

# CORÉ

Conservation  
Restauration  
du patrimoine culturel

HORS  
SÉRIE



**ATELIER(S) D'ARTISTE(S),  
LIEUX ET PROCESSUS DE PRODUCTION :  
MATÉRIAUX PAUVRES, MATÉRIAUX NOBLES**

## **CoRé**

Revue de la SFIC  
(Section française de l'Institut International de Conservation)  
29 rue de Paris, 77420 Champs-sur-Marne  
core@sfiic.com  
Publication électronique  
ISSN en cours

**Directeur de Publication** : Roland May

**Comité de rédaction** : Anne Bourghès, Nathalie Bruhière,  
Isabelle Cabillic-Quardon, Rémi Catillon, Lise Leroux,  
Lorraine Mailho, Dominique de Reyer

**Coordination** : Rémi Catillon, Lorraine Mailho

**ATELIER(S) D'ARTISTE(S),  
LIEUX ET PROCESSUS DE PRODUCTION :  
MATÉRIAUX PAUVRES, MATÉRIAUX NOBLES**

# Éditorial

---

**D**epuis le premier numéro, paru en 2009, la revue Coré a sa place dans le paysage français des revues dédiées à la conservation-restauration du patrimoine culturel.

En 2016, après la sortie de son numéro 31, des difficultés de financement et de fonctionnement de l'association ont conduit le nouveau conseil d'administration de la Sfiic à interrompre sa parution.

Néanmoins, convaincu de la place de Coré dans la communauté professionnelle, il ne pouvait ainsi signifier la fin d'une belle aventure !

Dès la dynamique retrouvée, la Sfiic a entrepris de relancer sa parution sous une formule renouvelée, avec une publication bi-annuelle en ligne.

La revue reste fidèle à son origine sous le titre « Coré », fusion de Conservation et Restauration, et poursuit le but de promouvoir la conservation-restauration comme une discipline, avec son histoire, sa déontologie, ses activités de restauration, de conservation, de recherche et de prévention.

Sa ligne directrice s'inscrit dans l'esprit de la Sfiic, privilégiant l'interdisciplinarité. Elle a pour ambition de décroiser les savoirs et d'ouvrir un espace de diffusion et de réflexion.

La revue, comme l'association, se veut être le carrefour de domaines différents : histoire, histoire de l'art, archéologie, physique, chimie, etc... Les champs impliqués comprennent tous les biens culturels mobiliers et englobent tant les œuvres d'art que les témoignages archéologiques, ethnographiques, le patrimoine scientifique, technique et industriel, l'histoire naturelle voire les décors peints ou sculptés.

La réapparition de Coré marque le retour de la Sfiic dans les riches et divers réseaux de la conservation-restauration, même si son activité à travers les groupes de travail n'avait jamais cessé. Coré va lui redonner une visibilité nationale et internationale grâce au support numérique de diffusion.

L'International Institute of Conservation, avec lequel la Sfiic a renoué des liens actifs depuis un an, attend avec impatience la présence d'une expression francophone, l'anglais et le français étant ses langues officielles.

Cet avant-propos si symbolique, est aussi l'occasion d'exprimer, au nom du conseil d'administration, nos plus profonds remerciements aux adhérents, aux anciens restés fidèles et aux nouveaux arrivés, aux coordinateurs et acteurs des groupes de travail ainsi qu'aux instances publiques telle que la Direction générale des Patrimoines, pour leur confiance et leur soutien.

**Roland MAY**

Président de la Sfiic

Les numéros de cette nouvelle édition en ligne constitueront le support privilégié des travaux menés par la Sfiic et ambitionnent de s'inscrire dans les enjeux et l'actualité de la conservation-restauration. Ils comprendront essentiellement des articles produits dans le cadre de l'activité des groupes de travail et de leurs journées d'études mais resteront ouverts à toute autre proposition. Un appel permanent à contribution est désormais ouvert sur le site de la Sfiic (<https://sfiic.com/>)

Les articles proposés seront examinés par le comité de rédaction, dont les membres reflètent l'esprit pluridisciplinaire ; l'objectif est d'accueillir des travaux novateurs et originaux des différentes disciplines impliquées. Le comité portera une attention particulière aux travaux en cours, aux expériences et pratiques nouvelles ou à des problématiques émergentes et représentatives de l'interdisciplinarité.

Les auteurs doivent s'inscrire dans le respect des démarches scientifiques et déontologiques professionnelles ; ils seront responsables de leurs points de vue et de leurs articles.

Ce numéro hors-série est aujourd'hui l'occasion de publier les communications des journées d'étude organisées en partenariat avec le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem), le Musée de la Musique (Cité de la Musique-Philharmonie de Paris) et le Centre Interdisciplinaire de Conservation et de Restauration du Patrimoine (CICRP), à Marseille, les 4 et 5 octobre 2018 sur le thème : « Atelier(s) d'artistes(s) : lieux et processus de production. Matériaux pauvres - Matériaux nobles ».

En s'interrogeant sur les productions artistiques et les connaissances nécessaires face à des matériaux particuliers, ces journées ont visé à susciter des réflexions sur l'évolution de ces enjeux, à relater des approches originales, à mettre en lumière des thématiques plus singulières, voire à proposer de nouveaux champs d'investigation. Deux thématiques ont été abordées :

- Les lieux et processus de production aussi divers que l'espace public, l'atelier d'artiste ou d'artisan, les manufactures..., et les enjeux de leur conservation... Quelles en sont aujourd'hui les implications et applications en conservation-restauration ?
- Les matériaux : pauvres, nobles. L'atelier ou le lieu de production, quelle que soit sa nature, est, par excellence l'endroit où l'on éta-

blit et perfectionne des matériaux et des mises en œuvre dans des utilisations réfléchies et parfois inspirées. C'est là que s'affirment et se transmettent des savoir-faire : autant qu'un conservatoire, c'est un foyer de progrès, de rayonnement.

Contrairement aux colloques précédents de la Sfiic, organisés avec l'ICOM autour d'une catégorie de matériaux (pierre, métal en extérieur...), ces journées ont cherché la transversalité en jouant sur la diversité ; elles inaugurent ainsi un nouveau type de rencontres professionnelles, que l'association envisage de reproduire.

Les articles sont présentés dans l'ordre du programme de ces journées et peuvent, dans certains cas, susciter des questionnements : ils sont le reflet de pratiques historiques, sociales et administratives diverses qui ne sont pas obligatoirement le reflet de l'esprit promu par la Sfiic.

L'équipe de rédaction remercie les adhérents et les lecteurs de leur fidélité : la revue vivra grâce à votre vitalité, à l'activité des groupes et à votre soutien.

### **Le Comité de rédaction**

# Sommaire

---

P.12

**LE MONSTRE DE RAYMOND MORETTI À LA DÉFENSE :  
ADAPTER UNE CONSERVATION IN SITU  
OU EX-SITU À LA VALORISATION  
D'UNE ŒUVRE-ATELIER MONUMENTALE**

Sylvie RAMEL ROUZET, Clémentine ROMEO et Edouard ZEITOUN

P.20

**TAL COAT : L'ATELIER DE DORMONT  
OU LES RECETTES DE LA CHARTREUSE**

Jean FOUACE et Alain COLOMBINI

P.40

**LA COLLECTION GRAFFITI DU MUSÉE DES CIVILISATIONS  
DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE**

Claire CALOGIROU et Jean-Roch BOUILLER

P.52

**L'UTILISATION DES BOMBES AÉROSOL  
DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES CONTEMPORAINES**

Alain COLOMBINI

P.62

**PRÉSENCE ET EXPOSITION DE L'ATELIER,  
L'ATELIER DANS LE MUSÉE**

Dominique DE FONT-REAULX

P.74

**LA RESTAURATION DE L'ATELIER DE PEINTURE  
DE LE CORBUSIER (1887-1965), APPARTEMENT-ATELIER,  
IMMEUBLE DE LA PORTE MOLITOR**

Bénédicte GANDINI

P.84

**LE PROJET DE CONSERVATION ET DE RESTAURATION  
DU JARDIN DE GABRIEL : L'ATELIER DE GABRIEL ALBERT**

Manuel LALANNE et Yann OURRY

P.98

**UNE HISTOIRE À PORTÉE DE MAIN.  
DES COMPOSANTS DU SECOND ŒUVRE DANS  
L'ARCHITECTURE DES TRENTE GLORIEUSES**

Eric MONIN

P.112

**L'ÉCONOMIE PATRIMONIALE COMME MISE  
EN ŒUVRE MATÉRIELLE ET SÉMANTIQUE AU SEIN  
DE L'ATELIER MÉDIÉVAL : LE CAS DES REMPLOIS  
DE LA GRANDE CHASSE DE SAINT MAURICE**

Pierre Alain MARIAUX, Romain JEANNERET et Denise WITSCHARD

P.122

**DES « MATÉRIAUX NOBLES » ET DES « MATÉRIAUX  
PAUVRES » À L'ÉPOQUE DE LA PREMIÈRE MODERNITÉ ?  
RÉ-HISTORICISER LA MATÉRIALITÉ DES ARTEFACTS**

Romain THOMAS

P.146

**PIERRES DURES ET PIERRES TENDRES EN MARQUETERIE  
DE PIERRES. L'OPPOSITION ENTRE SECTEURS PRIVÉ ET  
PUBLIC À FLORENCE SUR LA QUESTION DES MATÉRIAUX**

Lola CINDRIC

# LE MONSTRE DE RAYMOND MORETTI À LA DÉFENSE : ADAPTER UNE CONSERVATION IN SITU OU EX-SITU À LA VALORISATION D'UNE ŒUVRE-ATELIER MONUMENTALE

**Sylvie RAMEL ROUZET**, consultante en conservation préventive, conservatrice-restauratrice en matériaux modernes, matériaux plastiques  
sylvieramel@gmail.com

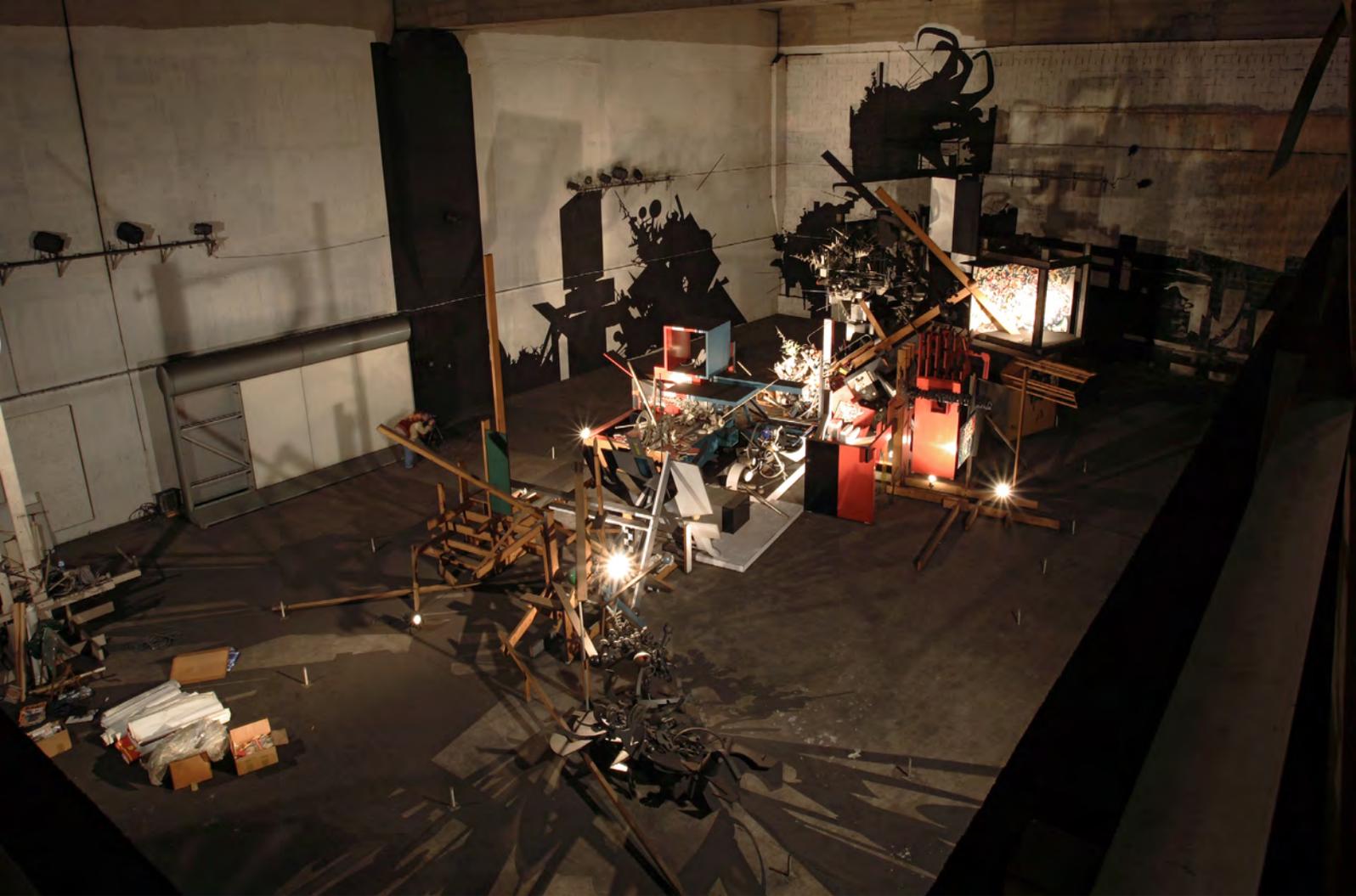
**Clémentine ROMEO**, ancienne chef de projets à la direction des opérations, responsable du programme de valorisation et de conservation des œuvres de la collection Paris La Défense

**Edouard ZEITOUN**, chargé du développement culturel de Paris La Défense  
ezeitoun@parisladefense.com

**D**epuis la création du quartier d'affaires de La Défense, différents établissements publics<sup>1</sup> – désormais réunis en tant que Paris La Défense – ont contribué à l'aménagement et la gestion du quartier en développant l'architecture, l'urbanisme et la culture. L'art a toujours fait partie intégrante de la démarche d'aménagement du quartier, où des œuvres d'art étaient systématiquement commandées pour accompagner la création de nouveaux espaces urbains. Cette approche a donné lieu, au fil des décennies, à la constitution d'une collection unique d'œuvres d'art, exposées à ciel ouvert.

Dès 2013, Defacto a développé un projet de mise en valeur de la soixantaine d'œuvres d'art présentes dans le quartier d'affaires, dont 50 installées dans l'espace public.

Le projet, confié à un groupement mené par l'agence Frenak+Jullien Architectes<sup>2</sup>, a conduit à l'émergence de Paris La Défense Art Collection. La création de parcours in situ s'est accompagnée de missions de consolidation de la collection, avec la constitution de dossiers d'œuvres, l'enrichissement des contenus numériques, l'établissement d'un plan de restauration et de conservation préventive, et la restauration d'une trentaine d'œuvres, parmi lesquelles les œuvres monumentales que sont *l'Araignée Rouge* de Calder, *After Olympia* d'Anthony Caro, les *Signaux* de Takis ou *Le Pouce* de César. Tout au long de cet accompagnement, l'équipe de Paris La Défense s'est sensibilisée, puis professionnalisée, autour des questions de valeurs patrimoniales, de codes déontologiques, d'interventions de conservation-restauration, de conservation préventive.



■ Fig 1

Le Monstre de Raymond Moretti vu de la passerelle supérieure.  
© Les Pictographes – Defacto

## UN PROJET, UN CONTEXTE

Depuis la création du nouvel établissement, Paris La Défense est désireux de valoriser ses nombreux espaces sous dalle inutilisés, appelés espaces résiduels. Nés des différentes strates de construction de la dalle, ces volumes représentent au total 30.000 m<sup>2</sup> d'espaces exploitables.

L'atelier de Raymond Moretti (1931-2005) est situé à proximité immédiate du plus grand d'entre eux, communément appelé « la cathédrale engloutie ». Volume de 10.000 m<sup>2</sup> et de 12 m de hauteur sous plafond par endroits, cet espace fera l'objet d'un appel à projets pour être investi par des activités mixtes à dominantes culturelles, afin de renforcer la dimension « lieu de vie » du quartier.

Cet appel à projet est une occasion unique de restaurer et valoriser l'œuvre-atelier de Raymond Moretti, en mettant en avant ses liens forts avec le quartier de La Défense.

Paris La Défense interroge aujourd'hui la question de la conservation et de la valorisation de l'œuvre monumentale de Raymond Moretti appelée *Le Monstre*. Située dans les volumes sous dalle de l'Esplanade de La Défense, elle est inaccessible au public et restée quasiment en l'état depuis le décès de l'artiste en 2005.

Paris La Défense a compris l'importance de cette œuvre et souhaite l'intégrer pour en faire un axe fort lors du lancement du concours d'architectes. (Fig.1)

## L'ŒUVRE, L'ATELIER, LE LIEU

Mesurant 30 mètres de long, 15 mètres de large, 8 mètres de haut et pesant plus de 20 tonnes, l'œuvre est constituée de matériaux multiples, de techniques mixtes, d'assemblages divers, de détails tantôt figuratifs, tantôt abstraits.

Après un voyage à bord de plusieurs camions en provenance de Nice en 1973, et un passage par les Halles Baltard à Paris, *Le Monstre* a été installé dans un des vides résiduels situés sous l'Esplanade, axe historique de La Défense. Au-dessus, le quartier d'affaires minéral, moderne et magistral, est en plein chantier.

*Le Monstre* vise à développer continuellement du vivant de Raymond Moretti, s'imprégnant de l'actualité des constructions et créations artistiques qui voyaient le jour à la surface, des rencontres, de l'univers coloré et foisonnant de l'artiste. L'artiste installe petit à petit son atelier avec l'œuvre. L'œuvre devient alors atelier.

Le lieu d'abord intimiste, ouvert aux amis, a finalement été organisé en lieu de visite, puis fermé depuis plus de dix ans. Ces fonctions multiples ont eu une incidence avec l'apparition d'un bureau de fortune fermé, d'une porte, d'une mise à distance autour de l'installation centrale et de l'aménagement de la galerie supérieure.

La première visite du *Monstre* par l'équipe constituée par les architectes remonte à 2013, au début du projet de revalorisation des œuvres du quartier de La Défense, lors de l'évaluation des biens du site. L'œuvre apparaissait dans les listes d'œuvres mais était alors considérée « hors projet ». Le devenir de l'espace et le

statut de l'œuvre étaient encore incertains, voire compromis.

La visite commence par une porte en alliage d'aluminium sur laquelle l'artiste a apposé sa signature, retrouvée également au bas de son œuvre appelée *Le Moretti*<sup>3</sup> sur l'esplanade. L'artiste marque ainsi le lieu comme un tout.

On arrive sur un balcon ayant servi d'espace d'exposition, notamment de dessins et peintures aujourd'hui absentes. La petite banque d'accueil sur le côté, rappelle que cet espace était devenu un lieu de visite.

La vue plongeante sur l'œuvre est vertigineuse et le regard balaie en quelques secondes un immense espace divisible en trois : l'installation centrale avec les ombres portées aux murs et aux sols, l'atelier de fortune et une zone de stockage plongée dans l'obscurité.

*Le Monstre*, ainsi nommé, occupe l'espace central. Il s'est construit progressivement en utilisant tous les supports et média à disposition de l'artiste. Les éléments sont organisés à partir d'une structure en acier.

On pouvait ainsi lire en 1971, dans la revue *La Galerie*, une citation de Moretti très éloquente : « *L'art est une création continue, je vais me consacrer à une œuvre qui n'aura pas de fin...* »<sup>4</sup>. L'œuvre devient alors un atelier permanent. L'artiste utilise les langages et les formes de la sculpture, la peinture, la fresque. Le théâtre, le jazz, et le cinéma sont évoqués. Aujourd'hui ce processus créatif relèverait peut-être de la performance.



**Fig. 2 ■**

Détail de la partie atelier avec une table laissée en l'état. © Ramel Sylvie

La perception est à chaque passage différente. On relève un nouveau détail, une nouvelle forme. Le foisonnement des assemblages et des matériaux absorbe et invite à la déambulation autour et dans la structure du monstre.

Moretti s'est associé progressivement des compétences annexes d'ouvriers spécialisés pour construire *Le Monstre* (menuisiers, électriciens, ébénistes, maîtres verriers, ferronniers). L'œuvre est faite d'acier, de bois nobles ou de coffrage, de verre, de peinture, de céramiques et de matières plastiques, comme le Plexiglas® ou le Formica®. Presque tous les matériaux de la construction en vogue à cette époque sont présents, avec un travail de la couleur très important.

L'artiste travaillait l'esthétique de l'assemblage. Comparé à l'époque à Schwitters ou Arman, il s'est démarqué en arrivant à mener à terme son projet et en associant tous les matériaux, notamment ceux que l'on retrouve sur les œuvres de La Défense. Les assemblages sont plutôt soignés et les matériaux choisis, représentatifs d'une époque et du contexte de création. Les éléments sont vissés, boulonnés,

calés, soudés, collés selon les besoins en poids, les formes et les matériaux utilisés.

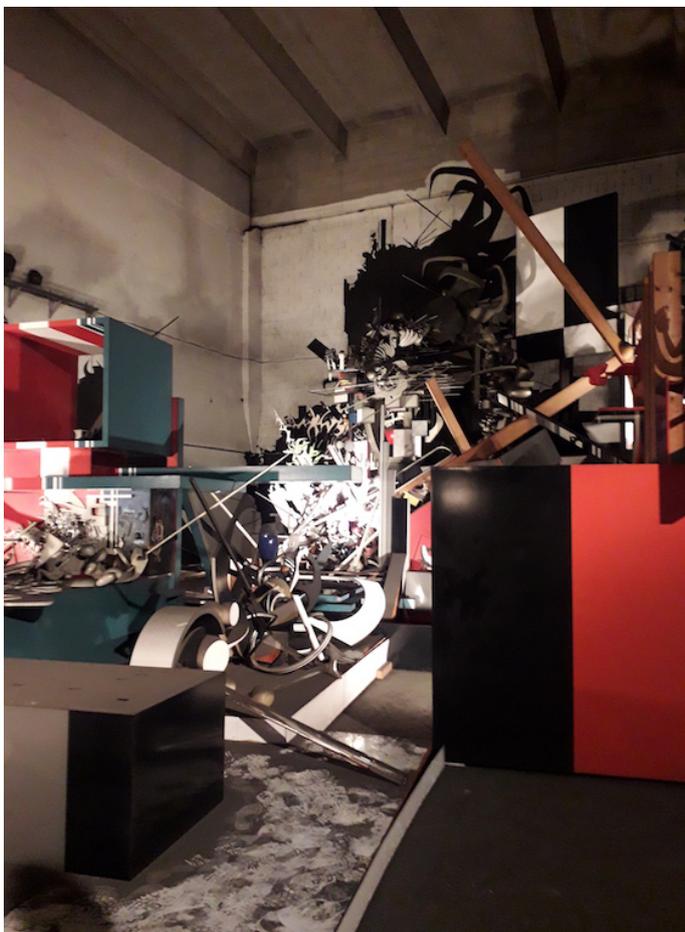
*Le Monstre* ne se limite pas à cette construction centrale reposant sur une structure métallique (acier). Cet ensemble forme ce que l'on appellerait aujourd'hui une installation.

Les murs et les sols sont peints avec les ombres portées de l'assemblage central, et celles de l'artiste avec un de ses amis.

Pensé comme un tout, Moretti a réfléchi l'ensemble des éléments y compris la lumière. A une époque, on parle également de musique avec des compositions de Pierre Henry. Aujourd'hui, nous n'avons pas encore identifié la réalité ou non de cette mise en place sonore.

Au-delà de l'installation centrale, faite d'assemblages et des ombres portées, apparaissent des outils, des constructions inachevées et une grande zone d'ombre. En prenant le temps de les visiter, on comprend assez vite que ces espaces adjacents recèlent des biens précieux à la compréhension de ce tout, et au processus créatif de l'artiste. (Fig.2)

Pour commencer, le lieu a servi de zone de dépôt à l'artiste. On trouve des caisses



**Fig. 3** ■

Vue du *Monstre de plain pied*,  
illustrant l'empoussièrement général.

© Ramel Sylvie

(celles qui ont servi au transfert de l'œuvre), des cartons, des stocks d'ampoules, et de publications non vendues. Situées dans la galerie supérieure ou à gauche de l'installation, plusieurs maquettes « oubliées », de projets non aboutis ou inachevés, rappellent que le lieu a servi d'atelier pour d'autres réalisations. C'était devenu l'atelier de l'artiste où il travaillait et recevait ses amis.

L'espace situé à gauche de l'installation a servi d'atelier de fabrication, avec des planches et tréteaux sur lesquels sont posés des restes de pots de peinture et d'éléments de construction du *Monstre* ou d'autres productions.

Dans un bureau de fortune, qui ressemble plus à un petit atelier de conception, avec des tables à dessins et une grande table centrale, on retrouve des dessins, des échantillons de couleur, des maquettes, des chaussures, un plumeau pour dépoussiérer *Le Monstre*, des notes, des coupures de presses, des croquis.

Même si c'est un lieu qui a été visité après la fin de son usage et assez « dérangé », il reste très émouvant par les traces laissées de son usage passé. (Fig.3)

Mais tous les éléments présents en partie basse sont-ils de l'époque de Moretti ?

Tous ces éléments forment-ils l'œuvre, l'atelier, ou les deux ?

