, Joseph-Nicolas Robert-Fleury, Jean-Victor Schnetz ou encore Charles Steuben.

Ingres et Delacroix, qui incarnent les débats esthétiques de la première moitié du XIX^e siècle, entre la primauté du dessin ou de la couleur, ne sont pas oubliés par l'État : *Le Vœu de Louis XIII*² est commandé à Jean-Auguste-Dominique Ingres en 1820. Quatorze ans plus tard, une nouvelle commande lui est confiée, d'un format aussi monumental : *Le Martyre de saint Symphorien*³ qui sera déposé en 1834 à la cathédrale d'Autun.

Ces commandes font suite à celle attribuée en 1819 à Théodore Géricault par la Direction des musées pour une *Vierge du Sacré Cœur*, qui est promise à la cathédrale de Nantes.

1. Clarisse Duclos a fait une présentation de l'histoire administrative de ces services dans le catalogue *L'État et l'art, 1800-1914 : l'enrichissement des bâtiments civils et militaires en Limousin*. - Culture et patrimoine en Limousin, 1999. La Division des beaux-arts, des sciences et des spectacles créée en 1791, prend en 1800 les noms du bureau des beaux-arts puis du Bureau des travaux d'art en 1882 et en 1962 celui du service de la création artistique. En 1976, regroupant l'ensemble de cette collection sous le nom Fonds national d'art contemporain, sa gestion est rattachée dès 1982 au Centre national des arts plastiques, lors de la création de cet établissement public.
2. FNAC PFH-1582.
3. FNAC PFH-1089.



Le peintre demande à Eugène Delacroix, qui a alors 22 ans, de réaliser ce tableau à sa place. Des esquisses sont soumises à l'évêque de Nantes, qui refuse pourtant la toile achevée. Elle est alors envoyée en 1827 à la cathédrale d'Ajaccio sous un nouveau titre *Le Triomphe de la Religion*⁴. Le nom de son véritable auteur ne sera rétabli qu'en 1842 et il faudra attendre 1932 pour localiser cette toile de Delacroix avec certitude.

Le peintre se voit ensuite attribuer directement d'importantes commandes, destinées notamment aux églises de Vannes, Nantua ou à la chapelle des Saints-Anges de l'église Saint-Sulpice à Paris.

Certaines cathédrales reçoivent des ensembles conséquents : celle d'Aix en Provence accueille ainsi la série des tableaux de Coutel et François-Vincent Latil illustrant *Les sept Sacrements*. Sous le Second Empire et sous la III^e République, cette politique active d'achats et de commandes se poursuit ; de nouveaux artistes sont appelés, aussi différents qu'Édouard Debat-Ponsan pour la cathédrale de Saint-Flour ou Marius-Jean-Antonin Mercié pour la cathédrale de Mende.

L'Assomption, Merry-Joseph Blondel, vers 1823, dépôt du Centre national des arts plastiques à la cathédrale Notre-Dame de Rodez, FNAC PFH-1676.

4. FNAC PFH-1873.



Lors de la séparation de l'Église et de l'État en 1905, cette politique est quelque temps remise en cause avant d'être reconduite, à partir des années 1920, par le Bureau des travaux d'art, qui accompagne le renouveau de l'art religieux, en apportant son soutien aux Ateliers d'art Sacré.

Les « chantiers du Cardinal » en région parisienne préfigurent la relance des commandes dans les années d'après-guerre, marquées par les efforts de reconstruction et de remise en valeur des édifices dévastés. La cathédrale d'Arras se voit ainsi attribuer en 1934, suite à la destruction d'anciens dépôts et d'une large partie de ses décors, des œuvres d'Henri-Michel-Antoine Chapu, commandées en 1874 pour l'église Sainte-Geneviève à Paris, actuel Panthéon.

La diversité des commandes après 1945 est à noter. Elle se caractérise par des ensembles de mobiliers et d'objets liturgiques : stations de chemin de croix, sculptures (Jacques Bourdet en 1956 pour la cathédrale de Saint-Brieuc), verrières ; orfèvrerie et mobilier liturgique (Raymond Subes pour la cathédrale de Rouen en 1956). Les cathédrales de Toulouse (vitraux de la nef raymondine), Montauban (statues de la façade), Chartres (Georges Saupique) bénéficient également de commandes au cours des années 1950.



Après 1960, les achats ou commandes de toiles ou de mobilier se trouvent interrompus. La politique de commandes de l'État se concentre alors sur les créations de vitraux qui bénéficient du soutien d'André Malraux, ministre des Affaires culturelles de 1959 à 1969. Il intervient pour que Marc Chagall – qui est appelé en 1965 pour créer un nouveau décor sur la coupole du Palais Garnier, à Paris – se voit aussi confier des commandes de vitraux, notamment dans la cathédrale de Metz, en liaison avec les peintres Bissière et Villon.

David Rabinowitch, 1998, dépôt du Centre national des arts plastiques à la cathédrale Notre-Dame-du-Bourg de Digne-les-Bains, FNAC 99032.

Cette ambition d'offrir une place privilégiée aux créateurs dans l'espace des monuments historiques, y compris les édifices religieux, est réaffirmée par Jack Lang à son arrivée à la tête du ministère de la Culture en 1981 ; il y favorise la mise en place d'un fonds de la commande publique en 1983 et le place sous l'autorité de la Délégation aux arts plastiques. L'objectif est d'élargir les publics de l'art contemporain et d'encourager les artistes à répondre aux concours qui sont lancés, y compris pour les cathédrales.

Le mouvement se poursuit à partir des années 2000 par le biais de concours organisés par les directions régionales des affaires culturelles : la cathédrale de Blois reçoit les vitraux



Robert Morris, 2002, cathédrale de Maguelone.

de Jan Dibbets, celle de Digne-les-Bains les créations de David Rabinowitch, celle de Rodez les verrières de Stéphane Belzère, celle de Maguelone les vitraux de Robert Morris. Plus récemment, des concours ont été lancés concernant les cathédrales de Cahors, Tours, Strasbourg, ou la chapelle Saint-Piat à la cathédrale de Chartres. Le choix du projet est fait par les membres du jury mis en place, composé de représentants des services de l'État, issus des services du patrimoine et de la création et du clergé affectataire.

Des créations liées à des réaménagements liturgiques sont commandées en parallèle non par l'État, mais directement par le clergé. La cathédrale Notre-Dame à Paris accueille



ainsi, dans le fond du chœur, la croix du sculpteur Marc Couturier, qui surmonte le groupe sculpté du *Vœu de Louis XIII* ; celle de Chartres s'enrichit en 1992 d'un nouveau mobilier liturgique créé par l'orfèvre Goudji, complété en 2017 par une croix placée au-dessus de l'autel.

L'Arbre de Jessé (baie 117, côté sud) Gérard Collin-Thiébaud, 2013, cathédrale de Cahors.

Cette dynamique de création participe activement à la mise en valeur des cathédrales et relaie la politique de dépôts de tableaux religieux du XIX^e siècle du Centre national des arts plastiques.

[XPG] et [MAS]



Historique et contexte
du *Vœu de Louis XIII*



La cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption de Montauban



Cathédrale Notre-Dame, Montauban.

Ville nouvelle fondée en 1144 par le comte de Toulouse Alfonse Jourdain, Montauban dépend à l'origine du diocèse de Cahors. En 1317, le pape Jean XXII l'érige en siège d'un nouvel évêché, créé par démembrement des vastes diocèses de Toulouse et de Cahors. L'ancienne abbaye bénédictine de Montauriol, construite aux portes de la ville, devient alors cathédrale.

À partir du milieu du XVI^e siècle, les guerres de Religion et l'hégémonie protestante sur la ville obligent le clergé catholique à fuir Montauban pendant près de 70 ans. La cathédrale, incendiée et pillée en 1561, est abattue six ans plus tard. Le site du monument, détruit et remblayé, a par la suite servi de fortin. Lorsque les catholiques reprennent la ville en 1629, seule l'église Saint-Jacques, bien que fortement endommagée, peut encore accueillir le culte.

L'évêque Anne de Murviel la transforme en cathédrale provisoire et s'y installe avec son clergé, pendant plus d'un siècle, dans l'attente de la construction d'une nouvelle cathédrale. Il faut en effet attendre l'extrême fin du XVII^e siècle pour que le roi Louis XIV ordonne l'exécution de ce projet, au lendemain de la révocation de l'édit de Nantes. Le souverain souhaite marquer la victoire des troupes royales sur la religion réformée par l'édification d'une cathédrale imposante, dressée au cœur de la cité rebelle qui avait humilié son père Louis XIII lors du siège de 1621. Dès 1685, l'évêque Jean-Baptiste de Colbert, cousin du ministre, récolte les fonds pour lancer le chantier. Son successeur Henri de Nesmond pose solennellement la première pierre de l'édifice le 10 avril 1692.

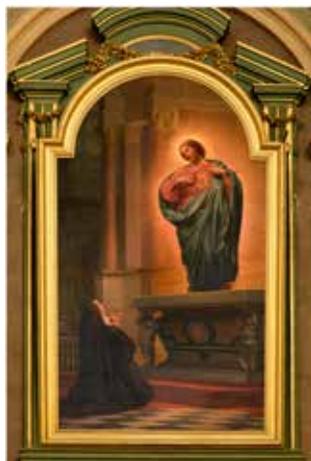
Louis XIV charge son architecte ordinaire, François d'Orbay (1634-1697), d'en dresser les plans et les dessins. Ce dernier décède peu de temps après en avoir réalisé le plan « idéal » ainsi que l'ébauche de la façade occidentale. Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), architecte et surintendant



des bâtiments du roi, lui succède. Il dirige le chantier depuis Paris, avec l'appui de maîtres d'œuvre locaux. Il meurt en 1708 sans avoir pu mener le projet à terme, qui est alors repris par Robert de Cotte (1656-1735). De nombreuses modifications par rapport au projet initial donnent à la cathédrale son aspect actuel : suppression du clocher central prévu au chevet, remplacé par les deux tours occidentales et recomposition du corps central. Monseigneur Michel de Verthamon consacre l'église le 10 avril 1739.

Cathédrale Notre-Dame, vue intérieure, Montauban.

Lors de la Révolution française, la cathédrale est transformée en Temple de la Raison et reçoit en dépôt des objets mobiliers prélevés sur d'autres monuments religieux de Montauban. Après le rétablissement du culte catholique en 1795, la



Cathédrale Notre-Dame, vue du ciborium dans le chœur, Montauban.

L'Apparition du Sacré-Cœur à Sainte Marguerite-Marie, A. Cambon, cathédrale Notre-Dame, transept sud, Montauban.

majeure partie des œuvres abritées dans la cathédrale sont à nouveau partagées entre les différentes églises de la ville. La cathédrale a cependant conservé certaines pièces, comme la chaire et plusieurs retables, tableaux, autels et tabernacles. La cathédrale conserve par ailleurs le grand orgue de tribune, provenant de l'église Saint-Jacques et déplacé dès 1741 dans la nouvelle cathédrale. Il s'orne d'un remarquable buffet à double corps daté de 1672.

Dès la fin du XVIII^e siècle, de nombreuses campagnes de restauration se succèdent. Vers 1830, les bulbes détériorés qui coiffaient originellement les deux tours de façades sont supprimés et remplacés par des cubes de pierre avec balustrade.

Les prélats du XIX^e siècle complètent l'ameublement et le décor de l'édifice. Sous l'impulsion de Monseigneur Doney, évêque de Montauban de 1844 à 1871, de nombreuses commandes passées à des artistes régionaux ou parisiens embellissent le monument. La plupart des chapelles latérales reçoivent ainsi, entre 1860 et 1880, un décor mural en trompe-l'œil, représentant des trophées religieux, réalisé notamment par Joseph Guibert, Savinien Petit, Louis Cazottes ou Alexis Douillard.

Le sanctuaire fait également l'objet d'un profond réaménagement. Les stalles et l'autel, installés initialement à la croisée du transept, sont déplacés au fond du chœur. Le carrelage en marbre polychrome est posé en 1857, en même temps que l'autel en marbre blanc d'Italie, complété en 1912 de mosaïques émaillées à fond d'or (atelier Simons et Cie, Le Cateau, Nord). Un ciborium en bois sculpté et doré, porté par



des colonnes de marbre, réalisé par le sculpteur toulousain Charles Ponsin-Andarahy (1835-1885) couronne l'ensemble et marque le nouvel espace liturgique.

En 1859, les deux extrémités du transept sont converties en chapelles ; la fabrique ayant obtenu l'autorisation d'en murer les accès. Elles prennent le vocable au nord du Sacré-Cœur de Marie, et au sud du Sacré-Cœur de Jésus. Dans cette dernière, Armand Cambon (1819-1885), ami d'Ingres et premier conservateur du musée de Montauban, conçoit un décor de peintures murales servant d'écrin à son tableau *L'Apparition du Sacré-Cœur à Sainte Marguerite-Marie Alacoque*, œuvre médaillée au Salon de 1863. Signé et daté de 1864, ce décor occupe le transept sud jusqu'à hauteur de l'entablement.

Dans le bras nord, qui accueille aujourd'hui *Le Vœu de Louis XIII*, se trouvent quatre tableaux dont une *Apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue*, commandé en 1855 par Mgr Doney et attribué au peintre montalbanais Prosper Débia, proche d'Ingres et l'un de ses collaborateurs pour la réalisation de *l'Apothéose d'Homère*. Les autres toiles, montrant un *Saint Étienne martyr* du XVIII^e siècle, *l'Éducation de la Vierge* et une *Crucifixion*, proviennent probablement d'autres églises de Montauban.

[EM]

Cathédrale Notre-Dame, transept nord, Montauban.

L'Apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue, P. Débia (?), cathédrale Notre-Dame, transept nord, Montauban.

La restauration des intérieurs de la cathédrale



Saint Étienne martyr, vue après restauration cathédrale Notre-Dame, bras nord du transept, Montauban.

Sous la maîtrise d'ouvrage de la Conservation régionale des monuments historiques (CRMH), les intérieurs de la cathédrale de Montauban ont fait l'objet de campagnes de travaux régulières depuis plusieurs décennies.

Le parti général de la restauration des intérieurs de l'édifice est fixé dès l'étude de Bernard Voinchet, architecte en chef des monuments historiques (ACMH) alors en charge de la cathédrale, réalisée en 1988 et complétée en 1993. S'en sont suivis les travaux des chapelles latérales sud (1993), des enduits de la nef (1996-1997), des chapelles nord (2002-2005) puis du chœur et de la croisée du transept (2006-2008).

Les travaux menés de novembre 2013 à février 2015 sous la maîtrise d'œuvre de Pierre-Yves Caillault (ACMH) dans le transept et la chapelle Saint-Joseph de la cathédrale se situent dans la continuité des campagnes précédentes.

