

A detailed oil painting of a man's face, likely a religious figure, with a full brown beard and striking blue eyes. He is wearing a dark cap. The background is dark and textured.

LA LETTRE

ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS

RESTAURER
L'ŒUVRE D'ART
AUJOURD'HUI

80

Éditorial

Des techniques scientifiques proposent aujourd'hui aux conservateurs et visiteurs de musées, aux historiens de l'art, aux responsables de monuments et d'archives, des moyens d'investigation qui contribuent à une re-connaissance des œuvres en leur restituant leurs caractères originaux et les étapes de leur élaboration.

La restauration se situe ainsi à la croisée des informations d'archives et des analyses scientifiques modernes. Une charte déontologique des démarches de restauration assure de plus en plus l'équilibre entre la sauvegarde de l'œuvre menacée dans sa pérennité et l'entretien de son originalité.

Les méthodes physico-chimiques du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) et le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (LRHM) permettent deux actions parallèles simultanées : la mise à jour d'éléments inconnus servant une meilleure connaissance des œuvres, la conservation objective évitant sa trahison.

Ce numéro de *La Lettre* rend hommage au talent, à la compétence et à la générosité de ceux qui se vouent aux restaurations. Ils rendent vie aux couleurs, aux formes, au projet de l'artiste et à l'essence du mystère qui habite son œuvre. Ils méritent notre reconnaissance et notre gratitude.

Le désir légitime du retour à l'état originel, au « c'était mieux avant », ne doit pas mésestimer qu'*ipso facto*, le destin des œuvres d'art, comme celui de toutes choses du monde, est le vieillissement. Hormis les dégradations, les altérations, voire les détournements imputables aux interventions humaines qui nuisent à l'œuvre originelle, on ne peut méconnaître que le vieillissement a lui aussi sa part de vérité et porte la singulière beauté du temps. Les techniques (celles de la médecine souvent) nous révèlent l'invisible de l'œuvre, déterminant pour la compréhension de sa création et celle de l'artiste en son époque, et les avancées dans l'histoire de l'art.

De plus en plus fréquente et complexe, la question se pose aussi à propos de certaines œuvres de l'art contemporain composées de matériaux éphémères, rapidement dégradables, afin de répondre au désir légitime des artistes.

François-Bernard Michel, Lydia Harambourg



Retrouvez le minisite du dossier thématique de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* à l'adresse Internet : www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/

Directeur de la publication : Arnaud d'Hauterives • Comité de rédaction : déléguée Lydia Harambourg, membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Pierre-Édouard, Yves Boiret, Aymeric Zublena, René Quillivic, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Édith Canat de Chizy, Didier Bernheim, Jacques-Louis Binet, Bernard Perrine, Robert Werner • Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels • Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon • Impression : Pauwells Impresor • ISSN 1265-3810 • Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • www.academie-des-beaux-arts.fr

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.

numéro 80
hiver 2015-2016

Éditorial • page 2

Actualités :

**Hommage à l'archéologue
Khaled Al-Asaad**
• page 3

Actualités :

**Séance publique annuelle
des cinq Académies**
• page 4

**Séance solennelle de
l'Académie des Beaux-Arts**
• pages 4, 5

Dossier :

« **Restaurer L'œuvre d'art
aujourd'hui** »
• pages 6 à 33

Exposition :

« **In situ-États-Unis** », **Éric Pillot**
Prix de Photographie
Marc Ladreit de Lacharrière -
Académie des Beaux-Arts 2014
• pages 34, 35

Exposition :

Musée Marmottan Monet
« **L'Art et l'enfant, chefs-d'œuvre
de la peinture française** »
• pages 36, 37

Exposition :

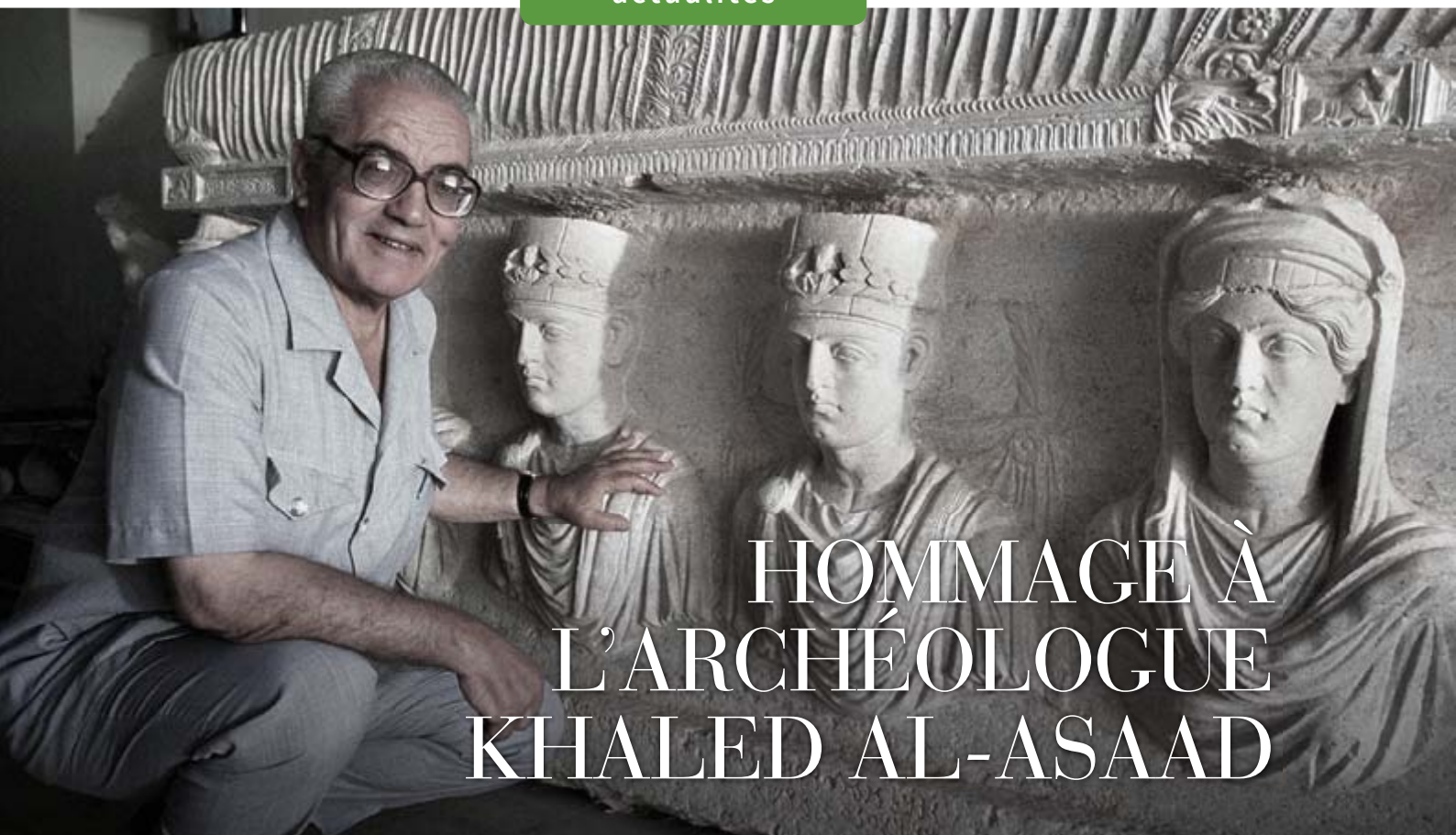
« **Lucien Clergue, la fulgurance
des premiers albums** »
• page 38

Communication

« **L'Art et la Foi** »
par Dominique Ponnaud,
pages 39

Calendrier des académiciens

• page 40



HOMMAGE À L'ARCHÉOLOGUE KHALED AL-ASAAD

La décapitation en place publique par les extrémistes de Daech le 18 août 2015 a tragiquement accompagné la destruction systématique de Palmyre, classée au patrimoine mondial de l'humanité depuis 1980. De l'oasis de la reine Zénobie, qui fit rayonner Palmyre en attirant les premiers chrétiens, des artistes, des rhéteurs et des philosophes, Khaled Al-Asaad a été l'ancien directeur engagé, passionné et l'explorateur infatigable pendant quarante ans.

Né le 1er janvier 1934, à côté du temple de Bel, cet homme ouvert à toutes les cultures, archéologue érudit, grande figure humaniste au charisme éclairé, était respecté internationalement. Directeur du site depuis 1963, puis expert à la Direction générale des antiquités de Syrie, il a consacré sa vie aux fouilles, à la restauration et à la publication de l'histoire de Palmyre. Après sa retraite en 2003, il a aidé à évacuer vers Damas quelque 400 statues et bustes antiques, portraits des défunts, secondé par son gendre, Khalil Hariri, directeur du Musée de Palmyre et son épouse, la fille de « M. Palmyre ».

Cette oasis en plein désert syrien remonte à l'ancienne Tadmor qui fut construite, dit la Bible, par Salomon. Ce carrefour caravanier de l'Orient du 1^{er} siècle av. J.C. au II^e siècle après J.C. constitue le dernier rempart romain contre l'Empire perse des Sassanides. Sur ce site où cohabitent les richesses archéologiques de l'ancienne Mésopotamie, de l'antique Syrie araméenne, de la Phénicie, de la Perse et de l'Arabie sont conservés des témoignages pluri culturels et artistiques inestimables auxquels s'est consacré le regretté archéologue.

Dès 1963 Khaled Al-Asaad accueille dans son hôtel de Zénobie au cœur de la vieille ville de Palmyre de jeunes chercheurs venus du monde entier pour travailler aux côtés de celui qui décrypte les inscriptions des tombeaux en araméen, en grec ancien et traduit les manuscrits rares conservés dans sa bibliothèque.

Sous son impulsion, des missions internationales partagent

La Lettre de l'Académie des Beaux-Arts tient à rendre un hommage solennel et ému à l'archéologue syrien Khaled Al-Asaad.

l'expérience de ce savant ouvert et dévoué à la splendeur des lieux. Récemment la guerre a précipité dans le chaos ce qui avait été épargné par le temps et la sagesse des hommes. Refusant de quitter Palmyre assaillie par les pillages dès 2011, Khaled Al-Asaad a assisté à la disparition de l'antique cité jusqu'à son arrestation en juillet 2015, avec son fils Walid, architecte.

Palmyre, auquel l'empereur Hadrien avait accordé en 139 le statut de province romaine, n'est plus.

La palmeraie qui donnait son nom au joyau de la cité antique est aujourd'hui doublement orpheline. ■

Arnaud d'Hauterives,

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts



Séance publique annuelle des cinq Académies

Tous les ans, le mardi le plus proche du 25 octobre, date de la création de l'Institut de France en 1795, les cinq Académies qui le composent se réunissent sous la Coupole pour leur Séance solennelle de rentrée. Leurs délégués y prononcent un discours sur un thème choisi collégialement. Le thème 2015 était « La transmission ».

L'Académie des Beaux-Arts était représentée par le graveur et vice-Président **Érik Desmazières** avec un discours intitulé : « L'art ne s'enseigne pas, il se transmet ». En voici un extrait :

“ Il convient ici d'évoquer la transmission qui permet de perpétuer l'acte de création. Cela part d'un constat, et d'une permanence. En effet, aussi loin que l'on remonte dans le temps, cette transmission de façon quasi magique est assumée et ce invariablement et uniquement par l'artiste lui-même. À lui seul revient de former de nouveaux artistes et il le fait dans un lieu bien circonscrit, l'atelier. Il ne s'agit pas de dresser une histoire de l'enseignement ni de ses contenus destinés à former les élèves.

Car peu importe ici la matière qui leur est donnée, les réformes et contre-réformes. Ce qui compte, c'est la permanence de cette réalité, du maître à l'élève ; au fond, « L'art ne s'enseigne pas, il se transmet ». »

Cette année, la Présidence de l'Institut était assurée par **Aymeric Zublena**, Président de l'Académie des Beaux-Arts. Voici un extrait de son discours :

“ Oui, il y a une crise de la transmission. Les causes en sont connues, et nombreuses, évoquons en quelques-unes. Causes que nous appellerons techniques, dues à l'apparition des puissants moyens de communication qui bouleversent les conditions d'accès à l'information et au savoir. En constante évolution, toujours plus sophistiqués, universels dans leurs applications et leur usage, ces moyens ont, dit-on, rendu caduques les formes traditionnelles de l'enseignement. Autre cause, moins souvent citée, celle de la spécialisation des disciplines qui, générant à la fois leur autonomie et leur interdépendance, rend complexe et illusoire la transmission d'un savoir par un seul individu, aussi savant et cultivé soit-il. On assiste ainsi à la multiplication des experts, à la divergence de leurs points de vue, qui créent ce sentiment d'une connaissance parcellisée, émiettée, en constante évolution, dont la valeur devient alors relative. »

En haut : les délégués de chacune des cinq Académies sur les marches du Palais de l'Institut : Danièle Sallenave (Académie française), Rémi Brague (Académie des Sciences morales et politiques), Pierre Laurens (Académie des Inscriptions et Belles lettres), Érik Desmazières (Académie des Beaux-Arts), Jean-Louis Mandel (Académie des Sciences) et le Président de l'Institut Aymeric Zublena. Photo Sabine de Rozières

Palais de l'Institut de France

SÉANCE SOL L'ACADÉMIE



ENNELLE DE DES BEAUX-ARTS



Le 18 novembre, sous la Coupole de l'Institut de France, a eu lieu la séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts.

La cérémonie sous la Coupole de l'Institut de France, en ces circonstances particulières, « honorait les artistes et les créateurs qui par leurs talents et leurs œuvres concourent à la vie culturelle de notre pays et s'opposent ainsi à la barbarie », selon les mots du président de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Institut, Aymeric Zublena.

Après un moment de recueillement en souvenir des victimes du 13 novembre « qui, venues de tous les horizons, et particulièrement du monde artistique, jeunes pour la plupart, étaient, sont la France », le vice-président Érik Desmazières a proclamé le palmarès 2015 récompensant une quarantaine d'artistes de tous âges et de toutes disciplines. La séance a été ponctuée par les interventions de l'Orchestre Colonne, dirigé par Laurent Petitgirard, qui a rendu hommage à Marcel Landowski à l'occasion du centenaire de sa naissance, et clos cette cérémonie par l'interprétation de *La Marseillaise*.

À travers ses **Prix et concours**, l'Académie des Beaux-Arts distribue, chaque année, pour un montant d'environ 500 000 € de prix à des artistes de tous âges. Ce sont les jeunes générations d'artistes qui se voient ainsi encouragées à persévérer dans un parcours artistique souvent difficile. Ces prix sont décernés par des jurys composés de membres de notre Académie et de personnalités extérieures impliquées dans le domaine concerné. Au cours de la Séance publique annuelle de l'Académie sont remis plus de cinquante prix qui récompensent des artistes de toutes les disciplines et des auteurs d'ouvrages consacrés à l'art.

À ces prix s'ajoutent des aides personnalisées attribuées à des artistes sur critères sociaux. L'Académie accompagne ainsi chaque année plus de cent artistes dans leur démarche de création, leur fournissant un soutien précieux au début de leur carrière. Le Palmarès complet et détaillé des Prix et concours est joint à ce numéro de *La Lettre* et peut être consulté sur le site www.academie-des-beaux-arts.fr. ■

À gauche : en ouverture de la séance, un hommage solennel était rendu aux victimes des attentats du 13 novembre.

Ci-dessus : Klavdij Sluban, lauréat du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière – Académie des Beaux-Arts 2015. L'exposition de ses œuvres sera présentée à l'Institut de France à l'automne 2016.

Photos Juliette Agnel



RESTAURER
L'ŒUVRE D'ART
AUJOURD'HUI



À gauche : capture d'image en infrarouge en studio de prise de vue, *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant jouant avec un agneau*, Léonard de Vinci (1452-1519), Paris, Musée du Louvre. © C2RMF / Vanessa Fournier

À droite : analyse élémentaire par fluorescence X de *La Belle Ferronnière*, Léonard de Vinci, 1495-1497, Paris, Musée du Louvre. © C2RMF / Philippe Dureuil



L'apport des nouvelles technologies et de la recherche scientifique à la connaissance de la matière de l'œuvre d'art ou du monument remonte à la deuxième moitié du XIV^e siècle, à Louis Pasteur notamment, qui sut associer son goût pour la peinture et ses connaissances scientifiques, à Eugène Chevreul encore, dont la théorie de la couleur inspira Seurat, à Konrad Röntgen, qui mit sa découverte des rayons X en application sur des tableaux et des objets archéologiques, et aux fondateurs des laboratoires dont se dotèrent un peu plus tard de grandes institutions muséales telles que le Musée de Berlin

en 1888, le British Museum en 1916 ou la Pinacothèque de Munich en 1924. En France, c'est le Musée du Louvre qui, le premier, en 1931, ouvre un laboratoire, devenu depuis le Laboratoire de recherche des musées de France, aujourd'hui département du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France. Il sera suivi, en 1964, par la création du Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques, et en 1970 par l'ouverture du Laboratoire de recherche des monuments historiques.

Observations et analyses des matériaux anciens

Les premiers outils développés ont été ceux de l'observation : radiographies, qui révèlent les couches sous-jacentes ou les repentirs pour les peintures, les modes d'assemblages pour les sculptures, observations microscopiques ou macroscopiques sous divers éclairages (lumière rasante, fluorescence ultraviolette), qui révèlent des altérations de la couche picturale ou des repeints. Ces outils ont été suivis des techniques de réflectographie infrarouge, qui mettent en évidence les dessins sous-jacents. À ces méthodes d'observation se sont ajoutées toutes les techniques analytiques, depuis les tests microchimiques jusqu'aux accélérateurs de particules et au rayonnement synchrotron, en passant par le microscope électronique à balayage ou encore toutes les méthodes chromatographiques, qui permettent l'analyse fine de la plupart des matériaux minéraux ou organiques entrant dans la composition des œuvres étudiées : identification de pigments et de liants de couches picturales, composition des émaux médiévaux ou des verres des vitraux, des glaçures des céramiques antiques, et bien d'autres encore. Les méthodes de datation absolue sont venues par la suite renforcer l'arsenal de la connaissance : thermoluminescence pour la datation des céramiques, carbone 14 pour les matériaux organiques et ceux contenant cet élément, dendrochronologie pour les bois, etc.