Qu'est-ce qui relève de l'atelier, de l'œuvre ? L'œuvre fait-elle atelier ? L'atelier fait-il patrimoine ou œuvre ? Doit-on conserver la mémoire du lieu ou son intégrité ?

## CONSERVATION, VALORISATION

Dans cet espace situé sous la dalle, en accès immédiat avec l'autoroute et la soufflerie du tunnel, à proximité d'un énorme vide résiduel, une couche épaisse de dépôt gris recouvre l'ensemble des surfaces. Les couleurs fortes de l'œuvre sont oubliées et l'air est difficilement respirable.

Mélange de poussières du bâti et des axes routiers, à proximité immédiate, la nature de ces dépôts sera analysée prochainement.

Les ombres comportent des zones d'usures très nettes au sol, des concrétions et des soulèvements. Sur les murs, les infiltrations ont eu raison de certaines zones mais le dessin général est intact. La porte en aluminium présente plusieurs zones de corrosion active localisée.

Certains collages ont cédé comme ceux des panneaux de bois stratifiés ou mélaminés, mais les assemblages mécaniques semblent résister malgré quelques traces de corrosion, sûrement liée à l'humidité et la pollution ambiante.

Le temps passe, les souvenirs et les informations se sont estompés. Grâce aux archives, de nombreuses informations ont été retrouvées et, par le biais des ayants droits, Paris La Défense peut recueillir les informations orales et les souvenirs des lieux. Néanmoins, l'espace a été très sollicité, les lieux ont été remaniés et les documents bougés, générant une perte d'information progressive.

Lors de projets antérieurs de valorisation du site, il avait été envisagé de démonter l'installation, jeter les éléments de l'atelier, déplacer la totalité du contenu de l'espace, murer l'installation centrale et la placer derrière des parois vitrées. Son intégrité a bien souvent été compromise, mais Paris La Défense se situe aujourd'hui dans une optique de valorisation patrimoniale et vivante.

Une étude préalable doit permettre *a minima* un inventaire complet des lieux, un relevé sur plan et photographique, des recherches historiques et une étude des polluants. Elle permettra de constituer une documentation de base en vue de la conservation du lieu et de réfléchir collégialement les composantes et les limites du *Monstre*.

L'artiste ne voyait pas ce lieu comme un espace figé mais le souhaitait évolutif. L'intégrer dans des travaux ne va donc pas contre nature, si les limites et les possibilités d'adaptation sont définies en amont.

Mais ces ombres portées sont-elles immuables ou transposables ?

La conservation et la restauration de cette installation monumentale et de cet espace nécessitent la mise en place d'un plan de conservation-restauration sur mesure, pour prendre en compte les besoins du bien dans sa globalité, mais aussi le contexte du site et de Paris La Défense.



**Fig. 4 ■**

Ombres portées peintes,  
venant signer le lieu.

© Ramel Sylvie

La conservation, jusque-là perçue comme une somme de contraintes trop lourdes, a poussé le lieu dans une attente prolongée, potentiellement dommageable.

Comprendre cet ensemble permettrait de définir les possibilités et les besoins à venir, pour les intégrer dans les futurs projets architecturaux du site.

Formaliser le statut de l'œuvre et de l'atelier, pour l'intégrer à l'appel à projet, la placerait peut-être même comme une source d'inspiration.

Dans la durée, ce travail préalable contribuera à la définition de la politique culturelle de Paris La Défense, ainsi qu'au cadre requis pour la conservation-restauration du *Monstre* et de l'atelier.

L'enjeu aujourd'hui est à la fois de définir ce que l'on « patrimonialise », tout en valorisant la démarche et le bien. La conservation et la restauration de l'œuvre sont un atout pour la valorisation future de cet ensemble. (Fig.4)

## Notes

1- Paris La Défense est le nouvel établissement public local de la Défense suite à la fusion, depuis le 1er janvier 2018, des compétences de l'ÉPADESA (Établissement Public d'Aménagement de La Défense Seine Arche) et Defacto (Établissement Public de Gestion et d'Animation de La Défense)

2- Agence Frenak&Jullien, composée de Catherine FRENAK et Béatrice JULLIEN, architectes DPLG

3- Cheminée d'aération de 32 mètres imaginée par Moretti et regroupant 672 tubes de fibres de verre déclinés en 19 couleurs.

4- La Galerie, 1971

## Bibliographie

BRAVO Jacques *et al.* *Paris la Défense*. Paris : Les Points Cardinaux Communication, 2005.

CHABARD Pierre, PICON-LEFEVRE Virginie. *La Défense, dictionnaire atlas*. Paris : éditions Parenthèses, 2012.

« L'art de vivre demain s'invente aujourd'hui à La Défense », *La Galerie*, N°110, novembre 1971

LANZMANN Jacques. *La Défense : un musée à ciel ouvert*. Paris : J.-C. Lattès, 1994.

SENEVILLE Gérard de. *La Défense, expression des arts urbains du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Albin Michel, 1992.

Site internet de Paris La Défense (dernière consultation le 12/11/2019) : [www.parisladefense.com](http://www.parisladefense.com)

# TAL COAT : L'ATELIER DE DORMONT OU LES RECETTES DE LA CHARTREUSE

**Jean FOUACE**, Conservateur en chef  
du Patrimoine, Centre Interdisciplinaire  
de Conservation et de Restauration  
du Patrimoine (CICRP).

jean.fouace@cicrp.fr

**Alain COLOMBINI**, Ingénieur chimiste,  
Centre Interdisciplinaire de Conservation  
et de Restauration du Patrimoine (CICRP).

alain.colombini@cicrp.fr

**A**border la question de l'atelier de Tal Coat<sup>1</sup> (1905-1985), c'est opter naturellement pour la période de Dormont dans l'Eure où l'artiste s'installe définitivement en 1961 jusqu'à son décès en 1985 (Fig. 1). Ce choix n'est pas dicté par le fait que l'on observe à cette époque une rupture dans son œuvre et une interrogation sur sa peinture, mais parce qu'il s'agit du moment où il occupe l'atelier de ses rêves : spacieux, baignant de soleil et pratique. Si l'installation de cet atelier a sans doute sa part dans l'évolution de sa pratique, notre propos n'ambitionne pas d'établir une coïncidence entre ces deux facteurs. Il a pour objet de mettre en valeur une tranche de vie du travail à l'atelier, la mieux connue par les archives, qui témoignent de la volonté du peintre de documenter scientifiquement sa technique.

L'historien avait été curieux de cette pratique. Jean Leymarie, dans la biographie de Tal Coat de 1992, rappelle la thèse, non publiée, de Christine Martinent relative aux recherches incessantes sur les médiums dont l'artiste consignait les compositions sur des carnets<sup>2</sup>.

L'ouverture des archives familiales a permis de recenser des notes recopiées dans des traités de peinture, des formulations de recettes initiées par l'artiste, des réflexions plus poussées sur la technique, rédigées comme des carnets de bord sur des supports de toute nature : cahiers d'écolier, blocs à lettres, lettres, carnets de correspondance, répertoires souvent datés et feuilles libres datées ou non datées, précisant les compositions chimiques des recettes et les enseignements qu'il pouvait en tirer.

Ces sources révèlent une démarche de notation technique inédite qu'on regroupe sous le vocable *des recettes de la Chartreuse*. Cependant aucune étude n'a été réalisée sur cet aspect de son œuvre et, à partir de ces écrits, révélateurs d'un comportement, d'une exigence et d'une discipline d'atelier, on mesure la richesse de leurs observations et leur utilité pour le collectionneur, le gestionnaire de collections, l'historien, le scientifique et le restaurateur.



■ Fig 1

Tal Coat à l'atelier, vers 1961.  
© Archives famille Demolon-Tal Coat.

## L'ARTISTE ET SON ATELIER

Le peintre, connu dans les années trente du galeriste René Gimpel<sup>3</sup>, fut un acteur majeur de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle. Apprécié de Gertrude Stein dont il fit plusieurs portraits, il reçut le prix Paul Guillaume en 1936 avec Alfred Courmes et s'illustra avec *Les Massacres* en 1936, sur le thème de la Guerre d'Espagne. Il fut sélectionné pour représenter la France dans la section peinture à la Biennale de Venise de 1952 et celle de 1956 où, pour la sculpture, était exposé son ami Alberto Giacometti. La Galerie Maeght le présenta pour la première Documenta de Kassel en 1955 et la deuxième en 1959. Il a vu de son vivant une rétrospective de son œuvre au Grand Palais en 1976.

La période de Dormont a succédé à des étapes parisiennes entrecoupées par seize années d'une installation à Aix-en-Provence de 1940 à 1956 à l'exception de l'année 1946<sup>4</sup>. Il acquiert en 1960 une Chartreuse dépendant de la commune de Saint-Pierre-de-Bailleul, près de Vernon, qui, en réalité, est un prieuré bénédictin rattaché à l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen, vendu comme bien national sous la Révolution. Jusqu'à cette date, ses ateliers avaient toujours été réduits. Dans cette propriété pleine de charme, il aménage, dès 1961, dans une des dépendances du logis du XVIII<sup>e</sup><sup>5</sup>, un vaste espace pour un atelier de 600 m<sup>2</sup>, exposé au sud. On dit que ce qui allait devenir l'atelier aurait été l'emplacement de la chapelle de la Chartreuse. Les travaux avaient consisté à l'isoler, mettre le chauffage central et poser une verrière courant sur toute la longueur de la pièce donnant sur les prés dominés par

le ciel changeant de la Normandie, à quelques kilomètres des Andelys où Poussin grandit, et de Giverny, si cher à Claude Monet. Rares étaient les artistes français à posséder un tel espace, « *au point que son ami Calder, lors d'une visite, le lui envia* »<sup>6</sup>.

Ce vaste atelier<sup>7</sup> lui permet de travailler plus librement, d'étaler jusqu'à une centaine de tableaux de formats de toutes dimensions. Nul ne peut imaginer l'impression ressentie par le visiteur dans cet univers dédié à la peinture. Jean Clair, dans *Chronique de l'Art vivant*<sup>8</sup>, rappelle en 1972 que les toiles « *couchées au sol, debout au mur, posées de guingois contre des meubles, des dizaines de toiles pressées les unes contre les autres exhalent l'odeur caractéristique de la peinture en train de sécher. Comme un boulanger parmi sa fournée, Tal Coat les parcourt, va de l'une à l'autre, les tâte, les retourne, les parcourt du doigt...* ». Michel Dieuzaide, en 1982, a filmé cet enchevêtrement des toiles dans *L'Atelier ouvert*<sup>9</sup> et Anne de Staël rappelle la magie du lieu : « *A l'entrée sur la droite, une claie verticale... sorte de clavier de briques où étaient mis à sécher des échantillons de terre d'ombre, de jaunes de chrome, de bleus outremer pour tester le devenir de la lumière. Le peintre saisissait une brique et pouvait dire « ça sèche, ça commence à venir. » Puis le grand souffle du volume de l'atelier se déployait en autant de tympans qu'il y avait de toiles. Cela ressemblait à une grande réserve d'oiseaux rares qui attendaient de déployer leurs ailes et de tenir tout seuls* »<sup>10</sup> (Fig. 2). Les œuvres sont orientées face à la verrière, en direction



**Fig. 2 ■**

Atelier de l'artiste en 1982.

© Atelier de Dormont – Ph. Dieuzaide Michel.

du soleil, pour faciliter « *le cheminement des huiles* » et leur permettre d'évoluer lentement en laissant « *surgir par tension superficielle* » des aspérités ou « *grains* » favorables à l'accroche de la lumière<sup>11</sup>. Il laisse, selon ses expressions, « *le travail* » de la matière se réaliser, « *le levain* » prendre.

Entre l'artiste et les tableaux s'établit un dialogue permanent. Les accidents, les éraflures ou déchirures, survenus par hasard ou maladresse sont réappropriés, jugés comme bénéfiques et transformés. Il y remédie en tranchant la matière à l'aide d'une lame<sup>12</sup> : « *Si j'ai une menue craquelure ou si je veux affermir un dessin, j'y vais carrément, j'ouvre un sillon. Je ne crève pas la toile bien sûr, je trace un trait et je le comble ou je ne le comble pas ou je reviens dessus avec un glacis ou des empâtements en filant une ligne à la manière des peintres du XVII<sup>e</sup> peignant une dentelle* »<sup>13</sup>.

Chaque tableau est un cas particulier qui évolue selon son rythme. Il les observe le jour et se lève la nuit, comme Poussin, pour voir comment ils accrochent la lumière de la lune, d'une bougie ou d'une lampe électrique. Il travaille de manière permanente sur plusieurs tableaux à la fois et peut revenir dessus plusieurs fois et parfois plusieurs années après. Le réemploi des toiles donne de la vie à la surface et participe de l'effet de sédimentation qui caractérise les phénomènes de la nature. On rapporte la grande surprise du galeriste genevois, Jacques Bénador, au sujet d'*Autoportraits* de la fin des années 70 ou du début des années 80 qu'il avait souhaité présenter dans une exposition dans sa galerie à Genève. Elles avaient tout simplement disparu sous des *Parois*, des *Foyers*, des *Brûlées* quelques mois plus tard<sup>14</sup>. Jean-Pascal Léger, son galeriste, dans un raccourci évocateur, précise que des toiles



**Fig. 3** ■

Présentation d'une partie de la documentation – cahiers, blocs, carnets -. © Fouace Jean.

qu'il avait laissées encore toutes imprégnées des couleurs de l'automne pouvaient prendre, après l'hiver, des allures solaires et renvoyer aux couleurs du printemps, de bourgeons naissants ou d'un champ de colza.

## DES CAHIERS ET DES LETTRES : LA PRATIQUE DOCUMENTÉE

Antérieurement à son arrivée dans le Vexin français, on trouve des écrits sur la composition des toiles mais nulle trace de la description du métier et de la technique, en dépit de l'intérêt porté tout au long de sa vie à ces questions. Une lettre non datée mais certainement de la fin des années 50, adressée à son ami le collectionneur américain Robert D. Graff, rapporte : « *Tous mes efforts pendant quelque temps se sont portés vers la recherche d'un matériel en lui-même en expansion contrairement à la peinture habituelle [fondée sur] la lumière qui est un système en contradiction. Je crois qu'en ce moment c'est au point...* »<sup>15</sup>. Sans écrit précis relatif à cette aventure, c'est sans doute de la

période de Dormont, dans les années 60, que l'on peut dater sa volonté de tracer son travail.

La documentation étudiée représente environ 2500 pages non classées et dont certains cahiers peuvent avoir été utilisés à différentes époques sans notion de la chronologie. En dehors de feuilles volantes souvent sans date, on compte huit blocs, treize carnets, neuf cahiers, un registre, un répertoire, un feuillet de papiers à dessin et des lettres (Fig. 3). Durant ses vingt-deux dernières années, cette pratique va *crescendo*. Elle commence en octobre 1962 et atteint des pics d'information à la fin des années 70 ainsi qu'au cours des années 80. La dernière retrouvée date du samedi 29 décembre 1984 (Fig. 4). Pour permettre l'étude des manuscrits, tous les documents ont été photographiés page à page.

Chaque écrit ou commentaire décrit des recettes et traduit des réflexions relatives aux phénomènes chimiques qu'il cherche à comprendre, expliquer et maîtriser. Parmi les carnets, cahiers et lettres, ceux destinés tout au long de sa vie à son petit-fils, Xavier,



sont particulièrement précieux et précis, plus didactiques et parfois personnels. Le 26 juin 1974, il lui dédie un premier « recueil d'expériences attendant à la pratique de la peinture à l'huile » où toutes ses exigences sont dites en introduction comme d'un maître à son élève : « *Tu dois te référer aux livres traitant de la couleur, des phénomènes reliés au broyage - suspension des pigments, dispersion de ces mêmes pigments - les phénomènes de thixotropie<sup>16</sup> y sont décrits et se peuvent appliquer aux structures recherchées* ». Ce premier carnet prend en compte la période de 1974 à 1978 mais ne constitue pas la seule référence manuscrite pour cette période.

La qualité et la richesse d'informations contenues dans ces écrits reflètent une tranche de la vie du peintre, une sorte de « livre de raison » de son activité d'atelier. On y décèle ses hypothèses, ses doutes, ses certitudes et aussi ses enthousiasmes. Toutefois, si un grand nombre de documents sont datés avec précision, la difficulté est de pouvoir replacer chronologiquement toutes les feuilles volantes et les pages de cahiers sans indication de date. Aussi, les produits utilisés posent des problèmes d'identification car ils sont qualifiés soit sous leur appellation chimique soit par la marque du produit, sans donner d'information sur la composition. Certaines formulations de recettes peuvent aussi être complétées du croquis sommaire d'une œuvre en indiquant par une flèche les zones où les gels sont utilisés sans qu'on sache s'il s'agit d'un test, d'un test ayant accédé au statut d'œuvre, d'une étape de la construction ou de la touche finale d'un tableau.

La manifestation de ses impressions dans la description de ses expériences se traduit par des observations de satisfaction, d'espoir ou de doute telles que : « *très bon médium* » (Fig. 5), « *voici qui me donne satisfaction - très bonne autre formule* », « *il semble que ...donne de bons résultats* », « *bon, très satisfaisant, très important - à vérifier* », « *semble donner des tons en suspension* », « *semble donner de bon résultat essayer avec...* », « *donne il me semble les meilleurs résultats, à suivre* », « *à voir les proportions surveiller le séchage* », « *surveiller le séchage en profondeur* », « *à surveiller* », « *refaire l'expérience avec un autre produit* », « *il faudrait faire des essais* », « *étudier la formation du ou des gels par les sels de plomb précipitant ou le kaolin ou le savon de résine - voir les livres sur les émulsions et les colloïdes* », « *la couleur prend un très bon aspect - très bon* », « *mauvais, à supprimer* ». On découvre qu'il peut tatouer le revers de petits panneaux de signes cabalistiques tels un « I », une étoile, une corolle avec un point intérieur, etc., dont la signification encore mystérieuse pourrait exprimer son souhait de suivre une réaction bien spécifique.

Parallèlement à la réalisation de ses toiles, il prépare des éprouvettes de vieillissement qu'il appelle ses tests sur des toiles, des boîtes de cartons ou des morceaux de bois soumis à son observation considérant, écrit-il le 10 mars 1978, « *qu'il n'est que par le tâtonnement que l'on arrive à un bon résultat mais il faut être attentif aux réactions de la couleur (blanc - noir - ou autres) sous le couteau de broyage. La bonne couleur se met en boule se détachant du verre de broyage* ». Il recherche le matériau susceptible de représenter la courbure des phénomènes naturels « *répétant ainsi l'aspect*

*de toutes choses - pierres, boues, enfin tout ce qui nous vient au regard du monde ici vécu* ». Le 8 mai 1967, en précisant la composition d'un médium, il conclut qu'il procure une matière caillebotée semblable à la terre retournée, élément précieux pour les sols.

Cette cuisine participe de son geste d'artiste. L'atelier est, en quelque sorte, le laboratoire, le terrain d'expérimentation privilégié de l'élaboration d'une matière qui lui permet de répondre à la vision du monde qu'il souhaite picturalement mettre en œuvre. Son admiration pour Rembrandt, Franz Hals ou Vélasquez l'a certainement amené à vouloir retrouver des aspects esthétiques et matériels perdus. Ce serait cependant réduire sa démarche d'artiste que d'essayer d'y voir une volonté de retrouver une technique des anciens comme l'ont recherché au XX<sup>e</sup> siècle le peintre Louis Anquetin puis le peintre et chercheur, Jacques Maroger<sup>17</sup> qui collabora avec Marc Havel, chimiste chez Lefranc et Bourgeois.

On perçoit au travers de sa pratique la volonté d'asservir la technique et les matériaux pour les mettre au service de la forme et de l'effet souhaité. La belle érosion de l'arête d'un trottoir parisien a, pour lui, plus de noblesse que la froideur ou la pauvreté formelle d'une arête de béton. Cette référence évoque la fascination proustienne pour les pierres tombales des abbés de Combray de l'église Saint-Hilaire, rendues par le temps douces et onctueuses comme du miel. Le but de son Grand œuvre s'inscrit dans une démarche expérimentale destinée à obtenir « *le gonflement* », « *la luminosité* », « *la présence* », « *le bombé de la matière* » et les mélanges obtenus servent soit à des glacis, soit à des empâtements, des lignes, des

ponctuations et même à la signature. Filant la métaphore visuelle de l'usage du beurre ou de l'huile d'olive pour tartiner son pain, il préfère le caractère onctueux et ondulé du premier à la platitude du second pour obtenir cette courbure qui le hante. En prenant la nature pour référence, il s'approche de l'informel avec une « *intuition concrète* »<sup>18</sup>, selon Georges Duthuit. La matière s'empare de la toile, la structure et la sédimente pour exalter les sensations de vibration, de rythme et de lumière de notre environnement. Sous le couteau et la brosse, la matérialité de la peinture peut apparaître dans sa pleine densité rejoignant ainsi la pensée de Gaston Bachelard dans *L'Eau et les Rêves* : « *La pâte pose donc les problèmes du matérialisme sous des formes élémentaires puisqu'elle débarrasse notre intuition du souci des formes. La pâte donne une expérience première de la matière* ».

## **DE L'USAGE DES TRAITÉS DE PEINTURE ET DE CHIMIE.**

Dans les années 60, pour vanter la qualité de ses médiums industriels, la maison Bourgeois, où Tal Coat s'approvisionnait, exploite dans ses publicités la référence au Manuscrit de Turquet de Mayerne<sup>19</sup>, connu pour avoir recueilli au XVII<sup>e</sup> siècle auprès d'artisans et d'artistes, dont Rubens, des informations sur leurs techniques. Tal Coat, lui, trouve ses références en Espagne. *L'Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (1564-1644), beau-père de Vélasquez, dans une édition de 1956, va devenir sa bible. Il le possède dans sa bibliothèque et en a une version traduite dactylographiée de certains chapitres. Dans de nombreuses notes, il se réfère à cette

source qu'il associe et adapte à sa pratique pour le broyage des pigments. Déjà dans un résumé de ses expériences, en 1966, Pacheco, est cité comme la source. La préconisation de l'usage de la graine de lavande par celui-ci conduit même Tal Coat à cultiver en bordure de l'atelier des plans dont il ramasse les fleurs au mois d'août ou en septembre. Cette référence revient régulièrement dans ses recettes. En janvier 1978, il précise « *J'ai repris l'indication de Pacheco pour l'huile de broyage des blancs et bleus – à savoir 1 livre d'huile de lin, 3 onces d'alcool fin, 2 onces de lavande ou graine de lavande* » et le mentionne le 10 mars 1978 pour l'usage de la sandaraque.

Il rencontre et s'entoure de chimistes de la maison de la Chimie de la rue Saint-Dominique à Paris auprès desquels il se fournit en carbonate de manganèse et autres produits. Parmi les ouvrages de référence notés dans ses carnets et conservés dans sa bibliothèque, citons notamment *Technologie des agents Tensio-Actifs* de A.M. Schwartz et J.W. Perry, *Technique des émulsions* d'Otto Lange, le *Lexique technique des produits chimiques* 14<sup>e</sup> édition ; *Les Savons* dans la collection *Que-sais-je ?*, *Le peintre en voiture* des Manuels Roret, la version espagnole de *The Materials of the Artist and Their Use in Painting* de Max Doerner ou encore un ouvrage sur les colloïdes, cité mais non retrouvé. Il y puise des références, recettes et conseils et annote les livres.

Au chapitre *Les émulsions dans l'industrie*, de l'ouvrage d'Otto Lange<sup>20</sup>, il annote en page 410, « *formule pour gel de bois de Chine* » considérée par l'auteur comme « *un des meilleurs succédanés de l'huile de lin pour la fabrication des vernis* ». Tal Coat en parle

dans ses commentaires de l'année 1966 sous la forme d'huile d'aleurite qui est une huile de bois de Chine. Il considère que chauffée aux alentours de 280°C elle prend en gel et est inutilisable mais mélangée à l'huile cuite de lin, de noix, d'œillette ou de tournesol avec 6% de sulfate de zinc et 6% d'os calciné ou de noir animal, et chauffée jusqu'à obtention du gel, pendant deux heures dans un récipient d'aluminium ou de fer émaillé (afin d'éviter les réactions du fer qui noircirait l'huile), elle constitue un bon siccatif : « *L'huile obtenue est en fait un gel qui, additionné d'essence de térébenthine, peut-être d'essence d'aspic, et de vernis dammar, peut apporter une touche pour les accents finaux en couleur ou en blanc mais à ne jamais utiliser en cours de travail* ». En 1971, il mentionne à nouveau le gel dans le cadre du broyage du noir dont l'utilisation est valable pour les urgences, jugeant les « *résultats excellents* ». En outre, il encadre dans le même ouvrage, en page 415, un paragraphe relatif aux craquelures où Otto Lange, à titre d'exemple, propose comme solution pour « *des peintures faites d'huile, de pigments et de vernis à l'huile de lin [d'ajouter] des sels de fer ou d'alumine et [de précipiter] ensuite les hydrates de ces métaux* ». Ses annotations – *sels d'alumine – ammoniacale précipité/chaux – alumine*, témoignent de sa préoccupation pour ce type d'altération. La question du séchage en épaisseur est primordiale puisqu'en septembre 1977, il écrit dans le carnet destiné à Xavier d'éviter « *les malheureuses associations de savons créés par l'addition d'ammoniacale, pouvant entraîner des difficultés de séchage* ». Un conseil qu'il reprend le 4 juin 1983 dans un cahier : « *éviter les savons<sup>21</sup> - éviter qu'il y ait de l'eau en association avec la triéthanolamine - ce qui toujours crée un savon ne séchant*



**Fig. 7** ■

Coin de l'atelier de l'artiste en janvier 2018.  
© Colombini Alain/ Cicrp.