Les sondages des enduits du transept nord, réalisés dans le cadre de l'avant-projet, ont montré que la pierre (ou la brique stucquée) est recouverte d'une couche préparatoire ocrée, puis de badigeons en camaïeux de gris. Ces observations et la nécessité d'homogénéiser le transept avec le chœur et la croisée ont orienté l'architecte et la CRMH vers le choix d'un gris clair pour les fonds, et d'un ocre-jaune pâle pour les pilastres et modénatures.

Le décor réalisé dans le transept sud par Armand Cambon (1819-1885), proche d'Ingres, a également fait l'objet d'une restauration spécifique. Réalisé à l'huile maigre et sans doute à la résine sur un subjectile en plâtre, donnant un aspect faiblement satiné à l'origine, il était globalement dans un bon état de conservation. Seul un fort empoussièrément et quelques repeints des soubassements unis altéraient la vision du décor peint. L'ensemble a été nettoyé par gommage et compresses. Le tableau central, représentant la *Vision de*



Marguerite-Marie-Alacoque, a fait l'objet d'un dépoussiérage et d'un traitement d'appoint de quelques déchirures de la toile.

Le mobilier présent dans les deux chapelles du transept a également été restauré. Les quatre tableaux qui occupent le transept nord de part et d'autre du *Vœu de Louis XIII* ont tous été déposés et dépoussiérés, et certains ont été restaurés de façon plus poussée. C'est le cas en particulier d'un tableau représentant *saint Etienne martyr*, datable stylistiquement du XVIII^e siècle mais dont l'historique et l'auteur sont inconnus à ce jour. La qualité du tableau a justifié un nettoyage approfondi, le retrait des repeints disgracieux et la réintégration colorée des lacunes, des usures et de certains chancis profonds de la couche colorée. Les cadres des tableaux du transept ont également fait l'objet d'un nettoyage et de retouches des lacunes de la polychromie ou de la dorure.

Cette campagne de restauration, qui s'est accompagnée d'une révision de l'éclairage, permet de redonner au *Vœu de Louis XIII* un environnement plus digne de sa qualité et sa notoriété.

[AD]

Bras nord du transept, vue après restauration, cathédrale Notre-Dame, Montauban ; l'échafaudage pour le retour du tableau est en place.

Bras sud du transept, décor et tableau d'A. Cambon, vue après restauration, cathédrale Notre-Dame, Montauban.

Historique de la présentation du *Vœu de Louis XIII*



Intérieur de la cathédrale de Montauban, Couderc-Gentillon (?), avant 1847, plume sur papier, musée Ingres, Montauban, INV MIC 6.49.C.

L'histoire de la commande du tableau et des conditions de son arrivée à la cathédrale de Montauban est bien connue. Mûrie durant l'été 1820, la commande officielle est adressée à Jean-Auguste-Dominique Ingres, résidant alors à Florence, le 29 août 1820¹. Les difficultés du peintre à retenir une iconographie, et les nombreuses autres commandes qu'il est chargé d'honorer repoussent la livraison du tableau, qui ne sera pas achevée avant l'automne 1824, malgré l'insistance des commanditaires et le souhait d'Ingres de le voir figurer au Salon au plus tôt².

Le succès remporté par le tableau au Salon faillit repousser définitivement son envoi à Montauban. Après le Salon, Ingres ne put empêcher que le tableau soit exposé quelques temps au musée des artistes vivants au Luxembourg³. On essaie simultanément de lui trouver une affectation dans une église parisienne : le 21 février 1826, le ministre secrétaire d'État à la Guerre réclame au ministre de la Maison du roi l'envoi du tableau dans l'église du Val-de-Grâce. Il propose de « désintéresser la ville de Montauban pour laquelle le tableau avait été commandé en lui procurant une copie faite par la même main »⁴. Une copie commandée par le ministre de la Maison du roi à M^{lle} Duvidal de Montferrier en 1826, aujourd'hui conservée à Lons-le-Saunier, pourrait constituer le « lot de consolation » que le gouvernement souhaitait adresser à la ville de Montauban en échange de la toile autographe⁵. Finalement, les renvois de responsabilité entre ministères compétents, et surtout la volonté d'Ingres eurent raison du destin parisien de l'œuvre⁶. Elle parvient enfin, en novembre 1826, à Montauban, où elle est exposée dans l'ancien hôtel de ville – actuel musée Ingres, et quelques semaines plus tard dans la chapelle absidiale de la cathédrale, pour laquelle elle avait été conçue⁷. Les raisons du déplaisir du peintre après son accrochage dans la chapelle d'axe, et les déplacements du tableau à l'intérieur de la cathédrale, pour pallier les difficultés d'éclairage et de conservation, ont été détaillées

1. Paris 2006, p. 249.

2. A.N., O/3/3030, lettre d'Ingres au comte Forbin, directeur des musées royaux, en date du 6 avril 1822. Je remercie vivement Pierre Taillefer, conservateur du patrimoine, de m'avoir communiqué le contenu de cette cote.

3. Sa présence y est attestée en février 1826 ; voir Lacambre, 1977.

4. Lacambre, 1977, p. 49-50.

5. A.N., O/3/1418.

6. Paris, 1967, cat. 131 et Lacambre, 1977.

7. Vigne, 1994, p. 5.

par Marie-Jeanne Ternois en 1958 puis reprises en 1967 par Daniel Ternois, à l'appui des correspondances et des dessins d'Ingres, d'Armand Cambon et de l'architecte Couderc-Genillon⁸. Georges Vigne y ajoute en 1994 quelques précisions et reproductions de dessins encore inédits⁹.

La chapelle absidiale n'offrait pas les conditions d'éclairage dignes du tableau, et Ingres lui-même eut à s'en plaindre ; il faut attendre plus de vingt ans pour qu'en 1847 son ami Armand Cambon le rassure sur sa nouvelle présentation dans la sacristie, où le tableau a été placé suite à des travaux intérieurs. Satisfait, Ingres ne souhaitait que corriger la lumière un peu forte du midi et la couleur de la cimaise. Il demande à plusieurs reprises à son ami de faire poser des rideaux aux fenêtres et de tendre une tenture de soie rouge derrière le tableau, ou à défaut de réaliser un trompe-l'œil à la détrempe¹⁰. Le tableau restera dans la sacristie jusqu'en 1950, sans que Cambon ait pu donner suite aux souhaits d'Ingres, et malgré les demandes de l'évêque de le voir revenir dans la chapelle axiale¹¹. En effet, dès 1946, des commissions locales avaient formé le vœu de déplacer le tableau dans un espace de la cathédrale plus accessible au public. Jean Taralon, alors inspecteur des monuments historiques, rapporte le projet devant la commission supérieure des monuments historiques, qui valide le principe d'un accrochage provisoire dans le bras nord du transept, pour une période de deux ans, au terme de laquelle il pourrait être maintenu si les conditions de bonne conservation de l'œuvre sont assurées¹². Le rapport du même inspecteur conclut au terme de la période d'essai au maintien du tableau à cet emplacement, où il se trouve encore aujourd'hui¹³.

Certains regrettent cependant que le tableau, qui avait attiré tant d'éloges en 1826 alors qu'il était exposé à l'hôtel de ville, n'y soit pas resté. Peu après l'arrivée du tableau à la cathédrale, Ingres lui-même pria son ami montalbanais



Le Vœu de Louis XIII dans la sacristie de la cathédrale, A. Cambon, mine de plomb et aquarelle sur papier, musée Ingres, Montauban, INV 8 CAM 1.

8. Ternois, 1958, p. 31 ss et Ternois, 1967.
9. Vigne, 1994.

10. Ternois, 1958, p. 34-35.

11. A.N., F/19/7758, 1860-1887.

12. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP), documentation objets mobiliers, Montauban, cathédrale Notre-Dame, lettre du chanoine Lucien Loubers [4/08/1946] et procès-verbal de la Commission supérieure des monuments historiques du 9 [ou 5 ?]/12/1949.

13. MAP, documentation objets mobiliers, Montauban, cathédrale Notre-Dame, rapport de Jean Taralon du 29 mai 1952.

Jean-François Gilibert de convaincre les autorités locales de rapporter le tableau à l'hôtel de ville. Le maire, le ministre de l'Intérieur et enfin l'évêque finissent pas se déclarer favorables au rachat du tableau par la ville, mais le conseil de fabrique opposa, à deux reprises, un refus formel au retrait du tableau de la cathédrale¹⁴.

Au cours des décennies qui suivent, la ville de Montauban et le futur musée Ingres n'auront de cesse de souhaiter rapporter le tableau au musée. Cette revendication sera souvent renouvelée à l'occasion de déplacements du tableau à des fins de conservation ou d'exposition. En 1911 par exemple, alors que le tableau s'apprête à revenir de Paris où il a été exposé à la galerie George Petit, le conseil municipal de Montauban demande son dépôt au musée Ingres¹⁵. De même, après la Seconde Guerre mondiale, lorsque le tableau revient au musée Ingres, qui avait orchestré le transfert des œuvres de la ville vers des dépôts afin de les mettre à l'abri des dommages de guerre, les Amis du musée en refusent la restitution à la cathédrale. La garantie d'un meilleur accrochage dans la cathédrale, voulue par Jean Taralon, motive le retour de l'œuvre dans l'église¹⁶.

Mais la mise en valeur du tableau dans le musée Ingres fait encore récemment des nostalgiques, tel Pierre Angrand, qui propose en 1980 de déposer au musée le tableau d'Ingres, et de lui substituer à la cathédrale sa copie réalisée en 1826 par M^{lle} Duvidal de Montferrier¹⁷...

Les mouvements du tableau

Bien que la cathédrale soit, depuis 1826, son lieu définitif de conservation, *Le Vœu de Louis XIII* a quitté de nombreuses fois ses murs pour des périodes temporaires, à des fins d'exposition ou de sauvegarde pendant les deux guerres mondiales.

14. Ternois, 1958, p. 33.

15. Musée Ingres, documentation des œuvres, dossier *Vœu de Louis XIII* : PV des séances du conseil municipal de la ville de Montauban, année 1911, p. 115 (reproduction).

16. MAP, documentation objets mobiliers, Montauban, cathédrale Notre-Dame, lettre du chanoine Lucien Loubers [4/08/1946].

17. Angrand, 1980, p. 36.

Célébré dès sa présentation au Salon de 1824, le tableau est régulièrement sollicité pour des expositions temporaires. La plupart des demandes émanent de Paris, pour les trois Expositions universelles de 1855¹⁸, 1889¹⁹ et 1900²⁰, ou pour des expositions monographiques comme celle qui s'est tenue à l'École impériale des beaux-arts en 1867²¹, à la galerie Georges Petit en 1911²² ou encore au musée du Louvre en 2006²³. Mais c'est à Montauban même, sur les cimaises du musée Ingres, que le tableau a le plus souvent séjourné. Il est prêté pour quatre grandes expositions, 1862²⁴, 1877²⁵, 1967²⁶ et 1988²⁷, et y est abrité temporairement, notamment pendant les deux conflits mondiaux ou lors de travaux dans la cathédrale, comme c'est le cas entre 2013 et 2015.

C'est probablement la proximité de la cathédrale et les relations nouées entre les conservateurs des monuments historiques et les directeurs successifs du musée qui ont favorisé ces prêts réguliers. *A contrario*, le tableau n'a plus jamais franchi les frontières nationales depuis 1824, puisque toutes les demandes de prêt à l'étranger ont été déclinées (Florence 1968 ; Tokyo et Osaka 1981 ; Madrid 2014) eu égard à la qualité et aux grandes dimensions du tableau²⁸. Les refus, plus fréquents ces dernières décennies, illustrent l'attention accrue portée aux conditions matérielles de décrochage, transport et accrochage de l'œuvre.

On sait que du vivant de l'artiste, la toile a voyagé roulée, de Florence à Paris puis de Paris à Montauban, malgré son renvoi frais (voir *infra*). Ingres s'enquiert d'ailleurs de la possibilité de remonter convenablement son tableau sur place : « Y a-t-il à Montauban un homme, pour tendre et monter une toile sur châssis ? J'apporterai une fiole avec du vernis »²⁹. En 1900, les conditions du transport du tableau pour l'Exposition universelle de Paris sont fidèlement rapportées par le surveillant des travaux des églises du diocèse de Montauban, qui supervise les opérations de dépose et d'emballage, aidé

18. Paris 1855, p. 350 ; voir également Jean-Baptiste Fortuné de Fournier (1798-1864), *Une salle de l'Exposition universelle de 1855*, Paris, aquarelle, localisation actuelle inconnue.

19. Le tableau n'est pas prêté pour l'Exposition universelle de 1889, malgré des sollicitations insistantes de la commission chargée de l'organisation de la section dédiée aux Beaux-Arts de l'Exposition universelle. A.N., F/19/4540, échanges de courriers entre l'évêque de Montauban, le ministre de la Justice et des Cultes et celui de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, février-juillet 1889.

20. Paris 1900, p. 207.

21. Paris 1867, p. 14.

22. Paris 1911, p. 22.

23. Paris, 2006, cat. 82, p. 251.

24. Montauban 1862, p. 42.

25. Ternois, 1967, p. 15.

26. Paris 1967, p. 190-192.

27. Barousse, 1988.

28. MAP, fonds Costa, 1989/009/005/002.

29. Ternois, 1967, p. 17



Le Vœu de Louis XIII à l'exposition de 1862 au musée de Montauban, A. Cambon, mine de plomb sur papier, musée Ingres, Montauban, INV CAM 9.15.

30. A.N., F/19/4542. Rapport de Léopold Gardelle, architecte et surveillant des travaux des édifices diocésains de Montauban (24 mai 1900) et mémoires de travaux de M. Stolz, entreprise de peinture et M. Blanc, entreprise de menuiserie.

31. Musée Ingres, documentation des œuvres, dossier *Vœu de Louis XIII* : lettre du conservateur du musée Ingres au directeur des musées nationaux et de l'école du Louvre, le 9 avril 1943.

32. MAP, fonds Costa, 1989/009/005/002, note de Georges Costa, inspecteur principal des monuments historiques, à Pierre-Marie Auzas, inspecteur général des monuments historiques, en date du 4 février 1981.

pour cela par un peintre et un menuisier de la ville. Le tableau est placé dans une caisse, sur son châssis mais sans son cadre, expédié indépendamment. La caisse, imperméabilisée par une couverture de papier goudronné, a dû être inclinée, toile placée dessous, dans une plateforme du train pour Paris³⁰.