Recherche en conservation et en restauration

Mais si la connaissance scientifique de l'œuvre d'art est rapidement devenue une nécessité, l'idée que la conservation et la restauration devaient se fonder à la fois sur les mêmes principes de rigueur scientifique et sur les mêmes investigations est plus jeune. En effet la restauration n'a véritablement acquis ses titres de noblesse et ses fondements scientifiques qu'avec les théoriciens comme Cesare Brandi¹ et Paul Philippot², dans les années 1960, qui ont formalisé les exigences fondamentales de la restauration « moderne » : stabilité, lisibilité, réversibilité.

Le rôle des institutions de recherche du Ministère de la Culture et de la communication dédiées à la conservation du patrimoine est d'apporter au conservateur et au restaurateur une aide efficace au diagnostic et à la prescription. Quelles sont les altérations subies par l'objet étudié au cours des siècles du fait du temps, de l'environnement ou de l'homme lui-même ? Quelle est l'origine des dégradations observées, encrassement, écaillage de surface, pulvérencences de la matière ? Comment nettoyer, consolider, protéger, présenter, stocker dans de bonnes conditions ? Ce soutien scientifique suppose à la fois la connaissance la plus fine possible des mécanismes d'altération et la meilleure maîtrise des méthodes, outils et produits utilisés dans cette opération que l'on nomme communément aujourd'hui la « conservation-restauration ».

La recherche et la restauration au C2RMF

Le C2RMF est un service à compétence nationale du ministère de la culture et de la communication qui a pour mission de mettre en œuvre, en liaison avec les conservateurs responsables des collections, la politique du service des musées de France de la direction générale des patrimoines en matière de recherche, de conservation préventive et de restauration des collections des musées de France. Le C2RMF met à la disposition des responsables des collections des musées un laboratoire d'examen et d'analyses, des ateliers de restauration, un département de conservation préventive et un département d'archives et nouvelles technologies de l'information, dans l'enceinte du palais du Louvre et à Versailles, à la Petite Écurie du Roi.

Une équipe pluridisciplinaire de 150 personnes œuvre à la connaissance et la préservation des matériaux du patrimoine. Elle comprend de très nombreux profils professionnels : conservateurs, restaurateurs, documentalistes, physiciens, chimistes, géologues, ainsi que des photographes, radiologues et informaticiens. Les thématiques de recherche portent sur la connaissance des matériaux anciens, des procédés de fabrication et de mise en œuvre des objets patrimoniaux, leur datation, la compréhension des phénomènes d'altération qu'ils subissent dans l'environnement, le développement de méthodes expérimentales, ainsi que sur l'évaluation ou la mise au point de techniques et méthodes de conservation et de restauration.

Tous les types d'objets, œuvres d'art ancien ou contemporain, objets archéologiques, ethnologiques, industriels, ou spécimens relevant de l'histoire naturelle peuvent être étudiés et restaurés au C2RMF. Le département Recherche propose de nombreuses

LE C2RMF,

Le mariage des sciences dites exactes et des sciences humaines au service de la conservation des œuvres d'art

Par **Isabelle Pallot-Frossard**, Conservateur général du patrimoine, Directeur du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF)

techniques d'analyse et d'observation classiques de laboratoire, utilisant des micro-prélèvements ou des systèmes portables permettant l'étude des œuvres *in situ*. Pour aller plus loin dans la caractérisation fine des matériaux, le C2RMF possède un accélérateur de particules, AGLAE (Accélérateur Grand Louvre d'Analyses Élémentaires), seule installation de ce type totalement dédiée à l'étude du patrimoine culturel.

« La Belle Ferronnière »

La restauration de *La Belle Ferronnière* de Léonard de Vinci s'est inscrite dans un projet lancé en 2008 avec les journées d'études organisées par le Musée du Louvre sur la collection des peintures de Léonard de Vinci.

L'intervention s'est déroulée au Centre de recherche et de restauration des musées de France. Elle a été accompagnée par une commission scientifique internationale, conduite conjointement par le département des peintures du Musée du Louvre et par le département restauration du C2RMF.

La restauration s'est appuyée sur plusieurs campagnes d'investigations scientifiques. Elles visaient à identifier les matériaux et techniques employés dans cette œuvre au moyen de méthodes non invasives (dossier d'imagerie, réflectographie infrarouge, radiographie, émissiographie, fluorescence X, diffraction X, examen à la loupe binoculaire). Le support est une fine planche de noyer, essence fréquemment employée par l'artiste lors de ses séjours à Milan. L'usage d'une préparation à base de blanc de plomb et de minium sans gesso est remarquable et n'avait pas été décelée

☛ dans les autres œuvres de l'artiste. Le dessin sous-jacent au noir de carbone a été tracé à partir d'un poncif pour le visage tandis que le tracé du vêtement est réalisé à main libre. Les carnations ont été peintes en deux étapes principales, une sous-couche chaude surmontée d'une fine couche de surface de tonalité froide variant du blanc au gris foncé. Cette étude a mis en évidence un bon état de conservation des couches originales avec de rares lacunes. Par ailleurs le tableau est recouvert par un vernis épais, mesuré par microscopie confocale.



La restauration a été réalisée par les restauratrices Agnès Malpel pour la couche picturale et Juliette Mertens pour le panneau de noyer. Cette intervention, essentiellement un allègement des vernis, a été rendue nécessaire par l'oxydation des vernis et des petits repeints, jaunis et opacifiés depuis la dernière intervention de 1952, qui trahissait fortement l'esthétique de l'œuvre. Elle a également consisté à calmer une usure dérangeante, située sous la joue gauche du modèle, qui apparaissait comme un reflet orangé, comme les analyses l'ont révélé. Cependant, compte tenu de la nature particulière des vernis plus anciens présents sur le panneau, l'amincissement effectué conserve encore une épaisseur de résine significative qui permet toute possibilité d'intervention dans le futur.

www.c2rmf.fr

À l'occasion du chantier de rénovation des salles du mobilier du règne de Louis XIV et du XVIII^e siècle, une collaboration suivie s'est mise en place entre le département des objets d'art et le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France. Le lancement en 2008 d'une ambitieuse campagne de restaurations du mobilier Boulle a reposé sur une redéfinition complète des procédures de restauration. Une série de constats d'état conduite en 2008 a permis d'identifier les principales problématiques, puis les études de laboratoire ont porté particulièrement sur les composants et les altérations des métaux, des colles et des pigments colorés utilisés sous la corne. De nouveaux procédés de désoxydation des marqueteries de métal ont été étudiés et appliqués afin d'éviter toute abrasion des surfaces. Le choix de protections de surface a été fait après de longues expérimentations de laboratoire. Le traitement de l'ornementation de bronzes dorés a toujours visé à l'harmonisation de



l'ensemble de l'œuvre. La restauration de six meubles a été menée à ce jour sur deux armoires, trois cabinets et un régulateur, par les restaurateurs du centre, avec la collaboration de restaurateurs extérieurs pour la partie des bronzes d'ornement. Les protocoles mis au point à cette occasion seront appliqués pour les restaurations à venir sur d'autres meubles selon un programme de travail établi jusqu'en 2018. Grâce à la collaboration de la Fondation EDF-laboratoire Valectra, les analyses conduites par le département de recherche du C2RMF entre 2007 et 2012 ont été enrichies d'une série d'analyses élémentaires portant sur les alliages des laitons et des bronzes d'ornement. Parallèlement l'étude portant sur la dégradation des étains en 2012 a donné des informations nouvelles sur les alliages utilisés sur le mobilier Boulle. ■

1) Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Rome, 1963.

2) Paul Philippot, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre, une vision humaniste*, édité par C. Périer-D'Ieteren ; en collaboration avec B. D'Hainaut-Zveny, *Hommage en forme de florilège*, Groningue, 1990.



Sous les « repentirs »

Proche de l'École du Louvre, où j'ai fait mes études, et du Musée, le C2RMF m'a toujours fasciné ! Il concrétisait la possibilité de pouvoir étudier les œuvres sous l'angle de leur matérialité. Cela n'exclut pas les autres approches, bien au contraire : on y trouve un complément indispensable. Ainsi, après le passage de telle ou telle œuvre au laboratoire, combien de commentaires artistiques se trouvent aujourd'hui relégués au rang de curiosités littéraires ? Je pense à certains crépuscules qui, après restauration, se trouvent être des petits matins plutôt frais, des verts qui ne le sont que par la « grâce » des vernis jaunés recouvrant de magnifiques bleus ou violets...

Les radiographies dévoilant des œuvres inconnues, ou passant pour perdues. J'aime beaucoup l'exemple des *Baigneuses* de Courbet, tableau conservé à Montpellier. Mon collègue Bruno Mottin a bien mis en évidence, dès 2005, la présence d'au moins deux compositions sous cette œuvre, dont une parfaitement connue, puisqu'elle existe en petit format au Musée national d'Oslo. La question se pose dès lors : cette dernière œuvre, le *Fou de peur*, que l'on pensait unique, est-elle un « modello » pour la grande composition aujourd'hui caché sous les *Baigneuses* ? J'ai, pour ma part, été agréablement surpris de pouvoir mettre en évidence le dessin préparatoire fait à la sanguine, par Raphaël, pour son *Portrait de Balthasar Castiglione*. Personne ne l'avait vu, pourtant, il est discernable à l'œil nu ! De nouveaux appareils, développés par le Centre, permettent des investigations véritablement révolutionnaires : l'une d'elles permet d'obtenir une image séparant les éléments chimiques. On peut ainsi visualiser, en les filtrant, non seulement les éléments les plus denses (en l'occurrence, le plomb et le mercure reconnus pour l'essentiel dans une radiographie classique), mais également des matériaux plus légers, et pourtant très répandus en peinture, comme le fer, le chrome, le manganèse, le zinc... Les images les plus perturbées par des repeints ou des repentirs deviennent souvent nettement plus lisibles. ■

Gilles Bastian, conservateur du patrimoine au département de peinture du C2RMF (Centre de Recherches et de Restauration des Musées de France)

En haut : radiographie du tableau *L'homme blessé* de Gustave Courbet (1819-1877), qui date de 2012, sur laquelle on peut voir une femme que le peintre a décidé de ne pas conserver sur l'œuvre finale. Paris, Musée d'Orsay.

© C2RMF / Elsa Lambert

BARNETT NEWMAN, UNE RESTAURATION EXEMPLAIRE

Shining Forth (to George) est un grand tableau (290 x 442 cm) peint par Barnett Newman en hommage à son frère, George. Réalisé en 1961, il a été acquis en 1979 par le Musée national d'art moderne, avec l'aide de la Fondation Scaler.

En 1990, il fut accidentellement souillé par un jet d'huile issu d'un des flexibles d'un élévateur utilisé pour changer une ampoule. Cette projection engendra sept coulures brunes, situées dans les parties claires entre les deux bandes noires, qui s'incrutèrent rapidement dans les fibres de la toile de coton écru simplement



encollée. La surface, majoritairement en réserve, de couleur ivoire, renforça la diffusion de l'huile dans les fibres.

Entre 1990 et 1994, le Laboratoire de recherche des Musées de France (LRMF) identifia un polyacétate de vinyle (PVA), sans plastifiants utilisé comme matériau d'encollage. Des essais furent tentés pour extraire les taches mais des effets secondaires du type auréoles ou blanchiment de surface apparurent et amenèrent l'ensemble des responsables à prendre la décision d'attendre des solutions nouvelles. Toutefois, les informations recueillies dans la première phase permirent de mener des investigations dans plusieurs directions. Ces dernières, conjuguées aux nouvelles recherches et solutions disponibles pour le nettoyage des matériaux synthétiques, permirent de reprendre à partir de 2010 le nettoyage de la toile.

Entre 2012 et 2013, de nouveaux tests, mis au point avec Nathalie Balcar, chimiste au département restauration du C2RMF et Richard Wolbers, chercheur à l'université du Delaware et spécialiste de Barnett Newman, confirmèrent la présence d'agents de surface et relancèrent le protocole de nettoyage de ces composants par des techniques aqueuses combinant « une solubilisation au moyen de microémulsions, avec l'imperméabilisation des fibres par un solvant siliconé destiné à s'évaporer sans résidus ».

La restauration complète s'est achevée en décembre 2014 et le tableau a été présenté en janvier 2015 lors du nouvel accrochage de la collection. ■

Bernard Perrine, correspondant de l'Académie

En haut : l'œuvre de Barnett Newman, *Shining Forth (to George)*, a réintégré les collections du Centre Pompidou, sa restauration achevée. Centre Pompidou, MNAM-CCI / Philippe Migeat

À droite : Nicolaes Pietersz Berchem (1620-1683), *Paysage avec Elkana et ses deux épouses Anna et Pennina*, 1647, 166x138 cm. Ensemble en cours d'allégement de vernis. Musée du Louvre, n°inv. 1046. © C2RMF

Détail, ci-dessous : en haut les vieux vernis assombris ; en bas le degré d'allégement choisi pour éclaircir l'ensemble ; à gauche, dans le ciel, au milieu des arbres apparaît une zone plus claire, de degré de nettoyage plus prononcé, où est apportée la preuve que l'intervention n'est pas un dévernissage.

LE NETTOYAGE D'UNE PEINTURE : NÉCESSITÉ OU NON ?

Par **Sécolène Bergeon Langle**, Conservateur général du patrimoine, honoraire, Fellow of the International Institute for Conservation

Le support de bois disloqué, le textile déchiré ou troué d'une peinture exigent des mesures techniques de conservation pour la survie physique de celle-ci afin qu'elle puisse être transmise aux générations futures. Cependant la restauration ne se réduit pas à ces opérations sur lesquelles tout le monde est d'accord, telles la retouche pour combler une lacune de matière picturale, mais comprend aussi le nettoyage qui a depuis toujours suscité des polémiques : cette transformation esthétique est soumise à l'exigence habituelle, comme en médecine, *primum non nocere*, de ne pas nuire à l'objet, mais pas seulement : la responsabilité de toucher à une œuvre d'art est culturelle et relève de la conscience universelle.

Pour mieux voir la peinture, certains veulent supprimer les vernis assombris, ajoutés au cours des siècles à titre d'entretien, et les retouches anciennes, repeints gênants parce que désaccordés, assombris ou blanchis. Un tel nettoyage est une opération irréversible : s'il s'avère que l'on a eu tort, plus personne ultérieurement ne pourra revenir à l'état préalable au nettoyage.

Quel peut être un nettoyage légitime ?

Les pigments, minéraux ou organiques, enrobés dans un liant (œuf, colle ou huile) déterminent la couleur d'origine de la peinture ; les résines, matières constitutives des vernis qui protègent la couche colorée et assurent la saturation des coloris, caractérisent aussi son éclat.

Entre le moment de la création, celui de l'artiste, et le moment de la réception, celui de l'observateur, de l'amateur ou du restaurateur, tout a changé : le vernis original a blondi et fixé la poussière pendant le temps de séchage ; les pigments ont évolué, leurs liants aussi et le couple pigment/liant est responsable à la fois d'une nouvelle couleur et d'une autre manière de faire traverser la lumière en son sein, en général la translucidité de la peinture a augmenté, on dit que sa « transparence s'est accrue ». L'original ne peut en toute rigueur être parfaitement connu : il est donc illégitime de dire « retrouver l'original ». Nous ne pouvons retrouver que l'état actuel des matériaux originaux.

Tous les changements apportés aux peintures en raison du passage dit normal du temps, c'est-à-dire hors cataclysmes naturels (tremblements de terre, inondations) ou guerres, constituent



leur patine. Cette sorte de voile qui atténue l'éclat des matériaux, la « jactance » de la matière selon Cesare Brandi, crée une distance entre la peinture et l'observateur, et transforme des plages colorées en une œuvre d'art, portrait, paysage ou autre sujet. En outre cette patine, apportée par le temps, est caractéristique des matériaux de la peinture et de l'ancienneté de celle-ci. Vouloir remonter le temps, gommer son passage ou rénover une peinture, porte atteinte à l'authenticité de l'œuvre. La restauration d'une peinture ne s'apparente pas au *lifting* d'un visage ; elle n'est pas une rénovation.

Les contours de l'intervention souhaitable sont dessinés : un nettoyage étant irréversible, celui-ci ne peut être choisi que comme partiel.

L'allègement de vernis

René Huyghe, en 1950, reprenant le principe traditionnel de prudence, au Louvre, de diminuer l'épaisseur des vernis, souvent ajoutés au cours des siècles pour des raisons d'entretien et devenus roux, plutôt que d'enlever ceux-ci, fut le théoricien de l'allègement de vernis ; cette technique est préférée, quand cela est possible, au dévernissage ou suppression totale des vernis, pour trois raisons. La première raison est technique : on évite ainsi le contact des solvants avec la couche colorée dont le liant peut être affaibli par lixiviation. La seconde raison est d'ordre éthique : laisser une mince couche de vernis permet à d'autres, plus tard, de poursuivre le nettoyage, avec de meilleurs matériaux et sous le contrôle de méthodes plus précises. Enfin la troisième raison est d'ordre esthétique : la patine ainsi conservée évite de faire surgir brutalement les usures, les transparences accrues et les discordances de contrastes acquises au cours du temps entre les couleurs ayant évolué dans des sens variés (le bleu peut blanchir ou noircir, le rouge s'évanouir, le vert roussir etc..) et apporte une harmonie générale. Cette troisième raison est la plus importante car la conservation de la patine, significative de l'ancienneté de la peinture, évite de faire croire que l'œuvre est sortie hier de l'atelier de l'artiste.