*jamais dans les dessous ce qui altère l'aspect de la couleur* ». En revanche, ce composé chimique agissant en tant que base faible, il conçoit « qu'associé à du vernis et du soja » ou à « de l'acide maléique », ce mélange « donne un bon médium ».

## LA PALETTE DE L'ARTISTE VUE PAR LA DOCUMENTATION

Tal Coat ne se satisfait pas de l'utilisation de la peinture à l'huile commercialisée en tube et encore moins de celle des acryliques qu'il

considère comme trop plate. Dans une interview accordée au critique du journal *Le Monde*, Jacques Michel, il rappelle toute l'importance qu'il accorde au médium et, dans une nouvelle métaphore culinaire, précise : « *Au fond, vous savez, pour bien manger, il faut faire de la bonne cuisine. Cette couleur en tube, prête à peindre, c'est comme la nourriture en boîtes et les vins fins en jerricans* »<sup>22</sup>. La démarche artisanale de l'artiste, préparateur de ses couleurs, est intimement liée à son travail. « *Pour moi, le fait de broyer de la couleur est aussi important que de l'étendre, disait-il. Je commence à toucher, à voir les réactions. Quand je manie une couleur, je vois comment elle va répondre sous le couteau à palette* » expliquait-il dans ses entretiens radiophoniques de France Culture conduits par Jean-Pascal Léger en 1977<sup>23</sup>. Des propos qui se rapprochent de ceux de Xavier

de Langlais qui mit à disposition des artistes ses réflexions et études sur *La Technique de la peinture à l'huile* dès 1959 : « *Les couleurs du commerce...ne possèdent pas toutes les qualités de transparence et de siccativité que l'on serait en droit d'attendre* »<sup>24</sup>. L'artiste de Dormont fait chauffer les huiles et les résines soit au bain-marie soit sur un poêle ou dans un brasero qu'il utilise à l'atelier ou dans le jardin ainsi que dans le four en fonte de la cuisine familiale. Une forme de hiérarchie s'impose de facto par cette pratique artisanale du métier de peintre. L'art de préparer ses peintures confère une noblesse à la pâte par rapport à l'usage immédiat des peintures commerciales sorties du tube.

L'ensemble de cette documentation relative à ses expériences fourmille d'informations concernant la technique du peintre : le broyage des pigments et la fabrication de médiums. Ces deux opérations sont distinctes et complémentaires : le broyage des couleurs sert à lier le pigment à l'huile et le médium peut être considéré comme un liant supplémentaire. Certains siccatifs peuvent être utilisés tant dans les pigments que dans les médiums.

Les pigments portent majoritairement la marque Bourgeois et la marque Leroux. Ils sont utilisés en tubes et en poudre. En mars 1965, il commande notamment à la maison Bourgeois des couleurs en tubes n° 12 - pâte ferme : du blanc de titane et de zinc, de l'outre-mer n°1 et n°2, du brun transparent, du jaune de Flandres, du noir de mars et d'ivoire, de l'ocre jaune, de l'ocre rouge, des rouges d'Orient clair et foncé, du vert Antioche foncé, du violet de Bayeux. Dans les notes rendant compte du broyage des couleurs, sans qu'il soit possible d'identifier le fournisseur et de savoir s'il s'agit de couleurs en tube ou en poudre, on trouve

notamment du blanc de titane, du blanc de zinc et du blanc d'argent, de l'oxyde de vert de chrome, du vert émeraude, du jaune citron, de l'ocre jaune, de l'ocre rouge, de la garance, du vermillon, de l'outre-mer, du violet de mars, de la terre d'ombre, de la terre de Sienna et du noir d'ivoire.

Pour la question du broyage des couleurs, il semble qu'il recommanderait de mélanger certains pigments avec certains liants sans qu'il ait été encore possible d'en dresser la liste (Fig. 6). En 1967, on peut voir l'étape d'une interrogation : « *L'excellence du broyage à l'huile de noix avec une pointe de lessive de carbonate de soude, une pointe d'alumine se confirme quant aux terres, ocre rouge, ocre jaune, voir pour les autres couleurs* ». En ce qui concerne l'usage des huiles, on trouve l'huile de lin, l'huile de noix, l'huile d'œillette, l'huile de tournesol et l'huile « soleil » qui est une huile de lin ou de noix blanchie et oxydée au soleil. Cette dernière est largement préconisée dans les années 60. Cependant « *toutes les huiles doivent être de bonne qualité* » précise-t-il le 8 mai 1967, « *et doivent séjourner dans un tube en plomb pendant plusieurs semaines* ». La pâte broyée peut être additionnée d'un peu de salive ou de quelques gouttes d'eau, pour donner une émulsion comme il le propose le 8 mai 1967 dans un développement intitulé *Résumé de l'ensemble de ma technique*. Fin juin 1967, on sait qu'un mélange d'ocre jaune présente les meilleurs résultats avec de l'huile de noix, le tout enrichi d'un médium « TC » battu au mixer qui pourrait être le médium « *Tal Coat* » dont la mention apparaît souvent<sup>25</sup>. A partir des années 70, il privilégie l'huile de lin des huileries Carpentier-Lefebvre de Dieppe, sise quai du Tonkin.



**Fig. 8a** ■

Une « œuvre-palette » de Tal

Coat : vue de la surface.

© Colombini Alain/ Cicrp.

Les siccatifs commerciaux portent les noms de Flamand, produit par la maison Bourgeois, de Haarlem sans doute par Duroziez, Rigolot, Siepol, marque suisse employée dans le séchage des encres pour billets de banque, mais l'usage de la litharge, protoxyde de plomb utilisé dans la peinture comme siccatif des huiles, est fréquent.

Quant au médium, il peut donner lieu à des mélanges complexes entraînant des réactions chimiques. Il amplifie la transparence et la luminosité de la matière et permet d'obtenir une qualité du film en termes de couleurs, de fluidité, d'onctuosité ou d'épaisseur en fonction de l'effet recherché et surtout de sa capacité à être retravaillé dans le sec et à sécher

en profondeur. Au détour des documents, on apprend que le médium utilisé le 5 décembre 1982 renvoie à des peintures réalisées pour la plupart sur des petits panneaux de boîtes de cigares et par une lettre de Saint-Prex en Suisse<sup>26</sup> du 5 octobre de la même année, à Xavier, que c'est un médium à base de cire qui lui a servi à peindre des portraits et des paysages.

Les gels ou médiums mis en œuvre sont constitués de plusieurs éléments acides, basiques et à partir d'hydrosols en mélange avec des huiles crues ou cuites, des résines, des siccatifs, des essences, des cires, des gommes, voire d'algues faisant office de liant, de diluant, d'agent mouillant, de charges, susceptibles de se précipiter, de s'émulsionner ou de se saponifier, pour constituer un gel<sup>27</sup>. Dans cet inventaire, la notion élémentaire des produits chimiques se confond avec des appellations



**Fig. 8b** ■

Prélèvement, effectué sur la palette, révélant les multicouches  
© Colombini Alain/ Cicrp.

commerciales dont la nomenclature a changé. Parfois, il désigne un produit en fonction de la couleur de l'étiquette ou du bidon qu'il contient ce qui en complique l'identification. L'artiste ne s'accommode pas d'un seul médium, il peut en changer d'une toile à l'autre et sur une même toile. Il joue sur différents registres chimiques que l'œil ou la main apprécie en premier lieu en raison de leur texture, de la qualité de la couleur, du gonflant et du phénomène de thixotropie obtenus. Cette pratique combinant des produits naturels, des produits issus de la chimie organique et des produits provenant de la chimie industrielle peut donner l'illusion d'une recherche alchimique mais elle révèle plutôt une démarche mise au service d'une poésie picturale fondée sur le caractère matériel de la peinture.



**Fig. 8c** ■

Coupe stratigraphique du prélèvement : mise en évidence des superpositions de couches vertes, d'épaisseurs variables et sur lesquelles on ne distingue pas après première observation, de phases organiques désolidarisées et/ou migrées mais plutôt homogènes, de même que pour le broyage des pigments. Les couches supérieures sont plus épaisses que celles inférieures.  
© Colombini Alain/ Cicrp.

## LA PALETTE DE L'ARTISTE VUE À TRAVERS LE MICROSCOPE ET LES ANALYSES<sup>28</sup>

Près de trente-cinq ans après le décès de l'artiste et malgré la perturbation liée à l'incendie du logis de 2006, l'impression qui se dégage de l'atelier est émouvante. Certaines zones conservent l'âme du lieu, comme si l'artiste était encore en activité (Fig. 7). En effet, tous les ingrédients de préparation de la matière picturale sont disposés en l'état sur du mobilier et sur des tables de travail : pigment, liant, vernis ou autres produits chimiques, ainsi que des accessoires, des outils de préparation et de broyage. Les produits

liquides et solides sont rangés sur des étagères non protégées et à l'air libre, et ne sont pas nécessairement classés par famille chimique ou par couleur. Sont stockés également des cartons contenant des pigments à volonté dont certains étiquetages sont effacés par le temps. Le tout dans un environnement humide et empoussiéré. On distingue également des produits couramment employés par les artistes tels que ceux de la marque Lefranc Bourgeois et Leroux mais également des produits à usage artistique moins courant comme le Rubbol (vernis de la marque Sikkens) ou plus encore, des produits que l'on rencontre plutôt dans des laboratoires de chimie tels que ceux de la marque Carlo Erba.

L'objectif principal des investigations scientifiques a consisté en l'identification chimique des matériaux, à la fois récupérés dans l'atelier de l'artiste et sur deux œuvres. Les prélèvements ont pu être réalisés sur la quasi-totalité des produits présents et ce, malgré les risques de pollution dus notamment aux mélanges des matériaux entre eux et à l'empoussièrisme généralisé. La détermination des matériaux est destinée à servir de référentiel dans une perspective d'élaboration d'une base de données matérielle de l'artiste et d'éléments comparatifs avec des œuvres plus tardives de Tal Coat.

Les résultats ont mis en évidence des matériaux relativement employés à cette époque et correspondent aux écrits dévoilés par l'artiste dans ses carnets de « formulations ». On retrouve par exemple, du sulfate de cuivre utilisé pour la préparation de bouillie bordelaise ( $\text{CuSO}_4$  + chaux), du vert émeraude (oxyde de chrome hydraté), de l'ocre jaune, du carbonate de calcium, de la poudre de garance, tous ces

pigments principalement présents sur les plans de travail de l'artiste. Par contre, les factures font référence à du bleu de cobalt, du bleu de cœruleum ou encore de la terre de Sienne qui n'ont pas été trouvés dans les analyses.

Cependant, quelques interrogations ont subsisté sur la nature de pigments stockés dans des contenants comportant des inscriptions stipulant des noms de produits différents. C'est le cas ainsi du bleu d'outremer inscrit sur une paroi d'une caisse en bois et qui s'est révélé être du bleu de Prusse. S'agit-il d'une pollution ou d'une réutilisation du contenant ?

Deux œuvres nous ont été gracieusement prêtées pour étude par la famille. Grâce aux micro-prélèvements effectués, les observations des couches stratigraphiques ont permis de mettre en évidence les empilements de couches colorées. Celles-ci révèlent les pratiques de l'artiste quant à ses recherches sur les nuances de couleurs désirées par les réactions successives liées à la nature, au mode d'application et aux épaisseurs pour l'obtention de la perception désirée des couleurs.

Les œuvres présentent quand même des fragilités physiques. Plusieurs carottages ont révélé des stratigraphies et des répartitions granulométriques non pas différentes mais plutôt aléatoires. La détermination des liants a également révélé une différence de nature de l'huile comme par exemple dans les bleus par rapport aux verts et aux bruns. Ce constat témoigne des exigences de l'artiste dans sa quête d'obtention de propriétés optimales telles que l'homogénéité, la translucidité ou bien encore, la siccativité de la peinture (Fig. 8).

Cette première campagne d'étude confirme l'existence des composés mentionnés dans la

documentation pléthorique de l'artiste. Ces derniers ont des fonctions bien spécifiques, bien connues par les formulateurs de peinture mais beaucoup moins par les praticiens voire les artistes. On y retrouve particulièrement des annotations telles que *bentonite* qui est une argile de type smectite à forte capacité d'absorption d'eau, du kaolin (argile blanche), de l'agar-agar (gélifiant) ou encore du borax (di-sodium tétraborate) qui est un minéral de bore utilisé comme insecticide, conservateur alimentaire et détergent.

La présence de livres techniques et de chimie est particulièrement marquante. On observe aussi dans ses annotations l'utilisation de la triéthanolamine (TEA) qui est un composé organique composé d'un alcool et d'une amine. Avec la combinaison des propriétés des amines et des alcools, la TEA employée comme agent mouillant dans la peinture, possède aussi un pouvoir détergent non négligeable, lié à sa basicité et à son pouvoir tensioactif. Sa présence peut également stabiliser une émulsion entre deux liquides non miscibles, l'eau et l'huile par exemple. Dans d'autres recettes décrites, plusieurs terminologies sont utilisées par l'artiste dont une qui est notifiée avec insistance : la thixotropie. Cela caractérise une matière pour laquelle une contrainte entraîne une réduction de viscosité qui reste stable ou bien qui reprend lentement sa viscosité initiale. Cela traduit encore une fois son souci de bien maîtriser les comportements chimiques de ses peintures car une bonne thixotropie est synonyme d'une peinture bien formulée.

Les observations, presque quotidiennes, notifiées dans les carnets de note de l'artiste,

indiquent à la fois des appréciations sur ses techniques de préparation mais surtout un souci évident du détail des formulations et des mécanismes réactionnels de ses peintures. Tout concourt pour le scientifique à lui reconnaître la qualité singulière d'artiste-chimiste.

## CONCLUSION

Le caractère peu conventionnel de la pratique de l'artiste mérite d'être souligné. A partir de ce premier travail de défrichage, l'aspect chronologique saute aux yeux. A l'évidence, les renseignements contenus dans cette littérature technique contiennent une somme d'informations de tout premier plan qui pourrait aboutir à la mise en place d'une recherche sur la matérialité de l'œuvre. La piste consistant à établir un rapprochement de ces sources techniques avec le catalogue raisonné entrepris par son petit-fils depuis 2010 pourrait permettre d'approfondir la connaissance de l'œuvre peinte, à condition que les œuvres mentionnées par des croquis ou par des titres sur ses cahiers de bord soient identifiables ou qu'elles n'aient pas disparu sous d'autres couches de peinture.

Plus facilement réalisable serait la constitution d'une matériauthèque des pigments utilisés par l'artiste ainsi que la mise en place d'une méthodologie pour la classification des documents ici présentés. Une telle ambition permettrait de préciser la connaissance de la technique du peintre entre 1960 et 1985 et pourrait prendre la forme d'un traité technique critique destiné à faciliter l'identification des matériaux et comprendre leur possible altération. Enfin, une étude sur les matériaux

serait à entreprendre sur des œuvres à restaurer pour corréler les informations contenues dans cette documentation avec des résultats d'analyses et compléter le travail conduit au CICRP pour cette présentation.

La transmission des recettes et la richesse des observations présentes dans cette documentation méconnue demeurent, de manière incontestable, la référence privilégiée en mesure de livrer des secrets techniques qui seront naturellement utiles pour toutes les questions relatives à la conservation et à la restauration des œuvres de Tal Coat.

## **Remerciements**

Que soient ici remerciés tout particulièrement Pierrette Demolon et Xavier Demolon, fille et petit-fils de l'artiste, d'avoir mis à la disposition du Centre Interdisciplinaire de conservation et de restauration du patrimoine (CICRP) cette littérature technique inédite ; Jean-Pascal Léger pour avoir parlé avec science et passion de l'artiste qu'il a très bien connu ainsi que Michel Dieuzaide d'avoir autorisé à présenter son film, *L'Atelier ouvert*, tourné en 1982 pour illustrer la communication et dispensé de droits les photos destinées à cet article.

## Notes

1- Parler de Tal Coat à Marseille pour ce colloque organisé par la SFIC sur *Atelier(s) d'artistes(s) : lieux et processus de production. Matériaux pauvres - Matériaux nobles*, prend tout son sens si l'on se rappelle que le peintre séjourna à Aix-en Provence de 1940 à 1956, à l'exception de l'année 1946 passée à Paris. Cette période a été montrée dans une rétrospective intitulée *Tal Coat, La liberté farouche de peindre*, par Bruno Ely, directeur du musée Granet et le commissaire de l'exposition Jean-Pascal Léger. Enfin son œuvre est représentée au musée Cantini par une toile de 1972 acquise grâce à Germain Viatte en 1992 et au Musée Granet depuis l'année 2000 au sein de la donation Meyer.

2- Leymarie, 1992, p.9 -10.

3- Gimpel, 1963.

4- Dans le cadre d'une rétrospective qui s'est tenue au musée Granet du 18 novembre 2017 au 11 mars 2018, intitulée *Tal Coat, La Liberté farouche de peindre*, Bruno Ely, directeur du musée Granet et le commissaire de l'exposition Jean-Pascal Léger ont largement mis en valeur la période aixoise de l'artiste, capitale dans la vie de l'artiste. Il y séjourna en effet, de sa démobilisation en 1940 jusqu'en 1956 en dépit d'un bref retour à Paris à la Libération. Son atelier était installé au Château noir dans les pas de Cézanne. L'Aix-en-Provence de l'immédiat après-guerre connut une période d'émulation intellectuelle dans le domaine des lettres, des arts et de la musique, avec la création du Festival de musique et d'Art lyrique en 1948. Tal Coat fut un des acteurs importants de cette vie culturelle auprès de Georges Duthuit, gendre de Matisse et critique d'art, du philosophe Henri Maldiney, du poète André du Bouchet, des écrivains Blaise Cendrars et Tristan Tzara, de l'architecte Fernand Pouillon et des peintres, Léo Marchutz, André Masson, Yves Rouvres, Lil et Cecil Michaelis, André Marchand et Francis Tilleux, deux amis de longue date qui l'avaient convaincu de venir s'installer dans le pays de Cézanne sous l'Occupation.

5- Le logis du XVIII<sup>e</sup> siècle fut en partie détruit par un incendie en 2006 et une part importante de son œuvre a disparu. L'incendie obligea la famille à convertir, le temps des expertises et des travaux, le petit atelier en lieu de vie et le grand atelier en lieu de stockage. Dans ce dernier, il reste des espaces rappelant qu'il s'agit d'un atelier de peintre grâce aux projections et aux traces de peinture encore présentes sur les murs et d'un matériel – pinceaux, tubes de peinture, pierre à broyer – conservé sur des tables. Plus de mille œuvres disparurent lors du sinistre.

6- Stoulig, 1997, p. 211.

7- On peut d'ailleurs parler de grand atelier par opposition au petit atelier qu'il s'était fait installer pour des raisons de santé, en 1980, et qui lui servit de lieu de création jusqu'en 1985. Le siège Louis XIII qui l'avait accompagné dans le grand atelier y avait trouvé sa place à côté de son lit. Les œuvres se déployaient dans l'espace selon un rangement ou plutôt une mise en perspective qui était celle de l'atelier principal. Se trouvaient associés aux œuvres des bouts de papier précisant les produits employés et disposés comme des cartels à côté des tableaux.

8- Clair, 1972.

9- Dieuzaide, 2017.

10- Bruno Ely, 2018, p 49.

11- Léger, 2017a, p. 57.

12- Léger, 2017a, p. 59-60.

13- Léger, 2017a, p. 66.

14- Léger, 2017b, p 154.

15- Soulig, 1997, p115.

16- La thixotropie est un phénomène qui fait qu'une matière devient ductile par le mouvement et reprend sa masse au repos. Ce phénomène caractérise toute la peinture des anciens et sera recherché à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

17- Jacques Maroger fut aussi professeur au Maryland Institute Collège of Art de Baltimore. Tal Coat possédait

son ouvrage, *The Secret Formulas and Techniques of the Master*, publié dès 1948 aux Etats-Unis. A sa demande, l'ouvrage lui avait été envoyé de New-York en 1959, par Robert Graff, ami et collectionneur, ancien journaliste dans le Paris des années 30. Par une lettre de remerciement pour l'envoi du livre on sait que Pierre Tal Coat l'a parcouru rapidement et avait été heureux d'y trouver des démarches parallèles aux siennes. (Stoulig.1997. p. 115).

18- Dorival, p.100.

19- Médecin du roi Jacques I<sup>er</sup> d'Angleterre et de ses successeurs Charles I<sup>er</sup> et Charles II.

20- Lange, 1934.

21- Souligné dans le texte.

22- Stoulig, 1997, p. 216.

23- Léger, 2017a, p 57.

24- Langlais (de). 1959. p 255.

25- L'achat de siccatifs et de médiums préfabriqués ne l'empêche pas de fabriquer ses propres médiums.

26- Tal Coat se rendait régulièrement à Saint-Prex pour travailler la gravure. Françoise Simecek, éditeur, cofondatrice de l'atelier de gravure de Saint-Prex en Suisse, l'a accompagné dans sa pratique de gravure de 1970 à sa disparition.

27- Parmi les produits qu'on trouve mentionnés dans les formules de cette longue période de vingt-cinq ans et qu'il faudrait classer en fonction des liants, des siccatifs, des essences ou diluants, des charges, des gommes et des résines, on distingue préférentiellement des huiles et des siccatifs, ainsi que des mélanges avec des produits divers tels : du carbonate de chaux ou blanc de Meudon ou du blanc de Troyes, de la bentonite, du vernis Aiglorit (carbonate de magnésium), de la litharge (oxyde de plomb), de l'huile polymérisée, du sulfate de zinc, de l'huile Aglor, de l'Eburit, du sulfate de soude, du gel du bois de Chine ou huile d'aleurite, du borax, de la gomme arabique, de la gomme de cerisier, de l'urine, du vinaigre, de l'ail, des colles d'algues, de la colle glutaline, de l'huile crue, de l'huile noire, de l'agar-agar, de la Kiseldur (silice), de l'acétate de

plomb, le triéthanolamine et même un siccatif dit «Tal Coat» qui, mélangé, pourrait avoir des propriétés thixotropiques, le siccatif alonzo, de l'alun, de l'huile de ricin déshydratée, de la résine mastic, de la résine Dammar, de la résine élémi, de la cire, des graines de lavande, de l'acide maléique ainsi que de la potasse avec la lessive Saint-Marc en poudre.

28- Les analyses ont été effectuées par Alain Colombini et Ludovic Antonelli au moyen de techniques analytiques courantes pratiquées pour la connaissance des matières picturales telles que la microscopie optique et la microscopie électronique à balayage pour les identifications des couches séquentielles, les spectroscopies Infra Rouge à Transformée de Fourier et Raman ainsi que des analyses en chromatographie en phase gazeuse pour les parties organiques des matériaux en particulier.

## Bibliographie

CLAIR Jean. « Interview de Tal Coat », in *Chronique de l'Art vivant*, n° 34, Paris, 1972.

DIEUZAIDE Michel. Pierre Tal Coat, *l'atelier ouvert*. [Livre photographique avec DVD]. Bazas : Le temps qu'il fait, 2017.

DORIVAL Bernard. *Les peintres célèbres*, T.3. Paris : Editions Mazenod, 1964.

ELY Bruno. Tal Coat, *la Liberté farouche de peindre. Rétrospective 1925-1985*. Catalogue d'exposition, Aix-en-Provence, musée Granet, 18 novembre - 11 mars 2018, Paris : co-édition Somogy, 2017.

GIMPEL René. *Journal d'un collectionneur*. Paris : Calmann-Levy, 1963.

LANGLAIS Xavier (de). *La technique de la peinture à l'huile suivie d'une étude sur la peinture acrylique*. Paris : Flammarion, 1959.

LEGER Jean-Pascal. *L'Immobilité battante, Entretiens avec Pierre Tal Coat*. Domaine de Kerguéhennec : L'atelier contemporain & ADAGP, 2017a.

LEGER Jean-Pascal. *Tal Coat, Pierre et Front de bois*. Paris : Somogy, 2017b, p 154.

LEYMARIE Jean. *Tal Coat*. Genève : Skira, 1992, p 9-10.

LANGE Otto. *Technique des émulsions*, Paris : Dunod, 1934.

MARTINENT Christine. *L'œuvre de Pierre Tal Coat de 1950 à 1980*. Thèse de doctorat de 3e cycle, sous la direction de LAUDE Jean, directeur de thèse : Histoire de l'art. Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 1983.

PACHECO Francisco, *L'Arte de la Pintura*, d'après les notes de F.J. Sanchez Canton. Madrid : Institut de Valencia de Don Juan, 1956.

HULTEN Pontus. *Tal Coat*. Catalogue de l'exposition des galeries nationales d'exposition du Grand Palais, 4 février - 5 avril 1976. Paris : Centre National d'Art et de culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1976.

STOULIG Claire. *Tal Coat devant l'image*. Catalogue des expositions de Genève, musées d'art et d'histoire, 6 mars - 25 mai 1997 ; Colmar, musée Unterlinden 14 juin - 14 septembre 1997 ; Antibes, musée Picasso 30 octobre 1997 - 4 janvier 1999 ; Winterthur, Kunstmuseum 21 février - 3 mai 1998. Genève : musées d'art et d'histoire. 1997.