Les mentions écrites au sujet du conditionnement du tableau, pour son évacuation en 1943 hors de Montauban à l'approche des troupes allemandes, précisent que le *Vœu de Louis XIII* est « [...] emballé, non roulé, et prêt à être évacué »³¹. Comme pour son transport en 1900, la rigidification de la colle de rentoilage a dû engager les responsables de l'opération à la prudence, et à éviter un conditionnement roulé, plus pratique mais trop risqué. Cette précaution est de rigueur depuis lors, et les courriers des inspecteurs, puis conservateurs de monuments historiques rappellent durant les décennies qui suivent que la toile doit impérativement être transportée sur son châssis³².



Dans l'état actuel des recherches³³, les informations sur les manipulations et les restaurations du tableau sont encore très lacunaires pour la période comprise entre son arrivée à Montauban et le milieu du XX^e siècle. Le tableau a cependant été régulièrement exposé hors de la cathédrale dans cet intervalle: il a ainsi été plusieurs fois décroché, décadré et même démonté de son châssis, comme le montrent les importantes traces de coups de marteau sur les chants internes des éléments périmétriques du châssis. L'iconographie ne vient guère plus au secours des archives écrites, puisque les premières photographies montrant le transport du tableau ne datent que de l'exposition au musée Ingres en 1988. Seules les dernières campagnes de décrochage et de transport, réalisées entre 2013 et 2017, ont fait l'objet de nombreux reportages photographiques.

[AD]

Le Vœu de Louis XIII en cours d'accrochage au musée Ingres, le 14 septembre 2013.

33. Les fonds d'archives consultés [documentation du musée Ingres, MAP DRAC Occitanie, archives départementales du Tarn-et-Garonne, archives diocésaines de Montauban et archives nationales (F/19/7758, F/19/4540-4542 et série P, sous-séries P16 et P17, article n°20144790/117)], n'ont livré que de très rares informations sur d'éventuelles manipulations ou restaurations du tableau entre 1826 et 1949. Des recherches dans des fonds d'archives de chaque exposition (autres que celles de 1889 et 1900) sont à poursuivre.



Histoire matérielle
et restauration
du *Vœu de Louis XIII*



La restauration du *Vœu de Louis XIII* Histoire matérielle du tableau et découvertes techniques

Recherches sur l'histoire matérielle de l'œuvre

L'exploitation des fonds d'archives croisée avec la connaissance matérielle de l'œuvre depuis le constat d'état jusqu'à sa restauration a été source de découvertes enrichissant l'histoire du tableau. La consultation pour des travaux conservatoires sur *Le Vœu de Louis XIII*, lancée durant l'été 2015 par la CRMH Occitanie, a été l'occasion d'approfondir les recherches sur l'histoire matérielle de l'œuvre. Les premières investigations (observations et recherches documentaires) offraient déjà un complément important aux archives conservées en DRAC. La suite de la restauration, et surtout son élargissement à des interventions initialement non prévues sur le tableau, a permis d'approfondir la connaissance matérielle de l'œuvre, en explorant fonds d'archives non dépouillés (ou non exploités dans ce but) et en interprétant des découvertes dévoilées progressivement en cours de restauration.

Un rentoilage contemporain de la réalisation de l'œuvre

Achevée fin septembre 1824¹, l'œuvre part roulée sur un tuyau de fer-blanc de Florence (où elle a été peinte) à Paris, probablement en octobre 1824, pour être présentée au Salon à partir du 12 novembre de la même année². Ingres tarde ensuite à l'expédition à Montauban, notamment pour faire réaliser un dessin en vue d'une version gravée de son tableau³.

Au début de l'année 1826, il annonce la possible restauration de sa toile en raison de bords fragilisés⁴. « [...] Quant à notre tableau de la Vierge, sois sans inquiétude, il ne dépendra que de moi que notre chère patrie n'en jouisse, quoique je le regrette beaucoup ici [...] J'espère bien vers la fin d'avril, le voir partir, voire même l'accompagner moi-même. Espoir difficile ! Cependant ce serait nécessaire ; car sans parler de son emplacement, les bords de la toile sont usés à force de l'avoir mis et remis sur châssis ; ils demandent des restaurations. [...] ».

1. Lettre d'Ingres à Gilibert, Florence, 10 septembre 1824, indiquant que le tableau doit être terminé entre le 22 et le 25 septembre de la même année [Boyer d'Agen, 1909, p. 119].

2. Lettre d'Ingres à Gilibert, Paris, 12 novembre 1824 [Boyer d'Agen, 1909, p. 121].

3. Lettre d'Ingres à Gilibert, Paris, 13 mai 1825 [Boyer d'Agen, 1909, p. 128]. La gravure sera réalisée en 1837 par Luigi Calamatta.

4. Lettre d'Ingres à Gilibert, Paris, 27 février 1826 [Boyer d'Agen, 1909, p. 133].

Cette restauration est finalement programmée pour le 4 septembre 1826⁵ : « [...] Voici : le tableau va être, lundi prochain, entre les mains des restaurateurs, parce que les bords de la toile qui est très mince ont beaucoup souffert et auraient même besoin d'être rentoilés, mais nous verrons à faire au mieux [...] » L'opération est ensuite confirmée dans une lettre du 11 octobre 1826⁶ : « [...] On doit avoir à crier après moi à Montauban ; mais à l'impossible nul n'est tenu. Mille contretemps, il a fallu rentoilier le tableau et lui donner le temps de sécher. Je croyais l'emporter debout sur son châssis, mais bon, pas de char assez grand. Il faut donc le rouler et ce n'est pas sans quelque danger, à cause des coutures et de son frais rentoilage. [...] »

Si Ingres ne mentionne que des bords fragilisés dans sa correspondance avec Gilibert, le rentoilage n'a pas été justifié par ces seules altérations. La transcription donnée par Georges Vigne d'un brouillon de lettre d'Ingres sur la restauration du *Vœu de Louis XIII*⁷ (situé au verso d'un dessin pour *l'Apothéose d'Homère ? Homme lauréat*) évoque la possibilité de trous et un rapport rédigé par Granet le 6 septembre 1826, que l'on peut considérer comme le premier constat d'état sur cette œuvre, signale que la toile est « crevée en différents endroits »⁸. Aujourd'hui, on constate en effet que la toile originale comporte d'assez nombreuses déchirures, majoritairement périphériques et encore perceptibles à la face⁹.

L'auteur de ce rentoilage historique, tant il est proche de la réalisation de l'œuvre, n'est toutefois pas encore clairement identifié. En effet, bien que Granet précise dans son rapport adressé au comte de Forbin¹⁰ qu'un rentoilage doit être envisagé pour restaurer le tableau et qu'il pressent Hacquin¹¹ pour la réalisation de ce travail, aucune facture de ce dernier n'a été relevée dans la même liasse d'archives pour le second semestre 1826, ni celles de l'année 1827. Par ailleurs, le bord de tension inférieur de la toile originale, préservé lors du rentoilage, comporte trois signatures à l'encre que le constat de

5. Lettre d'Ingres à Gilibert, Paris, 30 août 1826 [Boyer d'Agen, 1909, p. 136].

Le 30 août était un mercredi, le lundi suivant était donc le 4 septembre.

6. Boyer d'Agen, 1909, p. 138.

7. Lettre d'Ingres, possiblement adressée au maire de Montauban. Musée Ingres – INV 867.2594. Voir Vigne, 1994, p. 16.

8. A.N., archives des musées nationaux, département des peintures du musée du Louvre (série P), volume 12 (sous-séries P16, P17), article 20147790/117. François Marius Granet (1775-1849), peintre et dessinateur, fut conservateur au département des peintures du Louvre de 1826 à 1849.

9. Ces déchirures ont pour la plupart des lèvres remontantes. Le rentoilage n'a probablement pas été précédé d'un pontage de chacune d'elles, ce qui les rend nettement discernables.

10. Louis Nicolas Philippe Auguste de Forbin (1777-1841), peintre (ancien élève de David), écrivain et archéologue. Il fut, de 1816 à sa mort, directeur général des musées royaux.

11. François-Toussaint Hacquin (1756-1832), fils du restaurateur des collections royales Jean-Louis Hacquin. Il fut engagé à la suite de son père à partir de 1787 au service du roi, puis maintenu par l'administration au moment de la création du Muséum central des arts. Il travailla pour les musées royaux jusqu'à sa mort.



Le Vœu de Louis XIII, vue du revers. Châssis, partie inférieure du montant médian gauche, mention manuscrite et à l'encre « Haro/Paris ».

2006 évoque comme possiblement celles des rentoileurs¹². Or, la consultation de la liste des personnels des musées nationaux ne mentionne aucun de ces noms¹³. Doit-on considérer que ces patronymes sont ceux d'employés d'un rentoileur « en titre » dans les ateliers des musées royaux, ce qui expliquerait leur absence de la liste des personnels ? Pure conjecture pour l'heure qu'aucun document n'étaye.

De même, l'auteur des premières retouches effectuées sur les zones de déchirures reste non identifié. À moins qu'Ingres lui-même ne s'en soit chargé, puisqu'il envisageait de voir son tableau « le pinceau à la main » dès l'arrivée de celui-ci à Montauban en octobre 1826¹⁴.

Un châssis non original

Le châssis comporte, en partie inférieure du montant médian gauche, la mention manuscrite et à l'encre « Haro/Paris ».

Nous avons émis l'hypothèse, avant examen du châssis, que cette mention pouvait se rapporter à Jacques-François Haro (1797-1844), fondateur de la maison en 1825 avec Angélique Osmont son épouse et nièce d'Étienne Rey, dont François Haro fut le continuateur indirect et non le successeur¹⁵.

La maison Haro, marchand de couleurs et restaurateur, était située à cette date au 30 rue du Colombier à Paris et nous aurions pu être en présence ici d'un de ses tout premiers travaux. L'absence de marque au pochoir est toutefois inhabituelle, d'autant que de telles marques sont souvent visibles sur les œuvres d'Ingres ou ayant appartenu au peintre montalbanais et pour lesquelles les Haro (père, mais surtout fils) ont fourni des supports ou procédé à des restaurations.

12. « A. Bauder », « G. de St Felix » et « [lettre illisible]oyette ». Juillet, Meyerfeld, *compte-rendu*, 2006.

13. A.N., archives des musées nationaux, série O, sous-série O30, article 20150497. Cette liste mentionne plusieurs rentoileurs et restaurateurs pour une période s'étalant de la fin du XVIII^e siècle à la fin du XX^e siècle.

14. Lettre d'Ingres à Gilibert, 11 octobre 1826 : « [...] que l'on n'y touche que de mes mains. Il faudra, tout de suite, me donner un endroit assez grand et un autre assez beau, de jour, pour que je le vois et peut-être le pinceau à la main [...] » (Boyer d'Agen, 1909, p. 138).

15. Labreuche, 2013.



Le format du châssis, plus grand que la surface peinte, dans la mesure où il laisse voir à la face (lorsque l'œuvre est déca-drée) une large part des bords de tension de la toile originale, plus encore en hauteur que latéralement, pose également question. La présence d'un petit bourrelet de peinture au ras de la vue prouve que l'œuvre a été peinte sur un châssis plus petit. L'agrandissement opéré (lors du rentoilage ?) paraissait assez peu explicable, sauf à vouloir que la totalité de l'image soit visible une fois la toile encadrée.

Sachant que le cadre actuel n'est pas celui qui entourait l'œuvre initialement (voir chapitre suivant), comment la toile avait-elle pu être remise dans son cadre en 1826 après agrandissement ?

Les travaux conservatoires réalisés en 2016 ont conduit à la dépose de ce châssis et une autre mention de la maison Haro a été découverte sur le parement interne d'un montant médian. Il s'agit d'une étiquette en papier vélin comportant l'inscription manuscrite et à l'encre : « Monsieur/haro marchand de couleurs/expert/rue Bonaparte/Paris ».

Cette inscription qui n'est pas un cachet commercial¹⁶, date au plus tôt de 1852. En effet, la maison Haro a changé d'adresse du vivant de son fondateur¹⁷ pour s'installer, après la rue du Colombier, au 26 rue des Petits Augustins. En 1852, cette rue changea de nom et devint la rue Bonaparte¹⁸, où la maison Haro resta jusqu'en 1910. Au plus tôt donc, l'étiquette trouvée à l'intérieur du châssis du *Vœu de Louis XIII* date de 1852 et au plus tard de la fin de la première décennie du XX^e siècle.

Si par ailleurs on se rapproche des recherches menées par Michaël Vottero en novembre 2015 sur l'histoire des mouvements et des restaurations du *Martyre de saint Symphorien*

Le Vœu de Louis XIII, vue de la face, décadré, avant dépose et remplacement de son châssis. Les bords de tension de la toile originale sont visibles.

Le Vœu de Louis XIII, vue du revers. Détail du parement interne d'un montant médian du châssis.

16. Les tampons de la maison Haro comportent le nom de la boutique : « Au Génie des Arts ».

17. Avant 1848, date du décès de Jean-François Haro.

18. Hillairet, 1963, volume I, p. 209. On notera qu'avec le changement de nom de la rue, la numérotation change également passant pour l'adresse de la maison Haro du 26 au 20.



Le Vœu de Louis XIII, vue générale du revers.

Le Vœu de Louis XIII, vue du revers. Détail du châssis : des chevilles sectionnées montrent que les montants et traverses du châssis ont fait l'objet de plusieurs assemblages.

(cathédrale d'Autun), on constate que la maison Haro s'est chargée du transport de cette grande toile pour l'exposition universelle de 1855 ainsi qu'en 1867 pour l'exposition Ingres au Palais de l'École impériale des beaux-arts. *Le Vœu de Louis XIII* ayant lui aussi été présenté à ces mêmes expositions¹⁹, il n'est pas exclu de penser que le transport (et peut-être aussi les démontages préalables) ait été confié pour ces deux toiles à la même maison. Cela est d'autant plus plausible qu'à ces deux dates, elle était dirigée par Étienne Haro, ancien élève d'Ingres, avec lequel le peintre avait des échanges réguliers tant en termes de fourniture de matériels que de restaurations.

Si l'inadéquation des dimensions du châssis avec celles de la surface peinte jetait plus qu'une forte suspicion sur son caractère original, le constat dressé en 2015, puis les observations complémentaires réalisées en 2016 au moment des travaux sur la toile, ont montré qu'il est de remploi tant pour ses matériaux que pour son usage. Réalisé en résineux, chanfreiné et à clés, il est renforcé par deux traverses et deux montants médians. Les éléments du châssis ont des sections importantes mais variables²⁰ et sont pour certains mal dégauchis (seule l'écorce du bois étant retirée par endroits). Par ailleurs, ils présentent tous, et hors des zones d'assemblage, des mortaises (vides ou encore pleines d'une cheville sectionnée) ce qui laisse penser que ce châssis a été réalisé avec du bois de remploi.