L'allègement de vernis vise à enlever juste le nécessaire, la part de trahison apportée par le temps, mais à en garder la part d'harmonie.

Repeints : lesquels ôter, lesquels garder ?

Les repeints sont des retouches apportées lors d'interventions anciennes ; on a pu cacher une perte de matière originale, voiler un sein de Vierge ou un sexe de nu, modifier une forme dont le

style ne plaisait plus, ajouter un attribut ou changer un détail qui n'était plus conforme à la politique du jour : si l'on enlève un repeint technique, en revanche on peut souvent, si ces additions ne gênent pas l'appréciation générale de la peinture, garder des repeints de style, de pudeur, iconographique ou politique, témoignages d'une époque et de son goût. Pour choisir ce que l'on va garder, on compare l'importance historique et esthétique du repeint à celle de l'original : ainsi est légitimée la conservation, souhaitable parce que respectant le futur, ou la suppression, décision lourde de conséquence parce qu'acte irréversible. La restauration est un acte critique : on est loin de l'essai au solvant et de la suppression de repeints parce qu'ils sont faciles à dissoudre !

Préalable indispensable : bien connaître avant d'intervenir

Avant tout nettoyage il faut savoir parfaitement de quelle peinture il s'agit, en connaître les matériaux, leur mise en œuvre et leur évolution, repérer les travestissements des couleurs et avoir jugé la part d'évolution irréversible à accepter et la part d'amélioration que l'on pourra apporter.

Une aide essentielle à l'acquisition de cette connaissance préalable est apportée par les examens de laboratoire dont les méthodes d'investigation, en progrès permanents, permettent de mieux scruter ce qui n'est pas visible ; évidemment il faut garder présent à l'esprit que ces documents scientifiques de plus en plus sophistiqués exigent une rigoureuse interprétation qui ne peut être faite en l'absence des scientifiques rompus aux pièges de la matière.

Indépendamment de la vision spécifique apportée par le laboratoire, il faut aussi apprendre à voir sous les vernis, percevoir les couleurs, les modifications de tons, de valeurs et de contrastes, évaluer les transparences accrues et les usures mais aussi repérer les repeints plus ou moins profonds, de sorte que l'on peut proposer, selon le type de nettoyage envisagé, d'atteindre un certain état que seule l'expérience permet d'annoncer à l'avance. On est alors devenu un « connaisseur » qui a acquis une expérience visuelle grâce à ce que l'on appelle l'œil : ce n'est pas un don, comme on le croit trop souvent, mais le résultat d'une analyse incessante due à un perpétuel aller et retour entre le regard et l'esprit afin de comparer et classer ce que l'on voit par rapport à ce que l'on sait.

La restauration ne doit pas être une aventure, un saut dans l'inconnu ; on ne nettoie pas pour comprendre, mais parce que l'on a compris la peinture dans toute sa complexité.

Même si cette intervention est légitime, il n'en reste pas moins que la restauration étant subjective et contingente, faite à un instant particulier et dans un pays spécifique, il est souhaitable que l'intervention minimale soit choisie afin de préserver au maximum la liberté des générations futures. ■

ART CONTEMPORAIN, LE PARADOXE DE LA RESTAURATION

Par **Didier Bernheim**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Il est en effet paradoxal de devoir restaurer une œuvre qui n'a subi ni l'épreuve du temps, ni aucun accident, ni même l'agression du vandalisme. Une œuvre immatérielle qui remet en cause l'idée même de conservation et par conséquent, de restauration, ou une œuvre qui n'est, tout simplement, pas conçue pour durer ou dont la conservation n'a pas été une préoccupation de l'artiste mais que l'on entend conserver. La SFIC¹ a consacré, il y a déjà quelques années, ses journées d'étude à la question de la conservation et de la restauration des œuvres contemporaines². La question du respect du droit moral de l'auteur - droit au respect de l'auteur et de son œuvre - s'est imposée au cœur de la réflexion déontologique.

La diversité des procédés de création, la variété des matériaux, leur expérimentation et leur détournement, l'importance de la dimension conceptuelle, ont contraint les conservateurs et les restaurateurs, désormais qualifiés de conservateurs-restaurateurs, les deux fonctions étant devenues indissociables, à renouveler la pensée de la restauration et à développer une véritable déontologie. L'énumération non limitative des questions auxquelles conservateurs et restaurateurs doivent répondre donne une idée de la dimension du défi auquel ils sont confrontés. Œuvres cinétiques qui cessent de fonctionner ou qui s'usent en fonctionnant, œuvres éphémères qui bravent la conservation, œuvres instables qui tombent en poussière ou perdent leurs couleurs, œuvres aux composés organiques qui répandent leurs odeurs, en témoignage de leur dégradation bactérienne, telles *Sans titre 1968* de Jannis Kounellis, ou *Vanitas-robe de chaire pour albinos anorexique* de Jana Sterbak. Et même, œuvres consommables entièrement consommées telle *Untitled (Public Opinion)* de Felix Gonzalez-Torres. Peut-on modifier les matériaux originaux de production pour assurer leur conservation ? Faut-il interrompre le mouvement d'une œuvre cinétique, en expliquer le fonctionnement par des cartels pour en limiter l'usure ? C'est le choix qui a été fait au moins temporairement par le Musée d'Art contemporain de Marseille pour l'œuvre *Rotozaza* de Tinguely. Faut-il, au contraire, remplacer les pièces d'origine pour conserver le mouvement au risque d'en réduire la forme matérielle à une reproduction ?

Faut-il rechercher la reproduction à l'identique de certains effets, alors que l'auteur n'y a peut-être attaché aucune importance ? Faut-il tout simplement laisser l'œuvre s'autodétruire ?

La fonction de conservation-restauration dans l'art contemporain atteint son paroxysme avec les œuvres éphémères. La rédaction d'un protocole de re-présentation, ré-restauration ou re-constitution transférant entièrement sur le conservateur-restaurateur le rôle d'auteur d'une œuvre seconde ; ce qui suscite dans la profession de sérieuses interrogations déontologiques. Un artiste contemporain, Tino Seghal, offre un intéressant exemple de cette difficulté. Il refuse toute trace écrite ou visuelle de ses performances, exigeant de ses clients, par une véritable mise en scène, qu'ils mémorisent le protocole entièrement oral de ses œuvres ; faisant de la transmission de ce protocole l'un des composants à part entière de son œuvre. Ajoutons que, par une logique implacable, il n'accepte les paiements qu'en liquide et sans reçu. Ce qui pose, on l'imagine, quelques difficultés aux acquéreurs institutionnels. Fort heureusement, dans le domaine contemporain les marchands ne manquent pas non plus d'imagination. Aussi la galerie Goodman précise-t-elle que « la facture est envoyée par mail, elle n'est jamais sous forme de trace écrite. » Michel Guerrin s'interroge : « Comment, dans ces conditions, le Centre Pompidou pourra-t-il reconstituer *This Situation* dont il a fait l'achat ? ». Alfred Pacquement, alors directeur du MNAM explique : « Cet achat a fait l'objet d'une rencontre orale, le 20 avril 2010, chez un notaire. Il y avait l'artiste, un conservateur du MNAM, un représentant de la galerie Marian Goodman, et moi-même. L'artiste a énoncé les règles qui régissent l'œuvre pour que nous les ayons en mémoire et que nous puissions ensuite les consigner dans un dossier conservé au musée ».³

Est-il raisonnable de vouloir conserver l'œuvre d'un artiste dont le projet est de ne laisser aucune trace de son œuvre ? Comment conserver, restaurer l'immatériel ? *Untitled (Public Opinion)*, est une œuvre de Felix Gonzales Torres (1991), composée de bonbons en réglisse que les spectateurs sont invités à manger et le conservateur à réapprovisionner, de sorte que le poids de l'œuvre soit toujours celui défini par l'auteur. Jusqu'au jour où,



l'artiste étant décédé et la fabrication des bonbons ayant cessé, les conservateurs du Guggenheim Museum durent répondre à l'épineuse question : « comment remplacer les bonbons ? » Ce qui fit l'objet d'une étude de cas consacrée à la préservation de l'immatériel, expliquant que, oui, on pouvait et pourquoi. Il s'agit là aussi d'une œuvre acquise par protocole. Cette fois, la responsabilité de réinterpréter l'œuvre chaque fois qu'elle est présentée a été laissée au propriétaire, donc au conservateur, par l'artiste.⁴ La difficulté posée par une œuvre de Jannis Kounellis conservée par le Musée National d'Art Moderne est d'une autre nature. Cette œuvre composée de laine cardée, fixée avec des cordes sur quatre bâtons en bois, ayant été détruite lors de l'exposition « L'art grec » en 1973, a été re-créée par l'auteur en 1982 à l'occasion de l'exposition de Bordeaux « Arte povera, antiformal, sculpture 1966-1969 ». Le MNAM en a alors fait l'acquisition. Non traitée, elle dégagait une odeur et subissait une dégradation bactérienne. Elle faisait aussi courir un grave risque de contamination aux œuvres en réserves du musée. Cette instabilité était voulue par l'auteur, l'un des principaux représentants du mouvement de l'Arte povera. L'œuvre a finalement été entièrement restaurée, la laine remplacée et traitée, le sens en partie sacrifié à la forme avec l'accord de l'auteur.

Le restaurateur d'une œuvre de l'art contemporain n'est pas seulement confronté à la connaissance des techniques et des matériaux de la création contemporaine ; il doit s'attacher à la nécessaire compréhension du sens de l'œuvre et de l'intention de l'artiste, en recherchant une documentation qui n'est plus seulement technique mais aussi, essentiellement, critique. Dans le meilleur des cas il peut s'appuyer sur l'avis de l'auteur, devenu témoin et acteur de la conservation et de la restauration de son œuvre. Enfin, l'artiste vivant peut-il se présenter comme seul en droit de restaurer son œuvre ? Au risque d'y apporter des modifications que lui seul peut autoriser mais qu'il ne peut pas imposer à l'acquéreur, propriétaire du support matériel de l'œuvre. ■

1) Section française de l'Institut International de Conservation

2) « Art d'aujourd'hui patrimoine de demain », www.sfiic.fr

3) Michel Guerrin, *Le Monde*, 15 janvier 2011

En haut : Jana Sterbak, *Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique* (1987), composée de viande de boeuf crue sur un mannequin et d'une photographie couleur montée au mur à proximité, cette robe doit être confectionnée à chaque nouvelle présentation afin qu'il soit donné à voir le processus de vieillissement. Centre Pompidou, MNAM-CCI. Photo DR

Nadine Eghels : Votre atelier de restauration existe depuis 2002 et vous êtes spécialisée dans la restauration d'œuvres sur papier, quelle est votre pratique ?

Christelle Desclouds : Nous traitons tout ce qui concerne les arts graphiques, originaux ou imprimés, notre spécialité étant définie par le support de l'œuvre, à savoir le papier : dessin, gravure, aquarelle, pastel, gouache, affiches, mais aussi plans, journaux, calques et manuscrits...

N.E. : Comment le métier de restaurateur d'art s'est-il transformé significativement ces derniers temps ?

C.D. : Plus qu'une évolution, c'est bien un métier à part entière qui est apparu il y a un peu plus de trente ans, sous la dénomination de conservateur-restaurateur, ou restaurateur du patrimoine. Auparavant les restaurations étaient pratiquées dans des ateliers d'artistes ou artisans créateurs ayant une bonne connaissance technique de fabrication des œuvres. Leurs techniques de restauration s'appuyaient sur ces techniques de fabrication, et sur des matériaux d'origine. Aujourd'hui les restaurateurs respectent un code déontologique dont les trois grands principes les plus connus sont la réversibilité (des interventions de restaurations), la stabilité (des matériaux utilisés pour la restauration) et la lisibilité (des interventions). La restauration d'une œuvre ne se fait donc plus obligatoirement avec les mêmes matériaux que ceux constitutifs de cette dernière.

N.E. : Comment les techniques ont-elles évolué ?

C.D. : Elles évoluent constamment, par la recherche et par une veille constante des praticiens qui jaugent la qualité et le vieillissement des restaurations anciennes. Les travaux de recherche sont menés par des scientifiques au sein d'institutions telles le C2RMF, le CRCC la BNF, ainsi que par des restaurateurs en activité ou étudiants dans le cadre de leur diplôme de fin d'étude. Ces études donnent lieu à des publications dans des revues spécialisées, à des présentations dans des colloques, ou à des formations dans le cadre de la formation permanente des professionnels.

N.E. : Dans quel sens vont ces recherches ?

C.D. : Les recherches peuvent aller dans le sens d'une meilleure connaissance des matériaux de fabrication par l'analyse des œuvres dans les laboratoires spécialisés, pour une meilleure approche historique des œuvres. Elles peuvent aussi par exemple étudier les qualités des matériaux neufs que les restaurateurs utilisent pour la restauration et le conditionnement des œuvres, comme les différents cartons utilisés pour les montages en passe-partout des dessins et gravures. Les cartons utilisés aujourd'hui doivent répondre à la qualité dite de conservation, les laboratoires peuvent également tester par vieillissement accéléré les papiers, cartons et colles utilisés dans nos ateliers.



N.E. : Quels sont les autres grands axes de la recherche actuellement ?

C.D. : Une des nombreuses problématiques que nous rencontrons en art graphique est le vieillissement des dessins, manuscrits anciens avec de l'encre métallogallique. Cette encre, faite à base de noix de galle, d'ions fer II et d'un acide, a été l'encre noire principalement utilisée pendant des siècles. En vieillissant cette encre devient brune, s'oxyde et la dégradation se propage dans le papier, entraînant une oxydation importante, voire des lacunes, et une grande fragilité des œuvres. Cette altération est évolutive et nous pose de véritables questions pour la conservation d'une importante partie du patrimoine graphique (cette encre se trouve entre autres sur les dessins de Rembrandt, de Victor Hugo, sur les partitions de J.-S. Bach, et presque tous les manuscrits anciens). Depuis une vingtaine d'années des chercheurs, mais aussi des restaurateurs d'Europe et d'Amérique du nord ont lancé un programme de recherches et d'études consacré au vieillissement de ces encres métallogalliques, et à la recherche de méthodes de consolidation.

N.E. : Quelle évolution avez-vous pu constater dans votre pratique ?

C.D. : Dans notre pratique en atelier, nous nous sommes tournés depuis une trentaine d'années vers l'Asie et particulièrement le Japon, à la fois pour leurs techniques de restauration et pour les matériaux utilisés. Le papier japonais est fait à base de fibres de Kozo, fibres longues qui permettent d'obtenir un papier très fin



LA RESTAURATION DES ŒUVRES SUR PAPIER, UN MÉTIER À PART ENTIÈRE

Rencontre avec **Christelle Desclouds**, restauratrice du patrimoine spécialisée en arts graphiques

et résistant, stable, et très adapté à notre pratique. De même nous préparons en atelier la colle d'amidon, selon les pratiques asiatiques, mais nous nous tournons également vers des matériaux beaucoup plus récents, à base de dérivés cellulosiques, qui ont des propriétés différentes des matériaux traditionnels.

N.E. : Quand on voit la vitesse à laquelle certains supports informatiques disparaissent, le papier apparaît comme une valeur sûre...

C.D. : Cela dépend de sa date de fabrication. Aujourd'hui les papiers fabriqués (dans la sphère commerciale large des beaux-arts) sont plutôt de bonne qualité. Les papiers fabriqués dans les moulins aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles étaient faits à partir de matériaux de récupération, tel le lin et le chanvre, encollés à la gélatine, et ils vieillissent particulièrement bien s'ils sont conservés dans de bonnes conditions. Par contre à partir du XIX^e siècle jusqu'aux années 60-70, le papier a connu une période bien sombre si l'on se place du point de vue de son vieillissement.

N.E. : Qu'a-t-on ajouté dans les papiers de sorte que la qualité se dégrade ainsi ?

C.D. : Cela correspond à la fabrication du papier selon un procédé industriel. Afin de répondre à une demande croissante quantitativement, les industriels ont dû remplacer le lin ou le chanvre par du bois. Le bois, s'il n'est pas bien purifié, donne un papier contenant beaucoup de lignine, ce qui entraîne un fort jaunissement du papier (par exemple le papier journal ou le papier pour affiches).

Les méthodes d'extraction des fibres à partir du bois se font selon les années en milieu acide ou non, entraînant là aussi un papier de plus ou moins bonne qualité. Enfin l'encollage du papier a été fait jusqu'aux années 60 selon un procédé colophane-alun, procédé lui aussi en milieu acide, diminuant la qualité du papier. Ces papiers se dégradent donc très vite, ils jaunissent, se déchirent, perdent toute résistance mécanique. Des kilomètres de livres et d'archives sont concernés par ce problème d'acidification du papier.

N.E. : Comment se passe la formation des restaurateurs ?

C.D. : Il existe deux formations pour devenir conservateur-restaurateur d'arts graphiques, formations délivrant un diplôme d'état permettant de travailler pour les Institutions Publiques et musées. D'une part l'INP, Institut national du patrimoine, d'autre part la formation universitaire, le Master II de conservation-restauration des Biens Culturels. Ces formations sont ouvertes sur concours et se déroulent en cinq ans, incluant une période de stage en France puis un stage à l'étranger de six mois, et une année de recherche et de diplôme. Par la suite une formation permanente est proposée aux professionnels pour suivre l'évolution de la recherche, ainsi que la participation aux colloques. ■



ENJEUX ET TECHNIQUES DE RESTAURATION DE LA SCULPTURE

Entretien entre **Jean Anguera**, membre de la section de Sculpture,
et **Dominique Faunières**, conservatrice-restauratrice, en sculpture et polychromie
Compte-rendu par **Lydia Harambourg**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Jean Anguera : Votre parcours diversifié vous a permis d'aborder la restauration de la sculpture à la suite de vos études de chimie et de biologie parallèlement à une formation d'ébéniste et de restauration de meubles. La connaissance et la pratique manuelle sont au cœur d'un métier auquel vous avez été préparée par un apprentissage de quatre années à l'IFROA actuellement nommé INP (Institut national du patrimoine). Avec la restauration de la sculpture vous avez découvert la polychromie. Vous-même enseignez les techniques anciennes de polychromie...