# LA COLLECTION GRAFFITI DU MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE

**Claire CALOGIROU**, ethnologue,  
chercheur associé à l'Idemec/CNRS  
et au Mucem

claire.calogirou@orange.fr

**Jean-Roch BOUILLER**, précédemment  
conservateur chargé de l'art  
contemporain au Mucem. Directeur  
du Musée des Beaux-Arts de Rennes

jr.bouiller@ville-rennes.fr

La collection graffiti du Mucem compte aujourd'hui plus de 1700 objets. A l'initiative de Claire Calogirou, elle a pu être réunie, à partir de 2001, grâce à l'intérêt porté, par le musée et ses chercheurs associés, à l'art urbain et aux sujets de société. Cette collection croise des questions liées aux minorités culturelles, aux notions de création, de cultures populaires /cultures légitimes et d'espace public considéré en regard de ce type de pratiques, qui se revendiquent de la rue et qui se mobilisent dans des groupes fondés sur un mode de vie spécifique.

Objet quotidien du point de vue du graffeur, parce qu'au cœur de sa vie et de ses sociabilités, le graffiti est une activité qui s'exerce en effet avant tout dans la rue, espace partagé, mais qui est aussi, bien souvent, approprié par des groupes sociaux vivant autour de leur passion ; les graffeurs font partie de ces derniers.

Ainsi, avec le graffiti, il s'agit d'aborder les questions :

- du rapport sensible à la ville, aux supports urbains, aux matériaux ;

- du rapport à l'interdit, donc aussi aux institutions, dont les attitudes peuvent être tout aussi paradoxales que celles des graffeurs, entre rejet et légitimation ;

- d'un engagement dans un mode de vie qui dépasse, pour nombre de graffeurs, la visée de rentabilité au profit des valeurs que représentent le mouvement ou l'importance de la transmission.

## CONSTITUTION DE LA COLLECTION

La méthode de travail s'est basée sur plusieurs campagnes de recherche et de collecte, depuis 2001 jusqu'à aujourd'hui. La recherche au MNATP/Mucem appartient à l'histoire de l'institution et est complémentaire de ses autres activités. Elle permet la contextualisation des objets collectés dans la mesure où ces derniers sont identifiés dans le cadre d'enquêtes de terrain ; elle contribue également à leur valorisation et entretient une veille sur les questions de société.

## La démarche ethnologique

La collecte, appuyée par une démarche de recherche ethnologique, est documentée par le recueil de récits et d'informations, mais aussi par les films et photographies. Simultanément, c'est par la rencontre avec les protagonistes du mouvement que la collecte s'est réalisée. Il a fallu un temps assez long pour gagner confiance et légitimité dans un milieu plutôt complexe. L'histoire du graffiti en Europe a été approchée à travers les propos d'une soixantaine de graffeurs européens, recueillis au cours de la recherche : leur histoire personnelle, les motivations de leurs activités illégales et légales, leur rapport à l'environnement, le développement de leur activité.

### Le « terrain » : durée, participation aux évènements

La durée des terrains d'enquête a été un atout pour la constitution d'un réseau facilitant les avancées du travail, surtout pour sa dimension européenne. La participation à des évènements hip-hop a représenté un élément important de la recherche. Les festivals, les fêtes, les concerts, les vernissages sont autant de moments de rencontres nouvelles et d'échanges, permettant de confirmer les contacts. Le travail effectué par ailleurs sur le hip-hop a permis de croiser personnes et réseaux et par conséquent d'enrichir les informations.

## Les liens avec le milieu graffiti

La démarche, sa durée, l'engagement du chercheur lui ont permis d'être accepté par les graffeurs et de faire connaître l'intérêt du Musée pour le graffiti. Grâce à ces rencontres et à ces liens, au réseau tissé, la collecte a pu avoir lieu.

## LA DÉFINITION DU SUJET

Le graff (ou graffiti, *tag*, *bombing*, *writing*, *spray can art*) est une signature sur les murs de nos villes. Ce lettrage marque d'emblée sa différence avec toute autre forme d'intervention dans la rue. Ni écriture ni dessin, la signature est une marque d'identité et révèle un signe de puissance. L'activité illégale et l'activité légale sont les deux faces d'un même phénomène. Le terme *writer* est celui qui est le plus utilisé par les graffeurs pour se définir, car il ne prête pas aux ambiguïtés de *tagueur* – celui qui dégrade, opposé à *graffeur* – celui qui réalise des fresques.

Les premières générations de graffeurs dérobaient les bombes aérosol pour peindre, mis à part quelques rares d'entre eux ayant davantage de moyens financiers. Ces bombes étaient celles utilisées pour peindre les automobiles, les seules existant alors. Depuis, l'industrie des bombes aérosol destinées aux graffeurs s'est largement développée, dans de nombreux pays (citons par exemple Montana colors®). La peinture à la bombe présente des caractéristiques intéressantes sur lesquels les graffeurs s'expriment : « *c'est fabuleux, on n'a pas de contact avec le mur et on arrive à peindre !* »,

*« la bombe est un objet magnifique, la forme, le son, tout, la capacité qu'a ce petit machin à recouvrir, on n'en connaît pas encore toutes les capacités ! »<sup>1</sup>*

## LA COLLECTION

La collection graffiti du Mucem a pour objectif de raconter ce mouvement culturel dans sa dimension anthropologique, en France, en Europe, en Méditerranée ; d'en penser son irruption en lien avec le contexte social et culturel de l'Amérique et de l'Europe de la fin des années 1960, à travers sa dimension poly-artistique. Cette collection permet de poser la question d'un art populaire en évolution.

Bien que de manière inégale, la collection reflète la dimension européenne du sujet. Les enquêtes menées en France, Grande-Bretagne (Londres), Allemagne (Berlin, Hambourg), Belgique (Bruxelles, Liège), Suède (Stockholm), Espagne (Alicante, Barcelone, Madrid) et Grèce (Athènes) ont toutes donné lieu à des acquisitions. Plus récemment, les enquêtes se sont élargies à l'Italie, au Maroc, à la Tunisie et à nouveau à l'Espagne. Il ne s'agit pas d'une histoire exhaustive du graffiti dans ces pays d'Europe, mais de quelques incursions dans des villes choisies en raison de leur intérêt vis-à-vis du graff. Des objets en provenance des Etats-Unis complètent la collection.

Les revues achetées au cours des missions dans les boutiques spécialisées montrent l'étendue du mouvement graff en Europe, mais surtout elles sont le reflet de l'activisme des graffeurs, qui conservent et diffusent les images. Ces revues sont des produits fabriqués par les graffeurs eux-mêmes et font partie aujourd'hui de la vie de ce mouvement, comme les films et les sites internet, et ce de façon largement mondiale.

Pour le choix des œuvres, la recherche s'est révélée extrêmement précieuse. Elle a permis, dans le cadre des entretiens et des rencontres avec les acteurs du mouvement, d'opérer des sélections avec eux. Le type de relations établies entre le chercheur et les graffeurs a favorisé ces échanges, aussi bien scientifiques que sur le rôle du musée comme, par exemple, une réflexion sur le prélèvement dans la rue par le musée d'un art éphémère, ou sur l'entrée d'un art illégal au musée.

Il est difficile de décrire de manière exhaustive les différents types d'objets collectés. La collection est essentiellement constituée d'objets et documents en 2D et 3D, dont les volumes vont de l'infiniment petit, comme un embout de bombe aérosol ou un sketch<sup>2</sup>, au monumental, comme un morceau du mur de Berlin ou un portail de chantier. Elle comporte des esquisses, books, outils, vêtements, fanzines, livres, vinyles, cassettes, œuvres sur tous

types de supports. Elle couvre des champs très divers, depuis ceux qui sont proches de l'intimité du geste du graffeur, de son quotidien (dessins, esquisses, *black book*...) jusqu'à des formes s'apparentant davantage à des moyens de communication (affiches, fanzines, magazines...). Elle passe par des outils (bombes, marqueurs, encres, masques...) et des photographies. Elle comporte tous les attributs de l'identité du graffeur (vêtements, protections, objets customisés...). Enfin, elle réunit en son sein des formes aussi éloignées que des objets de consommation courante relookés par des graffeurs (*merchandising*, jouets...), des morceaux de murs ou de mobilier prélevés dans la rue (portail, panneaux de chantier, boîte aux lettres...) et des toiles ou sculptures réservées au marché de l'art (dessins, tableaux...).

Près de 800 photographies (argentiques et numériques) et 95 heures de films d'enquêtes accompagnent et documentent la collection, qui s'est construite dans l'objectif de présenter un panorama du graff en Europe et en Méditerranée. La collection n'est pas close, elle continue à être régulièrement enrichie grâce aux contacts accumulés au fil des enquêtes de terrain.

## LES CHOIX OU LES PRINCIPES DE LA COLLECTE

Comment rendre compte du graff au musée alors même que, par définition, il est éphémère, qu'il est art de la rue, qu'il est appelé à s'effacer par les effets du temps, à être « nettoyé » par les entreprises ou recouvert par d'autres graffeurs ?

La photographie est bien sûr une façon de le conserver, c'est d'ailleurs le moyen utilisé par les graffeurs eux-mêmes qui se constituent ainsi leur « book », mais on ne peut pas se limiter à cette trace et il a fallu se poser la question de quoi collecter. Assez vite, il est apparu nécessaire de prendre en compte :

- la diversité des lieux, des formes, des supports ;
- la diversité des méthodes de collecte (auprès des graffeurs et autres acteurs du milieu) ;
- le large spectre des objets concernés par le graffiti (objets intimes, objets de diffusion, œuvres destinées à être vendues...) ;
- le légal et l'illégal, la question de « jusqu'où collecter ? » (objets volés par exemple).

La constitution de la collection s'est efforcée de :

- donner la priorité aux objets et documents liés à la vie personnelle des graffeurs (ou de groupes) reconnus par leurs pairs ;
- assurer une représentativité des différentes « calligraphies » de lettrages, du tag le plus sobre jusqu'au plus élaboré, *flop, chrome, wild style*, etc... ;
- assurer une représentativité des supports : papier, carton, vêtement... ;
- rendre compte de la diversité du mobilier urbain tagué (panneaux de chantier, rideaux de boutiques, boîtes aux lettres, vitres, panneaux de la SNCF ou RATP...);
- montrer l'ensemble des techniques et outils fréquemment utilisés (bombes aérosol, marqueurs...);
- refléter l'ensemble des types d'utilisation du graffiti : affiches, publicité, mode...

- montrer l'évolution du graffiti (toujours à travers les parcours des graffeurs) vers le « street art », le tableau, la création de vêtement ;

- témoigner aussi bien de l'aspect illégal (rue, trains...) que de l'aspect légal (activité marchande, festivals, marché de l'art...);

- montrer la réaction sociale face au graffiti : effaçages, textes, procès...

La collection s'articule donc autour de deux grands ensembles :

- d'une part, des pièces qu'on nommera par commodité « mobilier urbain », support d'inscription des graffeurs ;

- d'autre part, des objets et documents liés à des histoires personnelles et/ou collectives de graffeurs.



■ Fig 1

Portail peint par Psykose, provenant du 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Peinture aérosol. Mucem. 2003.139.1-3 © d.r.

## PEINDRE LA VILLE

Nous avons choisi de présenter quelques œuvres provenant directement de la rue, tout en considérant que toute la collection en est issue de manière plus ou moins directe...

### Portail peint par Psykose<sup>3</sup>

Le portail (Fig.1) fermait une ruelle du 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris. La ruelle étant vouée à la destruction, un ami de Psykose, militant comme lui dans l'association d'habitants du quartier, l'a proposé à l'acquisition avant destruction.

Psykose débute le graff en 1984 (il a alors 15 ans). Il commence à réaliser des books en 1987. Il en a peu car il ne souhaite pas s'attacher à des books qui pourraient lui être volés. Selon lui, « il faut garder la part d'éphémère ». Dans ses books, on voit les palissades du Louvre, des toits, des murs, des tunnels de métro, un plan de métro avec la signalisation de ses

graffs. En 1984, il ne savait pas vraiment à quoi le graff correspondait. Il fait la connaissance de Graff2, copain de Bando<sup>4</sup>, qui lui donne des explications. Il découvre le livre « Subway Art » de Marthe Cooper et Henry Chalfant<sup>5</sup>. Il rencontre Colt<sup>6</sup> dans un tunnel de métro. « C'était l'époque des solidarités ». Colt l'a beaucoup aidé, comme lui a aidé d'autres amis. Il aime peindre seul. Il commence les toiles en 1989, qu'il exécute à la bombe, dans un style qu'il définit plutôt comme « galactique », et les expositions en 1991. Il ne concevait pas de peindre au pinceau, c'est venu ensuite avec la décoration. L'association « Les Charbonniers »<sup>7</sup> l'a marqué, car c'était une époque d'activité artistique et d'activisme contre l'urbanisation destructrice du quartier. Elle était située dans l'impasse du 13<sup>e</sup> arrondissement d'où provient le portail acquis par le Mucem.



■ Fig 2

Ensemble de 11 panneaux de bois protégeant les travaux d'une boutique de la rue Auber, à Paris. Auteurs multiples. Technique mixte. Mucem. 2002.28.1-11 © d.r.

### Panneau de chantier peint par Honet<sup>8</sup>, Os Géméos et Stack

L'un des auteurs, Honet, a été rencontré à la suite de l'acquisition de cette œuvre (Fig.2) par le musée. Ce panneau de chantier a été peint en 2003 avec Os Géméos et Stack, à la bombe aérosol et au pinceau, de jour, un dimanche. « *Le jour, les passants, les policiers ne sont pas agressifs, ils s'arrêtent, discutent... Mais je ne le referai plus parce qu'il y a trop de monde. Il préfère maintenant peindre dans des endroits cachés : les catacombes* », dit-il.

Honet est né en 1972. 1988 est le moment où il commence à « griffonner ». Il aime dessiner mais s'intéresse plutôt à l'Art nouveau, qu'il considère « non à la mode » ; il a toujours voulu être en décalé par rapport aux idées et aux goûts des autres. Son premier nom sur le papier est Butterfly. Il veut être dans la poésie pour se différencier des « méchants comme NTM ». Il rencontre des graffeurs qui font des lettres et lui demandent de faire des

personnages. Leur groupe est CCA : Children of Criminal Art, « connus sur la ligne 6 ». Ce qui lui a plu, c'est le phénomène de nuit. Ils étaient la nuit dehors, « c'est l'époque des Halles, des bandes, des bagarres entre skins, blacks ». Il aime ces « cultures parallèles, ambiance parisienne, qu'il n'y a plus ; il y aussi aujourd'hui plus de police ». Il allait à des Zulus parties<sup>9</sup>. Son deuxième groupe est TWA : The Wonderful Artists. Il sèche l'école et passe ses journées à graffer. Ses parents font pression, il décide de faire deux ans d'armée. « A 25 ans, je ne m'intéressais qu'au graffiti, c'était ma seule motivation. C'est à 30 ans que j'ai su que je n'allais faire que ça ». Il présente le concours des Beaux-Arts, sans le bac et avec un dossier tag : il est rejeté. « J'en suis content aujourd'hui, les études d'art j'aurais regretté. Ce qui me donne ma liberté, c'est qu'on ne m'a jamais dit où je devais aller, j'en connais qui l'ont fait et ça bloque. Aujourd'hui je sais

que j'aime bien ma vie. Faire des études ne m'aurait servi à rien ». Le choix du nom Honnet est un pied-de-nez en plus : « les autres me disaient que les NTM allaient me taper ! La légende de l'époque en graffiti et en rap ; et bien c'était le contre-pied ». Il n'est pas trop intéressé par New York sauf le Subway Art. Il est centré sur Paris et le métro parisien. C'est vers 1991- 92 qu'il a « compris qu'il se passe des choses en Europe : en Allemagne... Je ne savais pas qu'il y avait des gens qui peignaient des trains, moi je faisais des tags. Par contre, j'étais incollable sur les petites villes de l'Île-de-France ». Il a de bons souvenirs de tout ce qui entoure le graffiti, la nuit, l'attente, l'avant, l'après... Ce qui lui plaît, dans le train et le métro, c'est la fascination « pour le voyage, le graffiti pour être connu. Le train c'est ce qui est le plus dur, donc efficace, l'atmosphère de danger, le contexte de l'ambiance, contrairement au mur qui peut être n'importe où, c'est un monde parallèle, peindre une poignée, une fenêtre, trouver le moyen de grimper. Le jour, jouer avec les contrôles, prendre les passages à contre sens ». La trentaine a été un tournant en raison, explique-t-il, des ennuis avec la police ainsi que l'arrivée en grand nombre de jeunes dans la scène graffiti... Il souhaite alors chercher autre chose, s'ouvrir à un autre public, explorer les codes new-yorkais, repousse les limites du graffiti, dans la continuité de son travail précédent.

### Plaque de contreplaqué (Fig.3) par Oré<sup>10</sup>

Oré se présente comme un artiste de rue. « Pur tagueur » dans les années 1980, ses recherches techniques l'ont amené vers un système de pose proche de Space Invader<sup>11</sup>. « Pour moi, c'est le maître. J'ai énormément de respect pour son travail et pour la manière dont il fait ça ». Il peint depuis 1998 des serpents à plumes, idée ramenée de ses séjours au Mexique. « Je me suis imprégné de l'art précolombien et j'ai intégré le Quetzacoatl à ma peinture pour plusieurs raisons. D'abord pour faire revivre une image du monde indien sur les murs du Vieux Continent. Ensuite, j'avais envie de créer une image, de sortir du tag, du nom donc, partir plus vers le logotype, et le Quetzacoatl est lié à mes voyages et il me personifie assez bien. » Il pose ses serpents à plumes principalement en France, mais aussi à l'étranger, à Mexico, Athènes... Pour choisir ses emplacements, il recherche, comme les tagueurs, l'endroit le plus passant, la meilleure visibilité, et qui offre un côté poétique



— Fig 3

Plaque de contreplaqué peinte par Oré. Technique mixte. Mucem. 2010.6.1 © d.r.



**Fig. 4 ■**

Rideau de fer métallique  
« TU – ZA », peint par El Xupet,  
Barcelone. Peinture aérosol.  
Mucem. 2017.5.1 © d.r.

par son intimité. Comme il souhaite que son travail soit vu longtemps, il le pose en hauteur. L'exemple en est pour lui la Petite Ceinture<sup>12</sup> dont il aime l'aspect abandonné. Sa technique de pose lui semble à l'heure actuelle la seule qui permette de rester présent dans les centres villes. Il pense que la bombe aérosol n'apporte plus rien puisqu'elle va être vite effacée par les systèmes de nettoyage. Les artistes de rue doivent s'adapter, créer de nouvelles techniques pour continuer à montrer leurs œuvres dans la rue, en plein centre-ville. La dimension ludique demeure très importante pour lui. Son message, c'est mettre de l'art gratuit pour tout le monde dans la rue, l'envie aussi de suggérer l'idée de libre circulation pour tous, « c'est-à-dire que mes serpents prennent le droit de s'installer où ils le veulent, c'est un peu des vagabonds sans papiers, et ils ont le droit de se mettre partout, à une époque où en France on expulse plein de gens qui ne font que rechercher une vie meilleure et qui fuient la misère de leur pays ». Il a aussi l'envie de faire revivre une image mythique du monde indien en Europe, comme une vengeance du Serpent à plumes. Il explique : « le Quetzalcoatl est une symbolique culturelle très forte des arts précolombiens ». La culture précolombienne au

Mexique ayant été détruite par l'homme blanc, il a envie de faire revivre cette image-là sur les murs des hommes blancs. Il a conscience d'être dans le paradoxe entre l'éphémère de la rue et son souci de pérennité. « *Moi, je sais que je fais de l'art de rue. Une des beautés du truc, c'est que c'est éphémère justement, et puis l'urbain ça contient l'éphémère... mais j'ai quand même envie d'une certaine pérennité. Oui c'est de l'éphémère, mais c'est de l'éphémère qui dure un petit peu.* » Ses autres activités consistent en ateliers pour des jeunes, des réalisations de fresques sur commande et des spectacles avec des slameurs.

#### **Rideau (Fig.4) peint par El XupetNegre<sup>13</sup>**

Après les premiers flirts pochoiristes des Trepax<sup>14</sup>, c'est El XupetNegre qui, le premier, a contribué à diffuser les logos à Barcelone. Il commence par faire des tags « classiques » en 1986. La fameuse « tétine noire » fait son apparition sur les murs de Barcelone dès 1987, réalisée exclusivement au marqueur pendant ses deux premières années d'existence. A partir de 1989, l'utilisation de la bombe aérosol permet à El XupetNegre de réaliser des œuvres colorisées en grand format. Très vite,

portes cochères, toilettes, stores, murs, autoroutes sont ornés de cet énigmatique tétine. L'originalité du logo vient justement du fait même que ce soit un motif figuratif, fait inédit parmi les signatures de l'époque. Le nom vient d'une association d'idées survenue dans le bar préféré de son auteur et qui s'appelait *El oro negro*, comme le pétrole. Le sens caché de cette « choupette » répond à un symbolisme résolument naïf mais néanmoins militant : la tétine pour « *l'union, car on l'a tous quand on est petit* ». La couleur noire pour l'antiracisme. Le logo est parfois accompagné de la signature *El XupetNegre* ou bien encore de *Xupaki*. Le premier indice serait « *chupa* » comme les *ChupaChups*, les fameuses sucettes. « *Aqui* » signifiant « ici » en castillan, le tout donne « *chupaaqui* ». Le concept était de placer la peinture à l'endroit adéquat pour les péripatéticiennes et les amoureux pressés. Moins romantique que le message original, mais finalement toujours aussi joyeux, le *Xupaki* entraîne la tétine noire sur une pente glissante entre invitation au plaisir et sonorités basques. Blague de comptoir aux accents « porno-terroristes » et pur esprit de dérision, bien entendu. Par son

omniprésence, la tétine fait tout de même bien l'effet d'une bombe dans le paysage barcelonais : *Xupaki* raconte d'ailleurs que des policiers l'ont suspecté un jour de faire des repérages pour les poseurs de nitroglycérine de l'ETA ! Et pourtant, le catalan accompagne dès qu'il en a l'occasion ses peintures des mots « *paz, respecto, igualdad, amor y respeto* ». Depuis l'apposition de sa première « tétine noire » en 1989 dans les rues barcelonaises, *El XupetNegre* demeure le street artiste catalan le plus actif encore aujourd'hui, notamment sur les rideaux de fer des boutiques de la ville : à cet égard, ce store constitue un morceau de rue authentique et un élément emblématique du paysage visuel de l'urbanité barcelonaise. « *J'ai peint ce store de nuit, illégalement. Le lendemain c'était l'anniversaire du propriétaire : il a adoré ma peinture, c'était comme un cadeau d'anniversaire pour lui. Un mois plus tard, il a dû changer son store pour le remplacer. Après avoir réussi à trouver mon contact, il m'a demandé de peindre son nouveau store : en échange j'ai pu récupérer celui-ci. C'est un store 100% graffiti, authentiquement street art* ».

## EN GUISE DE CONCLUSION

« *Tagueur et calligraphe* » se disent les *writers*, répétant leur signature pour qu'elle soit vue par le plus grand nombre, phénomène complexe mêlant désir de reconnaissance, défi, jeu, adrénaline de l'interdit : « kiffer » de voir son nom, que d'autres le voient... Le chemin a paru long depuis 1986 avec l'effervescence à Paris du terrain de Stalingrad-La Chapelle, lieu de passage des graffeurs d'Europe, devenant une référence de l'histoire du graff et de la culture hip-hop. « *Stalingrad a formé toute l'Europe. Les Allemands, les Belges, les Hollandais y allaient ! 86-89, c'était la grande époque de l'Europe !* » raconte un *writer* bruxellois.

Rapport à l'environnement urbain, ce regard esthétique sur la ville implique la recherche des lieux, des moments, des formes qui débordent la signature elle-même. L'espace public fait partie intégrante de l'œuvre, le choix de l'endroit est important et appartient à la démarche. Sa recherche, son repérage, les multiples détails qui s'y rattachent définissent le meilleur endroit.

Un graffeur explique : « *Le fait de peindre n'est qu'un moyen de s'approprier le lieu, de définir son territoire, c'est trouver un petit coin magique dans la ville et se l'offrir... Jouer sur deux choses, les mots et l'espace public, le sens des mots, la forme des lettres, les couleurs, la calligraphie.* » Le partage des émotions avec le groupe en fait partie : « *C'est une histoire d'atmosphère plus que de performance, c'est une chasse au trésor avec des amis, c'est un voyage et un résultat, mais surtout c'est le moment où on le fait qui doit être magique.* »<sup>15</sup>

Aujourd'hui, le graffiti a intégré la mode et la publicité, a conquis les galeries, a investi le marché de l'art. Les tentatives pour canaliser le phénomène (concours, contrats, murs à disposition...), encore infructueuses il y a peu, ont renversé le phénomène. Les mairies veulent leurs murs, leurs décorations, leurs street artistes... Les paradoxes du milieu graffiti se révèlent alors au grand jour... L'histoire du graffiti n'est pas finie...