De plus, sur l'intérieur des éléments périmétriques (côté chanfrein), des traces d'une ancienne fixation de toile ont été observées. Ces trous régulièrement espacés (entre 4 et 5 cm

19. N° 3339 du catalogue de l'Exposition universelle de 1855 et n° 68 pour celui de l'exposition à la Galerie de l'École impériale des beaux-arts en 1867.

20. 11 x 6 cm pour les traverses supérieure et inférieure, 10 x 6 cm pour les traverses médianes, montants médians et montant droit (vu du revers) et 8 x 6 cm pour le montant gauche.



d'espacement) ne semblent pas avoir de correspondance sur les toiles du *Vœu de Louis XIII*. En effet, si l'on note bien sur le bord de tension supérieur de petits trous de semences traversant les deux toiles et se situant à environ 1 cm de l'arête du châssis, nous n'avons pas trouvé de trace de même type sur les autres bords. Ceci laisse donc à penser qu'une autre œuvre avait été tendue sur ce châssis avant que ce dernier ne soit réemployé pour *Le Vœu de Louis XIII* rentoilé.

Pour autant ces investigations, si elles écartent la possibilité que ce châssis soit le premier pour cette toile, ne donnent pas de date certaine pour sa mise en place. Elles n'expliquent pas davantage l'agrandissement du format. Il est toutefois raisonnable de penser que la mention de la maison Haro ne constitue pas celle du fabricant, mais plutôt le témoignage que cette dernière, possiblement du temps de la direction d'Étienne Haro²¹, est intervenue sur cette œuvre, sans que l'on puisse être certain de la nature de cette intervention.

Un cadre récent du premier tiers du XX^e siècle

Bien que la partie supérieure de l'œuvre peinte présente la trace d'une forme cintrée, cette dernière est en fait un repen-tir et non l'empreinte d'un ancien encadrement²². Si le *modello* du *Vœu de Louis XIII*²³ [fig. p.13], peint en 1822, présente bien une composition cintrée en partie haute, Ingres qui dans un premier temps l'a maintenue dans sa version définitive, a procédé ensuite à sa modification en poursuivant les pans du rideau vert jusqu'aux limites supérieures de la vue. Ce repen-tir n'est d'ailleurs pas le seul de l'œuvre.

De surcroît, les représentations anciennes de ce tableau le montrent toutes avec un cadre rectangulaire²⁴. Les premières, contemporaines de sa présentation au Salon²⁵, peuvent être discutées quant à la forme de la moulure dans la mesure où il s'agit de représentation « d'ambiance » et non de plans ou de documents à vocation technique.

Le Vœu de Louis XIII, vue du revers. Détail du châssis, intérieur d'un montant : marques d'une ancienne fixation d'une toile.

21. Il dirigea la maison Haro à partir de 1849.

22. L'hypothèse d'une marque cintrée en partie haute, due à un ancien cadre, avait été évoquée dans le rapport de Moreau, Rachez, 2006.

23. Huile sur toile, 36 x 23 cm, Montauban, musée Ingres, Legs Cambon, INV MI 885.11.21.

24. On exclura volontairement des dessins de Couderc-Gentillon et de Cambon, donnant l'emplacement initial du tableau dans la cathédrale. La forme cintrée visible devant davantage se rattacher à l'architecture qu'à la forme du cadre.

25. Regni, *Le Vœu de Louis XIII au Salon de 1824*, croquis à la plume (encre brune), 13,5 x 24,9 cm, musée du Louvre, INV RF3534 et François-Joseph Heim, *Charles X distribuant les récompenses au Salon de 1824, 1827*, huile sur toile, 173 x 256 cm, musée du Louvre, INV 5313.



Le Vœu de Louis XIII, vue de la face, partie supérieure du tableau : repentir d'une composition supérieure initialement cintrée.

On peut en revanche porter crédit aux dessins d'Ingres lui-même qui accompagnaient les lettres adressées à Gilibert en 1826²⁶. De même, les représentations d'Armand Cambon²⁷ constituent des témoignages précieux. On se reportera tout d'abord au dessin aquarellé réalisé peu après que le tableau ait été déplacé de la chapelle axiale à la sacristie de la cathédrale de Montauban (fig. 2 p. 32). En effet, ce dessin a possiblement été réalisé pour rassurer Ingres du meilleur éclairage de son tableau suite à son déplacement. On pourra également consulter celui exécuté lors de l'exposition de 1862 montrant l'œuvre dans la grande salle du premier étage de l'hôtel de ville (actuel musée Ingres) avec un cadre rectangulaire (fig. p. 96).

Une autre piste, celle des cartes postales anciennes, a permis de cerner la date à laquelle le cadre actuel a été mis en place. Plusieurs montrent l'œuvre avec un cadre rectangulaire et manifestement doré jusqu'en 1918²⁸, tandis que le cadre actuel apparaît sur des reproductions datables au plus tôt de 1933²⁹. On peut donc en déduire que le cadre en place du *Vœu de Louis XIII* a dû être installé entre le début des années 1920 et celui des années 1930.

Ce remplacement du cadre original a probablement fait suite au rapport du chanoine Pottier d'août 1920 indiquant que le tableau mériterait un nouveau cadre « qui remplacerait avantageusement la simple bordure dorée qui l'entoure »³⁰.

On ne peut que regretter aujourd'hui « la bordure dorée » tant la finition de ce nouveau cadre, composée d'une peinture contenant des particules métalliques³¹, s'est fortement assombrie et sert peu le tableau. Ce regret est d'autant plus vif que, bien que fabriqué alors que l'œuvre avait déjà un châssis augmenté par rapport à la surface peinte, il n'en respecte pas la limite. Trop large (ce qui laisse voir une partie des bords de

26. Ternois, 1967, p. 12, fig. 1 et 2.

27. Henri-Joseph-Armand Cambon (1819-1885), peintre, élève et ami d'Ingres. Il fut son exécuteur testamentaire et organisa le premier inventaire des objets et œuvres d'Ingres légués au musée de Montauban.

28. Carte des Frères Neurdein (estampillée ND. Phot.), expédiée à Rabat et oblitérée de 1918.

29. Carte éditée par Bloc Frères (Bordeaux) et oblitérée de 1933.

30. MAP, documentation des objets mobiliers, Montauban, cathédrale, fiche d'état du 1^{er} août 1920. Le chanoine Fernand Pottier (1838-1922) fut le premier conservateur des Antiquités et Objets d'Art du Tarn-et-Garonne.

31. Sorte de bronzine.

toile des deux côtés), il a également été réalisé avec une profondeur de feuilure trop faible en partie haute et basse, qui a dû être augmentée après fabrication³².

La question de la commande du cadre reste une énigme. L'observation de son revers n'a pas révélé d'étiquette, seules des inscriptions récentes (au feutre) constituent une signalétique d'assemblage et mentionnent le nom du tableau.

Les archives conservées à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, qui couvrent la période 1911-1982, sont elles aussi muettes à ce sujet, à l'exception du souhait de remplacement mentionné dans le rapport du chanoine Pottier.

Il semble par ailleurs raisonnable d'exclure un financement provenant des institutions muséales qui aurait pu être effectué à la faveur d'une exposition. En effet à la période concernée, l'œuvre n'a pas quitté la cathédrale.

Reste enfin l'hypothèse d'une commande exceptionnelle du clergé, quoique ni les archives départementales ni celles du diocèse consultées n'aient livré, à ce jour, d'informations sur une telle commande.

Restauration de la couche picturale entre 1826 et 2006

Si la première intervention sur le support date de 1826, la première sur la couche picturale, outre les retouches effectuées sur les zones de déchirures, pourrait n'être guère plus tardive et dater de 1827.

Dans une lettre de Jules Momméja³³ adressée à Boyer d'Agen en 1897³⁴, on apprend que l'archiprêtre de la cathédrale de Montauban aurait interdit en 1826 l'accrochage du tableau dans l'église, au prétexte de la décence, en raison de la nudité de l'Enfant Jésus et des deux anges soutenant le cartouche. Les zones incriminées auraient alors été recouvertes de feuilles de vigne en papier doré³⁵ !

Dans un courrier d'Ingres adressé à l'évêque de Montauban et daté du 11 janvier 1827³⁶, le peintre recommande les services

32. En effet, les bords latéraux sont visibles sur 1 cm une fois la toile ré-encadrée et correctement positionnée dans la feuilure. De plus, la dépose du cadre au musée Ingres a permis d'observer que la profondeur de la feuilure haute et basse a été augmentée après fabrication de plus de 2 cm et de façon peu soignée (traces de bûchage) afin de permettre l'insertion du châssis.

33. Pierre Jules Momméja (1854-1928), collectionneur et archéologue amateur, membre de diverses sociétés savantes, correspondant de la commission des monuments historiques et conservateur du musée d'Agen de 1889 à 1917.

34. Boyer d'Agen, 1909, p. 179 et 180.

35. Voir aussi, Lapauze, 1911, p. 244.

36. Boyer d'Agen, 1909, p. 189.

de Jean-François Gilibert et de Prosper Debia afin de rétablir le tableau dans son état initial : « [...] Monseigneur, j'attendrai le moment que vous jugerez opportun pour satisfaire au juste désir que je forme de voir mon tableau rétabli dans un état primitif, me bornant à vous indiquer ici Mrs Gilibert et Débia, mes amis et pratiquant eux-mêmes l'art de la peinture, pour faire tout ce qui sera nécessaire à cet effet. [...] ».

Bien qu'Ingres recommande ses amis pour leur qualité de peintre, on peut raisonnablement penser que l'intervention, si elle a bien eu lieu, s'est bornée au retrait des feuilles de vigne car nous n'avons trouvé aucune trace de retouches ou de reprises sur les sexes des enfants³⁷.

La mention suivante au sujet de la restauration du *Vœu de Louis XIII* apparaît dans les archives relatives à la préparation de l'Exposition universelle de 1900³⁸. C'est le conservateur du musée Ingres et « peintre de mérite » Achille Bouïs qui, à la demande de l'architecte chargé de superviser les travaux de dépose et de transport du tableau, procède lui-même au nettoyage de l'œuvre. La toile, « un peu craquelée et ternie en partie inférieure, par suite probablement du rayonnement du soleil », est nettoyée à l'eau légèrement savonneuse, précaution « indispensable » à sa bonne présentation.

Au milieu du XX^e siècle, une nouvelle intervention de surface est programmée et Gabriel Goulinat intervient à Montauban sur l'œuvre en réalisant une régénération du vernis, quelques retouches et un revernissage³⁹. Cette intervention, effectuée en raison de mauvaises conditions de présentation et de conservation dans la sacristie de la cathédrale, précède le déplacement de l'œuvre en 1950 dans le bras nord du transept où elle est toujours exposée.

En 1967, pour le centenaire de la mort du peintre, deux expositions lui sont consacrées : l'une au musée Ingres et l'autre au Petit Palais à Paris⁴⁰. À cette occasion, Henri Linard procède à une intervention sur l'œuvre⁴¹. Il précise dans son mémoire :

37. Des reprises, proches de la date d'exécution de l'œuvre, mais non datables, ont été observées sur d'autres zones de cette peinture, comme dans le drapé de l'ange vêtu en rose à droite de la composition.

38. A.N., F/19/4542, rapport de Léopold Gardelle, architecte et surveillant des travaux des édifices diocésains de Montauban, en date du 24 mai 1900.

39. MAP, documentation des objets mobiliers, devis de Jean-Gabriel Goulinat et arrêté d'engagement du montant du devis sur le budget de l'exercice 1949. J.-G. Goulinat (1883-1972) a notamment été le responsable de l'atelier de restauration des peintures des musées nationaux de 1937 à 1971.

40. Paris, 1967.

41. Peintre et restaurateur, 4 rue Gaston-Pinot, Paris 19^e. Facture n° 143/M, musées Ingres, documentation des œuvres, dossier *Vœu de Louis XIII*.

« nettoyage, régénération du vernis chanci particulièrement, masticage et restauration de petits accidents près des bords ». Enfin en 2006, avant son exposition au Louvre, le tableau a fait l'objet d'un léger nettoyage et de quelques retouches.

L'histoire matérielle du tableau est lacunaire et presque trois-quarts de siècle se sont écoulés entre les feuilles de vigne pudibondes et l'intervention du tout début du xx^e siècle d'Achille Bouïs. Or l'œuvre a été exposée au moins à quatre reprises hors de la cathédrale dans l'intervalle, donc plusieurs fois décrochée, décadrée et même démontée de son châssis. En outre, l'observation de l'œuvre a montré que dans plusieurs zones de craquelures prématurées de la couche colorée⁴², des retouches plus ou moins abondantes sont présentes, mais aucune source d'archives ne mentionne ces interventions.

La restauration de 2016

Comme indiqué précédemment, cette œuvre sur toile a été rentoilée de façon ancienne et était tendue sur un épais châssis de rempli en résineux.

Constat d'état et matériaux constitutifs

La toile originale, qui a pu être observée sur les bords de tension en partie préservés lors du rentoilage, est d'origine végétale (lin ou chanvre) et d'armure toile. Elle présente une texture fine et un tissage serré⁴³. Elle possède deux coutures verticales qui décrivent deux courbures prononcées⁴⁴. Ces dernières indiquent que la tension initiale (avant rentoilage) n'a pas été réalisée de façon régulière ni droit-fil.

La toile de rentoilage, de même nature que l'originale, présente de légères irrégularités dans son diamètre de fil, des nœuds, mais également quelques défauts de tissage (la navette ayant visiblement sauté quelques fils) et une lisière est visible le long du bord gauche (vu de face).

42. Signe d'un défaut de séchage du film peint, peut-être dû à un apport important de siccatif en raison de la rapidité d'exécution de cette œuvre. On situe en effet la réalisation du *Vœu de Louis XIII* entre la fin de l'année 1823 et la fin septembre 1824 selon la correspondance d'Ingres avec Gilibert.

43. Avec 17 fils/cm dans le sens chaîne et 18 fils/cm dans le sens trame.

44. Coutures avec un double rabat visible en haut et bas sur les bords de tension originaux préservés. Elles ont sans doute été arasées sur toute la hauteur de la partie peinte lors du rentoilage pour éviter toute surépaisseur.

Cette seconde toile possède elle aussi deux coutures verticales réalisées au point simple (ou point lancé arrière) et à double rabat. Les rabats présentent des lisières entaillées de biais tous les 15 à 20 cm. Ces incisions avaient possiblement pour fonction d'éviter des tensions au niveau des coutures, surtout au moment de l'apport d'humidité dû au rentoilage. L'adhésif de scellage entre les deux toiles est une colle de pâte⁴⁵, aujourd'hui visible dans les petites déchirures anciennes des bords de tension originaux haut et bas. Enfin, le maintien de la toile au châssis est assuré par des clous de tapissier à tête bombée.