Dominique Faunières : Effectivement l'importance de la polychromie m'a été révélée par mon professeur Myriam Serck, femme passionnée et passionnante, alors responsable de la restauration des sculptures à l'IRPA (Institut royal du patrimoine artistique) à Bruxelles. La polychromie fait partie intégrante de la conception d'une œuvre sculptée. Elle se retrouve à toutes les époques - de l'antiquité à nos jours - mais la période médiévale est extraordinaire par la diversité des palettes de couleurs, par l'évolution des techniques, et par l'inventivité et le savoir-faire des artistes au cours de ces quelques siècles. C'est un peu mon domaine de prédilection. L'histoire des polychromies est stimulante car la recherche actuelle n'en a pas du tout fait le tour. C'est un fil conducteur essentiel pour la restauration car nous cherchons en premier à appréhender les attentes des commanditaires et les partis pris des artistes de l'époque.

J.A. : Précisément, quelles sont les étapes à franchir pour le restaurateur ?

D.F. : La formation exige une connaissance des matériaux constitutifs la meilleure possible afin d'être de plein pied pour l'évaluation de l'état de l'œuvre. Notre discipline comporte schématiquement quatre volets : les études préalables à la restauration, les interventions de conservation, celles de restauration et la conservation préventive. Lors des études - essentielles pour les œuvres polychromées, souvent repeintes, voire transformées - le restaurateur a besoin de la collaboration des historiens d'art et des scientifiques pour, d'une part, tenter de reconstituer au mieux le parcours matériel de l'œuvre et, d'autre part, s'appuyer sur des analyses pour asseoir ses hypothèses. Outre la connaissance approfondie de la sculpture, ces études débouchent sur un diagnostic avec des préconisations de conservation-restauration.

J.A. : Pouvez-vous illustrer vos propos par un exemple significatif d'un travail entrepris au croisement des informations et de l'intervention ?

D.F. : Le cas du *Puits de Moïse* (1396-1405) est un exemple précieux car les archives d'époque et d'autres datant du XIX^e siècle sont encore conservées et ont été étudiées. Cette œuvre du sculpteur Claus Sluter et du peintre Malouel fait partie des réalisations prestigieuses du duc de Bourgogne, Philippe le

Hardi, dont les comptes fourmillent de détails sur les étapes de la réalisation et les commandes de produits pour les artistes. Dans le cadre de sa restauration par un collègue, je suis intervenue spécifiquement pour l'étude des polychromies et de nombreuses analyses à partir de micro-prélèvements ont été effectuées au LRMH (Laboratoire de Recherche de Monuments Historiques). La conjonction des analyses, la connaissance du déroulement du chantier, et des observations minutieuses sur place ont permis de reconstituer certains événements de l'élaboration originale qui auraient pu être mal interprétés sans cela. Le chantier s'est déroulé sur plusieurs années et le peintre revenant un an plus tard a dû constater le problème de « craquelures prématurées » survenues sur la polychromie des sculptures mises en place auparavant. Il a alors réappliqué une nouvelle couche mais qui s'est infiltrée dans



les craquelures faisant penser six siècles plus tard qu'il s'agissait d'un repeint et non d'une reprise originale. Par ailleurs, l'emploi très généreux du pigment de bleu outremer a fait supposer dans un premier temps qu'il pouvait s'agir du bleu outremer artificiel justement synthétisé au début du XIX^e siècle, plutôt que du lapis-lazuli (bleu outremer naturel de composition chimique identique, pigment aussi précieux que l'or), d'autant qu'il y a eu des réfections formelles engagées au XIX^e et attestées par les archives. Mais les examens de laboratoire et les caractéristiques d'application de ce bleu sur le personnage du roi David ont convergé pour montrer que l'on avait affaire à un bleu original posé en couche épaisse sur une sous-couche bleu

azurite. Cette caractéristique montre ainsi les grands moyens du duc et l'élaboration sophistiquée de cette polychromie.

J.A. : Savez-vous ce qui motivait le changement d'aspect coloré d'une sculpture au cours des siècles ?

D.F. : Il est rare qu'une sculpture ancienne, venue jusqu'à nous, conserve visible sa polychromie d'origine. Son aspect coloré a subi des transformations (repeints, décapage plus ou moins partiel, etc.) pour diverses raisons : rafraîchissement qui passe par un repeint relativement fidèle à l'original plutôt qu'un nettoyage, repeint pour marquer un événement ou à la faveur d'un don, mise au goût du jour aux époques ultérieures, ou à la suite d'une dégradation. Elle a été parfois décapée quand on a pensé aux époques néoclassique et moderne que la polychromie était désuète ou sans importance par rapport au matériau sculpté. Parallèlement, ◀

Au centre : Vierge à l'Enfant *Nostre Dame de Grasse*, xv^e siècle (1451-1500), statue d'applique. Toulouse, Musée des Augustins. Photo Daniel Martin

À gauche : *Le puits de Moïse* (1396-1405), œuvre du sculpteur hollandais Claus Sluter et du peintre Jean Malouel, est le vestige d'un calvaire situé au milieu d'un puits autrefois au centre du grand cloître de la Chartreuse de Champmol. Photo J. Delivré

☛ cela montre l'intérêt qu'a continué à susciter la sculpture en question alors que sa facture formelle marque sa date de réalisation. Or la polychromie forme un tout indissociable avec la sculpture. On peut noter que dans certains cas elle vient aussi compléter les formes sculptées comme l'indication d'une barbe, d'un col, des détails d'une couronne, etc. sans parler de la qualité des textiles représentés que revêtent les personnages ; les exemples ne manquent pas. Sa disparition volontaire ou pas dénature la conception originale.

J.A. : Après le constat d'état comment procède le restaurateur ?

D.F. : Suite au repérage des altérations et à la compréhension des facteurs de dégradation, le restaurateur définit les priorités, parfois les urgences d'intervention, pour la stricte conservation de l'œuvre. Dans les mesures conservatoires l'on trouve la consolidation des matériaux, le refixage des couches picturales, les traitements biocides. Ces interventions ne changent pas l'aspect ou très peu quand on procède à des dépoussiérages. Le restaurateur présente également au propriétaire ou au conservateur responsable des propositions de restauration qui viseront à améliorer ou mettre en valeur la qualité de la sculpture - proposition qui dépendent de l'état, de la qualité et de la faisabilité des opérations envisageables. Une phase de tests peut être engagée et surtout le dialogue entre le conservateur et le restaurateur permettra un choix. Dans certains cas un comité scientifique est monté afin que les décisions soient plus largement débattues car la restauration peut être très modeste mais également très interventionniste, comme dans le cas des sculptures polychromées, repeintes si l'on choisit de revenir à un état polychrome antérieur - l'intervention sera bien sûr irréversible. Ce type d'intervention - délicate - est souvent tentant car la succession des repeints empâte les volumes, mais elle exige énormément de minutie et de temps (et d'être sûr de la cohérence de ce que l'on met au jour !) avant de se lancer dans une telle entreprise.

J.A. : Que pouvez-vous dire de la conservation préventive ?

D.F. : C'est très important, ce volet vient ou devrait venir en amont de toute intervention car il vise à arrêter les facteurs de dégradation des œuvres et à contrôler l'état des œuvres. Cet état dépend des conditions du lieu de conservation et de leur emplacement en son sein. Il est dommage de remettre une sculpture restaurée dans un milieu défavorable. De même, pour être polémique, je ne comprends pas qu'actuellement on nettoie à tour de bras des édifices et des immeubles conservant de la sculpture - datant du XIX^e ou plus ancienne - dans les milieux urbains qui sont pollués car les parements vont se ré-encrasser très rapidement comme tout le monde peut le constater. Les techniques employées à grande échelle, forcément « vigoureuses », fragilisent la pierre. Certes il est agréable de circuler au milieu des bâtiments clairs mais sachant que ce n'est pas demain que nos villes profiteront d'un bon air, il faudrait envisager des interventions complémentaires (de type badigeons sacrificiels) visant à protéger des dépôts de salissures noires qui n'ont rien à voir avec la formation de calcin, lequel se forme naturellement à la surface d'une pierre dans un milieu sain. ■



Il y a beaucoup de diversité dans les métaux et alliages utilisés dans la statuaire. En archéologie on parle d'alliages cuivreux, la base étant le cuivre auquel viennent s'ajouter l'étain, le plomb, le zinc parfois l'arsenic.

La restauration de ces statuaires antiques est confiée à des laboratoires et des entreprises spécialisées, dont le personnel a été formé dans des écoles du patrimoine. Les moyens modernes permettent d'analyser les matériaux, les produits de corrosion, la teneur des alliages, les traces de fabrication et déterminent le protocole de restauration à suivre, les moyens de conservation et de protection. Cette restauration se voudra réversible afin de permettre des interventions futures par un matériel de plus en plus performant. Pour la statuaire du XIX^e, XX^e et XXI^e siècle, située en milieu urbain, le problème est différent, la restauration intervient la plupart du temps dans l'urgence. Les dégradations les plus visibles apparaissent en surface, les plus graves sont causées par les armatures en acier doux à l'intérieur qui provoquent avec le temps une oxydation dévastatrice faisant foisonner l'acier doux parfois de 3 à 4 fois son volume.

Lorsque ces désordres apparaissent, il est trop tard et cela demande une lourde intervention structurelle. Les études métallographiques sont la plupart du temps confiées à des laboratoires spécialisés. Les nouvelles structures internes sont réalisées en acier inoxydable et une note de calcul, faite par un bureau d'étude, permet de vérifier la sécurité de l'ensemble.

Prenons deux cas bien différents, que j'ai suivis de près :

La Fontaine des Girondins

Réalisée entre 1894 et 1902, elle est composée de deux bassins, « le Triomphe de la Concorde » et « le Triomphe de la République ». Le sculpteur Dumilâtre, assisté de Félix Charpentier et de Gustave Debrie, sous la direction de l'architecte Victor Rich, réalisa les modèles. En 1943, cet ensemble sera déboulonné pour prendre



LA RESTAURATION DE LA STATUAIRE EN MÉTAL

Par **Jean Dubos**, Fondeur d'art, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

la direction de l'Allemagne. À la Libération, le convoi reviendra triomphalement le 5 juillet 1945 à Bordeaux. Entreposé au pied du Pont d'Aquitaine, il sera longtemps délaissé. Il faudra l'acharnement de la conservatrice du Musée d'Aquitaine, Debie Muller, et la volonté déterminée de Jacques Chaban-Delmas, Maire de Bordeaux, pour qu'en 1980 un projet de remontage soit étudié.

En 1982, une équipe de restauration de la Fonderie de Coubertin, menée par Yvon Rio, s'installera pendant un an sur place.

Le travail est gigantesque, 52 tonnes de bronze, 34 sculptures, 70 morceaux. Il fallut concevoir le nouveau châssis en acier inoxydable, présenter les éléments, réajuster les assemblages, changer la boulonnerie. Certains morceaux manquaient. Le sculpteur animalier Anne Nicolle, d'après des documents et des photos anciennes, recréa les modèles qui, après empreinte, furent coulés en bronze avec l'alliage « des frères Keller » comme l'était le monument.

Le parti fut pris de garder le monument dans son oxydation du temps, seules les parties refondues furent patinées en harmonisation avec l'ensemble. Le 22 janvier 1983, les bassins retournèrent en grande pompe sur leur lieu d'origine.

L'Archange du Mont Saint-Michel

Œuvre d'Emmanuel Fremiet réalisé en 1897 en cuivre repoussé par les ateliers Monduit, à qui on doit, entre autres, les quadriges de Récipon, la statue de la Liberté et le Lion de Belfort de Bartoldi. En 1984, après un survol de repérage au-dessus du Mont Saint-Michel, l'architecte Pierre André Lablaude constate des dégradations importantes sur l'Archange Saint-Michel.

Il devient urgent d'intervenir ; en 1987 un échafaudage tout en bois, pour se préserver de la foudre, permet l'accès à l'Archange. La dépose et la repose se feront par hélicoptage. L'équipe de restauration de la Fonderie de Coubertin a quatre mois pour mener à bien ce travail. Arrivé à l'atelier, l'Archange sera entièrement désassemblé en retirant rivets et soudure à l'étain liant les différentes

pièces, nous constatons là le travail remarquable des anciens. L'armature est en acier doux, il faudra la remplacer par une identique en acier inoxydable. Certains éléments, trop dégradés, sont à refaire ; pour l'épée, la main droite, l'auréole, nous coulons une matrice métallique comme à l'origine. Le cuivre de 12/10e d'épaisseur, après recuit, est mis en forme par rétreinte directement sur cette matrice en relief.

Les trous d'impact de la foudre sont bouchés par soudure à l'argon (TIG). L'ensemble des éléments sera étamé face interne, ceci pour diminuer l'action de la corrosion, renforcer l'épaisseur du cuivre et diminuer le couple électrochimique avec la nouvelle armature. L'ensemble remonté, le doreur vient apposer ses couches d'apprêt et de mixtion et dépose 5 000 feuilles d'or de 23,6 carats, soit 65 grammes d'or.

Arrivé sans encombre, le 4 octobre 1987, au pied du Mont Saint-Michel, l'Archange sera monté à bras d'hommes jusqu'à la salle du cellier pour une présentation au public avant de rejoindre définitivement le haut de la flèche.

Dans la grande statuaire, il existe bien d'autres métaux et alliages, tous aussi complexes à restaurer, citons : le plomb, le zinc, la fonte de fer, les galvanoplasties et plus récemment les alliages légers, les aciers inoxydables etc... Tous demandent une connaissance approfondie pour une intervention la plus juste possible et la plus efficace. Mais le temps poursuit toujours son œuvre destructrice, il conviendrait de faire des entretiens plus réguliers de ces œuvres pour éviter des interventions trop lourdes et très coûteuses. ■

En haut : *Le Triomphe de la Concorde* (1894-1902), un des deux bassins réalisés par le sculpteur Dumilâtre, assisté de Félix Charpentier et de Gustave Debie, sous la direction de l'architecte Victor Rich.

À gauche : *L'Archange du Mont Saint-Michel* (1897), en cuivre repoussé, est l'œuvre d'Emmanuel Fremiet. L'ensemble est recouvert de 5 000 feuilles d'or de 23,6 carats, soit 65 grammes d'or.



LA RESTAURATION DE LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE

Par **Ludovic Laugier**, conservateur du patrimoine, **Daniel Ibled** et **Anne Liégy**, restaurateurs de sculptures

Pourquoi restaurer un chef-d'œuvre ? Les icônes de l'histoire de l'art ne sont hors du temps que dans notre mémoire, dans notre esprit. Le temps y fait son œuvre, la pierre peut s'encrasser, se fissurer et surtout les retouches posées à sa surface pour masquer tel ou tel ajout moderne se transforment avec les années. Le monument découvert à Samothrace par Charles Champoiseaux en 1863 fait partie de ces œuvres insignes qui invitent à la plus grande vigilance dès qu'il s'agit d'engager tout projet de restauration¹. La campagne 2013-2014 a eu pour but de tenir compte de l'histoire de l'œuvre dans toute sa durée : mettre en valeur l'une des statues les plus magistrales de l'époque hellénistique mais aussi tenir compte de son histoire à l'époque moderne. Sa silhouette, si célèbre aujourd'hui, est en partie le fruit de la restauration menée sous la direction de Félix Ravaisson Mollien entre 1880 et 1883. C'est un chef-d'œuvre de l'art grec mais aussi, dans une certaine mesure, du XIX^e siècle.

Le chantier de restauration présentait deux pôles importants et très différents dans leur approche. La restauration proprement dite, comprenant toutes les interventions de nettoyage, de reprise des anciens collages, des anciens bouchages et de certaines reconstitutions ainsi que la reprise des patines des parties reconstituées en plâtre. Mais aussi toutes les interventions de dépose et repose de la statue, de démontage et remontage du bateau ainsi

que les interventions structurelles comme l'élimination du bloc en pierre sous la statue et la conception d'une nouvelle structure porteuse, la reconstitution de certaines parties manquantes indispensables pour la remise en place, ainsi que toutes les manipulations liées aux interventions parallèles (numérisation, dessins des blocs du bateau, analyses...).

Après la dépose de la statue de la Victoire, six semaines ont été nécessaires pour séparer et transporter les 23 blocs (soit 27,5 tonnes de marbre) formant le bateau dans la salle des Sept-cheminées organisée, pour la durée du chantier, en cabine de restauration.

Une fois l'ensemble du monument réuni dans cet espace, une étude approfondie de la statue et de chacun des blocs du bateau a pu commencer.

Les chercheurs du C2RMF, de l'Université Paris VI- Pierre et Marie Curie et du Courtauld Institut de Londres se sont succédé auprès du monument². Avant de procéder au nettoyage de la Victoire et de sa base, il fallait en effet les connaître au mieux, juger de l'étendue des badigeons modernes, de celle des bouchages débordants, ou encore vérifier la solidité des montages métalliques mis en œuvre au XIX^e siècle pour assembler les multiples fragments des ailes et des drapés. Il fallait aussi tenter de découvrir les possibles restes de la polychromie antique que ce type d'œuvre de l'époque hellénistique peut présenter mais qui n'avaient jusqu'alors jamais été repérée. Quelques vestiges de noir sur le bateau, de bleu au bas du manteau de la Victoire ou encore d'une couleur à base bleu sur les ailes, invisibles à l'œil nu, ont ainsi pu être détectés (fig. 1, 2, 3).