## Notes

- 1- Interview de 2Pon par Claire Calogirou en 2002
- 2 - Esquisse sur support papier
- 3- Interviews de Psykose par Claire Calogirou en 2003 et 2004
- 4- Graff2 et Bando sont des graffeurs du début des années 80
- 5- COOPER Martha, CHALFANT Henry. *Subway art*. Londres : Thames & Hudson, 1984.
- 6- Membre du crew 93NTM
- 7- Psykose est un des membres fondateurs de l'association « Les Charbonniers » dont l'objectif était d'organiser des événements d'art urbain de 1991 à 1993.
- 8- Interview de Honet par Claire Calogirou en 2003
- 9- Réunions des membres de la Zulu Nation. Celle-ci a été fondée aux USA par Afrika Bambaataa, DJ d'origine jamaïcaine, afin de faire front à la violence des gangs en prônant des valeurs universelles de fraternité.
- 10- Interview de Oré par Sophie Valiergue en 2009
- 11- Space Invader pose ses mosaïques sur les murs des villes du monde entier
- 12- La ligne de Petite Ceinture de Paris, communément appelée « Petite Ceinture », est une ancienne ligne de chemin de fer faisant le tour de Paris à l'intérieur des boulevards des Maréchaux. Mise en service progressivement entre 1852 et 1869, elle a été fermée en grande partie en 1934, puis en 1990, devenant alors une friche urbaine interdite d'accès. Depuis 2006, un programme de réhabilitation est engagé pour en faire un élément d'animation, entre nature et urbanisme.
- 13- Interview de El XupetNegre par Jean-Guy Solnon en 2016
- 14- Collectif barcelonais des années 90
- 15- Interview de Honet par Claire Calogirou en 2003

# L'UTILISATION DES BOMBES AÉROSOL DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES CONTEMPORAINES

**Alain COLOMBINI**, ingénieur chimiste.  
Centre interdisciplinaire de conservation  
et restauration du patrimoine (CICRP)  
alain.colombini@cicrp.fr

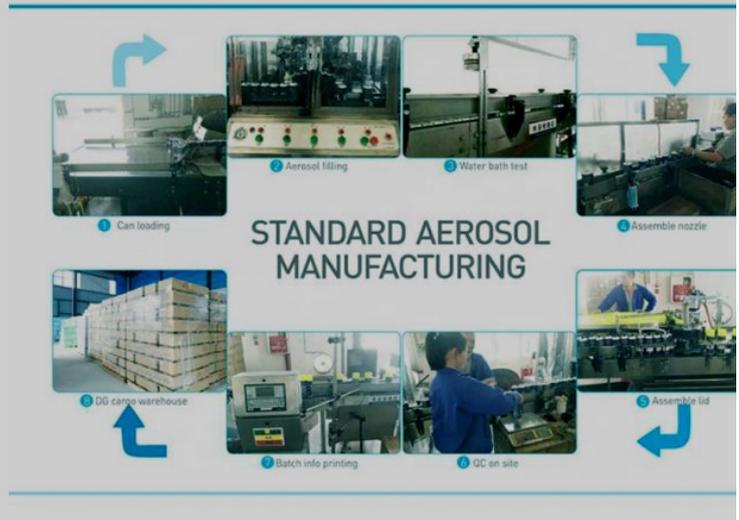
**D**es premières œuvres dans les grottes ornées de Lascaux aux graffitis modernes, les matériaux et les outils de création ont toujours joué un rôle majeur dans les techniques picturales. L'émergence rapide et croissante de la peinture aérosol dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle va occuper tout particulièrement une place significative dans l'histoire des matériaux employés par les artistes<sup>1</sup>. Ce nouveau médium, notamment du fait du moyen d'application rapide et possible sur presque tout type de support transformera les pratiques artistiques<sup>2</sup>. La citation suivante en est la parfaite illustration : « *Old Graffiti was always done with a brush. But spraycans and felt markers have changed everything* »<sup>3</sup>.

Aujourd'hui, les peintures aérosol résultent à la fois de la tradition artistique née de la nécessité et de l'inspiration de marques telles que Rustoleum®, Krylon® et autres, et des avancées chimiques et technologiques de l'industrie des peintures<sup>4</sup>. La fin du XX<sup>e</sup> siècle donnera naissance à un phénomène singulier : les fabricants s'associent aux artistes pour, à la fois, améliorer la qualité des peintures et proposer des gammes « customisées ».

En marge de la course effrénée dans laquelle se lancent les industriels pour l'optimisation des formulations en lien avec les normes environnementales de plus en plus drastiques et les réglementations en matière d'hygiène et de sécurité, les mécanismes d'altération des peintures aérosol ont été peu étudiés dans le domaine de la conservation du patrimoine artistique<sup>5</sup>.

## BREF RAPPEL HISTORIQUE

Les formulations des peintures à usage domestique et industriel ont considérablement évolué depuis la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. Étroitement liées à l'histoire de la technologie de l'aérosol, les peintures aérosol ont, au cours du temps, bénéficié de ces évolutions chimiques et technologiques<sup>6</sup>. Malgré leurs principales vocations dans le domaine des peintures décoratives, le gros boom de l'utilisation des peintures aérosol par les artistes va se situer à la fin des années 50 aux États-Unis. La marque Rustoleum® deviendra très vite la référence pour les graffeurs : « *La différence entre « Rusto » et les autres est la même qu'entre la peinture à l'huile et la peinture à l'eau* » dit-on.



Lorsque le mouvement a commencé en France dans les années 1980, il n’y avait pratiquement pas de marques de peintures aérosol dédiées à la pratique du graffiti. Ces dernières étaient très localisées et n’étaient disponibles que dans les enseignes de bricolage. Les graffeurs affichaient plutôt leur préférence pour les marques par rapport aux habitudes, aux opportunités et au bouche à oreille. Ce n’est qu’à partir du milieu des années 1990 que ce médium connaîtra un regain d’intérêt qui se traduira jusqu’à aujourd’hui, par une utilisation massive dans le monde entier (Fig. 1).

**Fig 1** ■

Usines de production de peintures aérosol, gauche : Aerosol-Automat Karl-Marx-Stadt ex Allemagne de l’Est en 1966 (Knorn Daniel, The aerosol factory, photo courtesy of Doris Funke/Bad Schmiedeberg, Germany 1975, page 25) ; haut : Montana Colors, Espagne en 1994 (Knorn Daniel, The Montana factory in Barcelona, photo courtesy of MTN late 1990s, page 90); bas : Aristo Industrie, Chine aujourd’hui. [Num]. Disponible sur : [http://www.aristoindustries.com/photo/aristoindustries/editor/20190104144125\\_76314.jpg](http://www.aristoindustries.com/photo/aristoindustries/editor/20190104144125_76314.jpg)

Le développement des formulations des peintures sera principalement dicté par les besoins exprimés par les artistes. Les considérations telles que l'obtention de plus larges gammes chromatiques, une plus grande diversité des moyens de diffusion, de fluidité, notamment de propulsion consistante et de viscosité constante de la peinture, un grand pouvoir couvrant, de compatibilité au niveau chimique, et également une plus grande durabilité, restent les principaux critères auxquels les artistes sont attachés.

Ces exigences vont changer les pratiques artistiques et cela va se traduire, dès le début des années 90, par la création de la marque Montana Colors® à Barcelone, et dans la continuité, à l'Aérosol Art. Cette nouvelle génération d'artistes sera souvent qualifiée de « *designer spray paint* » par leurs alter-egos américains<sup>7</sup>.

## POSITION DES ARTISTES

Les positions des artistes jouent un rôle important dans la compréhension des intentions et des connaissances de base, contribuant à une vision plus claire des processus de création artistique<sup>8</sup>. Les réponses des artistes peuvent différer selon les préoccupations qu'ils ont, très souvent liées à des sujets tels que les significations contextuelles et esthétiques, la nature et la qualité des peintures aérosol et la nécessité de préserver les œuvres d'art du Street Art/Graffiti, en mettant en évidence le lieu et le contexte de réalisation dans la scène artistique d'aujourd'hui<sup>9</sup>. Le vrai questionnement est la visibilité et la notoriété, par le nombre, la taille et/ou le choix des lieux. De même, la tendance est de souligner le manque de synergie entre les recherches existantes dans le domaine du patrimoine culturel et la diffusion auprès de la communauté artistique.

Nous assistons aujourd'hui à une radicalisation des pratiques, à la fois du point de vue juridique, des commandes et de la reconnaissance de l'art du graffiti par les galeries ou le marché de l'art, ainsi que du point de vue du vandalisme. L'environnement des graffitis est la principale préoccupation et, par conséquent, la question de la conservation se pose. Il est couramment accepté que le graffiti ne soit pas un acte prémédité en vue d'une conservation future : « *Les graffitis du métro parisien sont dans un bon état de conservation car ils sont protégés de la lumière extérieure* ».



■ Fig 2

ANDC (ABS crew), Jiulongshan Road Beijing. Un des rares « mur » toléré par le gouvernement chinois et « attribué » exclusivement au groupe ABS. Les graffitis sont régulièrement recouverts par et sous la responsabilité de ces derniers.

© Colombini Alain.

Un nouveau phénomène émerge dans la production des peintures aérosol à usage artistique : celui qui concilie à la fois les besoins exprimés par les utilisateurs et les nécessités d'utilisation de matériaux « respectueux de l'environnement ». Et quand il s'agit du monde de l'art, la chimie des peintures n'est pas la principale préoccupation des artistes. De même, l'hypothèse selon laquelle la qualité des peintures aérosols prévaut sur l'accessibilité et le coût ne fait pas non plus l'unanimité auprès d'eux.

Les artistes sont conscients de la bonne qualité des peintures aérosol disponibles sur le marché et sont également attentifs à leur évolution. Cependant le coût élevé de ces peintures « de qualité » les amène souvent vers l'emploi de plusieurs peintures de marques et de constitutions chimiques différentes, pas

toujours compatibles, mais qui répondent chacune à leurs besoins spécifiques tels que contours, remplissage, large palette de couleur, opacité, fluidité etc... Globalement, les graffeurs considèrent que l'opacité de la peinture, à la fois son pouvoir couvrant et recouvrant, est un critère de choix majeur et est synonyme de bonne qualité. De même, la brillance est synonyme de meilleure durabilité sur surface non poreuses (métal) alors que les peintures mates sont plus couvrantes et durables sur surface poreuse (béton, bois...) (Fig.2).

## FORMULATION DES PEINTURES AÉROSOLS

De nombreux brevets, principalement américains et allemands, stipulent les principaux facteurs d'invention et de formulation de la peinture aérosol<sup>10</sup>. Les compositions chimiques des peintures aérosol peuvent être divisées en deux classes se référant aux compositions de peinture en phase solvant<sup>11</sup> et en phase aqueuse<sup>12</sup>. Les formulateurs ont davantage focalisé leurs recherches vers l'emploi d'additifs et la qualité des matières colorantes, sachant que les meilleurs rendus de stabilité mécanique et de couleur sont obtenus avec une peinture solvantée. Le véritable défi auquel sont confrontées la plupart des marques les plus prisées à ce jour consiste à améliorer les peintures aérosol-hydrosolubles, notamment les qualités de brillance, en ajustant la peinture acrylique modifiée dans son ensemble et en développant de nouvelles lignes avec de la peinture alkyde modifiée en phase aqueuse. En ce qui concerne ce dernier aspect, très peu de fabricants, parmi eux Montana Colors®, ont pris le parti d'une peinture à base de résine alkyde modifiée polyuréthane. Malgré une légère augmentation des coûts, ce type de peinture hydrosoluble présente un avantage important, de part, notamment une meilleure siccativité et de protection anticorrosion, ainsi que de très bonnes propriétés en termes d'hygiène et sécurité.

Il est admis que les peintures contiennent de nombreux additifs, parfois mineurs, qui sont principalement utilisés pour modifier les propriétés de la peinture liquide ou du film sec. En faibles proportions, les composants tels que les plastifiants, principalement des phtalates

(ajoutés à la peinture pour augmenter la flexibilité du polymère, l'allongement, les propriétés mécaniques, thermiques et d'anticorrosion), des siccatifs souvent métalliques tels que les savons de cobalt, agents antioxydants (pour empêcher l'oxydation prématurée), des agents de contrôle de la dispersion (polyacrylate réactif sans silicium utilisé pour améliorer la résistance au piégeage dans l'air et améliorer la résistance aux taches, pour réduire la formation de pigments, pour surmonter les pellicules oranges et pour augmenter le brillant), des solvants coalescents, des activateurs ou accélérateurs de déshydratation (types phénanthroline, agents chélatants primaires), des agents antimousse de type tensioactif non ionique et silicone modifié (utilisés pour réduire la mousse et améliorer la douceur de la peinture) sont présents<sup>13</sup>.

L'industrie de la peinture est consciente des problèmes environnementaux et de toxicité. Les ingrédients tels que les pigments, les liants polymériques et les solvants sont des facteurs importants pour la performance globale de la peinture<sup>14</sup>. Elle est désormais entrée dans une ère de production plus massive avec des formulations optimisées, des stratégies commerciales qualifiées de « *speciality art* », de sponsoring d'artiste et, sur le plan chimique, de limitation de composés organiques volatils (COV), la toxicologie, la réactivité photochimique ainsi qu'une course à l'obtention de label ISO « ECO-Friendly ». En ce qui concerne le gaz propulseur, jusqu'aux années 1980 le fréon était principalement utilisé. Mais depuis, le diméthyléther ou méthoxyméthane



**Fig. 3 ■**

Le graffiti écologique. [Num]. Le Grass graffiti, Anna Garforth. Disponible sur <https://www.fatcap.org/article/le-graffiti-ecologique.html>

Anna Garforth utilise une mixture naturelle à base de yaourt, bière et sucre afin de coller ses phrases poétiques, découpées dans des plaques de mousse récoltées sur des tombes, aux murs et palissades de bâtiments et compose des fresques à base d'origami modulaire en papiers recyclés.

(DME) est employé comme solvant/propulseur en substitution. Ce dernier, est connu pour sa compatibilité « environnementale » et est largement répandu dans les technologies de l'aérosol, notamment de la cosmétologie.

Actuellement, les normes européennes de plus en plus drastiques imposées aux différents secteurs de l'industrie des peintures obligent la plupart des fabricants à se focaliser sur des formulations en phase aqueuse, à une optimisation de la formulation des additifs et de la qualité des matières colorantes. On voit apparaître désormais des peintures de type luminescentes, à base de pigments perlescents et métalliques qui proposent de hautes qualités pigmentaires, de grandes va-

riétés chromatiques et esthétiques, qui sont très stables, moins coûteuses en fabrication et sont en totale adéquation avec les normes environnementales<sup>15</sup>.

Ce qui était un véritable défi d'améliorer les peintures hydrosolubles, la peinture acrylique modifiée par rapport aux peintures à base de solvant de type alkyde modifiée, est désormais ce qui apparaît majoritairement dans les rayons de magasins de peintures aérosol. Ces nouvelles peintures haut de gamme sont en train de remplir les sacs à « bombes » des graffeurs et de fait, renforcent les aspects techniques et matériels de la création actuelle.



**Fig. 4** ■

Le graffiti écologique. [Num] Moose et Stook : The reverse graffiti.

Disponible sur <https://www.fatcap.org/article/le-graffiti-ecologique.html>

Proche du graffiti classique, Moose et Stook composent leurs dessins en creux, par jet d'eau, sur les murs encrassés de la ville et interrogent ainsi directement la stigmatisation pénale visant à qualifier l'art urbain de vandalisme (peut-on considérer comme une dégradation un acte qui consiste, dans les faits, à nettoyer partiellement un mur ?

## CONCLUSION

Depuis les premières peintures aérosol disponibles sur le marché jusqu'à ce jour, l'amélioration des formulations et des accessoires a été considérable, notamment dans les recherches sur la stabilité face aux agents atmosphériques. Les gammes chromatiques et le pouvoir recouvrant des peintures ont été les principales préoccupations des fabricants. L'industrie des peintures aérosol entre actuellement dans une ère de concurrence où chaque marque est désireuse de développer de nouvelles séries de peintures de grande qualité esthétique et chimique, conformes aux réglementations environnementales, en particulier en ce qui concerne la question des composés organiques volatils.

Face à la consommation croissante de ce medium et dans le contexte de la mondialisation, de nombreux fabricants de peintures en aérosol ont tendance à produire, voire à dé-

localiser, en Chine. Celle-ci est désormais en capacité de proposer des peintures aérosol qui sont à la fois de bonne qualité et moins coûteuses, notamment en termes de production et de diffusion. Dans ce champ industriel concurrentiel, ces fabrications sont souvent qualifiées de « *clone spray paint* ». Néanmoins, les marques emblématiques de peintures aérosol font encore confiance aux fabricants de peinture européens, notamment allemands et espagnols qui n'ont, pour la plupart, aucune intention pour des raisons pratiques et éthiques de « vendre leur âme », c'est-à-dire, de produire ailleurs.

De même, la tendance selon laquelle les innovations technologiques et chimiques sont le fruit de la collaboration entre industriels et artistes est grandissante. L'ouverture d'un dialogue avec les fabricants sera un objectif majeur dans un proche avenir.

Si l'on observe déjà des typologies de dégradation spécifiques sur des œuvres présentes dans les collections publiques, il est fort à parier que les peintures aérosol actuellement disponibles sur le marché vont proposer une plus large palette de couleur, des moyens d'application et de résistance aux agents environnementaux plus variés, mais également de nouveaux défis en termes de conservation.

Un nouveau phénomène apparaît dans la production des peintures aérosol à usage artistique : celui qui concilie à la fois les besoins exprimés par les utilisateurs et les nécessités écologiques. Ce « graffiti écologique » qui correspond à une forte prise de conscience d'une partie des artistes actuels concernant l'impact polluant de l'utilisation de la peinture aérosol pour favoriser par exemple, l'emploi de matériaux de recyclage, de pigments naturels et plus globalement, d'éléments naturels, sont en train de conquérir l'art urbain (*Fig.3 et Fig.4*). Un sujet qu'il faudra bien évidemment aborder dans un futur plus ou moins proche sous l'angle de la matérialité et de la conservation.

## Notes

- 1- Chalfant, 1987.
- 2- Mare 139, 2009.
- 3- Cesaretti, 1975.
- 4- Knorn, 2015. Cap Matches Color, 2015
- 5- Colombini, 2013. Colombini, 2017.
- 6- Weide, 2006 a.
- 7- Weide, 2006 b.
- 8- Deith, 2011.
- 9- Chandes, 2009.
- 10- Antrobus, 1993.
- 11- Perumal, 2008.
- 12- Brouillette, 1983. Rapaport, 1984. Suk, 1980.
- 13- Afpev, 2018.
- 14- American Chemistry Council, 2005.
- 15- Pfaff, 2008.

## Bibliographie

AFPEV (Association Française des Peintures, Encres et Vernis). *Les matières premières de base de la peinture: additifs*. AFPEV, 2018.

AMERICAN CHEMISTRY COUNCIL. *Formulating Fundamentals for Coatings and Cleaners*. [en ligne] American Solvent Council, 2005. Disponible sur <https://solvents.americanchemistry.com/Solvents-Explained/Formulating-Fundamentals/Formulating-Fundamentals-for-Coatings-and-Cleaners.pdf>

ANTROBUS Keith P., LYTH Mark A. *Aerosol paint compositions*. GB Patent 2,259,919, issued 1993 March 31.

BROUILLETTE Bruce R., SHAFER Martha J. *Water-based aerosol coating compositions*. European Patent 68,771, issued 1983 January 5.

CAP MATCHES COLOR. *Two decades of digging*. 2015, available on Amazon.com.

CESARETTI Gusmano. *Street Writers : A Guided Tour of Chicano Graffiti*. Los Angeles : Acrobat Books, 1975.

CHALFANT Henry, PRIGOFF James. *Spraycan Art*. London : Thames & Hudson, 1975.

CHANDES Hervé. *Né dans la rue – Graffiti*. Paris : Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2009.

COLOMBINI Alain., SAUTOIS Aline., SCHIRÓ Joseph. *Degradation of aerosol fluorescent paints found in works of art: case study of a painting on canvas from the artist Pasmore*. In : *Heritage Science and Sustainable Development for the Preservation of Art and Cultural Assets*. Berlin, 11-12 avril 2013. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.smb.museum/smb/news/details.php?objID=45710&lang=en>

COLOMBINI Alain. *La peinture aérosol, les relations artistes-industriels et la place de la conservation-restauration face à la production de l'art urbain*. In : *État de l'art urbain, Oxygenes III*. Paris, 13-14 octobre 2016. Paris, 2017, Ministère de la culture et de la communication, pp 106-108.

DEITH Jeffrey. et al. *Art in the Streets*. Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 2011. Catalogue d'exposition, éditeur Skira Rizzoli, Los Angeles, Museum of contemporary art, 12 avril 2011.

KNORN Daniel, « Rosko ». *Aerosols*. Publié en Chine : Daniel Knorn, mars 2015.

MARE139. *Part One: the death squad*. New York : From Here to Fame Publishing (On the Run Books), 2009

PERUMAL Pillai T. *Non-aqueous coating compositions*. US Patent 20080152818 A1, issued 2008 June 26.

PAFF Gerhard. et al. *Special effect pigments: technical basis and applications*. 2nd revised edition. Hannover : Vincentz Network, 2008. (European coatings tech files)

RAPAPORT Stanley., CACHAT Francis J. *Water-soluble aerosol paint compositions*. US Patent 4,482,662, issued 1984 November 13.

SUK, Albert. *Water-based aerosol paint composition*. German Patent 2,947,999, issued 1980 June 12.

WEIDE, Robert. *Spray Paint : How an Object Became an Object and a Subculture*. New York University, Spring 2006, paper written for the course « Objects, Consumption and Desire », pdf. Disponible sur : <http://www.Nyu.edu/classes/bkg/objectsblog/archives/spray.pdf>



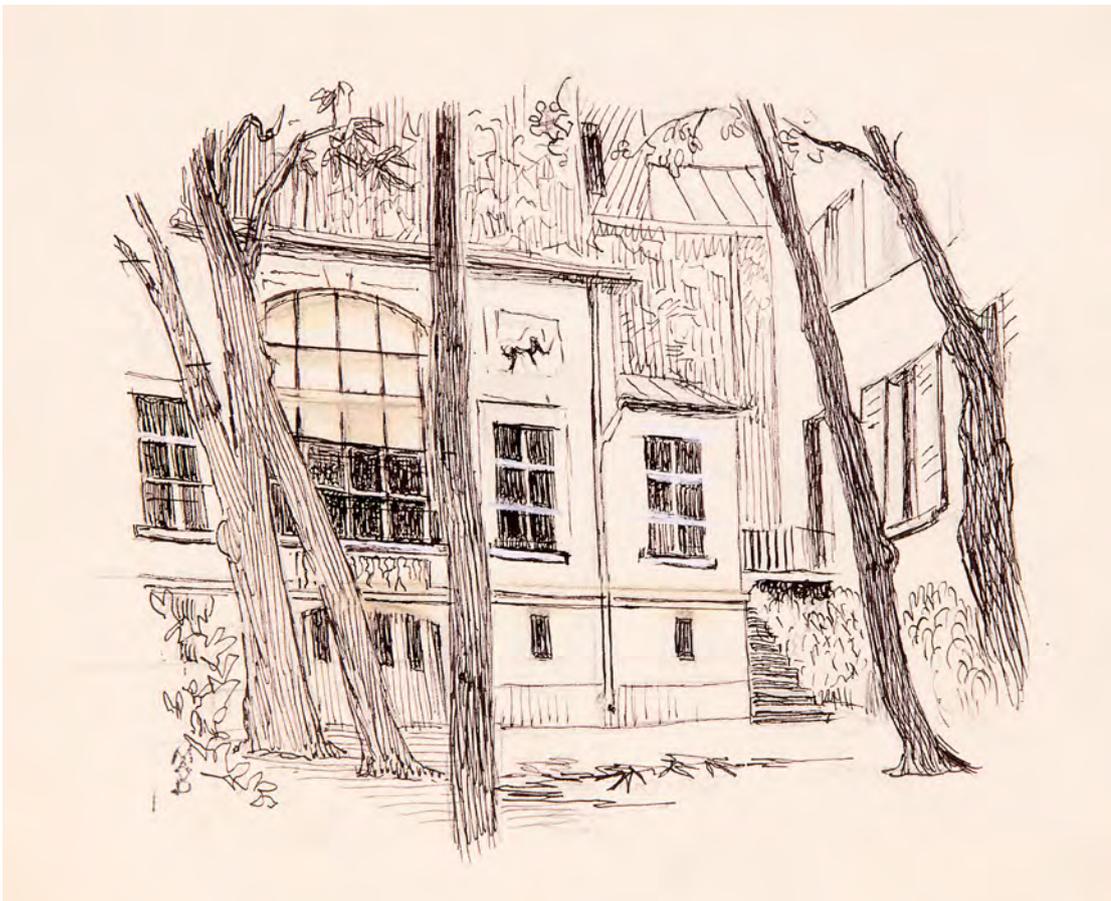
# PRÉSENCE ET EXPOSITION DE L'ATELIER, L'ATELIER DANS LE MUSÉE

**Dominique de FONT-REULX**, directrice  
de la Médiation et de la Programmation  
culturelle du musée du Louvre, ancienne  
directrice du musée national  
Eugène-Delacroix  
dominique.de-font-reaulx@louvre.fr

Installé dans le dernier appartement et le dernier atelier d'Eugène Delacroix<sup>1</sup> (1798-1863), le musée Eugène-Delacroix a été fondé, soixante-dix ans après la mort du peintre, par la Société des Amis d'Eugène Delacroix. Présidée par Maurice Denis (1870-1943), l'association réunissait plusieurs peintres, dont Edouard Vuillard (1868-1940) et Paul Signac (1863-1935), des amateurs d'art et des conservateurs de musée. Tous étaient nés après la mort de Delacroix ; aucun ne lui était familialement lié. Leur entreprise se fondait sur la seule admiration qu'ils portaient aux œuvres de l'artiste romantique, peintre et écrivain. Le musée Delacroix ouvrit ses portes, après rénovation, en juin 1932, sous le nom de l'Atelier Delacroix (Fig.1). Plusieurs décennies s'étaient écoulées depuis la mort de son illustre occupant. La disposition des lieux et du jardin, véritable ermitage que Delacroix avait conçu, au cœur de Paris pour abriter sa création, avait été préservée ; en revanche, aucun objet, aucune œuvre ne subsistait. Au moment de son sauvetage par la Société des Amis d'Eugène Delacroix, l'atelier était occupé par la Société Saint-Vincent-de-Paul qui y te-

nait une école paroissiale. La dispersion, alors déjà ancienne, des possessions de l'artiste, lors de la vente après-décès de 1864, ne laissait pas la place à une quelconque restitution, qui aurait été artificielle. Il fallait également se garder de figer l'espace. Au mémorial, Maurice Denis et ses amis préférèrent le musée, fidèle, à leurs yeux, à la vivacité de la création de Delacroix ; ils mirent, ainsi, leurs efforts à la constitution d'une collection.