La toile originale a été enduite d'une préparation de couleur rouge qui semble de nature lipidique⁴⁶. Visible dans de petites lacunes ainsi que dans les usures de la couche colorée, cette préparation est également observable dans des gouttes et coulures présentes sur les bords originaux en partie supérieure et inférieure. Ces dernières témoignent d'une application artisanale de la préparation sur la toile (enduction réalisée après la première mise en tension du textile et donc au format initial du tableau).

La couche colorée est de nature lipidique. Elle est travaillée de demi-pâtes et pâtes et est relativement nourrie. On note également l'emploi de jus⁴⁷ comme dans le nuage à côté de la couronne de Louis XIII. Bien qu'Ingres ait réalisé des dessins préparatoires et une esquisse peinte de sa composition, il a opéré diverses modifications en cours de travail sur l'œuvre peinte. Outre le repentir du haut du rideau vert mentionné plus haut, on peut signaler une visible modification de l'orientation du sceptre du roi⁴⁸ ou encore la reprise de la forme de la bobèche du candélabre de gauche. Enfin, un dessin incisé dans la matière encore fraîche du fond est perceptible dans l'auréole de la Vierge.

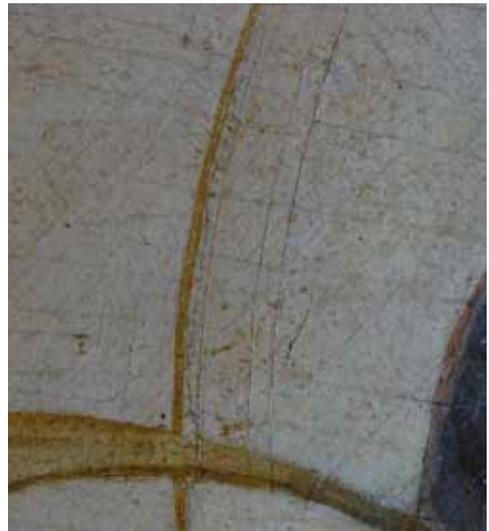
Cette œuvre est vernie et l'observation sous rayonnement ultraviolet montre une fluorescence verte caractéristique des résines

45. Cette colle a une composition variable selon les rentoilateurs. Elle contient toujours une colle protéique (colle de peau) et de l'amidon (farine de blé et/ou de seigle). À ces composants de base peuvent être rajoutés du baume de térébenthine de Venise, du mucilage de graines de lin ou encore du miel. Ces derniers composants ont une fonction de plastifiant.

46. Insensibilité à l'eau lors d'un test au petit coton humide pratiqué sur l'une des coulures.

47. Matière peu épaisse mais moins riche en liant que des glacis.

48. Orientation antérieure à 45° par rapport à la position actuelle. Ce repentir du sceptre est assez énigmatique dans la mesure où Ingres a réalisé une étude peinte des mains du roi [Montauban, musée Ingres, INV MI.885.11.23] qui présente une orientation du sceptre identique à celle que l'on voit aujourd'hui sur la toile.



Le Vœu de Louis XIII, vue du revers. Détail de la toile de rentoilage : couture entre deux lés, au point simple, à double rabat. Les lisières sont entaillées de biais tous les 15 à 20 cm.

Le Vœu de Louis XIII, vue de la face. Détail du roi Louis XIII. On note un repentir dans l'orientation de son sceptre.

Le Vœu de Louis XIII, vue de la face, partie centrale du bord supérieur. La préparation lipidique de couleur rouge est observable dans des gouttes et coulures présentes sur les bords originaux en partie supérieure et inférieure.

Le Vœu de Louis XIII, vue de la face. Détail de la Vierge à l'Enfant : la lumière rasante met en évidence une incision pour le contour du nimbe de la Vierge.



Le Vœu de Louis XIII, vue d'un détail de la face sous rayonnement UV.

naturelles. Cette fluorescence n'est pas régulière (ni en couleur ni en intensité) ce qui indique que dans certaines zones (fluorescence très verte) le vernis est très épais et ancien, là où à d'autres endroits (très faible fluorescence, voire absence de cette dernière), il est très fin et récent⁴⁹. Par ailleurs, le rapport d'intervention de 2006 indique que le dernier vernissage a été réalisé avec un vernis dammar⁵⁰ additionné de Paraloid B 72⁵¹.

Altérations observées en 2015

Le châssis présentait, avant travaux, une attaque active d'insectes xylophages. Cette infestation n'était visiblement pas la première qu'il ait subie, dans la mesure où l'on notait à la fois des trous d'envol anciens (sans trace de sciure fraîche à l'intérieur) et des altérations mécaniques (épidermage et manques de bois) dues à une contamination plus ancienne

49. Dans les zones possiblement nettoyées de façon sélective et préférentielle lors des nettoyages antérieurs.
50. Résine naturelle d'origine végétale.
51. Copolymère de méthacrylate d'éthyle et d'acrylate de méthyle.



encore. Sur l'ensemble des seize clés, cinq étaient manquantes et une cassée dans son logement.

Bien que très épais, le châssis était notablement déformé et de très nombreuses fentes affectaient presque tous ses éléments. De surcroît, ses assemblages étaient irrégulièrement ouverts, ce qui indiquait qu'en plus d'être déformé, il était hors d'équerre. Enfin, il était très encrassé avec des amas minéraux visiblement véhiculés par les eaux ruisselantes du plafond de la salle d'exposition au musée, qui, lors du dégât des eaux d'août 2015, avaient atteint la partie basse du châssis.

Le rentoilage, toujours performant, ne présentait pas de défaut d'adhésion sauf le long du bord gauche où des décollements étaient visibles. À une date inconnue, l'ensemble des deux toiles a été accidenté en partie supérieure et la déchirure consécutive avait été consolidée par le collage au revers d'une pièce de toile de petite dimension⁵².

Le complexe formé par la toile originale et celle de rentoilage était détendu et présentait des déformations. On notait d'une part des défauts de tension latéraux (petites guirlandes) mais également des déformations dans les angles inférieurs. L'angle inférieur gauche était de surcroît affecté par un marquage induré dû à une clé sortie de son logement et coincée entre la traverse basse du châssis et la toile.

On observait par ailleurs que si les coutures de la toile originale étaient, et demeurent encore, peu perceptibles à la face, celles de la toile de rentoilage l'avaient marquée en formant, surtout en partie basse, un léger creux.

Le Vœu de Louis XIII, vue du revers. Détail du châssis : traces anciennes et actives d'attaques d'insectes xylophages.

52. Toile de lin [?], 4,5 x 3 cm.



Le Vœu de Louis XIII, vue de la face. Détail la hanche droite de l'Enfant Jésus : texture en « peau d'orange ».

53. Témoins des multiples remises en tension de la toile.

54. Sur 70 cm de long, démarrant sous les pieds de la Vierge jusqu'à la main gauche de Louis XIII, puis sur 50 cm de long dans le manteau. L'ensemble des soulèvements locaux ont été protégés à l'issue du constat, par des facings locaux réalisés avec du papier Bib tengujo 11 g/m² et une hydroxypropyl-cellulose (Klucel G) à 5 % dans de l'eau.

55. L'observation de la surface sous UV. n'a pas permis d'établir la moindre chronologie dans les retouches anciennes. Seules celles réalisées en 2006 étaient clairement identifiables.

56. Et la plupart étaient anciennes (fond de lacune verni) et non réintégrées lors de restaurations antérieures.

57. Aujourd'hui très déshydratée et cassante, cette colle s'est craquelée et rétractée, imprimant son empreinte à la face.

Les bords de la toile de rentoilage étaient très altérés, avec de nombreux trous anciens de clouages⁵³ mais aussi des déchirures, étirements de fibres et lacunes. Le revers était taché d'une très large et longue auréole provoquée par une coulée d'eau survenue lors du sinistre. Enfin, le textile était empoussiéré avec en partie basse, comme pour le châssis, des particules minérales charriées par les eaux de ruissellement.

La couche peinte présentait d'importants soulèvements en toit dans la partie centrale gauche de la composition ainsi que dans le manteau bleu du roi⁵⁴. L'apparition de ces soulèvements a été la conséquence d'une accumulation d'eau dans l'une des coutures de la toile de rentoilage. Ayant pénétré à cet endroit particulier, l'humidité a alors provoqué des mouvements contraires de détente et de rétraction dans les deux toiles, qui à leur suite, ont entraîné ces pertes locales d'adhésion de la couche peinte.

Comme indiqué précédemment, cette œuvre a déjà fait l'objet de plusieurs campagnes de retouches tant dans des zones de lacunes que dans des craquelures prématurées⁵⁵. Elle ne montrait toutefois que très peu de pertes non retouchées⁵⁶.

Outre des craquelures prématurées, on notait un réseau peu dense de craquelures d'âge assez fines, orientées pour certaines par les coutures de la toile de rentoilage. On remarquait par ailleurs, en surface de quelques zones de clairs, une texture de « peau d'orange », témoignage d'un défaut de séchage du film, possiblement dû au recouvrement de plusieurs couches de peinture assez épaisses. On observait aussi de petites boursouflures (sorte de cloques indurées) dont l'origine semble provenir d'amas de colle de rentoilage⁵⁷. Enfin, quelques usures, très vraisemblablement dues à de précédents nettoyages un peu trop agressifs, laissaient voir par endroit la préparation.

Le vernis de surface semblait peu oxydé. Subsistaient toutefois de nombreux restes de vernis anciens, formant parfois des amas brunâtres dans les anfractuosités de la matière. En dernier lieu étaient apparus, suite au sinistre, des chancis légers (coulores sur toute la hauteur de l'œuvre) et plus profonds en partie basse.

Travaux conservatoires

Les premières opérations ont consisté à déposer la toile de son châssis, à en consolider les bords, puis à réaliser le fixage des zones soulevées.

Préalablement au retrait du châssis, les parties fragilisées du bord de tension gauche de la toile originale ont été consolidées au moyen de méthylcellulose en gel. Appliquée très visqueuse⁵⁸, elle a permis de repositionner chaque fragment et de réhydrater la colle de pâte encore présente sous chacun, sans que cet adhésif, introduit entre les deux toiles, ne pénètre dans celle du rentoilage et par là même ne provoque d'adhérence locale sur l'arête du châssis.

La toile a alors pu être positionnée horizontalement revers visible. Les clous de tapissier ont été retirés, la toile libérée de son châssis et le revers dépoussiéré⁵⁹.

Après remise à plat des bords de tension⁶⁰, les déchirures situées au ras de la pliure due à l'arête du châssis ont été pontées fil à fil et maintenues par un joint d'adhésif⁶¹. Les lacunes de toile, également situées au ras de la pliure ou juste avant elle, ont été incrustées avec de la toile de lin neuve, de même armure que la toile de rentoilage et de texture aussi proche que possible de cette dernière⁶².

Les bords de tension ont alors pu être consolidés sur toute leur largeur au moyen d'un intissé de polyester fin⁶³ thermoscellé, puis par des bandes de toile de polyester⁶⁴ scellées en retrait de l'intissé avec le même adhésif⁶⁵.



Le Vœu de Louis XIII, vue du revers.
Détail de la pose de bande de tension avec échancrure à l'endroit d'une couture.

58. 15 % dans de l'eau.

59. Par broissage doux et aspiration.

60. Au moyen de compresses humides, de chaleur et de pression.

61. Acétate de polyvinyle.

62. Mise en place des incrustations par un joint périphérique d'acétate de polyvinyle.

63. 17 g/m².

64. Armure toile, 225 g/m².

65. BEVA 371 : adhésif à base d'acétate de vinyle/éthylène, polyéthylène, résine cétonique, paraffine en solution à 40 % dans du toluène/essence spéciale 100/140.



Le Vœu de Louis XIII, vue de la face. Détail d'une zone de soulèvement en cours de fixage.

La pièce de toile faiblement adhérente et qui maintenait une petite déchirure des deux textiles a été retirée, puis la zone de nouveau consolidée⁶⁶. L'œuvre a ensuite pu être mise en extension provisoire sur bâti.

À ce stade des travaux, les soulèvements, antérieurement protégés par des papiers temporaires, ont été fixés au moyen de colle de gélatine⁶⁷. L'adhésif a été introduit au pinceau ou à la seringue dans les zones de fort soulèvement⁶⁸. Un papier chanvre⁶⁹ a été positionné sur la surface, puis les écailles ont été remises dans le plan au moyen d'une spatule chauffante⁷⁰.

Après séchage complet de la gélatine (24 heures), les papiers de protection ont été légèrement humidifiés, puis retirés par pelage tangentiel.

Si le fixage et la remise dans le plan des écailles se sont bien déroulés, il est à noter que comme nous le supposions avant la réalisation de l'intervention, l'introduction d'humidité et l'apport de chaleur ont provoqué l'apparition d'un chanci local et supplémentaire sur le vernis.

À l'issue de ces interventions conservatoires, la toile a été retendue sur un nouveau châssis flottant⁷¹, en aluminium et bois, et son maintien a été assuré par des agrafes en inox. L'altération du châssis ancien qui ne permettait plus d'assurer une tension correcte de la toile a conduit à son remplacement. Le choix de l'aluminium a permis pour ce cas d'alléger le poids de l'œuvre. De plus, il offre moins de prise à de futures et possibles attaques d'insectes xylophages.

66. Intissé polyester fin enduit de BEVA.

67. A 5% dans de l'eau.

68. Aiguille de 0,45 mm de diamètre introduite à l'intersection de craquelures d'âge.

69. 100 % fibres de Manille, 9,4 g/m².

70. Température à 65° C.

71. Ce type de châssis est composé d'une structure fixe en aluminium autour de laquelle viennent s'emboîter des profils mobiles en bois. Après fixation de la toile au châssis, l'augmentation de la tension peut s'effectuer par l'écartement des profils en bois sous la poussée de vis métalliques insérées dans la structure en aluminium.



Découvertes lors du nettoyage de la couche picturale

Si cette intervention n'était pas initialement prévue dans les travaux programmés par la DRAC, la survenue de chancis de vernis suite au dégât des eaux a rendu cette intervention nécessaire afin de les résorber. En effet, des travaux de recherches récents qui ont caractérisé le mécanisme de formation des chancis, ont également permis de comprendre que les tentatives dites « de régénération » par apport de solvant étaient inopérantes, voire même dans certains cas et selon la méthodologie employée, tout à fait néfastes à la conservation des peintures. Dans le cas de chancis de vernis, il semblerait donc que sa résorption ne soit possible que par l'élimination de la résine dégradée.

Le Vœu de Louis XIII, vue générale du revers, après remplacement de l'ancien châssis par un nouveau châssis de restauration flottant, en aluminium et en bois.