Tous ces examens réalisés et après approbation des tests par la commission internationale de restauration³, les opérations de nettoyage pouvaient commencer. Dans un premier temps le marbre a été nettoyé selon une technique aqueuse. Puis, pour éliminer les repeints modernes devenus hydrophobes, nous avons utilisé une solution faiblement concentrée d'agents chimiques facilitant la solubilisation de ces peintures avant de les éliminer à la brosse douce. Ont suivi les reprises de bouchages et de joints sur la statue, la patine des éléments en plâtre du XIX^e siècle.

Charles Champoiseaux avait découvert lors de ses différentes missions à Samothrace de nombreux fragments épars de la statue, dont une large part a été remise en place lors des restaurations du XIX^e siècle. D'autres sont demeurés en réserves faute de raccords repérés. Le retrait des badigeons et des bouchages modernes et une meilleure compréhension de l'étendue des pièces rapportées ont permis quelques nouveaux raccords dont celui d'une pièce rapportée inédite : l'extrémité de deux plumes superposées et toute la longueur d'une troisième (Ma 4973), sculptées en une seule pièce (fig. 4).

Ces opérations terminées, sept semaines ont été nécessaires pour rapporter et remettre en place les 23 blocs du bateau sur le palier Daru. Le relevé précis des blocs⁴ et nos observations effectuées au moment de la dépose et en cours d'intervention ont permis de corriger l'alignement et le positionnement de certains blocs au moment de ce remontage.

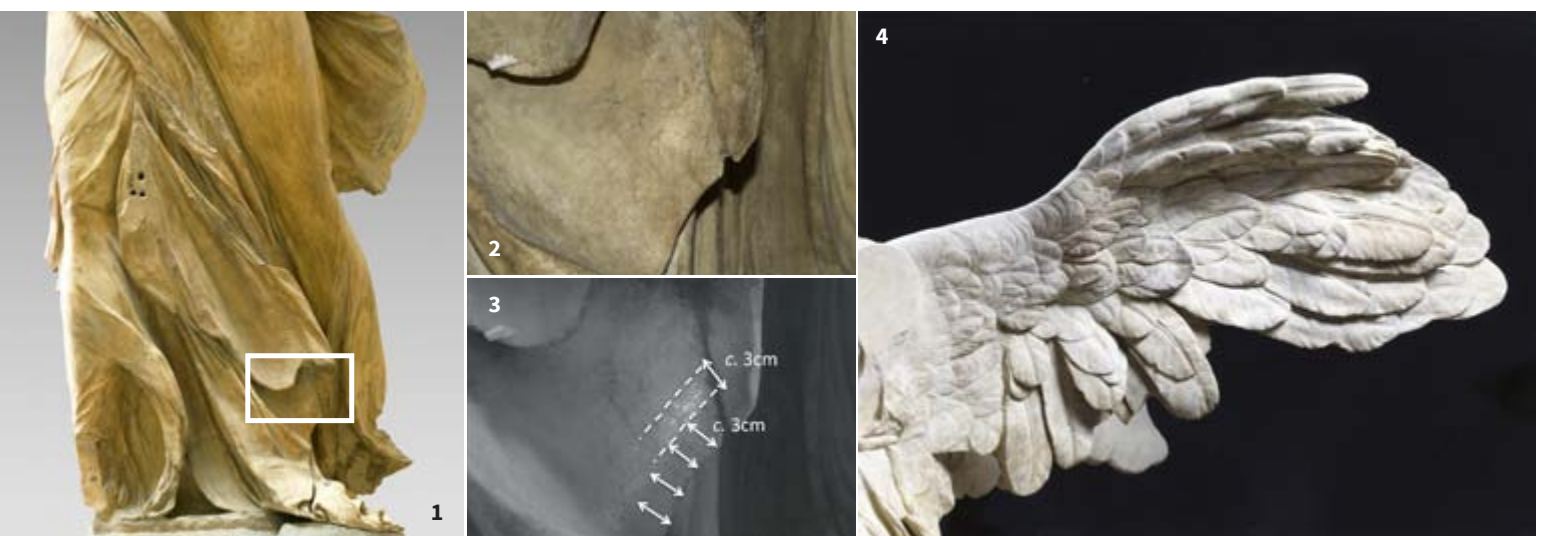
Une fois le bateau remonté, la statue est venue reprendre sa place d'origine sur le pont supérieur. La Victoire et le bateau formant sa base ont ainsi retrouvé tout l'éclat de leur marbre, patiné par les siècles. Le contraste entre les marbres de Paros et de Lartos est de nouveau perceptible. Les bouchages entre les fragments ne sont plus débordants, les retouches ne couvrent plus la surface originale de l'œuvre. Entre la déesse et le navire sur lequel elle se pose dans un battement d'aile, le bloc moderne intercalé en 1933 ne joue plus le trouble-fête : le monument a ainsi pu retrouver toute sa cohérence formelle. ■

1) Projet précédé de pré études commandées en 2002 et 2009 par le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Musée du Louvre. Commissariat : J.-L. Martinez, L. Laugier et M. Hamiaux. Équipe des restaurateurs : sous la direction de D. Ibled et A. Liégey : N. Bruhière, Ch. Devos, P. Klein, B. Lafay, V. Pillard, V. Picur. Socleur, E. Bougenaux.

2) C2RMF, S. Pagès-Camagna, A. Maigret, J. Marsac, E. Lambert ; Courtauld Institut, G. Verri ; Université Paris VI - Pierre et Marie Curie, A. et Ph. Blanc.

3) Commission de restauration : Prof. A. Scholl (Dir. des Pergamon und Altes Museum), Prof D. Matsas (Ephorie de Komotini), Prof. B. Wescoat (Emory University, Atlanta, directrice de la fouille américaine de Samothrace), W. Machaira (Académie d'Athènes), B. Bourgeois (Centre de recherche et de restauration des musées de France), A. Pasquier (Louvre), D. Braunstein (Louvre), Fr. Gaultier (Louvre), M. Hamiaux (Louvre), L. Laugier (Louvre) et J.-L. Martinez (Louvre).

4) Architecte CNRS (INAA), N. Bresch.



Pour améliorer la lisibilité formelle du bateau, les bouchages des parties manquantes ont été traités de manière plus réaliste, en jouant sur une texture et une tonalité proche du marbre constitutif du bateau, tout en marquant les limites des blocs.

Neuf fragments en marbre du bateau, conservés dans les réserves du musée et dont les emplacements ont pu être parfaitement localisés ont été réintégrés au monument. Onze autres fragments provenant des fouilles effectuées par l'équipe américaine dirigée par Bonna Wescoat et conservés à Samothrace ont été numérisés sur place, tirés en résine à Paris et par l'intermédiaire de moulage reproduits en plâtre sur le chantier afin d'être eux aussi réintégrés dans le bateau à leurs emplacements d'origine.

À gauche : le monument de la Victoire de Samothrace après restauration, en juillet 2014.

Fig. 1, 2, 3. Vestiges de bleu égyptien formant un bandeau au bas du manteau de la Victoire de Samothrace, seulement visible en Luminescence infrarouge (cliché Giovanni Verri).

Fig. 4. Plumes saillantes, raccordées en 2014 à l'aile gauche de la Victoire.

“ Ne l’achetez pas, mon Cinématographe est un *objet de curiosité* sans avenir » répond Louis Lumière à Georges Méliès qui souhaite, un soir de 1895, acquérir la machine magique. La réplique augure mal de l’idée qui va s’installer vers le milieu du XX^e siècle, à savoir que le cinéma est un art à forte valeur culturelle et patrimoniale.

Mais l’inventeur avait-il vraiment tout faux quand il commit sa réponse ?

Les courtes bandes d’actualité, les saynètes comiques ou mélodramatiques tournées dans les premières années du cinéma sont essentiellement destinées aux forains. Ils présentent leurs bobineaux achetés au mètre entre les roulottes de femmes à barbe et de nains lutteurs. Ces films de quelques minutes sont tirés sur une pellicule de celluloid transparent aussi inflammable qu’une tête d’allumette. Les premières œuvres finissent souvent en fumée toxique. Le feu parti de la bobine se propage parfois à la baraque. Avec les 120 morts calcinés dans l’incendie du Bazar de la Charité en 1897, il s’en faut de peu pour que le cinématographe ne soit interdit à tout jamais.

On remplace progressivement la pellicule au nitrate de cellulose par un film ininflammable à l’acétate. Les bobineaux anciens sont finalement interdits de projection au début des années 50. Les propriétaires s’en débarrassent ou les oublient dans des caves. Seuls quelques films à potentiel commercial ou de grande réputation sont copiés, « tirés » comme on dit, sur le nouveau support « de sécurité ».

Des centaines de milliers de titres récupérés ici ou là attendent aujourd’hui leurs mécènes pour sortir de leurs boîtes rouillées, stockées dans l’ancien fort militaire de Bois d’Arcy, en région parisienne. Ils fondent ou se délitent lentement en émettant des gaz. Le lieu est en France la seule maison de retraite française agréée pour cinéma explosif.

Une restauration est non seulement dangereuse mais extrêmement coûteuse, pouvant atteindre plus d’un demi-million d’euros pour un film de long-métrage. La pellicule, quand elle ne s’est pas réduite en poussière ou colmatée en une matière molle qui ressemble à un gâteau au miel, s’est généralement contractée. L’espace entre les perforations qui assurent l’entraînement s’est rétréci. Il faut des machines spéciales pour ne pas déchirer le film devenu cassant. Il faut récupérer des scènes manquantes dans différents lieux de conservation aux quatre coins du monde, réparer les cassures, effacer les rayures. Mais sur quel support ? Depuis quelques années, la quasi-totalité des salles à travers le monde s’est équipée en numérique, dont les logiciels changent tous les deux ans. À part les cinémathèques et quelques cinémas dédiés au patrimoine, les projecteurs en 35 mm ont été balancés à la décharge.



LA CONSER ŒUVRES

Par **Jean-Jacques Annaud**, membre
avec la participation de Sophie

Au début des années 30, survient un saut technologique, comparable à ce qui se passe aujourd’hui avec le numérique : l’avènement du « parlant ». Afin de trouver sur la pellicule de 35 mm un espace pour loger la piste sonore, on ampute une partie de l’image sur sa gauche. Pour donner plus de définition aux aigus du dialogue, on allonge la piste sonore d’un tiers, nécessitant d’augmenter le nombre d’images en conséquence : de 16 on monte à 24 images pour chaque seconde.

Le matériel d’exploitation change. Il pose un nouveau défi à la restauration des œuvres anciennes. La fenêtre des projecteurs s’étant rétrécie de trois millimètres en largeur (et en hauteur pour conserver le même format de 4x3), les films muets ne peuvent plus être projetés dans leur format d’origine. Un problème économique se pose pour la restauration : les coûts de recadrage optique et de ralentissement de la cadence de projection sont démesurés par rapport au nombre de spectateurs potentiels. Entre la décision de ne pas transférer sur nouveau support, donc d’abandonner le titre pour toujours, le choix est souvent d’accepter les trahisons d’un transfert à bas coût. La plupart des films muets encore visibles aujourd’hui sur les chaînes de télévision spécialisées ou en DVD, sectionne l’action située en bord-cadre

VATION DES DE CINÉMA

de la section des Créations dans le Cinéma et l'audiovisuel,
Seydoux, Présidente de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

gauche. Le nouveau cadre tronçonne les chapeaux, ou décapite les stars. Pire, le public s'est accoutumé à croire que les acteurs de l'époque s'agitaient comme des déments. Leurs courses, leurs gestes, tournés entre 16 et 18 images par seconde mais restitués à 24, sont accélérés d'un tiers. L'effet accentue certes le comique et bénéficie au cinéma burlesque. Mais le ridicule a conduit à l'assassinat des mélodrames et à leur quasi disparition des catalogues. Le technicolor impose un nouveau défi. Les films en couleurs vont devenir la norme. Ils démonétisent le noir et blanc, au point que la plupart des multiplexes américains ont depuis des décennies l'obligation contractuelle de ne projeter que des films en couleurs (et en langue anglaise).

Un nouveau problème de restauration survient. Les copies couleurs vieillissent mal. Les pigments, surtout le rouge, pâlissent sous l'effet de la lumière qui les traverse. Les négatifs subissent le même sort. Au temps du support film, qu'il soit en 16, en 35 ou 70 mm, la restitution des couleurs originales demandait un travail considérable avec masquage partiel, filtrage, redressement des contrastes par un travail de contre-typages successifs. Seules les œuvres qui avaient bénéficié d'une grande notoriété initiale pouvaient espérer une ressortie avec copie neuve.

Depuis les années 2000 l'étalonnage numérique - sorte de puissant « Photoshop » pour images animées - a bouleversé la donne. Le renforcement des couleurs se fait d'un clic sur des zones automatiquement localisées par la machine. On fait disparaître les taches, les rayures et les rides - pas seulement celles de la pellicule.

L'image des films restaurés est aujourd'hui plus brillante et plus flatteuse qu'au premier jour de leur sortie. La bande son bénéficie généralement d'un nettoyage, faisant disparaître les scories de l'enregistrement original et les bruits de fond, rendant le dialogue plus intelligible, réinventant même à partir d'une bande mono une spatialisation stéréophonique. Les antiquités rénovées deviennent ainsi toutes propres, polies et brillantes, sans les défauts qui, comme pour les visages ou les disques vinyle en 33 tours, en créaient le charme.

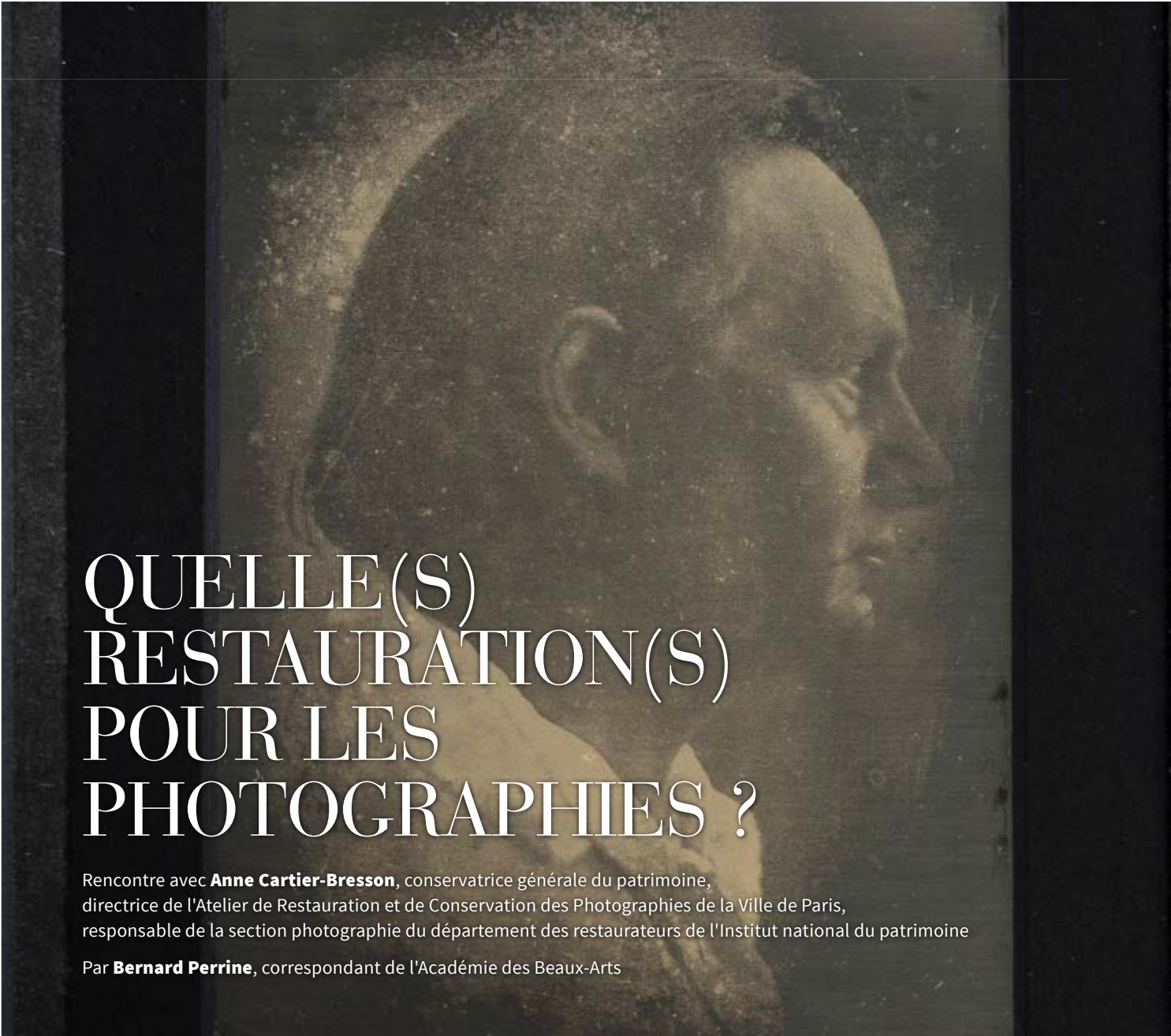
La remise à niveau sur support numérique haute définition des films tournés sur pellicule est certes plus abordable qu'autrefois. Sauf que les standards évoluent sans cesse, ringardisant les anciens. Depuis le début des années 80, on est passé par la vidéo (VHS, Betamax, V200), puis au laser disque, puis au DVD, puis au DVD HD, puis au Blu-ray, puis au transfert sur disque dur en haute définition 2K, puis au 4K. Comme personne n'a la moindre idée de la durée de conservation des nouveaux supports et de la pérennité des logiciels qui les gouvernent, il est fondamental de faire un tirage sur pellicule 35 mm dont on sait que la pellicule se conserve au moins dix ans... mais projetable pratiquement nulle part.