Cette collection rassemble aujourd'hui près de 1 300 artefacts. Elle est la seule collection publique au monde à réunir en un même lieu toutes les facettes de l'art de Delacroix, peintre, dessinateur, graveur et écrivain. L'accroissement constant de cette collection, grâce à l'engagement de l'Etablissement public du musée du Louvre auquel le musée Delacroix est rattaché depuis 2004, et au soutien de la Société des Amis du musée et de nombreux donateurs, permet aujourd'hui de réfléchir à une présentation singulière des œuvres de l'artiste dans son dernier atelier (Fig.2). Il n'est toujours pas question d'une reconstitution qui figerait le propos et viendrait dénaturer le projet



■ Fig 1

Maurice Denis,  
Façade de l'atelier  
d'Eugène Delacroix,  
encre et aquarelle,  
1930, Paris, musée  
Eugène-Delacroix.  
© Musée du Louvre,  
Dist RMN-Grand  
Palais / Chastel  
Laurent



Fig. 2 ■

Vue de l'atelier du musée Delacroix en 2016.  
© Musée du Louvre / Mongodin Antoine

**Fig. 3** ■

Eugène Delacroix,  
*Maquette du décor  
de la bibliothèque du  
Sénat, Alexandre faisant  
enfermer les poèmes  
d'Homère dans un coffre  
en or*, après restauration,  
huile sur toile marouflée  
sur bois et carton mis  
en forme, vers 1844,  
Paris, musée Eugène-  
Delacroix, acquise avec la  
participation généreuse  
de la Société des Amis du  
musée Eugène-Delacroix.  
© Musée du Louvre,  
Dist RMN-Grand Palais /  
Lewandowski Hervé

fondateur de l'institution, dédié à la transmission artistique. En revanche, la nature de la collection du musée qui comprend, en un même espace, des œuvres finies et des études – dessins, esquisses, maquettes – des œuvres d'art et le matériel de l'artiste – palettes, mobilier, chevalet – ainsi que, collection rare, l'ensemble des objets qu'il rapporta de son voyage au Maroc en 1832, offre et permet de mettre en œuvre une réflexion nouvelle portant sur la muséographie de l'atelier de Delacroix, le mode de présentation de la collection, la juxtaposition d'œuvres *nobles* et d'objets *pauvres*. Cette réflexion est indissociable de celle accordée à la médiation vers les publics de cette muséographie et à sa narration. En associant dans une même locution les termes « musée » et « atelier », la dénomination, pourtant courante, de « musée-atelier » semble associer des notions dissemblables, voire opposées. La dimension patrimoniale du musée paraît difficilement compatible avec la dimension créative de l'atelier. Deux temporalités viennent se heurter au sein du même espace. Cette confrontation n'est pas sans risque, notamment du point de vue de la per-

ception du public qui voit se confondre deux registres d'authenticité, celui de la mémoire et celui du geste créateur. Ce risque peut aussi être une chance, celle de devoir expliquer et révéler, plus que dans aucune autre institution muséale, le lien entre l'œuvre présentée et sa création. Le musée-atelier peut ainsi devenir *l'atelier du musée*, où la pensée conservatrice se nourrit de la pensée créatrice, où la présence de l'œuvre se souvient de celle de l'artiste<sup>2</sup> (Fig.3).

L'atelier de l'artiste, son étude en tant qu'espace de création, celles de sa perception, de ses représentations, de sa réception, ne sont pas des sujets neufs<sup>3</sup>. Ils connaissent aujourd'hui un renouvellement varié. Plusieurs publications récentes lui ont été dédiées : en 2013, sous la direction de Pierre Wat, un ouvrage valorisait un fonds photographique conservé à l'INHA, *Portraits d'ateliers, un album photographique fin de siècle*<sup>4</sup> ; en 2014, la revue *Perspective* a réservé son premier numéro à cette thématique, sous la direction d'Anne Lafont ; la même année, Bertrand Tillier a consacré un ouvrage à la représentation peinte, gravée,



**Fig. 4** ■

Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre*, après restauration, huile sur toile, 1854-1855, Paris, musée d'Orsay. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Schmidt Patrice

photographiée, de l'atelier – *Vues de l'atelier : une image de l'atelier de l'artiste de la Renaissance à nos jours*. La conception et la présentation de la splendide exposition du musée des beaux-arts de Lyon, *Matisse, le laboratoire intérieur*, a dévoilé le processus créatif du peintre, avec subtilité et grâce ; elle invitait à imaginer à nouveau l'atelier, comme lieu de conception et comme espace mental<sup>5</sup>. Ce renouveau naît également de projets culturels – ainsi, la restauration du chef-d'œuvre de Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre*, de 2014 à 2016 (Fig.4). Il est exalté par une invention littéraire remarquable – la parution du *Musée de l'Innocence* d'Orhan Pamuk en 2011, roman devenu en 2012 un musée ouvert à Istanbul. L'écrivain a rendu visibles les souvenirs et le processus mémoriel de son roman en lui donnant la forme d'un musée ; il lie ainsi narration

et dispositif, rehausse le sens de l'objet, lie sa création littéraire à l'imaginaire muséal. Il pose ainsi, avec une actualité nouvelle et une force singulière, la question de l'atelier, conservé et ouvert au public. Dans l'étourdissant livre-catalogue *L'innocence des objets*, Orhan Pamuk publie un « modeste manifeste pour les musées » en l'introduisant par cette déclaration : « *J'aime les musées et je ne suis pas seul à découvrir que, chaque jour qui passe, ils me rendent plus heureux. (...) Plus tard, les petits musées nichés dans les rues adjacentes de villes européennes me poussèrent à me rendre compte que les musées – exactement comme les romans – pouvaient retracer des histoires individuelles singulières.* »<sup>6</sup>

Espace dédaigné par les artistes dans les années 1960, l'atelier est désormais, à nouveau,

un lieu privilégié par les artistes<sup>7</sup>. Ce retour à l'atelier exerce une influence sur la perception contemporaine de l'artiste et de son lieu de création. L'image d'un artiste est, en effet, la résultante de celle dont il jouissait en son temps et de celles des époques qui se sont succédé jusqu'à la nôtre. Le sentiment que font naître les artistes contemporains influe sur la vision que nous avons des créateurs du passé. Ainsi le *Van Gogh* de Minelli, interprété avec puissance par Kirk Douglas, s'inspira du peintre hollandais lui-même mais aussi des représentations des artistes contemporains du cinéaste. « *La représentation du corps de l'artiste a changé dans les années 1950. Une série de photographies de Hans Namuth raconte le peintre Jackson Pollock au travail. (...) Les photographies montrent la position surplombante de l'artiste par rapport à la toile et le photographe rend plus explicite la technique de fabrication des tableaux de Pollock, le fameux dripping. (...) l'artiste devient un homme d'action, au corps athlétique, qui s'empare des éléments et lutte avec la toile. Minelli avait vu ces photographies, avant de réaliser son film.* »<sup>8</sup> Dès la Renaissance et a fortiori depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la personne, le mode de vie, l'apparence physique de l'artiste ont vocation à renseigner et à aider le public à mieux percevoir l'œuvre d'art et peut-être l'artiste même, indépendamment de son œuvre. La biographie de l'artiste et les scènes légendaires qui la tissent ont montré combien l'artiste existe aussi par des épisodes, des figures, des motifs qui sont souvent répétés jusqu'à être éculés et qui ont une portée symbolique.

L'image de l'artiste constitue un lieu commun de l'imaginaire social. Les ateliers d'artistes doivent composer avec la vérité de

ce lieu commun dès lors qu'ils sont conservés, transformés en musée et ouverts au public<sup>9</sup>. L'imaginaire se fonde sur la biographie de l'artiste, sur son œuvre, mais aussi, et sans doute surtout, sur la perception de l'une et l'autre par le public. Plusieurs études conduites au sein du musée Delacroix auprès de visiteurs, en 2014, puis auprès de groupes d'étudiants et d'enseignants spécifiquement réunis, en 2015 et 2016, ont mis en évidence la dichotomie entre l'impression *a priori* de l'œuvre et de la personnalité de l'artiste romantique et la réalité biographique et artistique<sup>10</sup>. Célèbre pour son voyage au Maroc, Delacroix apparaît comme le parangon de l'artiste voyageur, alors que son goût du confort et son désir farouche de préserver la quiétude de son environnement ne l'incitèrent guère à d'autres périples. Son œuvre aujourd'hui la plus célèbre, *La Liberté guidant le peuple* (Paris, Louvre, 1831), est devenue l'icône révolutionnaire et républicaine universellement connue après sa mort, lors de l'entrée du tableau au Louvre en 1874, sous la Troisième République.

Si les images mentales suscitées par l'œuvre de Delacroix diffèrent de sa réalité biographique, ces études ont révélé que la visite du musée Delacroix offrait d'humaniser et de singulariser le peintre. Un des points essentiels de la recherche portait sur l'interprétation du lieu et sa réception par les visiteurs, notamment les plus jeunes, élèves et étudiants. Leurs réponses ont fait apparaître une nouvelle contradiction apparente : la nécessité concomitante de la régularité de l'expérience de l'atelier en contrepoint de l'obligation faite au musée de proposer des projets variés, toujours renouvelés. Le souhait d'un lieu immobile mais qui serait à même de mettre en œuvre des



**Fig. 5** ■

Atelier marocain, *Tobsil*, grand plat en faïence rapporté par Eugène Delacroix, avant 1832, Paris, musée Eugène-Delacroix.

© Musée du Louvre, Dist RMN-Grand Palais / Poncet Georges

événements venant l’animer ou le renouveler. A nouveau, le musée-atelier pose avec une acuité singulière la question essentielle, pour tous les musées, du permanent et de l’événementiel ; le désir des visiteurs que les musées soient, à la fois, et en même temps, témoins du passé, inscrits dans le présent, promesses d’avenir. Cette analyse a également offert de montrer combien la visite du musée permettait aux visiteurs de percevoir la singularité de la création et de la personne de Delacroix, mieux que bien des discours. Le lieu, son emplacement, sa disposition, le déploiement des œuvres sont riches d’évocation. L’édification de l’atelier du peintre dans un

jardin au cœur de Paris, la conservation et la présentation de son matériel d’artiste – dont l’exceptionnelle collection des objets orientaux et marocains ou les maquettes de ses décors architecturaux – distinguent le lieu comme son illustre occupant (*Fig.5*). Les rues traversées pour venir au musée, le parcours dans l’espace de l’appartement et de l’atelier du peintre, la pause au sein du jardin du peintre, dévoilent, mieux que bien des discours, l’ambiguïté de Delacroix, très fier d’être installé au cœur de Paris mais désireux d’aménager là un refuge, l’ermitage idéal pour sa création.



**Fig. 6** ■

Vue de visiteurs dans l'atelier du musée Delacroix.  
© Musée du Louvre / Ouadah Olivier

La visite au musée Delacroix incite les visiteurs à aborder le peintre et son œuvre, de manière plus singulière, mais aussi plus subjective. Le discours du musée ménage la place à une narration plus personnelle (Fig.6). La place donnée à une médiation écrite qui se fonde sur de nombreuses citations des écrits du peintre, la présentation d'études, d'esquisses, d'œuvres inachevées, offrent de montrer le processus de création derrière l'œuvre finale. La monstration de plusieurs œuvres inspirées par celles de Delacroix, ainsi notamment d'après *La Mort de Sardanapale* ou *Femmes d'Alger dans leur appartement*, permet de mettre en évidence la manière dont bien des artistes ont pris la création du peintre romantique comme modèle, offre de souligner que la copie est, bien souvent, moins imitation qu'interprétation (Fig.7). Les visiteurs ont partagé, lors des études, leur désir de rencontrer qui se dissimule. Cette motivation du public à lever le voile exaspère les conditions complexes du dévelop-

pement d'un musée-atelier. Comment ouvrir la porte – condition nécessaire d'un lieu public, soutenu par la puissance publique – sans galvauder l'expérience ? Comment désigner cette recherche d'intimité comme une valeur inclusive et partagée, et la bannir comme valeur d'exclusion, en mettant à distance les dangers de l'entre soi ? Lors de la transformation du dernier atelier de Delacroix en musée, à la fin des années 1920, le peintre Maurice Denis et ses amis de la Société des Amis d'Eugène Delacroix firent le choix du musée, lieu de vie et de création, ouvert sur le monde, aux dépens de celui du mémorial, immuable mais statique<sup>11</sup>. En préférant le musée au monument, ils ont choisi la transmission, et donc la nécessaire obligation de l'évolution dans le respect de la fondation initiale.

L'ensemble de ces études ont confirmé combien le musée Delacroix fait jaillir un imaginaire fort. Le lieu suscite une vive curiosité ainsi que de nombreuses attentes, attentes d'autant plus complexes que les représentations mentales du lieu sont confuses et indéfinies. Le risque de la déception, celui d'une visite unique qui n'offrirait pas le renouvellement nécessaire du public, sont donc grands ; celui d'un trop grand écart avec l'esprit des lieux également. Il convient de mettre en œuvre une narration spécifique, tout à la fois pertinente et respectueuse de l'histoire de Delacroix, du lieu et de son œuvre et ouvrant la place à la subjectivité

de chacun. L'histoire singulière du musée Delacroix, un atelier d'artiste transformé en musée par des artistes, plus de soixante-dix ans après la mort du peintre, constitue un atout majeur. La fondation du musée en 1932, la transformation de l'atelier de Delacroix par les artistes les plus célèbres des années 1920 écrit un double récit : celui de l'atelier de Delacroix, de 1857 à 1863, celui du musée mis en œuvre par Maurice Denis et ses amis, à partir de 1929. Trois intentions, trois temporalités, s'entremêlent ainsi en un même lieu. Cela ne va pas sans une certaine complexité, qui peut brouiller les représentations mentales ; c'est avant tout une

### ■ Fig 7

Henri Fantin-Latour,  
d'après Eugène  
Delacroix, *Femmes  
d'Alger dans leur  
appartement*, huile  
sur toile, 1875, Paris,  
musée Eugène-  
Delacroix, acquis  
grâce à la Société  
des Amis du musée  
Eugène-Delacroix.  
© Musée du Louvre,  
dist. RMN - Grand  
Palais / Bréjat Harry



chance, que les travaux de recherche passés et futurs sur le thème de l'atelier ont enrichi et enrichiront. Une première intention historique, fondatrice, se distingue, celle de l'occupation des lieux par Delacroix, attisée par sa volonté de concevoir lui-même son propre atelier, de s'y protéger du monde, entre cour et jardin. Une deuxième intention, inscrite dans l'histoire également, s'affirme ensuite, celle de la création du musée. Bien qu'étant celle d'un hommage délibéré à Eugène Delacroix, elle apparaît contradictoire à la précédente, en assouvissant le désir d'ouvrir ce lieu tenu secret au public ; elle est également dynamique, portée par la volonté de transmettre l'admiration de ses acteurs pour l'œuvre et pour la personnalité du peintre. Cette admiration, bien que profonde en son temps, peut sembler caduque aujourd'hui, à tout le moins désuète ; elle oblige pour demeurer vivace d'être réaffirmée et renouvelée. La troisième intention, contemporaine, est inévitable. Elle se fonde sur la perception d'un atelier d'artiste aujourd'hui. Elle se conçoit au regard d'autres projets culturels – la visite d'autres musées-ateliers, d'ateliers d'artistes vivants, de musées de beaux-arts – mais aussi en lien avec une culture populaire – celle d'un star système qui conduit à exalter les figures contemporaine de la création, celle de la recherche d'un récit qui isole la célébrité tout en offrant un contact avec ses admirateurs, celle d'une volonté de confondre la personne du créateur et son œuvre et de les comprendre l'un et l'autre, au regard de notre présent.

Malgré la difficulté de les conduire ensemble, il convient de se garder de n'en privilégier qu'une ; ne retenir que le temps de Delacroix conduirait à substituer le mémorial au musée et à oblitérer la fondation du musée, il y a près de quatre-vingt-dix ans. Le rappel de l'aventure de cette fondation, singulière et féconde, ne peut se faire cependant qu'en rappelant la contradiction qu'elle soulève avec le désir premier de Delacroix. Enfin, s'il faut se garder de faire varier le musée au gré de modes ou de goûts éphémères, la compréhension de l'imaginaire et des vœux de nos contemporains est essentielle à la mise en œuvre d'un projet pérenne. La nécessité d'allier ces trois temps de l'occupation des lieux offre l'opportunité d'une création renouvelée, d'une créativité muséale fondée sur une triple créativité artistique, celle de Delacroix, celle de Maurice Denis et de ses amis, celle de créateurs contemporains.<sup>12</sup>

## Notes

1- Font-Réaulx de, 2017.

2- Le musée Delacroix a mis en œuvre, depuis 2015, un programme de recherches qui a permis la conduite de quatre journées d'étude au musée Delacroix et au Louvre, en novembre 2015, novembre 2016, mars 2017 et novembre 2018. Les comptes-rendus de ces journées sont accessibles sur le site du musée Delacroix, [www.musee-delacroix.fr](http://www.musee-delacroix.fr)

3- Puisant aux *Vite* de Giorgio Vasari (1511-1574), ces sujets ont fait l'objet d'études écrites par certains des plus grands historiens de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, dont les publications ont permis d'établir les fondements d'une analyse historique et esthétique féconde : voir bibliographie sélective

4- En 2005, j'avais organisé un accrochage de la collection de photographies du musée d'Orsay sur le thème de l'atelier, voir Font-Réaulx de, 2005.

5- Ramond, 2016.

6- Pamuk, 2011. ; Chastel-Rousseau, 2016, p. 40-41

7- Dagen, 2016 réunissant ses impressions de visites des ateliers de grands créateurs de notre temps. François-René Martin a rappelé combien l'atelier persiste comme lieu de d'apprentissage et comme lieu privé de production, comme lieu de rencontre et de convivialité, comme lieu d'exposition ; Martin, 2015

8- Le film de Vicente Minelli (1903-1986) date de 1956 Perreau, 2016, p.23.

9- Tillier, 2014, p. 20-22.

10- Ces études ont été conduites, sous ma direction, en 2014 et 2015/2016 par Mélanie Roustan, accompagnée de Clélia Barbut, d'Hadrien Riffaut, de Jasmina Stevanovic, avec la coordination, au service des études du Louvre, d'Anne Krebs et de Caterina Renzi.

11- Font-Réaulx de, 2017

12- L'exposition au musée Delacroix du 15 mai au 30 septembre 2019, sous le titre *Dans l'atelier, la création à l'œuvre*, a présenté, autour de plusieurs ensembles d'œuvres, le processus créatif d'Eugène Delacroix. L'invitation faite à trois artistes contemporains – Anne-Lise Broyer, Laurent Pernot, Jérôme Zonder - a éclairé la démarche artistique et sa créativité.

## Bibliographie

CHASTEL André. *Le Grand atelier d'Italie*. Paris : Gallimard, 1966, L'Univers des Formes.

CHASTEL-ROUSSEAU Charlotte. « Entre fiction romanesque et lieu de mémoire, le musée de l'Innocence d'Orhan Pamuk à Istanbul ». In : *Enjeux de la représentation du grand homme et de ses lieux, journée d'études, musée Delacroix le 22 novembre 2016*, p. 40-41/ En ligne/ <http://www.musee-delacroix.fr/fr/actualites/publications/enjeux-de-la-representation-du-grand-homme-et-de-ses-lieux> (consulté le 13/10/2019)

DAGEN Philippe. *Artistes et ateliers, témoins de l'art*. Paris, Gallimard, 2016

FONT-REULX Dominique de. Dans l'atelier. Paris : musée d'Orsay/Cinq Continents, 2005

FONT-REULX Dominique de, sous la direction de. *Maurice Denis et Eugène Delacroix, de l'atelier au musée*. Paris : Editions du Louvre/Editions du Passage, 2017.

FONT-REULX Dominique de, sous la direction de. BISMUTH Léa. Dans l'atelier, la création à l'œuvre, Catalogue d'exposition (Paris, musée Delacroix, du 15 mai au 30 septembre 2019). Paris : Coéditions Le Passage / Éditions du musée du Louvre, 2019.

*Etudes du public du musée Delacroix*, Mélanie Roustan, accompagnée de Clélia Barbut, d'Hadrien Riffaut, de Jasmina Stevanovic, avec la coordination, au service des études du Louvre, d'Anne Krebs et de Caterina Renzi. Paris, 2015.

GEORGEL Pierre, BATICLE Jeanine. *Technique de la peinture, l'atelier*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1976.

HASKELL Francis. *De l'art et du goût, jadis et naguère*. Paris : Gallimard, 1989

HASKELL Francis. *L'Historien et les images*. Paris : Gallimard, 1995

MARTIN François-René. « L'atelier de l'artiste aujourd'hui, quelques pistes de réflexion » In : *L'atelier de l'artiste et sa muséification, au-delà de la magie du lieu*, journée d'études le 24 novembre 2015 au musée Eugène-Delacroix, p. 24-28. En ligne/ [www.musee-delacroix.fr/IMG/pdf/compte\\_rendu\\_de\\_la\\_journee\\_d\\_etude\\_au\\_musee-delacroix\\_du\\_24\\_novembre\\_2015-2.pdf](http://www.musee-delacroix.fr/IMG/pdf/compte_rendu_de_la_journee_d_etude_au_musee_delacroix_du_24_novembre_2015-2.pdf). (consulté le 13/10/2019)

PAMUK Orhan. *Le Musée de l'Innocence*. Paris : Gallimard, 2011.

PAMUK Orhan, *L'Innocence des objets*. Paris : Gallimard, 2012.

PERREAU Laurent. « La mise en scène de l'artiste et de son œuvre au cinéma, le cas de Vincent Van Gogh », in *Enjeux de la représentation du grand homme et de ses lieux, journée d'études, musée Delacroix le 22 novembre 2016*, p. 23/ En ligne/ <http://www.musee-delacroix.fr/fr/actualites/publications/enjeux-de-la-representation-du-grand-homme-et-de-ses-lieux> (consulté le 13/10/2019)

*Perspective*, « L'Atelier », sous la direction d'Anne Lafont, n°1, premier semestre 2014.

RAMOND Sylvie, sous la direction de. *Henri Matisse, le laboratoire intérieur*. Catalogue d'exposition, Lyon, musée des beaux-arts, 2 décembre 2016-6 mars 2017, Paris, Somogy, 2016.

TILLIER Bertrand. *Vues de l'atelier : une image de l'atelier de l'artiste de la Renaissance à nos jours*. Paris : Citadelles/Mazenod, 2014

TILLIER Bertrand. « L'atelier de l'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle, entre imaginaire et lieu commun ». In : *L'atelier de l'artiste et sa muséification, au-delà de la magie du lieu*, journée d'études le 24 novembre 2015 au musée Eugène-Delacroix, p. 24-28. /En ligne/ [www.musee-delacroix.fr/IMG/pdf/compte\\_rendu\\_de\\_la\\_journee\\_d\\_etude\\_au\\_musee\\_delacroix\\_du\\_24\\_novembre\\_2015-2.pdf](http://www.musee-delacroix.fr/IMG/pdf/compte_rendu_de_la_journee_d_etude_au_musee_delacroix_du_24_novembre_2015-2.pdf).

WAT Pierre. *Portraits d'ateliers, un album photographique fin de siècle*. Grenoble:Ellug, INHA, MSH Alpes, 2013

# LA RESTAURATION DE L'ATELIER DE PEINTURE DE LE CORBUSIER (1887-1965), APPARTEMENT-ATELIER, IMMEUBLE DE LA PORTE MOLITOR

**Bénédicte GANDINI**, architecte - historienne de l'art, Fondation Le Corbusier

benedicte.gandini@fondationlecorbusier.fr

Les dernières années de sa vie Le Corbusier, décédé en 1965, réfléchit à la création d'une Fondation portant son nom, ayant le but de sauvegarder ses archives, de conserver son œuvre architecturale et de diffuser l'ensemble de son œuvre (construite, plastique et écrite).

La Fondation Le Corbusier, légataire universelle de l'architecte, est propriétaire de l'appartement-atelier de Le Corbusier, aux 7<sup>ème</sup> et 8<sup>ème</sup> étages de l'immeuble Molitor à Paris, conçu et construit au début des années 1930 par Le Corbusier et son cousin Pierre Jeanne- ret. L'appartement-atelier, classé monument historique en totalité depuis 1972, fait désormais partie du réseau des « Maisons des Illustres », tout comme l'immeuble, également classé monument historique et inscrit, depuis 2016, sur la liste du Patrimoine mondial avec 16 autres œuvres ou sites : « *L'œuvre architectural de Le Corbusier, une contribution exceptionnelle au Mouvement moderne* ».