Le Vœu de Louis XIII, vue de la face. Détail de l'auréole de la Vierge après nettoyage, mise en évidence de restes de dorure.

72. Il n'a pas été procédé à un dégrasage de la surface en phase aqueuse de façon volontaire. D'une part l'œuvre avait été nettoyée récemment, puis dépoussiérée en 2013 avant son entrée au musée Ingres. Ensuite, l'apport d'eau risquait de provoquer des chancis quasi généralisés.

73. 2 cm² et 24 cm² (deux zones de 3 x 4 cm).
74. Mélange de white-spirit et d'acétone en variant les proportions.

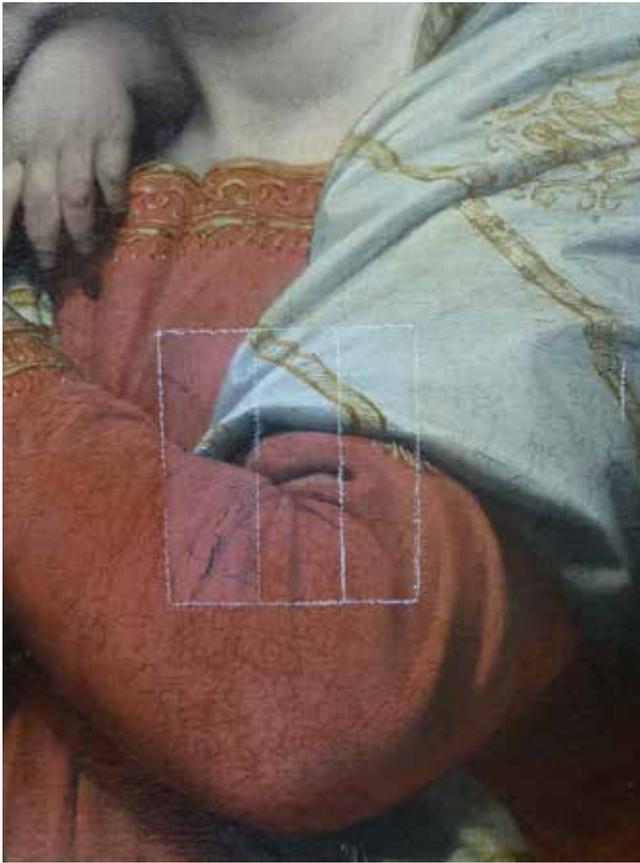
75. Utilisation d'un alcool (isopropanol) en mélange dans du white-spirit, puis dans du toluène.

76. Retrait du vernis de surface : white-spirit + isopropanol 50-50 (proportions en volume), régularisation des restes de vernis plus anciens : toluène + isopropanol 50-50. Nous précisons ici que lors du nettoyage de l'ensemble de la surface, le protocole initial a été légèrement revu, en privilégiant l'emploi du seul mélange white-spirit + isopropanol dans les zones ne comportant plus de vernis ancien. Par ailleurs, pour les zones comportant des amas dans les anfractuosités de la matière, l'action chimique des solvants a été conjuguée à une action mécanique (dégagement au scalpel).

Ainsi, après un dépoussiérage de la surface effectué avec des intissés antistatiques en fibres synthétiques⁷², des essais de solubilisation du vernis ont été réalisés en périphérie de l'œuvre sur de faibles surfaces⁷³. Entrepris d'abord sur des zones présentant des chancis, et avec des solvants peu pénétrants et à vitesse d'évaporation assez rapide⁷⁴, ces premiers essais ne se sont pas révélés concluants. Ils ont alors été poursuivis en modifiant le choix de solvants⁷⁵ pour arriver à déterminer un protocole satisfaisant pour l'ensemble de la surface. Une fois celui-ci défini⁷⁶, des zones tests un peu plus étendues ont été choisies tant dans des zones affectées d'un chanci que dans celles présentant des retouches anciennes, afin que le niveau de nettoyage souhaité soit arbitré par le comité de suivi.

Au vu de ces essais, les membres du comité ont opté pour un niveau de nettoyage intermédiaire, c'est-à-dire un amincissement progressif du vernis (comprenant la régularisation des restes anciens), mais sans retrait des retouches, à l'exception de celles se solubilisant avec les mélanges de solvants sélectionnés (retouches récentes de 2006 ainsi que quelques retouches plus anciennes partiellement sensibles aux mélanges de solvants retenus).

Le nettoyage est sans doute l'opération qui fait immanquablement exception à cette règle de la déontologie moderne de la restauration qu'est la réversibilité. En effet, et de toute évidence, ce qui est retiré lors de cette intervention ne saurait être remis. Aussi, elle requiert outre de la prudence, une nécessaire minutie particulièrement propice à une observation



plus attentive encore de la surface peinte. Ainsi, cette auscultation en cours de travail, assortie d'un contrôle permanent de sa progression sous U.V., met souvent à jour des détails peu perceptibles sous les épaisseurs de vernis dégradés et précise quelques étapes techniques de la réalisation de l'œuvre.

Sur *Le Vœu de Louis XIII*, outre la révélation d'une gamme colorée plus vive, le nettoyage a permis de déceler quelques traits à la mine graphite témoins d'un dessin préparatoire⁷⁷. Il a également permis de redécouvrir l'emploi de dorure et de laques.

En effet, les auréoles de la Vierge comme de l'Enfant étaient initialement ornementées d'un fin filet doré. Cette dorure, très probablement posée sur un mordant lipidique⁷⁸, n'est plus aujourd'hui visible que par de rares éclats métalliques discontinus. C'est sans doute pour permettre l'application du mordant, préalable à la pose de l'or, que le tracé des auréoles

Le Vœu de Louis XIII, vue de la face. Détail de la manche de la Vierge : fenêtres d'essais d'allègement du vernis, cl. 22 juillet 2016.

77. Observés dans des zones où la matière peinte est particulièrement fine comme à la base de la chevelure de l'ange à droite de la composition (ange habillé en rose).

78. Ou mixtion, c'est-à-dire une couche d'accrochage lipidique ou oléorésineuse permettant l'adhésion d'un métal soit posé en feuilles (grandes surfaces) soit en poudre.



Le Vœu de Louis XIII, vue de face. détail de la signature du peintre, en bas à droite. On devine une première signature sous-jacente.

a été réalisé par incision dans la matière, de façon à servir ensuite de guide sur le fond peint.

Les laques, pour leur part, ont été observées sur le drapé rose de l'ange à droite de la composition. Celui-ci a visiblement été peint en montant des tons clairs et opaques (gris dans les ombres), puis a reçu des couches de laque de couleur carminée pour lui donner sa nuance finale. Il est possible qu'il s'agisse ici de laque de garance dont la stabilité à la lumière est assez médiocre⁷⁹, ce qui explique que celle-ci ne soit plus aujourd'hui perceptible que dans les creux de la matière. On notera que cette laque est usée dans les sombres notamment, puisque les tons gris de dessous sont apparents.

Ce même vêtement a par ailleurs fait l'objet de reprises, possiblement de la main de l'artiste. Exécutées avec une matière assez dense et de couleur rosée, elles sont parfaitement intégrées dans la couche colorée car traversées par les mêmes craquelures d'âge. Aussi, leur exécution a-t-elle sans doute été très proche de celle du drapé, mais selon un procédé différent.

Si la majorité du vêtement a été montée en volumes de couleurs opaques puis recouverte de glacis de laques plus ou moins sombres, les reprises ont été faites en mélangeant différents pigments dont la couleur au moment de l'application devait être proche de la nuance finale donnée par les laques. Ces dernières s'étant largement estompées sous l'effet de la lumière, le désaccord chromatique entre le drapé initial et les reprises est aujourd'hui manifeste, ce d'autant que ces dernières ont elles aussi vieilli (et donc subi une modification de leur couleur).

Enfin, Ingres a visiblement signé deux fois son œuvre à la même date. Une première fois en lettres cursives et une seconde en capitales. Si nous ne connaissons pas la raison de

79. On distingue deux grands types de laques de couleurs carminées : le premier, d'origine végétale, est obtenu par les racines de garance des teinturiers tandis que les autres proviennent d'insectes de la famille des Coccidés. La laque de garance a pour principes colorants l'alizarine et la purpurine, cette dernière étant particulièrement instable à la lumière. Les laques foncées contenant d'avantage d'alizarine sont donc un peu plus stables que les laques roses contenant davantage de purpurine. Les laques d'origine animale sont plus stables à la lumière que celles d'origine végétale.



cette double signature, il est possible de penser qu'une fois la première posée, l'artiste l'a jugée trop petite compte tenu à la fois de la taille de l'œuvre mais également des lettrages de la dédicace.

Restauration de la couche picturale

À l'issue du nettoyage, et en respectant le temps d'évaporation complet des solvants⁸⁰, les mastics découverts par le retrait de certaines retouches et dont la surface présentait une texture trop lisse ont été repris au moyen d'un enduit vinylique⁸¹.

La surface de l'œuvre a alors pu être revernie par l'application au spalter d'une résine urée aldéhyde en solution⁸². Après séchage, la brillance de surface, qui était souhaitée plutôt satinée⁸³, a été jugée insuffisamment régulière (quelques zones avaient plus fortement absorbé le vernis que d'autres) mais la saturation des tons satisfaisante. Un deuxième vernissage a alors été réalisé, par deux fines pulvérisations croisées, au moyen d'une résine acrylique⁸⁴ permettant d'obtenir un satiné homogène.

La retouche des lacunes a ensuite été réalisée de façon illusionniste avec des couleurs spécifiques à la restauration⁸⁵. En outre, la réintégration colorée a atténué, par la pose de glacis ou par un fin pointillisme, quelques usures particulièrement gênantes pour la lisibilité de l'œuvre⁸⁶. Elle a également repiqué certaines retouches anciennes que le nettoyage avait rendues plus perceptibles et qui rompaient de façon marquée la lecture des volumes⁸⁷.

Enfin, la surface a été revernie par de fines pulvérisations⁸⁸.

Le Vœu de Louis XIII, vue de la face. Détail du vêtement de la Vierge en cours de repiquage d'anciennes retouches.

80. Dont le temps de rétention, seconde phase d'évaporation d'un solvant.

81. Modostuc® : enduit composé de résine vinylique, d'éthers de cellulose (épaississant), de sulfate de baryum et de carbonate de calcium (charges).

82. Laropal A 81 à 15 % (en poids/volume) dans un mélange de Solvesso 100 (60 %) et de white-spirit (40 %).

83. Notamment en raison des irréversibles défauts de surface telles les craquelures prématurées ou encore les lèvres remontantes des déchirures anciennes, dont un vernis trop brillant aurait rendu encore davantage perceptible la présence.

84. Paraloid B 72 (copolymère de méthacrylate d'éthyle et d'acrylate de méthyle) mis en solution à 15 % dans du xylène.

85. Couleurs à retoucher Gamblin® (résine urée aldéhyde et pigments). La brillance a été ajustée par l'adjonction de Laropal A 81 mis en solution à 20 % (en poids/poids) dans de l'éthyl L-lactate.

86. Comme dans les jambes de l'Enfant Jésus.

87. Dans le vêtement rouge de la Vierge principalement.

88. Paraloid B 72.

Travaux conservatoires complémentaires

Avant le départ de l'œuvre pour sa réinstallation à la cathédrale, le revers a été équipé d'une protection en toile polyester (cami-lining) dont la fixation est assurée par des clips dans des rainures ménagées à l'arrière du châssis.

Le cadre, désassemblé au moment du départ de l'œuvre du musée Ingres, a été dépoussiéré, traité de façon préventive contre l'attaque d'insectes xylophages et ses clés d'assemblages changées. En effet, les clés antérieures, de multiples fois sorties de leur logement et frappées sans usage d'une cale martyre, présentaient de nombreuses fentes et n'étaient plus totalement opérantes. Il a par ailleurs reçu quelques retouches dans ses ornements en plâtre, dont certains présentaient des lacunes récentes.

Enfin, le châssis ancien qui comporte, en plus des mentions de la maison Haro, des inscriptions de transport, a été conservé à la demande du comité de suivi. Après retrait de l'ensemble des étiquettes (entières comme très fragmentaires) puis traitement et reconditionnement de ces dernières⁸⁹, le châssis a été désassemblé afin d'optimiser son stockage et traité contre l'attaque active d'insectes dont il était victime. Il est actuellement conservé dans les réserves du musée Ingres.

La restauration des œuvres de grands formats est toujours un travail complexe et ce cas particulier a montré qu'il n'échappe pas à la règle. Malgré tout, et au-delà des travaux devenus nécessaires suite au sinistre de 2015, l'aventure a été un travail passionnant, alimenté par la recherche documentaire et les nombreux échanges entre conservateurs et restaurateurs, corollaires qui ont permis de mieux cerner l'histoire matérielle de l'œuvre et d'orienter certains choix techniques.

89. Elles sont archivées à la DRAC Occitanie, site de Toulouse, CidPat cote DRAC.

[HBG] et [AD]

Un raccrochage en deux étapes

Au début de l'année 2017, le tableau est enfin prêt à retrouver la cathédrale de Montauban. L'accrochage est assuré les 30 et 31 janvier 2017 par l'entreprise LP Art, sous la surveillance du CRPA.

La remise en place de cette œuvre nécessite des manutentions délicates en raison de son poids, estimé à plus de 200 kg selon le transporteur, mais surtout de sa hauteur propre et du mobilier présent dans le bras nord du transept. Accrochée, pour sa partie haute, à près de 8 mètres du sol, elle demande la mise en place d'un imposant échafaudage fixe.

Prévu sur à peine plus d'une journée, le raccrochage est réalisé fin janvier 2017 par la société LP Art. Le 30 janvier, l'œuvre est emballée et transportée de Gaillac à Montauban dans un camion climatisé¹, puis encadrée et installée derrière l'autel dans le transept nord. Elle est hissée sur son mur le lendemain ma-

tin, dès l'ouverture de la cathédrale. Malgré les précautions prises pour le transport et l'accrochage, la toile se détend dès la dépose de l'échafaudage du transept et des écharpes disgracieuses se forment sur le tableau.

Ces déformations peuvent avoir plusieurs origines conjuguées. La détension de la toile pourrait provenir d'une humidité supérieure à celle dans laquelle l'œuvre avait été conservée depuis 2013.

De plus, le châssis neuf en aluminium, bien plan, devait désormais épouser les montants d'un cadre ancien et voilé, par des pattes de maintien fermement vissées.

Il faut alors déposer à nouveau le tableau et reprendre la tension de la toile. Le maintien du tableau dans la feuillure du cadre est révisé. Les déformations se résorbent encore après que les pattes de maintien sont desserrées et augmentées de cales.