Beaucoup d'œuvres datant de moins d'une dizaine d'années ne seront pas élevées à la dignité de survivre. Elles seront exclues des projections en salle sur grand écran, écartées vite des chaînes de télévision pour incompatibilité technologique.

Notre-Dame de Paris n'a pas disparu de l'Île de la Cité parce que la Tour Montparnasse était construite en béton. Les bronzes de Rodin ne se sont pas évaporés pour cause d'invention des résines polymères. La partition de la 9^e de Beethoven, elle aussi, a survécu à la disparition du disque 78 tours. On ne peut pas dire la même chose des interprétations gravées sur rouleaux de cire des grands orchestres du début du xx^e siècle.

Le cinéma est un art enregistré à forte composante technologique. Sa diffusion populaire, immédiate et mondiale en a immensément bénéficié. Le revers de la médaille, c'est qu'elle est en chocolat. Elle fond au soleil de chaque nouveau printemps. ■

Au centre : image issue du film *La Zone de la mort* (Niemandsland), Allemagne, 1931, réalisé par Victor Trivas et George Shdanoff. Cinq soldats de nationalités différentes se rencontrent dans un *no man's land* durant la Première Guerre mondiale et oublient leurs différences, par leur besoin commun de survie et leur désir de paix. Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.



QUELLE(S) RESTAURATION(S) POUR LES PHOTOGRAPHIES ?

Rencontre avec **Anne Cartier-Bresson**, conservatrice générale du patrimoine, directrice de l'Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la Ville de Paris, responsable de la section photographie du département des restaurateurs de l'Institut national du patrimoine

Par **Bernard Perrine**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

La notion de restauration en matière de photographie est relativement récente.

Elle est historiquement liée à la reconnaissance et à la valorisation de l'objet photographique, à sa valeur patrimoniale et historique d'une part, et à la montée en puissance de sa valeur marchande d'autre part. Comme le souligne Anne Cartier-Bresson : « Quand la photographie n'était pas considérée comme un objet muséal, il n'y avait aucune raison de définir des règles de restauration et de conservation ».

Les prises de conscience émergèrent avec ce nouvel intérêt pour la photographie, que l'on situe à l'orée des années 1980, mettant en évidence l'importance liée à sa dégradation.

Avant cela, rappelle Anne Cartier-Bresson, on avait des collections dans des institutions comme la Bibliothèque nationale, le Musée Carnavalet, l'Institut de France ou la Société française de Photographie. Des collectionneurs privés comme André Jammes ou Gabriel Cromer dont la collection, qui devait servir de base à un hypothétique musée de la photographie en France, a finalement constitué l'ossature de celle de la George Eastman House à Rochester.

Évolutions de la conservation et de la restauration.

La découverte de la valeur intrinsèque de la photographie en tant qu'objet patrimonial doit être associée à la création des Rencontres internationales de la photographie à Arles puis du Mois de la Photo à Paris. Des événements fondamentaux qui ont rendu visibles l'importance des pertes, des destructions ou des dégradations de photographies historiques. Ce constat, comme le fait remarquer Anne Cartier-Bresson, « a fait apparaître que pour les collections parisiennes, il fallait instaurer des services de restauration, non seulement pour préserver les collections mais aussi pour organiser et diffuser des expositions. Il fallait avant tout connaître l'objet photo pour le respecter. En effet, comment et pourquoi respecter des objets qui n'avaient jamais été estimés et qui avaient été conservés de façon aléatoire ? ». Pour soutenir Paris Audiovisuel, initiateur du Mois de la Photo, sous l'égide de sa Direction des Affaires culturelles, la ville de Paris a créé, en 1983, l'Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la Ville de Paris.

En argentique, la conservation-restauration concerne tous les objets patrimoniaux sur tous les supports : négatif, positif direct, sans matrice, daguerréotype, ambrotype, la diapositive (positif direct), l'autochrome (positif direct)... Toutefois, précise Anne

Cartier-Bresson, l'image virtuelle n'est pas notre sujet. « Pour restaurer une carte mémoire, on travaille avec des ingénieurs. Il est important que l'on travaille avec des métiers parallèles car il doit y avoir une circulation des informations et des travaux. Le Louvre C2RMF a tout un département qui se penche sur l'obsolescence dans l'art contemporain, on travaille beaucoup avec eux, on échange ». Ce sont donc toutes ces communautés de personnes (restaurateurs, photographes...) qui, de façon pluridisciplinaire, se sont intéressées au patrimoine photographique et qui, avec le marché de l'art, ont changé l'intérêt porté à la photographie.

Qu'ils concernent les collections, institutionnelles ou non, ou les photographies que chacun d'entre nous peut posséder, les grands problèmes rencontrés sont majoritairement liés à la mauvaise gestion du stockage. Les tirages sont souvent conservés dans des boîtes à chaussure, dans de mauvaises conditions. Selon le cas, ils vont gondoler ou tuer. Si la température est trop élevée, les couleurs vont pâlir, si elle est trop froide, la gélatine va se craqueler. On peut aussi avoir des altérations qui sont liées à la structure des images qui sont fragiles. Les images photographiques sont toujours multicouches (baryte, gélatine, couches protectrices...). En fonction de leur nombre, on va avoir des altérations physiques ou chimiques diverses. Physiques, elles concerneront les mauvaises manipulations, les stress climatiques ou les altérations biologiques comme les attaques de la gélatine et du liant par les champignons. Chimiques, elles concerneront l'évolution des couches sous les actions de la température, de l'humidité, de l'environnement ou de la pollution par les gaz oxydants. Toutes ces attaques peuvent s'effectuer de manière différente en fonction du procédé.

Les premières recherches ont donc consisté à identifier les procédés apparus au cours des évolutions rapides de la photographie. Au début, le photographe concevait et réalisait lui-même ses émulsions et supports de manière artisanale. Mais dès 1860, on a vu apparaître les premiers commerces de surfaces sensibles, une tendance qui s'est accélérée à partir des années 1880 avec l'industrialisation des premiers films par Kodak. Maintenant, avec le recul, il existe suffisamment d'études sur le patrimoine pour identifier les grandes typologies d'altérations. On a identifié des centaines de procédés avec leurs variantes qu'Anne Cartier-Bresson a recensés et décrits dans cet ouvrage collectif essentiel qu'est *Le Vocabulaire technique de la photographie*¹.

Il faut également ajouter que les encadrements de mauvaise qualité abiment les tirages photographiques. Aujourd'hui, beaucoup de photographes ne veulent pas encadrer leurs photos, ils les présentent sous « Diasec », ce qui pose de nouveaux problèmes de conservation et de restauration.

Quelles solutions ?

Il faut distinguer les solutions globales des solutions individuelles qui relèvent des niveaux de complexités complètement différents. La première des solutions globales est la prévention, de la chaleur, du soleil, de la lumière ou de l'humidité. Si on accroche des tirages photographiques au mur, une trop longue exposition à la lumière va généralement induire des détériorations, jaunissements, modifications visuelles... Cependant, il y a des procédés photographiques qui sont très peu sensibles et même stables à la lumière, « c'est pour cela que parfois, il est difficile de dire « cela est mauvais », c'est comme en médecine, il y a des terrains ». Pour le daguerréotype, le problème sera plutôt la chaleur, l'humidité, la mauvaise conservation de l'écrin qui va laisser pénétrer des polluants. Par contre, certains tirages numériques avec des colorants organiques vont être extrêmement sensibles à la lumière. La conservation préventive a pour objet d'intervenir sur l'environnement de l'objet, la qualité des matériaux de protection, l'élimination de tout élément nocif à sa conservation.

Individuellement, l'aspect curatif sera complètement différent. Lorsqu'une photographie est détériorée, cela devient de la haute couture. Il faut d'abord arriver à déterminer les causes de détérioration car ce n'est qu'à cette condition que l'on pourra appliquer un traitement de restauration qui pourra être soit curatif soit préventif.

On intervient sur une photographie en éliminant tous les éléments, comme la poussière, susceptibles de détériorer. ☛



À gauche : François-Victor Hugo, Charles Hugo ou Auguste Vacquerie, *Victor Hugo de profil*, avant le 22 avril 1853, fac-similé, daguerréotype. © Coll. Maison Victor Hugo / ARCP / Mairie de Paris / Jean-Philippe Boiteux, 2013.

Ci-dessus : Anonyme, *Tourelle près de l'Hôtel de Ville*, daguerréotype, 1840-1850. Exemple d'oxydation : à gauche, la plaque avec fixé sous verre cassé, inversé, à droite, la plaque nue après dégagement du fixé sous verre cassé, montrant les deux fronts d'oxydation successifs.

© Bibliothèque Historique de la Ville de Paris / ARCP / Mairie de Paris



À gauche : anonyme, *Portrait d'homme*, sans date, tirage sur papier albuminé au format carte de visite. À droite : reproduction sous rayonnement ultraviolet (UVA), mettant en évidence un développement mycélien dans la couche image et sur le support secondaire.
 © Collection didactique de l'ARCP.
 © Reproduction : ARCP / Mairie de Paris / Jean-Philippe Boiteux

☛ Car, contrairement aux idées reçues, martèle Anne Cartier-Bresson, la poussière ne protège pas... : « Elle agit comme du papier de verre, elle raye les émulsions photographiques, car celles-ci sont molles, et elle provoque donc des microfissures que l'on voit très bien sous loupe binoculaire ». Elle amène également des altérations biologiques, physiques et chimiques qui mettent les pollutions de l'air en contact avec l'image argentique en provoquant des oxydations et le développement de filaments mycéliens. C'est pourquoi, si le dépoussiérage est le premier acte de restauration curative et préventive, c'est une affaire de spécialiste qui ne peut pas être pratiquée dans n'importe quelle condition. La mise hors poussières est le *b-a ba* de la conservation des photographies, elle s'appuie sur un reconditionnement (boîtes ou pochettes) qui doit assurer une parfaite isolation. L'étape suivante concernera le nettoyage qui est du ressort du restaurateur car il implique d'aller plus en profondeur sur les couches sensibles avec des méthodes sèches, humides avec ou sans solvant, avec telle gomme plutôt que telle autre...

Jusqu'où peut-on aller ?

Comme les autres disciplines, le métier de restaurateur est régenté par des codes éthiques et les chartes déontologiques. Cela signifie que dans certains cas, on ne peut, on ne doit rien faire. « Si une photographie historique est attaquée chimiquement, déontologiquement parlant, le restaurateur ne peut pas intervenir parce que la seule façon d'intervenir serait de modifier totalement la structure de l'œuvre et cela est interdit en restauration. L'altération chimique est irréversible... Un photographe pourrait proposer de faire un « refixage » ou un redéveloppement, mais l'œuvre serait totalement changée, c'est-à-dire que, dans ce cas, on détruirait un aspect historique d'une œuvre historique ».

Les trois règles de la restauration qu'il faut avoir en tête, réaffirme Anne Cartier-Bresson, sont :

- réversibilité du traitement
- compatibilité des produits et des matériaux de restauration en contact avec l'objet original
- lisibilité de la restauration, « ne pas faire du neuf avec du vieux et montrer ce qu'a fait le restaurateur. Il faut que ce soit esthétique, discret, mais il est hors de question de cacher la restauration, de faire comme si elle n'avait pas eu lieu. Une bonne restauration doit pouvoir être détectée à l'œil. Un restaurateur n'est pas un faussaire ».

Pour Anne Cartier-Bresson, un restaurateur « c'est un archéologue, il est obligé, éthiquement parlant, de documenter, de donner ses méthodes et ses produits. On remet un rapport de restauration au propriétaire. C'est comme cela que l'on fait avancer la connaissance, car il y a aussi des échecs... ».

Où s'adresser ?

L'ARCP qui dépend de la ville de Paris est un service public et, à ce titre, il est donneur de conseil, comme la Bibliothèque nationale ou quelques autres. Si le problème est complexe et doit être traité par un restaurateur, soit ses services l'exécutent et le facturent, soit il oriente le demandeur vers d'autres collègues compétents car, d'une part, on n'a pas toujours besoin d'un restaurateur diplômé Bac +5² et, d'autre part, une entité comme l'ARCP ne peut pas tout faire car sa mission première est de veiller sur les treize millions de photographies de la ville de Paris. « Nous avons plutôt vocation à faire de la formation, à montrer les gestes, à aider et c'est pour cela que l'on fait des études de conservation. C'est aussi parce que la photographie a été valorisée que ce métier existe ». ■

1) Publications :

Vocabulaire technique de la photographie, Marval / Paris-Musées 2008
Les Papiers salés, altération et restauration des premières photographies sur papier, Les Annales photographiques de la ville de Paris, 1984)

2) L'Institut national du patrimoine possède une filière qui forme des restaurateurs diplômés à Bac+5, c'est un Master Restaurateur du patrimoine, spécialité photographie

LA RESTAURATION DES ORGUES

Par **Bernard Lechevalier**, membre de l'Académie nationale de médecine,
organiste titulaire de l'église Saint-Pierre de Caen

La restauration d'un orgue est toujours délicate en raison de sa singularité et de la transformation de sa facture au cours des siècles. Cette singularité concerne la partie sonore, mais aussi le buffet, dont il subsiste de magnifiques spécimens. En se limitant à la France, on peut schématiquement opposer l'orgue classique à l'orgue dit symphonique après 1840. De ce fait, toutes les restaurations sont des cas particuliers. Si un instrument ancien présente un réel intérêt, il est susceptible d'être classé monument historique, apportant ainsi la garantie d'un projet raisonnable, fruit d'une commission d'experts et une participation financière de l'État. Nous envisagerons successivement plusieurs circonstances, illustrées par des exemples.

Premier cas : il s'agit d'un instrument ancien conservé dans son état initial, par exemple les orgues de Clicquot à Souvigny ou à la cathédrale de Poitiers, d'Isnard à Saint-Maximin-la Sainte-Baume, les Cavaillé-Coll de Saint-Étienne de Caen ou de Saint-Sulpice à Paris. Ces instruments prestigieux, tous classés, sont régulièrement entretenus par l'État, ils ne doivent pas être modifiés. Il n'en fut pas toujours ainsi : il est bien difficile de retrouver les sonorités du chef d'œuvre de Cavaillé-Coll à Notre-Dame de Paris depuis ses agrandissements considérables, son électrification et son informatisation.

L'orgue Parizot de Falaise sera l'exemple de la seconde circonstance. Malgré sa « modernisation » - deux claviers sur quatre disparurent et des jeux romantiques furent ajoutés - presque toute la tuyauterie ancienne subsistait, il fut classé dans les années 50. Une récente restauration le remit dans son intégrité initiale. Une telle démarche nécessite de la part du restaurateur une parfaite connaissance de l'ancienne facture et le courage de livrer un instrument accordé plus bas que de nos jours, selon une gamme non tempérée qui ne lui permettra de jouer que dans

certaines tonalités mais de façon combien éclatante ! Depuis 1920, de grands organistes comme André Marchal, soutenus par l'historien Norbert Dufourcq devant la difficulté d'interpréter la musique ancienne sur les instruments de Cavaillé-Coll, concurent un instrument de synthèse : l'orgue néo-classique. Celui de Saint-Méry en demeure le témoin, de même que ceux des cathédrales de Reims et de Soissons. Ne méritent-ils pas d'être conservés comme inspirateurs de grands organistes-compositeurs : Messiaen, Duruflé, Jehan Alain, Grunenwald ? En revanche, on a reproché à cette doctrine un manque de fidélité dans les restaurations d'instruments anciens.

Terminons par une restitution exemplaire : l'orgue de la chapelle du Château de Versailles. Son somptueux buffet doré contenait un instrument de François-Henri Clicquot, qui fut vidé entièrement de sa tuyauterie sur les conseils incompréhensibles de Charles-Marie Widor et remplacé par un orgue moderne. Après une première reconstruction par Victor Gonzalez, il fut remplacé, à l'instigation de son titulaire Michel Chapuis, par un orgue neuf qui est la fidèle restitution de l'instrument de Clicquot. ■



LES TECHNIQUES RÉCENTES DE RESTAURATION DES BÉTONS

Par **Pierre-Antoine Gatier**, architecte en chef des Monuments Historiques

Un nouveau regard patrimonial

Le regard sur le patrimoine, dépassant l'intérêt pour l'antiquité, les architectures médiévales et classiques, désormais se porte sur les patrimoines les plus récents et l'architecture du xx^e siècle. Le classement emblématique en 1957 du Théâtre des Champs-Élysées, construit par Auguste Perret en 1913, introduit le bouleversement culturel porté par André Malraux. Il fera établir en 1965 la première liste de protection des édifices du xx^e siècle qui intègre l'icône de l'architecture moderne, la villa Savoye construite par Le Corbusier en 1929. L'ouverture aux « nouveaux patrimoines » dans les années 1980 aboutit à l'invention du label xx^e en 1999, reconnaissant le caractère propre de cette architecture.

Patrimoine du xx^e siècle et béton armé

Le patrimoine du xx^e siècle confronte le monde de la restauration, architectes, historiens, restaurateurs à une architecture nouvelle et à ses nouveaux matériaux. « L'architecture du xx^e siècle est différente de celle des siècles précédents, [...] surtout par la nouveauté des matériaux employés, [...] le ciment et le béton »¹. Au-delà du recours à de nouveaux matériaux pour l'ossature et l'ensemble des revêtements, l'architecture du xx^e siècle s'accompagne d'une production documentaire, archives des architectes et des entreprises, publications de revues architecturales et photographies de chantier qui enrichit la connaissance des techniques de mise en œuvre.

Une histoire de la mise en œuvre du béton

Les recherches scientifiques les plus récentes révèlent une histoire de la mise en œuvre du béton armé, invention française qui accompagne, depuis le milieu du xix^e siècle, l'œuvre architecturale.