Le Corbusier et son épouse, Yvonne, quittent la rue Jacob à Saint-Germain-des-Prés pour aménager dans ce nouvel appartement en 1934 : « *C'est une page de tournée. Un cycle fini. Dix-sept ans à la rue Jacob dans du vieux* »<sup>1</sup>.

Le Corbusier écrit à sa mère à cette occasion : « *Rude semaine. Déménagé tous les tableaux, tous les papiers. Dix-sept années de papier ! Quel plongeon dans le passé. Ça me casse les bras ! Remarque. Reconnu un fait : c'est que tout était dans un ordre remarquable à ma manière. Aucun cafouillage. [...] Partie morale gagnée avec Yvonne. L'appartement lui a été présenté fini, rideaux, la plupart des meubles (nouveaux). Elle était épatée, contente, mais faisant semblant de ne rien dire. C'était la première fois qu'elle faisait le voyage à Boulogne. L'appartement est bien. C'était un péril pour moi d'aller habiter ma propre architecture. Au vrai, c'est magnifique.* »<sup>2</sup>

Cet espace traversant (Fig.1), qui se développe sur les deux derniers étages de l'immeuble Molitor, est conçu comme lieu de vie, côté Boulogne, et comme atelier de peinture, côté Paris. « *Le ciel est radieux et nous vivons depuis quinze jours dans des nouvelles conditions miraculeuses : un logis qui est céleste, car tout y est ciel et lumière, espace et simplicité.* »<sup>3</sup>



**Fig. 1** ■

Vue à partir de l'atelier de l'appartement de l'escalier menant au 8ème étage, après restauration.

© FLC, ADAGP, Mercusot Antoine

Le Corbusier travaillait dans son appartement de la rue Nungesser et Coli, tous les matins, à son œuvre plastique et il se rendait, les après-midis, à son atelier d'architecture, 35 rue de Sèvres : « *Le matin à la peinture, l'après-midi, à l'autre bout de Paris, architecture et urbanisme. Mesure-t-on à quel point ces jardinages, labourages, sarclages patients et obstinés des formes et des couleurs, des rythmes et des dosages, alimentèrent chaque jour les architectures et les urbanismes qui naissaient au 35, rue de Sèvres ? Je pense que si l'on accorde quelque chose à mon œuvre d'architecte, c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde.* »<sup>4</sup>

Le Corbusier vit et travaille dans son appartement-atelier de l'immeuble Molitor jusqu'à son décès, en 1965 (Fig.2).

Grâce à une aide importante de la Getty Foundation<sup>5</sup>, permettant de financer les études, la Fondation Le Corbusier a porté, depuis 2014, un ambitieux projet de restauration de ce lieu iconique, soutenu aussi par le Ministère de la Culture et la Région Ile de France.

La Fondation a souhaité réaliser des études préalables les plus exhaustives possibles, afin de résoudre tous les problèmes de conservation, du clos et du couvert, des intérieurs jusqu'au mobilier et aux polychromies<sup>6</sup>. Elles ont été menées par une équipe



**Fig. 2 ■**

L'atelier de Le Corbusier en 1966.  
© FLC, ADAGP, Willy Peter

multidisciplinaire de spécialistes et de restauratrices, après la réalisation d'une étude patrimoniale préliminaire<sup>7</sup>. Toutes ces études ont permis d'appréhender, de mieux comprendre, ce lieu de vie conçu par l'architecte lui-même, et d'identifier les très nombreuses transformations qu'il a apportées au cours du temps, jusqu'à son décès. Ces travaux ont permis également d'identifier les problématiques à résoudre et de proposer des solutions de restauration<sup>8</sup> dans le cadre du chantier suivi par l'agence de François Chatillon, architecte en chef des Monuments historiques.

Pour compléter ce projet de restauration, la Fondation a développé une réflexion, avec son comité d'experts, sur la présentation au public et la mise en valeur de l'appartement-atelier.

En effet, si l'appartement comme lieu de vie est lisible au visiteur, en raison de la présence du mobilier d'origine fixe et mobile, l'atelier se présentait comme un espace vide.

Les documents d'archives conservés à la Fondation sur ce lieu iconique sont très riches : plans, croquis, devis, factures, courriers à la famille, etc. De nombreuses photos permettent aussi de reconstruire l'histoire, l'évolution de l'appartement-atelier depuis les années 1930 jusqu'aux années 1960. Cette pièce, dont nous allons plus particulièrement traiter ici, est l'espace exclusif de Le Corbusier : « *Corbu avait une théorie du couple : Monsieur et Madame séparés dans deux espaces reliés par une communication, avec au centre un point de rencontre. Ce qui donne le plan de son logis.*



**Fig. 3** ■

L'atelier de peinture après restauration.  
© FLC, ADAGP, Mercusot Antoine

*A droite, en entrant, à l'est : l'atelier du 'Maître' – tabou. Là il écrivait, il ferait sa peinture, là régnerait son ordre »<sup>9</sup>. Le Corbusier se mettant souvent en scène pour des photographes ou interviews enregistrées et filmées dans son atelier, il en parle et le décrit jusque dans les détails, l'espace, les matériaux, les couleurs...*

*On accède à cet espace voûté, par une porte pivotante en bois (Fig.3) : « Quand j'ouvre mes portes, je vois tout à travers l'appartement, seulement ce n'est pas solennel, c'est intime. J'ai vu la façon d'ouvrir une grande baie d'ouvrir à deux battants ou trois battants, en la repliant. Je me souviens, une fois étant à Majorque, à Palma de Majorque, j'ai visité une maison quelque part, je ne sais pas, une sei-*

*gneurie quelconque. Il y avait dans les choses du Moyen-Age une porte assez large qui s'ouvrait sur son gond à gauche mais au moment où elle s'ouvrait, le bras s'étendait en plein et ça vous donnait une impression de dignité, de bien-être, le bonhomme qui pousse sa porte, il est quelqu'un qui entre chez lui. Alors je me suis souvenu de ça bien des années après et alors, au lieu de faire porter mes portes sur un gond - elles ont 2,20 mètres de large -, c'est très grand, je les ai mises sur un pivot placé non symétriquement à environ 50 cm d'un côté pour 1,80 de l'autre. Ces deux pivots en bas et en haut font que je n'ai pas de serrurerie du tout, aucun effort sur les charnières. Ces portes depuis 17 années, qui ont traversé tous les ennuis de l'Occupation et du non chauffage pendant sept années, elles sont in-*

tactes. Elles n'ont jamais bougé [...]. Elles sont en bois. Elles sont légères. On les pousse avec le petit doigt. »<sup>10</sup>

Au sol, comme pour l'ensemble de l'appartement, se trouvent des carreaux de grès cérame blanc : « C'est du carreau de ciment blanc, de 20 sur 20, on ne fait pas meilleur marché. Ce n'est pas pour économiser la dépense que je l'ai fait, mais j'aime cette pauvreté. Je trouve qu'elle donne de la dignité à toutes les autres choses : je n'aime pas les matières riches. J'aime les idées riches, manifestées par des moyens simples, intenses et resserrées, et condensées ; je ne veux pas qu'un parquet m'attire d'une manière exagérée. Ce carreau blanc fait une petite résille agréable et couvre entièrement tout l'appartement d'un bout à l'autre. Cette unité est très intéressante. Au lieu de passer d'une chambre dans l'autre, on est toujours dans une seule chose, et je crois que c'est très important. Une coquille d'escargot, par exemple, puisque nous sommes les escargots de nos appartements, est d'une seule matière, depuis le fin fond de la spire jusqu'au dehors. »<sup>11</sup>

Les deux parois latérales qui délimitent cet espace sont complètement vitrées, façades sur rue et sur cour, avec une remarquable variété de verres : transparents, armés, striés et briques de verre. Certaines ouvertures ont été, avec le temps, bouchées par Le Corbusier avec des contreplaqués en bois : « C'est la clef du paradoxe. C'est un atelier de peinture et lorsque j'ai disposé du sol du 7<sup>e</sup> étage, où je suis, pour mettre dessus un toit et mettre mon atelier de peinture où je travaille le matin, je me suis aperçu que le nord, je ne l'avais pas à cause de la disposition des lieux [...] j'allais faire un

atelier n'ayant pas de lumière en hauteur parce que les gabarits de la ville m'interdisaient de les avoir. Et j'ai les lumières au contraire partant du sol jusqu'à 2,20 mètres de hauteur tout au long de l'atelier sur douze mètres d'un côté et sur sept mètres de l'autre. Ça va être une lumière épouvantable pour peindre : elle est changeante tout le temps. Elle est d'est en ouest. Je crois qu'en fin de compte, c'est excellent pour la peinture parce que la peinture livre la bataille des mille jeux différents, ce qui est une bonne chose contrairement à la clé nord de Monsieur Caravage. »<sup>12</sup>

Les portraits photographiques de Le Corbusier dans l'atelier ont systématiquement comme « fond de scène » le mur en moellons (Fig.4). Il s'agit du mur de l'immeuble mitoyen : « Vous ne voyez pas qu'il est beau ce mur-là ? C'est le mur de mon voisin. C'est un mur en moellons habituels de Paris, il y a même deux canaux de fumée en briques rouges qui passent au travers et qui sont intercalés entre les moellons. Quand j'ai vu ça j'ai dit : mais ce mur est admirable. Il est d'un assemblage très beau. J'ai fait jointoyer très à plat de façon à éviter la poussière et j'ai ainsi le gris du ciment, le beige de la pierre et le rose de la brique qui donnent une couleur admirable et pour peindre, c'est un ennemi de tout premier ordre, c'est un juge terrible parce que ce sont les couleurs les plus solides, les plus magnifiques, les plus denses qu'un peintre puisse avoir en face de lui et s'il peint sur un mur comme celui-ci, je vous assure qu'il doit se battre pas mal »<sup>13</sup>.

Ces documents nous informent aussi de la richesse de son œuvre (peintures, sculptures, etc.), mais aussi des objets dont il s'entoure. Il s'agit des « objets à réaction poétique » : des



**Fig. 4** ■

Le mur en moellons de l'atelier de peinture de Le Corbusier, pendant la restauration des contreplaqués en chêne des plafonds.  
© FLC, ADAGP, Gandini Bénédicte

galets, pierres, coquillages, pommes de pins, cailloux et morceaux de bois usés par la mer, des os de boucherie, des vases, de petites sculptures...

Tous ces objets, aujourd'hui conservés à la Fondation Le Corbusier, font partie de « sa collection privée ». Ils étaient distribués dans l'ensemble de l'appartement (niches, étagères, appuis de fenêtres...) et dans l'atelier : « Ce sont des tableaux, non pas disposés en collection de timbres-poste, mais mis à certains endroits et éclairés comme il le faut, et puis des objets, sculptures de mes amis sculpteurs, d'Henri Laurens, de Lipchitz, etc. et des choses antiques très modestes, de prix en tout cas très modeste, d'origine aussi. Ce sont les folklores antiques, en particulier des choses grecques

*qui sont si étonnamment à l'échelle, si claires et émotives et émouvantes. Il y a des choses byzantines qui ont été ramassées n'importe où dans les Balkans et qui supportent tout le style d'un âge. Il y a de tout. Il y a ce que j'appelle ma collection privée : ce sont des bouts de bois, ce sont des éclats de pierre, des épines, une pigne de pin. Ce sont des briques de bâtiments qui servent de socle à des statuette. Ce sont des coquillages entiers ou cassés par la mer qui sont très intéressants et même, je vous signale, des os de boucherie pour ceux qui aiment ça, des os de boucherie que la mer renvoie devant les pensions de famille au bord des océans. Ce sont des outils extraordinaires de méditation physique, de résistance des matériaux, d'harmonie et de beauté de forme. Je ne vous cacherai pas que j'appelle ça ma CP,*



**Fig. 5** ■

Le pan de briques de verre Nevada® du coin bureau avant restauration.

© FLC, ADAGP, Gandini Bénédicte

*c'est-à-dire ma collection particulière et j'en ai une véritable délectation. »<sup>14</sup>*

Les images permettent aussi d'identifier le mobilier, notamment les éléments encore en place : des meubles d'horlogers, provenant de sa ville natale et rappelant le travail de son père, une table en bois, un chevalet et son tabouret ; dans un coin de l'atelier, des meubles fixes créés par lui-même dans son espace bureau : la table fixe avec ses étagères ainsi que sa bibliothèque, dont les éléments en bois sont en partie peints. Devant son bureau, délimité par un mur en briques de terre cuite apparentes, un petit pan de mur en briques de verre Nevada®, au-dessus de sa table, permettait l'accès à la lumière (Fig.5).

Dans le passé, les réparations ponctuelles avaient petit à petit transformé et dégradé ce lieu par des remplacements certainement né-

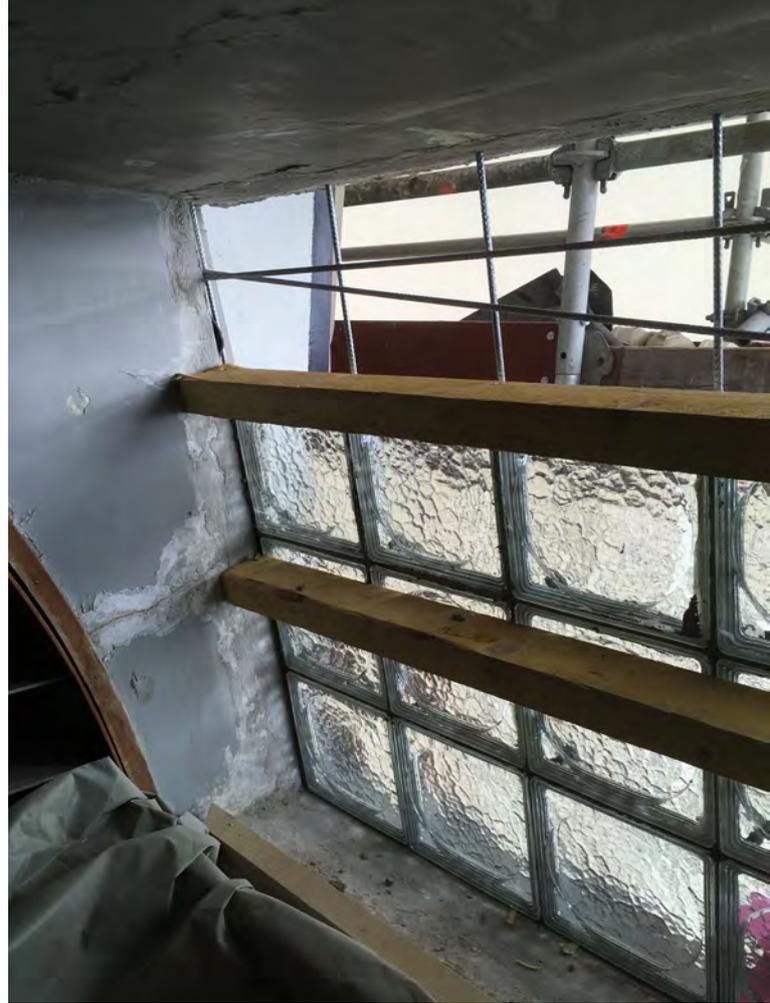
cessaires mais pas toujours adaptés. Lors de cette dernière campagne de travaux donc, après la restauration des couvertures et grâce aux études des spécialistes développées par matériaux (métal, bois, briques de verre et peintures), il a été possible de rendre cet espace plus cohérent et de révéler son état de 1965, en tenant compte de toutes les transformations voulues par l'architecte de son vivant.

Ces études très poussées ont été complétées par l'identification de documents inédits retrouvés dans les archives de la Fondation, qui ont permis de comprendre encore mieux ce lieu dans son dernier état : une campagne photographique en couleurs de 1965/1967, en partie par le photographe Peter Willy, montrant l'appartement dans l'état laissé par l'architecte, que complètent des carnets annotés par Françoise de Franclieu, conservateur du patri-

## ■ Fig 6

Remplacement des briques Nevada, en cours de restauration.

© FLC, ADAGP, Gandini Bénédicte



moine, en charge du vivant de Le Corbusier de l'inventaire de son œuvre. Dans un de ces carnets, on découvre d'ailleurs des croquis et des descriptions de tous les objets et œuvres présents dans l'appartement, sur les murs, les étagères et dans les niches...

La Fondation, lors de cette campagne de restauration, a eu l'ambition d'apporter une attention particulière à tous les éléments. Les serrureries extérieures ont été réparées et, après la réalisation de sondages de polychromies, les nombreuses couches de peintures ont été supprimées dans les endroits les plus « épais » afin de revenir aux lignes, aux formes des pièces métalliques, et faciliter leur fonctionnement.

Le sol en grès cérame a été simplement nettoyé, sans aucun remplacement.

Le mobilier en bois a été nettoyé et restauré ; dans certains cas le vernis posé après le décès de Le Corbusier (dans le cadre des travaux d'entretien réalisés par la Fondation Le Corbusier) et qui altérerait la couleur des panneaux en contreplaqué de chêne, a été

supprimé. Les étagères de la bibliothèque ont été consolidées et, grâce aux documents photographiques, une porte a fait l'objet d'un décapage de la peinture appliquée après 1970, qui, de surcroît, n'en facilitait pas le coulisement.

Le pan de verre en briques Nevada® du coin bureau, remplacé dans les années 1990, a fait l'objet d'un nouveau remplacement avec des briques de verre plus proches, en modèle et taille, de celles d'origine (Fig.6). Cela a permis de retrouver le calepinage d'origine, en réduisant l'épaisseur des joints. Lorsque cela était possible, la reprise en totalité de l'étanchéité et la mise en œuvre d'une isolation à l'extérieur ont permis de résoudre les infiltrations et les ponts thermiques<sup>15</sup>. Enfin, tous les éléments métalliques (poignées de porte, serrureries extérieures et panneaux coulissants, la lampe

industrielle attachée au poteau) ont fait l'objet d'un nettoyage et d'une intervention pour stabiliser la corrosion.

La polychromie de 1965, identifiée à l'aide des sondages sur place, des documents d'archives et des analyses en laboratoire, a été restituée grâce à des émulsions à l'huile sur l'ensemble de l'appartement. Tous les sondages ont été conservés, afin de laisser apparentes l'ensemble des couches des différentes campagnes de repeintures pendant et après l'occupation par Le Corbusier.

La Fondation Le Corbusier a décidé de suivre ce long chantier de restauration et de réaliser un documentaire<sup>16</sup> pour témoigner de ce travail minutieux. Ce document, en accompagnement de la visite sur place, permet aussi de mieux appréhender Le Corbusier et son lieu de vie, et de comprendre l'artiste, l'architecte et l'homme.

## Notes

1- Lettre de Le Corbusier à sa mère, 29 avril 1934. *Le Corbusier - Correspondance - tome 1 - Lettres à la famille 1900-1925, In-folio*, 2011.

2- Ibid

3- Lettre de Le Corbusier et Yvonne à Mme Jeanneret, 28 mai 1934. *Le Corbusier - Correspondance - tome 1 - Lettres à la famille 1900-1925, In-folio*, 2011.

4- Le Corbusier, 1948, p. 39.

5- Keeping it Modern Grant

6- Hubert, 2015.

7- Graf, 2014.

8- Le projet de restauration a fait l'objet de plusieurs séances du comité des experts de l'œuvre construit de la Fondation Le Corbusier. Le LRMH (Laboratoire de recherche des monuments historiques) pôle béton, pôle vitrail et pôle métal, a suivi tout le chantier afin d'apporter l'aide nécessaire (validation de protocoles d'intervention, analyses...).

9- Perriand, 1998, p. 55-56.

10- *Entretien radiophonique, 16 janvier 1951*. Archives Fondation Le Corbusier.

11- *Entretien radiophonique, 26 janvier 1951*. Archives Fondation Le Corbusier.

12- *Entretien radiophonique, 16 janvier 1951*. Archives Fondation Le Corbusier

13- *Entretien radiophonique, 26 janvier 1951*. Archives Fondation Le Corbusier

14- *Entretien radiophonique, 26 janvier 1951*. Archives Fondation Le Corbusier

15- Il s'agit des endroits au niveau des façades extérieures où il n'y avait pas d'isolation (ou une rupture d'isolation), caractérisés donc par des déperditions d'énergie, et à l'origine de condensations, par exemple accompagnées de décollement des peintures, altérations des enduits...

16- <https://youtu.be/h2-ZhU7R5PQ>

## Bibliographie

DESMOULINS Christine. *L'Appartement-atelier de Le Corbusier*. Peaugres : Carapace Édition, 2018. Collection ArchiNote, n°9.

GRAF Franz, MARINO Giulia. « Les multiples vies de l'appartement-atelier de Le Corbusier ». *Cahiers du TSAM*, 2017, n°2.

GRAF Franz, MARINO Giulia. *L'appartement-atelier de Le Corbusier, 24 NC, 1931 – 2014, étude patrimoniale et recommandations*. Rapport d'étude. Laboratoire des Techniques et de la Sauvegarde de l'Architecture Moderne. Juillet 2014.

HUBERT Marie-Odile, HALL Carolina, SCHROETER Julie. *Étude des polychromies, bois et éléments métalliques du mobilier, appartement-atelier de Le Corbusier 24 NC*. Rapport d'étude. Fondation Le Corbusier, 2015.

LE CORBUSIER. « Unité ». *L'architecture d'aujourd'hui*, 1948.

LEMAIRE Olivier. *Chez Le Corbusier*. coproduction Imagissime/Fondation Le Corbusier, 2018, 33 min. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLkFsS-buwz9LQmk5sfMraYWOxjdnXpZNOs>

*Maquette numérique de l'appartement-atelier de Le Corbusier*. Rapport d'étude. Bureau d'étude A-bime, 2017.

PERRIAND Charlotte. *Une vie de création*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1998.

SBRIGLIO Jacques. *Immeuble 24 N.C. et appartement Le Corbusier*. Bâle : Birkhäuser, Fondation Le Corbusier, 1996.

# LE PROJET DE CONSERVATION ET DE RESTAURATION DU JARDIN DE GABRIEL : L'ATELIER DE GABRIEL ALBERT

**Manuel LALANNE**, conservateur des monuments historiques, Conservation régionale des Monuments historiques, site de Poitiers, Direction régionale des affaires culturelles Nouvelle-Aquitaine  
manuel.lalanne@culture.gouv.fr

**Yann OURRY**, médiateur du patrimoine, Service Patrimoine et Inventaire, site de Poitiers, Direction Culture et Patrimoine, Région Nouvelle-Aquitaine  
yann.ourry@nouvelle-aquitaine.fr

## INTRODUCTION

Cette communication pose probablement plus de questions qu'elle n'apporte de réponses ; en réalité elle se propose de faire un point dans la réflexion sur un projet en cours concernant la mise en conservation du jardin de Gabriel Albert (1904-2000), situé à Nantillé, près de Saint-Jean-d'Angély, en Charente-Maritime.

Ce que l'on a coutume d'appeler « le Jardin de Gabriel » se compose en réalité de trois éléments (Fig. 1) :

- la maison, construite par Gabriel Albert, comprend un bâtiment couvert de tuiles avec son porche d'entrée et un bâtiment couvert de plaques de tôles, ainsi qu'une petite pergola en ciment ;
- le jardin de statues, d'une superficie de 40 m par 30 m tout autour de la maison et au bord d'une route passante reliant Aulnay à Saintes. Il

comptait 420 statues à l'origine, et aujourd'hui 370 suite au vol de certaines d'entre elles. Ces statues sont réalisées en mortier de ciment, polychromes, sur armature métallique, de toutes tailles, allant de petites statuette, que l'on prend dans la main, jusqu'à des personnages humains à l'échelle 1 ;

- l'atelier de l'artiste, situé derrière la maison, dans un cabanon en tôle très sommaire, posé à même la terre battue, à l'intérieur duquel on trouve encore, sur des établis en bois, les outils, des coupures de journaux et diverses pièces montrant le processus de création de l'artiste-artisan, comme s'il avait quitté les lieux la veille. « *On pourrait croire que Gabriel s'est juste absenté quelques instants et qu'il va nous surprendre dans son atelier !* » est d'ailleurs la phrase, répétée en boucle par les visiteurs, qui traduit bien l'atmosphère de ce lieu particulier au sein du Jardin de Gabriel, conservé en l'état depuis le décès de l'artiste-artisan, en 2000.



**Fig. 1** ■

Vue aérienne du Jardin de Gabriel.

© Région Nouvelle-Aquitaine, Inventaire général du patrimoine culturel, Renaudie Jean-Paul

Aujourd'hui propriété de la Région Nouvelle-Aquitaine, le Jardin de Gabriel vient de connaître les premières mesures d'urgence pour sa conservation *in situ*. Le déménagement des statues sous un abri, un temps évoqué, n'est aujourd'hui plus envisagé, depuis que l'atelier et ses innombrables objets ont révélé leurs secrets sur l'œuvre que constitue le Jardin de Gabriel dans son ensemble. Un projet de conservation et de restauration du site est à l'étude. Dans ce projet, l'atelier occupe une place importante, tant ce petit bâtiment en tôles soulève des questions épineuses concernant les partis-pris de conservation-restauration et sa présentation au public.