Ce n'est qu'à l'issue de cette deuxième étape que le tableau est enfin définitivement raccroché le 16 février 2017, dans un cadre fraîchement restauré.

[HBG] et [AD]

1. À 14° C pour tenir compte de l'écart probable de climat entre l'atelier dans lequel l'œuvre a été conservée plusieurs mois (17° C et 50 % H.R) et de celui probable de la cathédrale à l'arrivée estimé à 10° C ($\pm 1^\circ$ C) pour 52 à 55 % H.R selon des relevés réalisés à novembre 2013 puis en mars 2016.

Le Vœu de Louis XIII en cours de raccrochage dans le transept de la cathédrale par les équipes de la société LP Art.

Immédiatement après un premier raccrochage dans le transept nord de la cathédrale, des déformations de la toile sont apparus.



Ingres, Haro et le Vœu

Les liens entre Ingres et Haro

On associe volontiers la maison Haro à Ingres en soulignant que le fils, Étienne (1827-1897), fut l'élève du maître montalbanais¹. Cette maison, qui avait pour enseigne « Au Génie des Arts » et qui était spécialisée dans la vente de fournitures pour artistes et la restauration de tableaux, est par ailleurs souvent mentionnée comme un possible lien entre deux monuments rivaux de la peinture française du XIX^e siècle : Ingres et Delacroix².

Si la correspondance publiée de ce dernier avec la maison Haro est abondante, permettant de connaître une partie des matériaux employés par le peintre mais également certaines interventions réalisées par la maison sur ses œuvres, celle d'Ingres est bien plus parcimonieuse. En conséquence, et à défaut de nombreux témoignages épistolaires, ce sont souvent les étiquettes ou tampons, présents sur les supports que la boutique commercialisait, qui viennent le mieux attester des liens entre l'artiste et son fournisseur. Ainsi, peut-on observer par exemple sur le revers original de la toile *Roger délivrant Angélique*³, le cachet du marchand de couleurs tel un label d'origine.

Outre la provenance des matériaux de création, ces mentions au revers peuvent constituer des indices sur la genèse matérielle d'une peinture et parfois servir de repères chronologiques à l'historien. Dans les collections du musée Ingres par exemple, la restauration de plusieurs œuvres effectuée récemment a permis de préciser des datations.

Le tableau représentant le *Buste d'Erasistrate*⁴ proposé comme étude pour *Antiochus et Stratonice*⁵ était dernièrement daté des années 1860⁶. Or, l'observation du revers de cette huile sur papier marouflé sur toile a permis de trouver la trace (certes mal lisible) d'un tampon sur la toile de marouflage mais également sur la traverse haute du châssis. Ce dernier, apposé à cheval sur le retour du papier de bordage et la traverse, indique pour adresse le 30 de la rue du Colombier⁷. La maison Haro n'ayant tenu son commerce à cette adresse que de 1825 à 1836⁸, il apparaît peu plausible que l'œuvre ait été peinte en 1860 pour ensuite être marouflée sur un support datable de plusieurs décennies plus tôt. La précédente datation⁹, qui situait cette étude entre 1824 et 1834 en la rattachant à l'*Apothéose d'Homère*¹⁰, semble, à la lueur de cette découverte, plus compatible avec l'histoire de la toile.



À l'inverse, le *Buste d'Homère et Orphée*¹¹, daté dans la base documentaire du musée entre 1826 et 1827, a eu pour millésime l'année 1865 lors de sa dernière présentation¹².

Cette œuvre est composée d'un fragment de toile (buste d'Homère) complété d'une

Tampon au revers de la toile de JAD Ingres *Roger délivrant Angélique*, 1841, huile sur toile, 54,5 x 46,2 cm, musée Ingres, Montauban, INV MI 844.1.



Tampon situé sur la traverse haute du châssis du *Buste d'Erastrate ou Étude pour Anacréon*, huile sur papier marouflé sur toile et tendue sur châssis, 31 x 42 cm, musée Ingres, Montauban, MI.16.1.3.

Tampon au revers du panneau du *Buste d'Homère et Orphée*, huile et craie sur toiles, marouflées sur panneau avec agrandissement en bois, 53 x 44 cm, musée Ingres, Montauban, INV MI.16.1.1.

toile d'une autre texture (et plus sommairement peinte), l'ensemble étant marouflé sur un panneau Tachet¹³. Ce dernier, en plus de la marque déposée du fabricant du panneau, présente un tampon de la maison Haro à l'adresse de la rue Bonaparte. Cette adresse, qui n'apparaît qu'à partir de 1852¹⁴, est assortie des mentions de médailles obtenues par Étienne Haro tant à l'exposition de 1849 qu'à l'Exposition universelle de Londres de 1851. Aussi ne concorde-t-elle pas avec la datation ancienne du tableau mais davantage avec la nouvelle proposée. À moins qu'il ne faille faire coexister les deux périodes, la première pour le fragment du buste comme étude pour l'*Apothéose d'Homère* qui date en effet de 1827 et la seconde comme celle de son emploi par l'artiste avec cette technique de collage dont il usa surtout à la fin de sa carrière¹⁵.

Par ailleurs, on peut raisonnablement penser que la mention de la maison Haro apparaît sur ces deux œuvres comme celle du restaurateur ayant réalisé le marouflage et non comme celle du seul fournisseur des matériaux.

Le Vœu de Louis XIII

Si les recherches menées lors de la restauration de la grande toile de la cathédrale de Montauban ont permis d'écartier une fourniture du châssis par Haro et si le rentoilage ne peut lui non plus être rattaché à l'histoire de cette maison, le *modello* de 1822 ou *Première pensée pour le Vœu de Louis XIII*¹⁶ témoigne assurément des liens anciens d'Ingres avec cette célèbre boutique.



Étiquette fragmentaire située sur la traverse haute du châssis du *modello* du *Vœu de Louis XIII*, huile sur toile, 36 x 23 cm, Musée Ingres, Montauban, MI.885.11.21.

Cette étude, peinte à Florence, a été de façon ancienne recoupée à la limite de la vue, puis rentoilée et tendue sur châssis. Elle a par la suite été donnée par l'artiste à Armand Cambon, qui lui-même la légua au musée en 1885. Lors de sa restauration, le dégagement des multiples couches de papiers

de bordage et d'encadrement recouvrant presque la totalité du revers du châssis a permis la découverte d'une mention du don d'Ingres à Cambon¹⁷, mais aussi sur la traverse haute du châssis d'une étiquette très fragmentaire de la maison Haro. Bien que seuls quelques mots restent parfaitement lisibles, le libellé intégral en est plus que probablement : « AU GÉNIE DES ARTS / Rue du Colombier, N° 30, faubourg Saint-Germain / HARO / Marchand de couleurs ; restaurateur de tableaux, Neveu et Élève de M. Rey ».

D'après P. Labreuche¹⁸, le texte ne fait guère de doute si l'on s'en réfère aux premières factures connues de Haro. Par ailleurs, et selon les informations qu'il nous a aimablement fournies, cette étiquette fragmentaire pourrait être l'une des premières en usage de ce marchand. On note en effet que la bordure de perles et la typographie sont similaires à celles des étiquettes d'Étienne Rey (À la Palette d'Or) qui cessa son activité de marchand de couleurs en 1823 et dont Jean-François Haro se réclamait tant en sa qualité de parent que de disciple. On peut donc penser qu'à son début d'activité, la maison Haro a eu recours au même imprimeur-typographe pour la réalisation de ses documents commerciaux, avant de rapidement les modifier, comme le montre une autre étiquette datée de 1826.

Ainsi, cette première étude pour *Le Vœu de Louis XIII*, et qui avant restauration n'avait jamais été déposée de son châssis, atteste-t-elle des liens très précoces du peintre avec la maison Haro.

[HBG]



Carte d'adresse, sans date, collection de la Bibliothèque historique de la ville de Paris. « A LA PALETTE D'OR, / Ci-devant Place du Louvre, / Actuellement rue de l'Arbre-Sec, N.º 46, / près la rue Saint-Honoré. / REY, Md. de Couleurs, / Tient généralement tout ce qui concerne / le Dessin, et Restaure les Tableaux. / Il loue des Mannequins de toutes gran- / deurs. A PARIS ».



Étiquette de la maison Haro trouvée sur le châssis d'une œuvre d'Emile Signol de 1826 « [AU GÉNIE DES ARTS, / Rue du Colombier, N 30, faubourg Saint-Germain / .HARO / MARCH]AND DE [COULEURS ET RES]TAURATEUR [DE TABLEAUX / Neveu et] Elève de M. REY, Tient tout ce qui concerne les objets utiles à la Peinture à l'huile, à la Miniature, le Dessin, l'Aquarelle, le Lavis et le Pastel; Papiers de toutes qualités, Crayons de toutes espèces, Bordures dorées de toutes mesures; cartonne et encadre Dessins et Estampes... Paris, le 9 juin 1826 ».

1. Cette affirmation, d'abord proposée par Henri Lapauze puis relayée par le dictionnaire Bénézit, a toutefois été modulée par G. Vigne (Vigne, 2000, p.3) bien qu'il l'ait maintenu comme élève dans le catalogue de l'exposition sur les élèves d'Ingres (*Les élèves d'Ingres*, 1999, p 111).

2. Cette thématique a fait l'objet d'une exposition en 2006 au musée national Eugène Delacroix : *Entre Ingres et Delacroix, Étienne-François Haro* [24 février au 15 mai 2006].

3. 1841, huile sur toile, 54,5 x 46,2 cm, Montauban, musée Ingres, INV MI.844.1.

4. Anciennement intitulé *Étude pour Anacréon*, 31 x 42 cm, MI.16.1.3.

5. Ou *La maladie d'Anthiochus*, 1840, huile sur toile, 57 x 98 cm, Chantilly, Musée Condé, INV PE 432.

6. Date mentionnée sur le cartel d'exposition.

7. Actuelle rue Jacob.

8. Labreuche, guide historique.

9. Vigne, 2007.

10. Dit aussi *Homère déifié*, 1827, huile sur toile, 386 x 512 cm, Paris, musée du Louvre, INV 5417.

11. Huile et craie sur toiles, marouflées sur panneau avec agrandissement en bois, 53 x 44 cm, INV MI.16.1.1.

12. Date mentionnée sur le cartel.

13. Claude François Tachet, fabricant d'instruments de précision et de mathématiques à Paris de 1824 à 1861. Il dépose en 1845 un brevet pour la préparation de panneaux dit « ouxygrométriques » (certificat d'addition en 1846, puis 1851). Ces panneaux sont des triplis de peuplier (le plus souvent) dont chaque pli est collé à contrefilet au moyen d'un adhésif composé notamment de gomme laque.

14. Hillairet, 1963, Vol. I, p. 209.

15. Vigne, 2000.

16. Musée Ingres, MI.885.11.21.

17. Inscription sur la traverse basse du châssis.

18. Conservateur-restaurateur de peintures et expert des supports toile.

Actualité sur la restauration d'un grand format d'Ingres : *Le Martyre de saint Symphorien* de la cathédrale d'Autun

Dans le cadre des travaux de restauration intérieure de la cathédrale d'Autun (Saône-et-Loire), le monumental *Martyre de saint Symphorien* d'Ingres, doit être déposé et devrait bénéficier d'une prochaine restauration. Cet autre chef-d'œuvre de l'artiste conservé dans un monument historique a également connu une histoire mouvementée.

À la suite du succès du *Vœu de Louis XIII* au Salon de 1824, Jean-Auguste-Dominique Ingres reçoit la commande d'un tableau pour la cathédrale d'Autun. Depuis la Révolution et la perte d'œuvres insignes, dont la *Vierge au chancelier Rolin* de Van Eyck et *Le mariage mystique de sainte Catherine* de Fra Bartolomeo (toutes deux conservées au musée du Louvre), le clergé et les habitants d'Autun n'auront de cesse de vouloir redécorer leur cathédrale et de solliciter des envois auprès de l'État. La commande découle ainsi d'une lettre de l'évêque d'Autun au ministre de l'Intérieur pour la réalisation d'un tableau évoquant le martyre de saint Symphorien et devant prendre place en pendant du *Martyre de saint Léger*, autre martyr d'Autun, tableau réalisé en 1822 par le peintre Jean-Louis-César Lair (1781-1828). Le 31 décembre 1824, le ministre de l'Intérieur annonce à l'évêque d'Autun que la réalisation de l'œuvre est confiée à Ingres, « l'un des artistes qui se sont le plus distingués à l'exposition de 1824 ». Il semble que le peintre débute le tableau à la fin de l'année 1826 mais, recevant d'autres commandes et prenant du retard, le tableau n'est terminé et exposé qu'au Salon de 1834.

Le Martyre de saint Symphorien est envoyé la même année à Autun. Roulée, la toile arrive le 19 juin 1834 et se voit placée temporairement dans une salle de l'évêché par le professeur de l'école de dessin de la ville, Claude Joyet. Il faut attendre le mois de novembre pour que le tableau arrive dans la cathédrale. Débute alors une histoire mouvementée au sein de l'édifice et des déplacements nombreux. Dès 1836, l'œuvre est décrochée et placée dans le transept sud de la cathédrale, « à une moins grande élévation et dans un jour plus favorable » (lettre de l'évêque à Ingres le 1^{er} août 1836). Deux ans plus tard, dans le cadre de travaux intérieurs, le tableau est à nouveau déplacé. Outre des décrochages incessants, la toile est également régulièrement prêtée à des expositions tout au long du siècle.

Dans le cadre de l'Exposition universelle de 1855, le tableau quitte Autun pour être présenté quelques mois à Paris. L'œuvre revient dans la capitale pour figurer à l'exposition posthume de l'artiste à l'École des beaux-arts en 1867, puis à l'Exposition universelle de Paris en 1889. L'architecte de la cathédrale dresse un constat précis au retour du tableau à Autun le 4 avril 1890 : « Il est visible que tous ces voyages, déemballages, remontages sur le cadre, voyages, remises en place, fatiguent le tableau [rapport au vicaire général] ». Les déplacements vont désormais se ralentir, à la suite, notamment, du classement au titre des monuments historiques du tableau le 4 juillet 1903. Dès 1912, le service des monuments historiques s'inquiète de l'état de conservation préoccupant de l'œuvre. L'inspecteur Paul-Frantz Marcou constate des problèmes de support, ainsi qu'un développement de moisissures. Une opération de restauration et de rentoilage est décidée en 1913. Le tableau est déposé et arrive dans l'atelier du Louvre à la fin de l'année. Les travaux sont terminés au début de l'année 1914. Le tableau ne revient à Autun qu'en 1918, au lendemain de la Première Guerre mondiale.