De l'art des rocailleurs participant aux chantiers des grands parcs parisiens sous Napoléon III en sculptant le ciment armé, au brevet de conduite, citernes, et caisses à arbres de ciment armé de Monier, au brevet du béton aggloméré d'Edmont Coignet qui transpose la technique du pisé dans le siècle de l'industrie, cette réflexion technique aboutit aux brevets fondateurs de la construction contemporaine de François Hennebique à la fin du xix^e siècle par l'invention de l'ossature de béton armé : poteau, poutre, dalle. Claude Parent a rendu hommage à François Hennebique, diffuseur d'un nouvel art de bâtir : « Voilà un constructeur qui dès son entrée en scène se trouve placé devant la nécessité de démontrer que le béton armé est un matériau authentique et sûr, qu'il est destiné à un grand avenir, qu'il peut résoudre des problèmes réputés jusque-là insolubles et qu'il possède la vertu cardinale d'aider l'architecture à évoluer car il détient en propre une charge expressive neuve »².

Les architectes du xx^e siècle s'approprient un matériau d'abord masqué sous un revêtement d'enduit, de céramique (immeuble de la rue Franklin des frères Perret, 1904) ou de pierre de taille (l'immeuble blanc boulevard du Montparnasse de Michel Roux-Spitz,

C-contre : située à Bourg-la-Reine (92), la maison de l'ingénieur-constructeur François Hennebique (1842-1921), construite entre 1901 et 1903, après restauration par Pierre-Antoine Gatier, ACMH. © Agence PA Gatier

Ci-dessous : conçues en 1950 par les architectes Bernard Zehrffuss et Jean Drieu La Rochelle, associés à Jean Prouvé et Edgard Pillet, les anciennes Imprimeries Mame de Tours sont en cours de restauration. Franklin Azzi, architecte mandataire, PA Gatier ACMH co-traitant. Photo Franklin Azzi Architecture



1929) jusqu'à un matériau exposé, porté par l'esthétique du brutalisme architectural qui sera l'expression de la deuxième moitié du xx^e siècle. Cette philosophie est aujourd'hui remise en cause par les politiques de développement durable qui imposent la création d'enveloppes isolantes, masquant à nouveau le béton armé.

Le béton, un matériau divers

Le béton, matériau complexe, assemblage d'une armature métallique résistant à la traction et d'un ouvrage de maçonnerie de mortier de ciment et d'agrégats résistant à la compression, est divers : matériau d'ossature ou de façade préfabriquée pour l'Unesco de Bernard Zehrffuss en 1958, béton expérimental d'Hennebique, voile mince de l'ingénieur constructeur Freyssinet, chantier de recherche de Le Corbusier inventant, avec l'entreprise Summer, l'architecture puriste. L'étude de ce matériau, dépassant les méthodologies mises au point par les architectes restaurateurs, doit s'adapter à la spécificité du matériau et au cas particulier que représente chaque édifice.

Les progrès les plus récents développés dans l'analyse du matériau, l'identification des pathologies et la mise au point des technologies de reprise permettent dorénavant une gestion nouvelle adaptée à chaque monument.

La restauration du béton armé, inventée pour la rénovation d'ouvrages d'art, est désormais confiée au monde des restaurateurs, mobilisant laboratoires, chercheurs et entreprises, au côté des architectes. Il leur faut identifier les procédés techniques respectant l'éthique de la restauration, qui depuis la charte de Venise de 1964, privilégie le respect de l'authenticité, le caractère limité de l'intervention au profit d'une démarche de conservation.

Le béton, un matériau poreux

Le béton armé, rêvé par ses inventeurs au xix^e siècle pour se substituer à la construction métallique, a été initialement perçu comme un matériau inaltérable. Les études physicochimiques mettent en évidence un matériau poreux, sensible aux échanges, dont la fragilité résulte de la qualité de sa mise en œuvre et de son exposition.

Désormais, les bétons ne font plus l'objet de simples réparations à la résine non pérennes, mais de traitements physicochimiques complexes qui corrigent le vieillissement inéluctable du matériau pour stopper la corrosion de l'armature. L'expérience a démontré que les applications d'inhibiteur de corrosion ou les procédures de réalcanisation, démarches aujourd'hui maîtrisées, demeurent soumises à l'expérience du chantier et à la nature exacte du béton, imposant des essais préalables et des contrôles d'efficacité. Le contexte environnemental impacte la structure du béton. Un milieu pollué (atmosphère marine, sols pollués) engage des échanges ioniques de sulfates ou de chlorures qu'il importe de maîtriser. L'église Saint-Jacques le Majeur à Montrouge fut construite par Eric Bagge en 1935 sur le site d'une ancienne tannerie, milieu polluant affectant les fondations et les piles supports de l'édifice. Des nouveaux systèmes d'anodes sacrificielles permettent par application de champs électriques, d'orienter la réaction physicochimique.

Paradoxalement, les études de pathologie confirment que l'intuition des architectes du début du xx^e siècle concevant un béton masqué derrière un revêtement (enduit plâtre de *Cimentaline* à la maison La Roche de Le Corbusier en 1925 ou peinture pour l'usine Mame à Tours de Bernard Zehrffuss en 1950, colorisation confiée au peintre Pillet, fidèle au rêve de l'œuvre d'art totale portée par le Groupe Espace) assure sa durabilité.

Assemblage de matériaux, ciment, sable et agrégats, la matrice du béton peut receler des substances réactives que décèle

☛ l'analyse préalable en laboratoire (alcali-réaction). Elles imposent le choix de traitements compatibles ou la nécessaire reconstruction de l'ouvrage : la formulation des bétons préfabriqués des années 1970 peut contenir des accélérateurs de prise à base de chlorures, que les techniques actuelles de restauration ne permettent pas toujours d'extraire. L'ouvrage doit alors être reconstruit, en contradiction avec la philosophie de conservation. Le béton apparent, brutaliste, sans couche de protection est fragile, imposant une intervention en réparation qui respecte la matérialité des épidermes (nature et couleur des agrégats, couleur des liants...). Les bétons d'Hennebique (villa Hennebique à Bourg-la-Reine de 1905, rampe d'accès à la villa Ephrussi de Rothschild en 1910) produits avec le plus grand soin, livrent aujourd'hui des épidermes aux teintes et à la texture variables. Les ragréages doivent par conséquent être parfaitement adaptés dans leur composition et leur finition. Le respect de l'épiderme a nécessité la recherche de techniques nouvelles de nettoyage qui conservent les traces de coffrage, les teintes des ciments et la granulométrie des agrégats : hydro-gommage, peeling, cryogénie (projection de glace carbonique)...

Des renforcements structurels

L'ouvrage en béton armé, matériau de structure, est principalement soumis à des contraintes mécaniques qui peuvent révéler le sous-dimensionnement d'un ouvrage ou l'application de contraintes excessives. Des méthodes d'investigations non destructives par radar ou ferroskan, permettent de vérifier le positionnement et la nature des armatures, données confrontées aux plans d'exécution d'origine, confirmant l'importance de la recherche documentaire préalable.

Les principes nouveaux de renforcement permettent la conservation de la matière d'origine par simple adjonction de plats ou toiles de fibres de carbone collés à la résine : le mur de clôture de la maison Hennebique, superposition de plaques minces de ciment armé aux gros agrégats décoratifs de silex a été renforcé au revers, d'un tissu de fibres de carbone. Les ouvrages minces de béton armé, offrant peu d'enrobage autour des armatures sont les plus altérés : ils sont consolidés ou reconstitués en privilégiant la substitution d'armatures stables en inox, fibre de verre ou avec des mortiers fibrés, ou au contraire en s'imposant la conservation des armatures d'origine.

La conservation du béton armé est un domaine nouveau qui permet la transmission des patrimoines les plus récents dans leur diversité, intéressant tous les territoires, du centre historique aux périphéries urbaines et jusqu'aux villes nouvelles. ■

1) Bernard Toulhier, préface de François Loyer, *Architecture et patrimoine du xx^e siècle en France*, Éditions du patrimoine, Paris, 1999.

2) Sous la direction de Gwenaël Delhummeau, Jacques Gubler, Réjean Legault, Cyrille Simonnet, Préface de Claude Parent, *Le Béton en représentation*, 1993, Éd. Hazan, Institut français d'architecture.



La rumeur circulait depuis longtemps. L'église de Royan avait été construite avec du sable de mer...

À peine achevée en 1958, Notre-Dame de Royan montrait déjà des signes de faiblesse, dus principalement à des problèmes d'étanchéité, que le budget alloué dans le cadre de la reconstruction n'avait pas permis de traiter correctement. Les toitures des bas-côtés, en béton brut de décoffrage, comme le reste de l'édifice, étaient particulièrement touchées. Des fissures laissaient passer l'eau.

On eut recours à des revêtements de fibre de verre qui se patinèrent avec le temps, mais les fuites persistent. En outre, les fers peu soigneusement disposés et souvent mal enrobés, avec parfois seulement 3 mm d'épaisseur, eurent tôt fait de s'oxyder et de provoquer l'éclatement du béton, un peu partout dans l'édifice. Ceci se produisit notamment le long des arêtes des voiles verti-

RESTAURATION DE L'ÉGLISE DE ROYAN

Monuments Historiques

caux des élévations extérieures, conçus par l'ingénieur Lafaille, mais aussi sur les marches des tourelles extérieures, les poutres de l'auvent d'entrée, ainsi qu'en sous-face des toitures des bas-côtés. Du fait de l'éclatement des bétons par l'oxydation profonde des fers et des fissurations, ces toitures n'étaient plus à même de jouer leur rôle de couverture. La chute de plus en plus importante de morceaux de béton dans, et autour de l'édifice, imposèrent des travaux de réfection.

Les premières campagnes de restauration ont été menées par Philippe Oudin, Architecte en Chef des Monuments Historiques, dans les années 1990. On utilisa les techniques dites « traditionnelles » de purge, de passivation des aciers et de ragréages. Quelques années plus tard, lorsqu'à mon tour je fus chargé des travaux de restauration, on se tourna vers des laboratoires spécialisés dans le traitement des bétons par réalcalinisation.



À gauche et en haut : l'église Notre-Dame de Royan conçue par l'architecte Guillaume Gillet. Inaugurée en 1958, elle est considérée comme un chef-d'œuvre de l'architecture moderne. Photos DR.

Ci-dessus : corrosion des aciers des poutres des toitures des bas-côtés.

Ci-contre : vue intérieure des toitures des bas-côtés avant travaux

Ce système fit sans doute merveille sur d'autres ouvrages, mais, à Royan, lorsque des carottages systématiques ont démontré la présence de sable de mer dans toutes les parties de l'édifice - la rumeur était donc bien fondée... - et de chlorures à forte dose au cœur des bétons, on dut se résoudre à revenir à des techniques traditionnelles.

Concernant les toitures des bas-côtés, leur état, tant de l'épiderme que de leur constitution, était tel qu'aucun produit d'étanchéité ou « peau » ne pouvait être utilisé, sans, en outre, risquer de dénaturer l'aspect de béton brut voulu par l'architecte Guillaume Gillet.

Dans le cas d'une maçonnerie traditionnelle, une pierre altérée se remplace. Dans le cas de bétons, monolithes, alors que tous les bétons alentours sont incapables de tenir leur rôle structurel et de couverture étanche, il n'y a pas d'autre solution que de le démolir pour le refaire, en veillant aux dosages, à l'emplacement et à l'enrobage des aciers. C'est ce qui fut choisi à Royan, en accord avec la CRMH (Conservation régionale des monuments historiques) et le LRMH (laboratoire de recherche des monuments historiques). L'aspect brut de décoffrage a été respecté, tant dans les bétons nouvellement mis en œuvre, que dans les ragréages, où l'empreinte des planches de sapin a été scrupuleusement refaite pour s'intégrer aux bétons avoisinants.

Les meneaux en V, en brique remplis de béton, des tourelles ou de l'auvent, ont été refaits également à l'identique puis recouverts d'une barbotine de ciment, comme à l'origine.

Les travaux sont en cours et se poursuivront encore durant deux ans environ. ■

Institut de France

“IN SITU - ÉTATS-UNIS” ÉRIC PILLLOT

Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière -
Académie des Beaux-Arts 2014

***In situ - États-Unis*, l'exposition des œuvres du lauréat 2014, Éric Pillot, a été présentée à la salle Comtesse de Caen, du 22 octobre au 22 novembre 2015.**

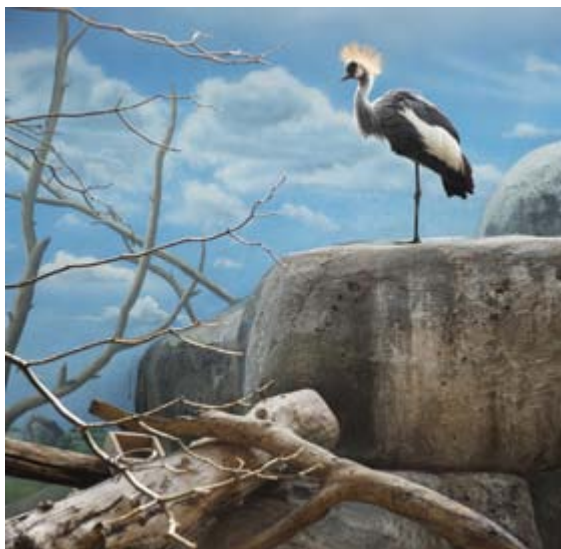
In *situ - États-Unis* est consacré à l'animal dans les parcs zoologiques de l'est des États-Unis. Cette nouvelle série prolonge le travail mené par le photographe dans les zoos européens depuis plusieurs années. Éric Pillot invite à regarder l'animal sauvage comme un être singulier, avec cette particularité d'être photographié dans des décors artificiels et scénarisés par l'homme.

Support dans ses images de nos émotions contenues et de notre imaginaire, l'animal constitue pour Éric Pillot « une figure de l'Autre : un Autre que j'essaie de représenter avec noblesse et une certaine proximité, un Autre que je regarde, mais que je laisse aussi me regarder ».

Avec *In situ - États-Unis*, Éric Pillot s'est confronté aux grands espaces et aux architectures et décors emprunts d'une culture du grandiose qui lui ont permis de faire varier sa distance avec l'animal. Il a ainsi eu accès à de nouvelles mises en scène marquées par la culture visuelle, artistique et populaire de ce pays. Ce travail lui a également donné la possibilité de photographier des espèces rarement montrées dans nos contrées.

En explorant ces autres modes de présentation, Éric Pillot a cherché à ressentir les particularités des parcs nord-américains et à les rendre sensibles dans ses photographies.

L'exposition présentait une trentaine de tirages 100 cm x 100 cm réalisés sur papier mat, ce grand format permettant d'instaurer un rapport « physique » avec l'animal photographié. ■





Éric Pillot est né en 1968. Il vit et travaille à Paris. Il découvre la photographie après avoir effectué des études scientifiques (École polytechnique et agrégation de mathématiques), étudié la musique et travaillé plusieurs années comme ingénieur. Il effectue depuis plusieurs années un travail poétique, centré sur l'animal, qu'il photographie dans les décors de nombreux parcs zoologiques, dans le cadre notamment de ses séries *In situ* et *In situ – États-Unis*. Il s'intéresse également aux paysages à travers plusieurs projets, dont sa série *Horizons* exposée pour la première fois à Shanghai en septembre 2015. Ses photographies ont été présentées depuis 2008 dans une soixantaine d'expositions personnelles et collectives, en Europe, en Asie et en Australie. Il a publié les monographies *In situ* aux éditions Actes Sud en 2012 et *In situ 2* aux éditions La Pionnière en 2015. Éric Pillot est également lauréat 2012 du Prix HSBC. Il est représenté par la Galerie Dumonteil à Paris, Shanghai et New York et par William Mora Galleries à Melbourne. ■

www.ericpillot.com

Ci-dessus : *Tigre et forêt*
 À gauche : *Grue couronnée et rochers*
 Au centre : *Atèle et tête*
 Photos d'Éric Pillot, 2015,
 courtesy Galerie Dumonteil



Musée Marmottan Monet

“L’ART ET L’ENFANT”

CHEFS-D’ŒUVRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE

Signées Le Nain, Philippe de Champaigne, Chardin, Greuze, Corot, Daumier, Millet, Manet, Cézanne, Monet, Morisot, Renoir, Bastien-Lepage, Pelez, Bonnard, Vallotton, Maurice Denis, Matisse, Picasso, Chassac, Dubuffet... près de soixante-quinze œuvres provenant de collections particulières et de prestigieux musées français et étrangers sont réunies au Musée Marmottan Monet.

L'une des pièces majeures du Musée de Cluny, *La présentation au temple* attribuée à André Beauneveu et Jean de Liège, ouvre l'exposition et illustre la prépondérance de la représentation de l'enfant-Dieu dans l'iconographie jusqu'à la fin du Moyen Âge. La figure de l'enfant-Roi apparaît ensuite. Des portraits de souverains enfants, prêts du Palazzo Pitti de Florence, des musées de Hambourg, du Louvre et du Château de Versailles, composent un ensemble d'exception.

Si les deux fils d'Anne d'Autriche, Louis XIV et son frère Philippe de France, portent, dans le portrait qui les représente avec leur mère régente, la robe de l'enfance – vêtement dont on affuble indistinctement les garçons et les filles jusqu'à l'âge de cinq ans –, ce sont les attributs du pouvoir qui se donnent généralement à voir. Dès le plus jeune âge, les portraits de Louis XIV s'inscrivent dans un cadre officiel et protocolaire. L'enfant disparaît sous le manteau d'hermine. Héritier de droit divin, il incarne la continuité dynastique. La pérennité familiale est également au cœur des préoccupations de l'aristocratie comme l'illustre le chef-d'œuvre de Philippe de Champaigne *La famille de Habert de Montmor*, trésor du château de Sully-sur-Loire et présenté pour la première fois dans une exposition temporaire. Face à lui, une suite de tableaux des frères Le Nain montre des enfants humbles, petits paysans dont les activités sont le prétexte à des scènes de genre plus pittoresques que réalistes.