Le Martyre de saint Symphorien connaît deux déplacements importants au cours du xx^e siècle. D'une part l'exposition à Londres de 1932 intitulée *French Art, 1200-1900*,



Le Martyre de saint Symphorien, Jean Auguste Dominique Ingres, 1834, dépôt du Centre national des arts plastiques à la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, FNAC PFH-1089.

à la Royal Academy, et d'autre part, l'exposition *Ingres* du Petit Palais à Paris en 1967. Dès lors, le tableau ne quittera plus la cathédrale. Les années 1990 marquent un nouvel intérêt pour le tableau et ce dernier quitte la chapelle du bas-côté nord, où il se trouvait, pour être replacé dans le transept sud. Ce dernier déplacement à l'intérieur de l'édifice est l'occasion d'une opération de restauration du cadre et d'interventions ponctuelles sur la toile. Le constat est celui d'un œuvre fragile présentant une couche picturale foncée par l'oxydation des vernis. Les prêts aux expositions *Les années romantiques* au Grand Palais en 1995 et *Ingres* au Louvre en 2006, sont ainsi refusés par la conservation régionale des monuments historiques après réalisation d'études et de constats d'état par des restaurateurs spécialisés.

La restauration des intérieurs de la cathédrale d'Autun a conduit la DRAC à relancer la réflexion en vue d'une restauration du *Martyre de saint Symphorien*. Après les chapelles peintes et le chœur, les travaux, conduits par l'architecte en chef des monuments historiques Frédéric Didier, doivent prochainement concerner le transept de la cathédrale, puis la nef et les dernières chapelles des bas-côtés. Dans le cadre de ces projets de travaux, la conservation régionale des monuments historiques a confié une étude complète sur le tableau d'Ingres à des restaurateurs spécialisés en 2016. Le bilan de cette étude est celui d'une œuvre possédant un support en bon état et une couche picturale stable. Certaines fragilités sont apparentes mais peu nombreuses au regard de la taille de l'œuvre et de son historique mouvementé. L'enjeu de la prochaine restauration concernera le retrait des vernis épais qui perturbent la lecture de l'œuvre et notamment les jeux de couleurs qui ont fait le succès du peintre. Un comité scientifique composé de spécialistes d'Ingres et de conservateurs va suivre ce projet qui devrait permettre de redonner tout son éclat à l'une des œuvres les plus monumentales de l'artiste conservée en dehors des musées.

[MV]

Sources et éléments bibliographiques

Archives nationales, Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre (série P), volume 12 (sous-séries P16, P17), article 20147790/117.

Archives nationales. Cultes. Édifices cultuels diocésains (XIX^e-XX^e siècle). Exposition universelle de 1900 ; correspondance relative aux frais d'envoi des objets ayant figuré à l'Exposition universelle, cote F/19/4540 à F/19/4542.

Archives Nationales. Cultes. Travaux dans les cathédrales, cote F/19/7758 (1860-1887).

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP). Documentation des Objets Mobiliers, Montauban, cathédrale et fonds Georges Costa, 198/009/005/002.

Musée Ingres. Documentation des œuvres, *Le Vœu de Louis XIII*.

Angrand (Pierre), « La conquête ingriste du département : le Tarn-et-Garonne », *Ingres et son influence*, actes du colloque international, Montauban, septembre 1980, *Bulletin spécial du musée Ingres*, Montauban, 1980, p. 33-45.

Auzas (Pierre-Marie), « Observations iconographiques sur le "Vœu de Louis XIII" », actes du colloque Ingres, Montauban, musée Ingres, 24-27 juin 1967, *Bulletin spécial des Amis du musée Ingres*, Montauban, 1969, p. 1-11.

Barousse (Pierre), *Guide-Catalogue du musée Ingres*, musée Ingres, Montauban, 1988.

Boyer d'Agen (Auguste-Jean), *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris, H. Daragon, 1909.

Hillairet (Jacques), *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

Labreuche (Pascal), *Guide historique des fournisseurs de matériel pour artistes à Paris, 1790-1960*, édition électronique, <http://labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr>

Labreuche (Pascal), « Le visage de madame Haro, marchande de couleurs de Delacroix, enfin révélé », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène-Delacroix*, Paris, musée Delacroix, n° 11, 2013, p. 94-98.

Lacambre (Geneviève), « *Le Vœu de Louis XIII* d'Ingres au musée du Luxembourg », *Ingres et le néo-classicisme*, actes du colloque international, Montauban, octobre 1975, *Bulletin du musée Ingres*, Montauban, 1977, p. 49-51.

Lapauze (Henry), *Ingres, sa vie, son œuvre (1780-1867) d'après des documents inédits*, H. Floury, Paris, 1911.

Lee (Yoo-Kyong), « Ingres au Salon de 1824. *Le Vœu de Louis XIII* – son tableau coup d'État », *Bulletin du musée Ingres*, Montauban, 2004, p. 7-20.

Penent (Jean), « L'influence d'Ingres sur le milieu artistique toulousain », *Ingres et son influence*, actes du colloque international, Montauban, septembre 1980, *Bulletin spécial du musée Ingres*, Montauban, 1980, p. 173-187.

Ternois (Marie-Jeanne), « Ingres et le *Vœu de Louis XIII* », *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, 1958, p. 24-38.

Ternois (Daniel), « La présentation du *Vœu de Louis XIII* », *Bulletin du musée Ingres*, Montauban, musée Ingres, n° 22, 1967, p. 11-21.

Ternois (Daniel), « Lettres d'Ingres à Calamatta », *Ingres et son influence*, Actes du colloque international, Montauban, septembre 1980, *Bulletin spécial du musée Ingres*, Montauban, 1980, p. 61-110.

Vigne (Georges), « Vœux florentins », *Papiers d'Ingres, collections graphiques du musée Ingres*, Montauban, musée Ingres, n°11, 1994.

Vigne (Georges), *Dessins d'Ingres : catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Gallimard, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995.

Vigne (Georges), *Le peintre aux ciseaux d'acier*, Invitation n° 4, musée Ingres, Montauban, 2000.

Vigne (Georges), *Ingres, autour des peintres du musée de Montauban, Collections du musée Ingres*, musée Ingres, Montauban, 2007.

Catalogues d'exposition

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au musée royal des arts le 25 août 1824, C. Ballard imprimeur, Paris, 1824.

Exposition universelle, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, étrangers et français, exposés au Palais de beaux-arts avenue Montaigne le 15 mai 1855, Vinchon imprimeur, Paris, 1855.

Exposition des Beaux-Arts ouverte à Montauban dans les salles de l'hôtel de ville le 4 mai 1862, Forestié Neveu, Montauban.

Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.-D. Ingres exposés dans les galeries du Palais de l'École Impériale des beaux-arts, typographie de Ad. Lainé et J. Havard, Paris, 1867.

Exposition universelle, catalogue illustré officiel de l'exposition centennale de l'Art français, Ludovic Baschet éditeur, Paris, 1900.

Ingres, catalogue de l'exposition organisée au profit du musée Ingres, Paris, galerie Georges Petit, 26 avril-14 mai, imprimerie Georges Petit, Paris, 1911.

Ingres et son temps, catalogue de l'exposition, Montauban, Musée Ingres, 24 juin-15 septembre 1967, Paris, Petit Palais, 27 octobre 1967-29 janvier 1968, ministère d'État Affaires culturelles, Paris, 1967.

Hommage à Raphaël, catalogue de l'exposition, Paris, Grand Palais, 15 novembre 1983-13 février 1984, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1983.

Les élèves d'Ingres, catalogue de l'exposition, Montauban, musée Ingres, 8 octobre 1999-2 janvier 2000, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 29 janvier-8 mai 2000, musée Ingres, Montauban, 1999.

Ingres (1780-1867), catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 24 février-15 mai 2006, coéditions musée du Louvre et Gallimard, Paris, 2006.

Ingres et les modernes, catalogue de l'exposition, Québec, musée des Beaux-Arts, 5 février-31 mai 2009 ; Montauban, musée Ingres, 3 juillet-4 octobre 2009, Somogy/ADAGP, Paris, 2008.

Constats et restaurations 2006-2016

(documents non publiés, consultables à la Conservation régionale des monuments historiques de la DRAC Occitanie)

Atelier Langlois SARL, 82 – Montauban, Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, Étude préalable pour la restauration des décors peints. Bras Nord du transept, janvier 2013.

Caillault (Pierre-Yves), 82 – Montauban, Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, Restauration des intérieurs des bras du transept et de la chapelle Saint-Joseph, DDOE, octobre 2016.

Juillet (Carole), Meyerfeld (Florence), 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, compte-rendu d'intervention réalisées entre le 17 janvier et le 6 février 2006.

Juillet (Carole), Meyerfeld (Florence), 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, constat d'état, 15 février 2006.

Meyerfeld (Florence), Ruiz (Jérôme), 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, constat d'état du 9 septembre 2013.

Moreau (Stéphane), Rachez (Elise), 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, restauration du cadre, rapport, 2006.

CRPA, 82 – Montauban, Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, Toile du bras sud du transept – Armand Cambon, *La vision de Marguerite-Marie, religieuse de la Visitation*, 1863. Rapport d'examen et d'interventions, décembre 2013.

CRPA, 82 – Montauban, Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, Toile du bras sud du transept – Armand Cambon, *La vision de Marguerite-Marie, religieuse de la Visitation*, 1863. Note après visite *in situ*, 13 novembre 2014.

CRPA, 82 – Montauban, Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, Toiles du bras nord du transept, rapport d'examen et d'interventions, septembre 2014.

CRPA, 82 – Montauban, Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, *Saint Étienne martyr*, Rapport d'intervention, janvier 2015.

CRPA, 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, dossier d'examen et remarques documentaires, 7 août 2015.

CRPA, 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, note après examen (suite à sinistre), 1^{er} septembre 2015.

CRPA, 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, constat d'état, décembre 2015.

CRPA, 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, note sur des tests de solubilisation du vernis, traitement des chancis suite au dégât des eaux, 11 décembre 2015.

CRPA, 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, traitements de conservation, rapport d'intervention, août 2016.

CRPA, 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, nettoyage de l'œuvre, rapport d'intervention, octobre 2016.

CRPA, 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, restauration (fin), rapport d'intervention, janvier 2017.

CRPA, 82 – Montauban, *Le Vœu de Louis XIII*, restauration, synthèse des interventions, rapport, février 2017.

Ouvrage publié par la Direction
régionale des affaires culturelles
(DRAC) Occitanie
Conservation régionale des
monuments historiques (CRMH)
Hôtel de Grave
5 rue de la Salle l'Évêque - CS 49020
34967 Montpellier Cedex 2
Tél. 04 67 02 32 00 / Fax 04 67 02 32 04
Hôtel Saint-Jean
32 rue de la Dalbade - BP 811
31080 Toulouse cedex 6

Directeur de la publication

Laurent Roturier, directeur régional
des affaires culturelles

Rédacteur en chef

Laurent Barrenechea, conservateur
régional des Monuments historiques

Coordination scientifique

Hélène Palouzié, conservatrice
régionale des Monuments historiques
adjoite, site de Montpellier

Coordination éditoriale

Fabienne Tuset, secrétaire
de documentation

Graphisme

Charlotte Devanz

Relecture

Stéphanie Quillon

Photogravure et impression

Pure impression, Mauguio

Achévé d'imprimer

Avril 2018

Dépôt légal

Mai 2018

ISBN n° 978-2-11-152580-1

Crédits photographiques

DRAC Occitanie, Jean-François Peiré : couverture, p. 1, 6, 17, 20, 22-29,
36-37, 61 (gauche)
CRPA (Gaillac) : p. 8-9 ; 40-44, 49-59, 61 (droite), 62-64
Pascal Lemaître : p. 12
Musée Ingres, Marc Jeanneteau : p. 13-14, 30-31, 34
Inventaire général Nouvelle Aquitaine/ADAGP : p. 15 (gauche)
Inventaire général Auvergne-Rhône-Alpes/ADAGP : p. 15 (centre)
Inventaire général Occitanie/ADAGP : p. 15 (droite)
ADAGP Paris 2018/CNAP/crédits photo Laurent Lecat : p. 19
Hélène Guillaut : p. 35
Pascal Labreuche : p. 65
Domaine public/CNAP/crédits photo droits réservés : p. 67

Remerciements

Merci à Jean Ferrant, Marc Petrus, Isabelle Vidaillic, Philippe
Gisclard, Emmanuel Moureau, Brigitte Banos, M. l'abbé Daniel Séguy,
Pierre-Yves Caillault, Florence Viguier-Dutheil et Hélène Guillaut
pour avoir participé à la restauration du tableau et de la cathédrale de
Montauban, ainsi qu'à Pierre Taillefer, Romuald Goudeseune, Pascal
Labreuche, Fabienne Tuset, Jackie Estimbre, Cécile Vignal et Brigitte
Alasia pour leur aide au cours de la réalisation de cet ouvrage.
Un grand merci aux restaurateurs et aux entreprises: Nicolas Rimaud
et l'équipe de LP Art, Jean-Michel Parrot, Eric Ouley.
Nos plus vifs remerciements vont à Hélène Garcia et Olivier
Clérin pour leur rigueur, professionnalisme et grande implication
personnelle dans toutes les étapes de la restauration et de
manipulation du tableau.

Édités par la direction régionale des affaires culturelles Occitanie (conservation régionale des Monuments historiques), les ouvrages de la collection « Duo » proposent au public de découvrir des chantiers de restauration du patrimoine monumental et mobilier, des édifices labellisés « Patrimoine du XX^e siècle » ou encore des immeubles et objets d'art protégés au titre des monuments historiques, dans l'ensemble de la région.

Le Vœu de Louis XIII de la cathédrale de Montauban

Restauration et histoire matérielle d'une œuvre d'Ingres

La cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption de Montauban conserve l'un des tableaux les plus célèbres de la région Occitanie, *Le Vœu de Louis XIII* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). À la demande des édiles locaux, ce tableau est commandé par l'État au peintre montalbanais et livré en 1826 dans la cathédrale de sa ville natale.

Reflet de la politique de dépôts de tableaux religieux du XIX^e siècle dont le Centre national des arts plastiques perpétue aujourd'hui la dynamique de création, cette œuvre participe, parmi les autres décors, à la mise en valeur de la cathédrale.

Le tableau a néanmoins dû quitter ses murs en septembre 2013 pendant des travaux de restauration des intérieurs. Il est revenu en février 2017 après une restauration riche en découvertes sur l'histoire matérielle de l'œuvre.

Cet ouvrage présente l'œuvre dans son contexte et ses différentes aventures jusqu'à sa restauration récente orchestrée par la Conservation régionale des monuments historiques.



Direction régionale des affaires culturelles Occitanie

ISBN : 978-2-11-152580-1

Diffusion gratuite - NE PEUT ÊTRE VENDU