Avec les Lumières, s'ouvre un âge nouveau. L'enfant est au centre de préoccupations politiques, morales et sociales. Un écorché grandeur nature représentant une femme enceinte avec fœtus, œuvre spectaculaire de Jacques-Fabien Gautier Dagoty, illustre les progrès de la médecine à la fin du XVIII^e siècle et la volonté de lutter contre la mortalité infantile. Sous l'impulsion rousseauiste, l'allaitement maternel se répand et les aristocrates se font peindre donnant le sein. Un attachement nouveau s'exprime.



C'est le « triomphe du sentiment familial » que symbolisent ces portraits où père et mère enlacent leurs enfants. Considéré comme un être à part entière, l'enfant est dorénavant un sujet de peinture. On le représente désormais seul, pour ce qu'il est. Chardin le fait jouer au toton, Girodet étudiant, Greuze le montre rêveur...

Au XIX^e siècle, la représentation de l'enfant gagne ses lettres de noblesse. Millet, le réaliste, consacre aux soins des plus jeunes des peintures qui telles *La becquée*, *La précaution maternelle* et *La leçon de tricot* deviennent des icônes de la France rurale. D'autres artistes témoignent de l'enfance urbaine et défavorisée. ■

Du 10 mars au 3 juillet | www.marmottan.fr

Page de gauche : Jean-François Millet, *La Précaution maternelle*, vers 1855-1857, huile sur toile, 29 x 20 cm. Legs Thomy Thiéry, 1902. Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures.

Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Tony Querrec

En haut : Pierre-Auguste Renoir, *Portrait d'enfants (les enfants de Martial Caillebotte, Jean et Geneviève)*, 1895, huile sur toile, 65 x 82 cm.

Collection particulière. Photo © David Cueco



Ci-contre : Lucien Clergue, *Petite fille dansant*, 1955, Les-Saintes-Marie-de-la mer avec Manitas de Plata et José Reyes.
© Lucien Clergue

LUCIEN CLERGUE

la fulgurance des premiers albums

Du 14 novembre 2015 au 15 février 2016, les galeries nationales du Grand Palais exposent les premiers albums de Lucien Clergue.

Une exposition que le photographe avait en quelque sorte initiée avant sa disparition en confiant sa réalisation à François Hébel. C'est donc ce dernier qui en assure avec Christian Lacroix le commissariat et la direction artistique en collaboration avec l'Atelier Lucien Clergue.

Une plongée dans des archives, que Lucien Clergue évaluait à quelque 800 000 négatifs et inversibles, fit rapidement émerger sept albums de travail qui résument la « fulgurance » de l'œuvre, selon les termes des deux commissaires, et qui s'imposèrent d'emblée comme structuration de l'hommage. Mais, en plaçant le nu en référence, Lucien Clergue, inénarrable conteur, avait quelque peu éclipsé une partie de son œuvre qu'il importait ici de replacer dans sa dimension originelle et poétique. Une de ses premières publications n'avait-elle pas pour titre *Poesie der Photographie* ? Déclinée en huit parties et annexes, l'exposition met en espace cette fulgurance de la création à travers ces albums des premières années qui s'arrêtent en 1956. Les quelque 400 tirages, de nombreux documents, des planches de contacts et des films tentent également de contextualiser la genèse de la création et révèlent la place unique du photographe dans la reconnaissance de la photographie en France.

L'exposition ouvre dans l'environnement de la fin de la guerre. La maison de l'enfance anéantie, les ruines, la mort de la mère engendreront peut-être les premières séries, les décombres, les cimetières, les charognes, les animaux morts ou les saltimbanques et les arlequins, théâtre dans lequel on peut le découvrir à travers ce petit violoniste qu'il ne sera jamais.

La série suivante évoque les grandes rencontres avec Picasso, Cocteau, ou Saint-John Perse, rencontres où il sut, là comme ailleurs, se placer sur le fil du hasard. On retrouve ensuite les vastes ensembles sur les gitans, le taureau et son drame qui fut aussi le titre du film sélectionné pour le Festival de Cannes en 1968.

Élaborés également dans les premières années, les premiers nus, nés de la vague, comme le titre de son premier ouvrage, viennent renouveler une vision standardisée du genre. Comme on peut le lire dans nombre de déclarations, ils viennent aussi, un peu, en contrepoint de tous les environnements mortifères qui ont baigné son enfance et sa proche adolescence.

L'immense Camargue où il repose, avec ses plages et les tourbillons de ses vents, a façonné un langage que seul le poète dans sa solitude a su décrypter. Avant de le transformer en doctorat de photographie devant Roland Barthes en 1979.

Dans la dernière partie, sur les cent mètres de la paroi, à droite en sortie de l'exposition, les commissaires ont choisi de montrer une série peu connue qu'ils ont dénommée « Contrastes ». Elle regroupe 198 tirages, en grande majorité au format 50 x 60 cm : formes, roseaux, vignes, en contrejour et se reflétant dans les vastes étendues liquides de la Camargue.

Comme des haltes rythmant le parcours, les films sont là pour rappeler que dans ce domaine aussi Lucien Clergue a su créer et innover. Quant à la dimension de l'Homme qui a contribué à donner à la France ses lettres de noblesse en matière de photographie et qui fut le premier photographe à être élu à l'Académie des Beaux-Arts, on la retrouve à travers les interviews et projections qui jalonnent le parcours de l'exposition. ■

Bernard Perrine, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Rétrospective Lucien Clergue, les premiers albums
Grand Palais, jusqu'au 15 février 2016
www.grandpalais.fr

Photo : Carnac, Morbihan. © Philippe Brame / 2010 / Adagp

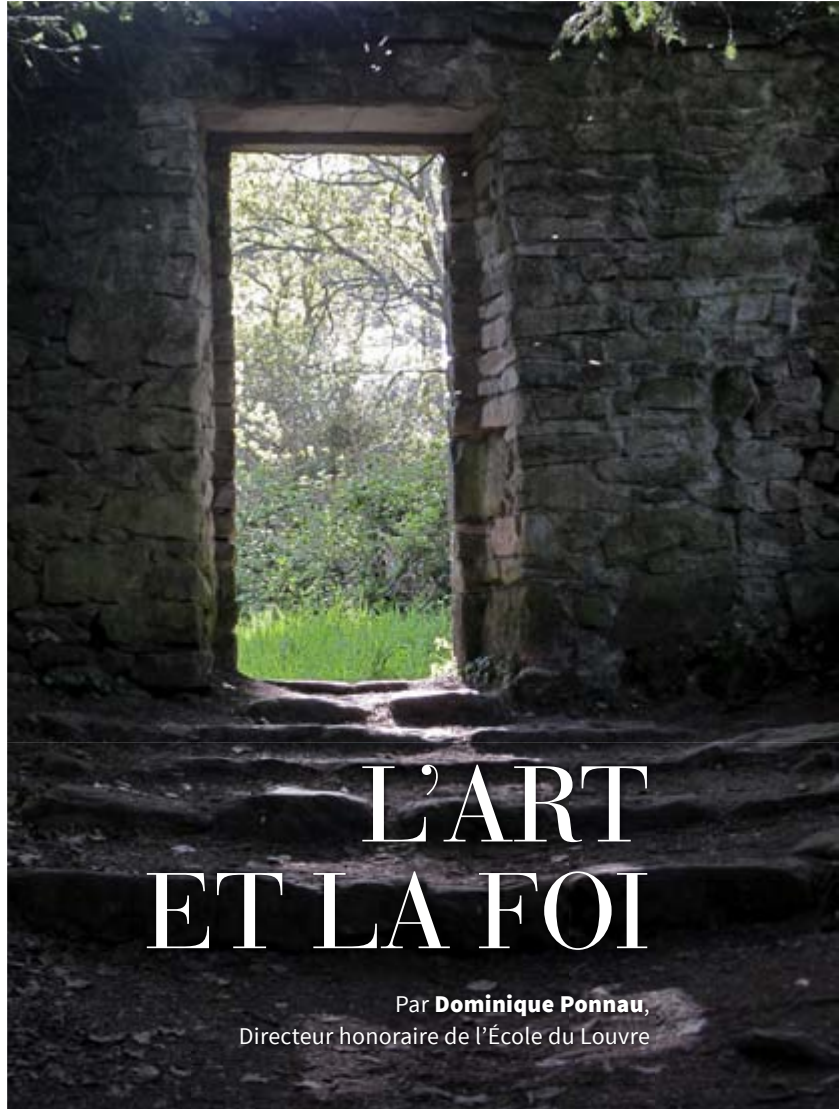
De tous temps, l'art a tissé des liens avec la foi. En effet, « le plus intime de l'émotion artistique ne se situe-t-il pas au plus secret, au plus charnel de l'œuvre d'art, c'est-à-dire en sa consistance même, où vibre l'éventualité de sa contemplation, c'est-à-dire la communion de la distance et de l'identité ? » Pour Dominique Ponnaud, « la contemplation de l'art semble participer au mystère le plus profond de la vie, celui de l'union des corps et des âmes dans l'amour ».

Oui, l'art est beau en son essence, il est bon en son essence, en son essence il est vrai. Il illustre la vérité de l'affirmation de nos ancêtres spirituels grecs : « kalon kagathon ». « Ce qui est beau est bon ». En la beauté-bonté resplendit la vérité. Beauté, Bonté, Vérité constituent peut-être trois noms de l'Un, non ceux que les chrétiens nomment ainsi quand ils proclament le mystère de l'Unité de Dieu en sa Trinité, mais en lesquels ils peuvent aussi l'adorer, comme peuvent peut-être l'adorer eux aussi, ou au moins la vénérer, ceux qui ne partagent pas le nom que les chrétiens lui donnent. Le mystère dans lequel nous tous, vivants, sommes plongés, mystère duquel nous tous, êtres humains, au nom de tous les vivants du Cosmos, avons à célébrer le culte, ce mystère n'excède-t-il pas infiniment toutes les définitions dans lesquelles nous voudrions l'enclorre ? Mais pour autant nos mots, nos pauvres mots pour le suggérer sont-ils vains ? N'expriment-ils pas, chacun selon son mode, un aspect de la Vérité qui, tremblante comme scintillent les étoiles innombrables, souriante de « l'innombrable sourire de la mer », se laisse capter, sans rien perdre de sa liberté infinie, par les petits pêcheurs de perles que nous sommes ?

L'art est-il le seul interprète de cette louange ? Non ! La liturgie cosmique se chante par d'autres voix encore que celles de l'art. Gandhi, Mère Teresa ne furent pas des artistes. Mais le saint roi, prophète, poète, musicien David les eût certainement accueillis dans la Liturgie du Temple qu'édifia le roi Salomon son fils !

Il n'en demeure pas moins que l'art, en tant que diaconie de la Beauté, Bonté, Vérité, a une mission essentielle dans la perpétuation de la mémoire vive et dans le renouvellement perpétuel de la louange. « Que ma prière devant Toi s'élève, comme un encens, et mes mains pour le Sacrifice du soir » chantent les voix monastiques chaque jour. Nulle nécessité de penser que l'on prie pour s'associer à ce chant. Les oiseaux de saint François le pensaient-ils ? Les houles mordorées du Couchant le savent-elles ? Chacun, où qu'il soit, d'où qu'il vienne, d'Afrique, d'Amérique, d'Asie, d'Europe, d'Océanie, quel qu'il soit, dans sa culture, sa religion, son irréligion, a part à cette symphonie de l'Amour infini. Encore faut-il qu'il veuille bien consentir à aimer, à gager que, nonobstant la rage de « l'Ennemi de l'homme » et l'embrigadement de ses recrues, la cause de la Vie l'emportera.

Mais tout n'est pas dans tout. La belle demeure de l'Universel, à la construction de laquelle nous avons la mission d'apporter notre pierre, n'est pas un lieu indéfinissable et sans mémoire de tohubohu, de chaos, de violence, de brouhaha. C'est un lieu d'harmonie, où chacun doit reconnaître et honorer sa place dans l'espace et dans le concert.



L'ART ET LA FOI

Par **Dominique Ponnaud**,
Directeur honoraire de l'École du Louvre

Nous autres, vivant en Europe, en France, pétris que nous sommes de cette culture chrétienne splendide, fruit de l'inspiration biblique, grecque et romaine, incomparable terreau du génie humain, qu'a enfantée en deux mille ans la Foi en Jésus-Christ, et qui, j'en suis sûr, malgré l'éclipse d'aujourd'hui et les menaces qui la cernent, demeure féconde pour l'avenir, nous ne pouvons – et nous ne devons pas ! -, quelles que soient nos convictions ou nos incertitudes respectives, oublier, encore moins renier cette filiation. Et cette filiation ne nous interdit pas l'ouverture du cœur et de l'esprit aux nouveaux venus parmi nous. Au contraire, elle nous invite, elle nous invite plus que jamais, car en son essence elle est généreuse, à reconnaître le Visage par excellence, le Visage mystérieux qui s'est révélé à nous, en tout visage expressif de l'humanité universelle, selon la multiplicité infinie des reflets de la Grâce. Celle-ci se révèle toujours, de quelque manière qu'elle se révèle, dans l'amour. « Je suis née pour l'amour, non pour la haine », dit la jeune fille Antigone. ■

Grande salle des séances, le 2 décembre 2015

Jean Anguera

Exposition à la Lonja, à la Plaza del Pilar de Saragosse, du 15 février au 15 mai.

Édith Canat de Chizy

Visio, création mondiale pour ensemble vocal, instrumental et électronique, Solistes XXI, Ensemble Multilatérale, RIM G. Beller (Ircam), dir. L. Warinsky, « Festival Présences Radio-France », studio 104, à Paris, le 9 février.

Moïra concerto pour violoncelle, Orchestre du CRR, F.Laforge, dir. P. Cambreling, à Châlon-sur-Saône, les 9 et 11 février.

Festival « Aspects des Musiques d'Aujourd'hui », à Caen : *Couleur d'abîme*, Orchestre de Caen, dir. V. Mardirossian ; *Concerto pour percussion et orchestre*, création mondiale, Orchestre de Caen, F. Jodelet, dir. V. Mardirossian, le 15 mars, *Dance ; En mille éclats ; Libis rouge ; Pluie, Vapeur, Vitesse*, Ensemble Court-Circuit, A. Greffin-Klein, E. Payeur, dir. J. Deroyer, le 18 mars, *Alive* quatuor à cordes n°2, *Proche invisible* quatuor à cordes n°3, Quatuor Diotima, le 19 mars, *Prélude au silence* pour piano, *Cinq miniatures* pour violon et piano, *En bleu et or* pour alto et piano, *Mobiles immobiles* pour piano, *Orph'Aeon* pour flûte et piano, *Wild* pour violoncelle et piano, *Tiempo* pour trio à cordes, *Tlaloc* pour percussion, Musiciens de l'Orchestre de Caen, le 20 mars.

Pierre d'éclair, BBC Symphony Orchestra, dir. P-A. Valade, au Studio BBC Maida Vale, à Londres, 24 mars.

Érik Desmazières

Parution du livre *À y regarder de près*, textes d'Olivier Rolin et gravures d'Érik Desmazières, aux Éditions du Seuil, collection Fiction et Cie.

Philippe Garel

Exposition, en duo avec Hervé Heuzé, à la Galerie Richard, jusqu'au 27 février.

Laurent Petitgirard

Le Fou d'Elsa, C. Katsaris, C. Eloire, P. Lenert, à Paris, Salle Colonne, le 20 février.

Guru et Marie, H. Claessens, S. Petrovna, Chœur Variatio, Orchestre Colonne, dir L. Petitgirard, à Paris, au Théâtre des Champs-Élysées, le 24 mars.

Brigitte Terziev

Exposition « Les Veilleurs » au Musée de l'Hospice Saint-Roch à Issoudun, jusqu'au 30 décembre.

Vladimir Velickovic

Exposition Peintures et dessins au Musée de l'Hospice Saint-Roch à Issoudun, jusqu'au 30 décembre.

Régis Wargnier

À été nommé membre du Conseil économique, social et environnemental.

D I S T I N C T I O N S

Claude Abeille, membre de la section de Sculpture, vient d'être promu Officier de l'Ordre National du Mérite.

L'Académie Charles Cros a décerné le Grand Prix du Président de la République à **Édith Canat de Chizy** à l'occasion de la sortie de son CD monographique *Over the sea* édité par le label Solstice.

À Tokyo, le 21 octobre, **Dominique Perrault** s'est vu remettre, par le Prince Hitachi, le 27^e Praemium Imperiale qui lui a été attribué dans la section Architecture.

Le 17 juillet, **Pierre-Yves Trémois**, membre de la section de Gravure, a été promu au grade de Commandeur des Arts et des Lettres.

Aymeric Zublena, membre de la section d'Architecture, a été promu Officier dans l'Ordre de la Légion d'honneur.

L'ACADÉMIE
DES
BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'Hauterives

Bureau 2015

Président : Aymeric Zublena
Vice-Président : Erik Desmazières

Section I - Peinture

Arnaud d'Hauterives • 1984
Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Jean Cortot • 2001
Vladimir Velickovic • 2005
Philippe Garel • 2015

Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983
Gérard Lanvin • 1990
Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Eugène Dodeigne • 1999
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Paul Andreu • 1996
Yves Boiret • 2002
Claude Parent • 2005
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015

Section IV - Gravure

Pierre-Yves Trémois • 1978
René Quillivic • 1994
Érik Desmazières • 2008

Section V - Composition Musicale

Jean Prodromidès • 1990
Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Charles Chaynes • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013

Section VI - Membres Libres

Michel David-Weill • 1982
Pierre Cardin • 1992
Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick De Carolis • 2010

Section VII - Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Jeanne Moreau • 2000
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Ieoh Ming Pei • 1983
Philippe Roberts-Jones • 1986
Andrzej Wajda • 1994
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
William Chattaway • 2004
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López García • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Ousmane Sow • 2012