Dans un premier temps, nous introduirons l'artiste et son œuvre, en montrant comment ses réalisations d'art brut ont donné lieu à une prise en compte patrimoniale de l'ensemble du site. Puis nous expliquerons le projet de conservation des statues, dont la première phase de mise en conservation d'urgence s'est achevée l'été 2018. Enfin, nous présenterons les pistes de réflexion concernant l'atelier de l'artiste, pour sa sauvegarde, son aménagement futur et sa présentation au public.



**Fig.2** ■

Portrait de Gabriel Albert.  
© Région Nouvelle-Aquitaine,  
Inventaire général du patrimoine culturel,  
Reproduction Jean Raphaël.

## LE JARDIN DE STATUES

### Gabriel Albert

Gabriel Albert (Fig.2) est né en 1904 à Nantillé, dans une famille d'agriculteurs. Il va peu de temps à l'école, de 6 à 10 ans, et travaille à la ferme avec ses parents. Attiré dès son plus jeune âge par la sculpture et le modelage, il quitte la ferme familiale et, après avoir exercé plusieurs métiers, devient menuisier-ébéniste. En 1956-57, Gabriel Albert construit, de ses mains et avec les matériaux à sa disposition, une petite maison décorée de façon originale. Il l'orne de couleurs, de moulures et de formes à son goût. Il édifie également un moulin à vent décoratif, qui, inspiré de la chanson *Moulin Rouge*, symbolise son amour conjugal.

Cet élan créateur s'interrompt pendant quelques années, avant de renaître en 1969. Cette année-là, Gabriel Albert prend sa retraite. Il se lance alors dans une entreprise hors du commun : créer des statues en ciment et les disposer à la vue de tous, dans son jardin, autour de sa maison. La tâche est immense, mais l'homme y voit le moyen d'accomplir son rêve d'enfance : créer, devenir un artiste. Trouvant ses modèles dans la vie de tous les jours et dans les journaux, magazines et catalogues, il façonne des statues et des bustes représentant des personnages célèbres ou anonymes et des animaux. Il expérimente plusieurs procédés techniques et résout, un à un, les problèmes rencontrés pour améliorer son mode opératoire. Il assemble tout d'abord une armature de fils métalliques de récupération, formant le squelette de la statue. Il prépare le ciment, de marque Portland®, avec du sable de la carrière voisine de Cadeuil. Utilisant les techniques du

modelage, du coffrage et du moulage, il crée les différents membres de la statue sur l'armature. Il termine par le visage, auquel il accorde le maximum d'attention. A partir d'une boule grossière de ciment, il ajoute un à un les différents éléments souvent préparés à l'avance : bouche, nez, yeux, oreilles, cheveux... Pour la polychromie, il utilise plusieurs techniques. Certaines statues sont teintées dans la masse grâce à des pigments, d'autres sont peintes et souvent repeintes à plusieurs reprises. Toutes les phases de cette création s'opèrent dans son atelier, situé derrière la maison, au fond du jardin.

Contraint par la maladie de mettre fin à sa création en 1989, Gabriel Albert est l'auteur d'une œuvre considérable, constituée de plus de 400 statues et bustes, alignés le long d'allées aménagées pour faciliter la visite, ou disposés en groupe ou en cercle pour les faire interagir. Outre une quarantaine d'animaux, sauvages ou domestiques, les statues représentent des personnages historiques ou politiques, des artistes, des personnages issus d'œuvres culturelles, des paysans et paysannes, des hommes et des femmes en habits soignés, des danseuses, des femmes nues ou en maillot de bain. Habitant-paysagiste<sup>1</sup>, sans formation artistique, Gabriel Albert évolue sans le savoir aux confins de l'art brut et de l'art naïf, tout en étant imprégné de « l'art savant », qu'il admire et cherche souvent à reproduire. Artiste inclassable, il nous livre bien plus qu'une collection de statues. Comprenant la maison et l'atelier de l'artiste, le Jardin de Gabriel forme un ensemble indissociable, chargé d'émotion, car très étroitement lié à la vie, à l'intimité et aux rêves de Gabriel Albert.



**Fig.3** ■

Vue générale du Jardin de Gabriel en 2009.

© Région Nouvelle-Aquitaine, Inventaire général du patrimoine culturel, Bonnifait Fabrice.

### **Une prise en compte patrimoniale progressive**

À l'instar d'œuvres atypiques comme le Palais idéal du facteur Cheval, la reconnaissance patrimoniale du Jardin de Gabriel ne va pas de soi. S'il a été repéré très rapidement par les spécialistes de l'art brut et des habitants-paysagistes, dès la fin des années 1970, le Jardin de Gabriel suscite davantage de perplexité de la part des institutions patrimoniales. Michel Valière, ethnologue régional, enregistre en 1991 un entretien sonore avec Gabriel Albert. Sous son impulsion, le Jardin de Gabriel est proposé à la Commission régionale du patrimoine historique, archéologique et eth-

nologique (COREPHAE), mais celle-ci émet un avis défavorable à une protection au titre des Monuments Historiques (17 décembre 1991).

Gabriel Albert décède en 2000. Le 3 août 2000, la commune de Nantillé achète les deux parcelles contenant le jardin, la maison, l'atelier et l'ensemble des statues. Soucieux du devenir de son œuvre, Gabriel Albert avait auparavant vendu ses statues à la commune, pour le franc symbolique<sup>2</sup>. Cependant, la commune de Nantillé, comptant 300 habitants, n'est pas en mesure d'assurer la sauvegarde d'une telle œuvre. Sous l'effet des intempéries, le jardin se dégrade et des vols se produisent. La disparition du Jardin de Gabriel est envisagée.

En 2009, la Région Poitou-Charentes, en charge depuis peu des missions d'inventaire général du patrimoine culturel, décide d'engager une opération d'inventaire pour documenter le jardin et les statues en péril (Fig.3). Cet inventaire est suivi, en 2011, d'une publication dans la collection des « Images du Patrimoine », première publication de cette collection traitant de l'œuvre d'un habitant-paysagiste<sup>3</sup>. Peu après, sont inscrites au titre des monuments historiques les parties bâties et non bâties, ainsi que la composition statuaire du Jardin de Gabriel<sup>4</sup>, « en raison du caractère unique de cette œuvre souvent assimilée aux meilleures productions de l'art brut ». Un second arrêté<sup>5</sup> inscrit les 388 sculptures présentes dans le jardin. Le Jardin de Gabriel entre ainsi dans la liste très serrée des environnements créés par des habitants-paysagistes, reconnus et protégés au sein des Monuments Historiques (le Palais idéal du facteur Cheval, la Maison Picasiette, la Maison Bleue, le Jardin de Rosa Mir, le Petit Paris).

En 2014, la commune de Nantillé vend le Jardin de Gabriel à la Région Poitou-Charentes. Depuis la réforme territoriale de 2016, la Région Nouvelle-Aquitaine est ainsi propriétaire du Jardin de Gabriel. La Région commande aux agences AVEC et INDIGO une étude de faisabilité et de programmation pour la valorisation du Jardin de Gabriel<sup>6</sup>. L'étude propose une montée en puissance progressive, afin de permettre une ouverture partielle au public dans un délai assez bref. À terme, les travaux envisagés par les agences comprennent la création d'un espace d'accueil et d'interprétation, la restauration totale des statues, du mobilier de jardin, de la maison et de l'atelier, ainsi que l'aménagement paysager du jardin.

## LE PROJET DE MISE EN CONSERVATION DES STATUES

### L'étude préalable à la restauration

En 2016, la Région et la DRAC Poitou-Charentes commandent une étude sur la restauration des statues, confiée à un groupement sous la direction de Delphine Bienvenu. Cette étude est réalisée au premier semestre 2016<sup>7</sup>. Elle comprend une étude du mode opératoire de fabrication des sculptures, un constat d'état statue par statue et des propositions de traitement pour la conservation des statues et des divers éléments du site, dont l'atelier.

L'étude du mode opératoire de fabrication des statues, à partir des outils, des matériaux, des produits et des éléments moulés stockés dans l'atelier, a permis de bien comprendre la méthodologie de mise en œuvre. Ce processus a pu être vérifié sur les statues dégradées, en particulier celles qui souffraient d'un délitement, ou celles cassées qui laissaient voir les armatures. De nombreuses radiographies ont été réalisées, notamment pour comprendre comment Gabriel Albert façonnait ses armatures autour d'un noyau en ciment standard, sur lequel il venait façonner une couche où étaient rapportés des éléments moulés au préalable, comme les visages ou les oreilles. Les matériaux ont été analysés pour être caractérisés. Ainsi, les mortiers ont été analysés par le laboratoire ERM (Etude, Recherche et Matériaux de Poitiers), tandis que les éléments de la couche picturale ont fait l'objet d'analyses par le laboratoire LAMOA (Laboratoire d'Analyse des Matériaux et Objets d'Art, Langon), tout comme les matériaux trouvés dans l'atelier. Les micro-organismes ont également été analysés

afin de déterminer un protocole de nettoyage et sélectionner des produits adaptés.

Les différentes altérations et pathologies touchant chaque statue ont été recensées dans des fiches par œuvre, ce qui permet de disposer d'une documentation de base sur chaque statue. A partir du constat d'état, les statues ont été classées en trois catégories – péril, moyen et stable – ce qui a permis de dresser un bilan sanitaire de la collection. En 2016, 47 sculptures sont ainsi qualifiées « en état de péril ». Lorsque la première phase de travaux d'urgence est lancée, un an plus tard, ce sont 59 sculptures qu'il faut impérativement déposer dans des réserves hors d'eau, étant donné leur état de conservation. Ces données permettent de se rendre compte de la vitesse de dégradation des objets, notamment lorsqu'ils sont soumis aux intempéries et qu'ils présentent des éléments de structures affleurant qui ont créé des risques de corrosion des armatures.

Enfin, l'étude propose un protocole d'intervention précis, depuis le marquage des œuvres jusqu'au nettoyage avec des produits adaptés, la dépose des éléments les plus fragiles, la protection de celles qui restent en extérieur par une couche de cire protectrice, des housses d'hivernage et la sécurisation des petits éléments contre les vols et les coups de vent.

### **Travaux d'urgence pour la mise en conservation des statues en extérieur**

Alertée par ce diagnostic, la Région lance en novembre 2017 les premières mesures d'urgence pour la restauration du Jardin de Gabriel.

Un premier marché est passé, comprenant deux lots. Le premier concerne le conditionnement et le transport d'un ensemble de 59 statues jugées trop dégradées pour rester exposées aux intempéries en extérieur. Elles sont déposées dans des réserves, à l'abri de l'humidité et du gel. Préalablement au transport de ces statues, dont les armatures corrodées ont fait éclater les mortiers ou qui se sont rompues en plusieurs morceaux lorsqu'elles sont tombées à terre en raison du vent, de la mousse polyuréthane a été coulée dans des films pour maintenir les éléments pendant le transport. Ces statues devront faire l'objet d'une restauration fondamentale.

Il est à noter que toutes les statues recouvertes de peinture glycérophthalique, utilisée un temps par Albert Gabriel dans le cadre de ses expérimentations sur la polychromie, ont dû soit être déposées en réserve, soit être rentrées dans la maison, car cette couche picturale, très fragile, s'écaille fortement.

Le second lot concerne des interventions de conservation et de conservation préventive sur les statues restant dans le jardin. Ce lot a été confié à ARTHEMA et ARCOA, sous la direction de Ludovic Loreau. Dans un premier temps, il est décidé de stabiliser les statues. En effet, les mouvements du sol sur lequel elles sont simplement posées, les tempêtes et les

forts coups de vent en Charente-Maritime, ont fait tomber plusieurs statues qui se sont cassées. La méthode adoptée est la mise en place d'étais en bois, soit sous forme de trépieds, soit sous forme de liaisonnement, pour solidariser plusieurs éléments ensemble afin de leur permettre de résister au vent.

Un premier nettoyage-dépoussiérage est effectué, puis les statues reçoivent au printemps un traitement biocide à base d'ammonium quaternaire (Barquat), suivi d'un brossage pour enlever les mousses et champignons, tandis que les lichens sont retirés à la vapeur. Le résultat a permis de mieux apprécier la polychromie qui semblait perdue, mais qui est sur la plupart des statues bien conservée sous les lichens.

De nombreuses fissures, apparues du fait des chocs thermiques, ont entraîné des infiltrations d'eau et, par conséquent, la corrosion des armatures en fer. Ces armatures, parfois apparentes, notamment au niveau des bras et des jambes, parfois affleurant seulement en surface, étaient la source d'une dégradation très rapide, car dès lors que la corrosion est amorcée, elle crée des éclatements importants du mortier ou des divers éléments rapportés comme les visages ou les chevelures. Les restaurateurs ont donc passivé les éléments métalliques, puis traité les fissures en les comblant avec un mortier de ragréage.

Afin de préserver les statues des intempéries, il a été décidé de mettre en place une couche de protection. Pour fixer la couche picturale, parfois pulvérulente, un fixateur (Plexisol P550) est pulvérisé. Il permet également de redonner une teinte plus accentuée aux polychromies ternies, tout en conservant

un aspect mat. Enfin, une couche de cire protectrice est appliquée à la brosse, selon les préconisations de l'étude. Comme il a été remarqué que les chevelures des personnages comportaient des faiblesses et étaient les plus exposées aux pluies, une double application de cire a été réalisée dans ces zones. Il s'agit d'une méthode expérimentale qui devra être suivie dans le temps pour déterminer la durée d'efficacité de la couche protectrice et la fréquence nécessaire de renouvellement de cette cire. Ce suivi permettra de définir une périodicité pour l'entretien des statues, que la Région devra prendre en compte dans son budget de fonctionnement du site. Si cette méthode fonctionne, elle présente certes l'inconvénient d'un entretien régulier, mais elle permet de continuer à exposer les statues *in situ*, en plein air et dans leur configuration d'origine. L'appréciation du résultat permettra à la Région de se prononcer sur le scénario de mise en valeur du site, au moins en ce qui concerne la conservation préventive en extérieur.

## L'ATELIER DE GABRIEL ALBERT

### Un ensemble à cristalliser mais composé de matériaux pauvres et peu pérennes

L'atelier est une des composantes essentielles du Jardin de Gabriel (*Fig.4*). Il revêt une grande importance pour documenter les sources d'inspiration de l'artiste (les journaux, les magazines de son temps), le processus de création et les matériaux utilisés. Bien qu'il ne soit composé que de matériaux pauvres, l'atelier est riche des informations qu'il contient sur l'œuvre.

#### ■ Fig.4

L'atelier de Gabriel Albert.  
© Région Nouvelle-Aquitaine, Inventaire général du patrimoine culturel, Jean Raphaël.





**Fig.5** ■

Vue intérieure de l'atelier.

© Région Nouvelle-Aquitaine,  
Inventaire général du patrimoine culturel,  
Jean Raphaël.

L'atelier est construit en tôle ondulée, avec une charpente métallique, sur un sol en terre battue. Cette structure non étanche, soumise aux variations hygrométriques et aux insectes xylophages, abrite pourtant la plupart des secrets de fabrication des statues. Sur les tables, étagères et établis en bois s'entasse tout d'abord une importante documentation papier, amassée sur de longues années, qui constituait la source d'inspiration principale de Gabriel Albert. Il trouvait dans les photos des magazines, des journaux et des catalogues, les modèles de ses futures statues. Les outils, pour travailler le ciment, le métal, le bois ou la peinture, étaient rangés sur plusieurs étages. Ils nous renseignent sur les procédés techniques employés. Les matières premières – ciment, fils métalliques, pigments et pots de peinture –

sont encore présents, de même que quelques statues inachevées et un stock important d'éléments de visage ou de mains moulés à l'avance (Fig.5). Enfin, de nombreux objets personnels divers donnent la sensation d'entrer dans l'intimité de Gabriel Albert. Cette accumulation d'objets, plus rangés qu'il n'y paraît au premier regard, dans un lieu aussi réduit, est saisissante. L'atelier présente un intérêt majeur pour la compréhension de l'œuvre de Gabriel Albert : il explique comment, avec les moyens à sa disposition, le menuisier-ébéniste est parvenu à réaliser son rêve.

L'atelier a été largement exploité pour l'étude et la publication du Service régional de l'inventaire et du patrimoine (documentation papier, outils, matières premières...), mais

les différents objets n'ont pas fait l'objet d'un inventaire systématique et exhaustif. En effet, l'inventaire réalisé par la Région en 2009-2010 a porté essentiellement sur les statues et bustes présents dans le jardin. Il convient donc, à court terme, de commencer par réaliser cet inventaire de l'atelier, pièce à pièce, d'établir un plan des localisations précises et une couverture photographique, avant toute intervention. Cette opération minutieuse pourra s'accompagner du marquage des objets, pour permettre leur identification et leur récolement.

### **Les problèmes de conservation de l'atelier**

Les problématiques de conservation de l'atelier sont complexes, car les matériaux et la nature même du lieu permettent difficilement une conservation pérenne sans transformer le lieu. Or, l'atelier, conservé en l'état, « dans son jus », depuis le décès de Gabriel Albert, perdrait son sens s'il était restauré de façon trop radicale. De nombreuses questions se posent sur la conservation, la restauration et la valorisation pour le public de ce lieu exceptionnel et atypique.

La conservation du bâtiment en lui-même pose question. L'abri précaire en tôle n'est pas étanche et les tôles présentent plusieurs trous qui laissent pénétrer l'eau. La structure métallique n'est pas fondée et risque d'être renversée par une tempête, tandis que la terre battue au sol n'isole pas de l'humidité et permet à des insectes et des rongeurs de rentrer. En aucun cas cette structure rudimentaire ne constitue un environnement sain pour la bonne conservation des objets. Le maintien des objets *in situ* et leur bonne conservation semblent antinomiques ; il faut donc transformer l'atelier

pour lui permettre de continuer à abriter les outils et les matériaux.

Trois hypothèses ont été envisagées par l'agence AVEC qui a rendu une étude de programmation pour le site, afin de présenter le lieu dans des conditions de conservation satisfaisantes : soit l'on considère que la structure doit être conservée telle quelle, et elle doit alors être consolidée dans une logique de cristallisation, avec le risque que cela comporte pour les objets à l'intérieur ; soit la structure est doublée à l'intérieur et isolée du sol par un revêtement en dur ; soit l'ensemble de l'atelier est déconstruit et reconstruit, pour offrir un bâtiment pérenne en remplacement, afin de permettre une meilleure conservation des objets.

Bien qu'aucun parti n'ait été décidé dans le projet à l'heure actuelle, la solution réside probablement dans un compromis. Les plaques de tôle doivent d'ailleurs être remplacées à court terme pour mettre l'édifice hors d'eau. La structure métallique pourrait être conservée avec un système de tôles légères doublées pour assurer une meilleure inertie thermique. Le sol en terre battue devra nécessairement être revu pour un sol en dur isolant.

De même, dans son étude, Delphine Bienvenu propose de conserver les objets dans l'atelier, à l'exception des matériaux les plus fragiles, tels que les terres crues ou les papiers, qui devraient être remplacés par des fac-similés.

Prenant en compte les risques pour la conservation, le traitement des éléments en papier de l'atelier a déjà fait partie des travaux d'urgence de l'hiver 2017-2018. En effet, à l'entrée



**Fig.6** ■

Vue intérieure de l'atelier : outils et éléments préfabriqués.  
 © Région Nouvelle-Aquitaine, Inventaire général du patrimoine culturel, Jean Raphaël.

de l'atelier étaient rassemblées des coupures de journaux et de magazines, déposées par Gabriel Albert, dans lesquelles il a puisé des modèles pour ses statues. Ces ensembles de papiers, sans valeur artistique, ont cependant une grande valeur documentaire et devaient donc être pris en compte. Comme il n'était pas possible de les maintenir dans l'atelier humide, soumis aux variations climatiques et aux insectes, il a été décidé de procéder à leur traitement. La documentation a été anoxiée, inventoriée et conditionnée dans des chemises neutres, puis rangée dans des boîtes de conditionnement qui ont été confiées aux Archives départementales de la Vienne à Poitiers.

### **La valorisation et la présentation au public**

L'atelier a été laissé dans son état, « comme si l'artiste était parti hier » (Fig.6). Cependant, ce lieu de travail, avant tout fonctionnel, ne permet pas une présentation didactique qui rendrait facilement compréhensible le processus créateur de l'artiste. Gabriel Albert le présentait ainsi : « *J'ai l'atelier... Oh, il est pas beau à voir ! Ya de toutes espèces d'affaires dedans. Y a de la ferraille, y a de tout [sic]* »<sup>8</sup>.

On peut dès lors se demander s'il faut faire primer cet état d'origine de l'atelier, en le reconstituant tel quel, ou bien s'il faut penser à une présentation plus didactique pour le public, dans la mesure où l'on a la chance de bénéficier de tous les éléments servant à la création. Les procédés de fabrication établis par Gabriel Albert ont d'ailleurs été bien étu-

diés, depuis les témoignages recueillis par l'ethnologue Michel Valière jusqu'à l'étude de Delphine Bienvenu.

Plusieurs options peuvent donc être envisagées, selon que l'on considère plus ou moins l'agencement de l'atelier comme ayant une valeur en soi, ou que l'on fait primer la valeur documentaire des éléments de l'atelier. Dans son étude de programmation, l'agence AVEC préconise de ne pas y faire entrer le public et de lui faire découvrir l'atelier à travers une porte vitrée, installée derrière la porte d'entrée existante, de manière à privilégier l'émotion de la découverte du lieu, en travaillant sur un éclairage d'ambiance. Dans son étude, Delphine Bienvenu propose, quant à elle, tout en laissant les établis inchangés, encombrés des outils, de mettre en valeur sur les tables centrales les éléments servant à la création d'une statue, pour une présentation plus didactique.

La difficulté qui se pose, c'est de faire entrer le public dans ce lieu, assez réduit, encombré d'objets, qu'il ne sera pas possible de sécuriser intégralement. Ici, les impératifs de conservation sont peu compatibles avec les objectifs de valorisation. Or, la fermeture de l'atelier serait particulièrement dommageable pour le public, d'autant plus que lors des ouvertures exceptionnelles organisées ces dernières années, le passage dans l'atelier lors de la visite guidée est souvent vécu comme la partie la plus appréciée du jardin. En terme de médiation, c'est un lieu idéal pour faire comprendre le processus de création, où l'on peut donner à voir tous les composants de la statue, depuis la photo qui a servi d'inspiration, aux moulages, à l'armature, etc. Le mode de gestion du site, qui reste à définir, devra donc prendre en compte la possibilité ou non d'ouvrir ce lieu.

## CONCLUSION

Le projet de conservation et de restauration de l'atelier de Gabriel Albert se heurte à un certain nombre de questions délicates, liées aux matériaux et techniques non conventionnels employés par l'artiste, au nombre très important de petits objets conservés, ainsi qu'à la difficulté de présenter au public cette partie pourtant essentielle du site.

Si une première campagne de travaux d'urgence a permis de mettre en place un protocole de conservation en extérieur des statues, qui reste à vérifier dans sa durabilité, il reste beaucoup à faire pour la sauvegarde et la valorisation du jardin de Gabriel. Les questions qui se posent désormais intéressent aussi l'aménagement du site : comment stabiliser les statues alors que le sol est en terre meuble ? Comment empêcher les variations climatiques dans l'atelier, en tôle et en terre battue, sans reconstruire un bâtiment ?

Le jardin de Gabriel, ses statues en ciment, son atelier et sa maison, sont réalisés à partir de matériaux pauvres, peu pérennes, qui ne sont pas très anciens, mais qu'il s'agit déjà de faire durer. Il faut donc réfléchir à des aménagements les moins impactants possibles pour préserver la dimension simple du site – une maisonnette modeste au bord de la route et sa cabane dans le jardin – tout en prenant en compte les impératifs de conservation et les objectifs de médiation pour ouvrir le site à la visite.

## Notes

- 1- En 1977, l'architecte Bernard Lassus utilise, dans son ouvrage *Jardins imaginaires*, le terme « habitants-paysagistes » pour désigner des personnes qui ont entrepris de faire de leur environnement quotidien (maison, jardin) une création personnelle.  
<http://habitants-paysagistes.musee-lam.fr/>
- 2- Acte notarié du 10 décembre 1991.
- 3- Allard, 2011.
- 4- Arrêté du 10 mai 2011 portant inscription au titre des monuments historiques, en totalité, des parties bâties et non bâties ainsi que de la composition statuaire formant le Jardin de Gabriel à Nantillé (Charente-Maritime).
- 5- Arrêté du 28 décembre 2011 portant inscription d'objets mobiliers.
- 6- Agences AVEC et INDIGO, 2016.
- 7- Bienvenut, 2016.
- 8- Valiere, 2008.

## Bibliographie

- ALLARD Thierry et al. *Le jardin de Gabriel : l'univers poétique d'un créateur saintongeais*. La Crèche : Geste Editions, 2011, Collection « Images du patrimoine ».
- Agences AVEC et INDIGO. *Aménagement et valorisation du Jardin de Gabriel à Nantillé*. Étude de faisabilité et de programmation, juin 2016.
- BIENVENUT Delphine et al. *Etude préalable à la restauration des sculptures : le jardin de Gabriel*. Juin 2016.
- VALIERE Michel. « Verbatim de l'enregistrement de Gabriel Albert réalisé le 13 novembre 1991 », exposé le 10 décembre 2005 lors du colloque du Musée d'art moderne Lille Métropole à Villeneuve-d'Ascq (59).
- Dossier documentaire de la conservation régionale des Monuments Historiques. *Charente-Maritime, Nantillé, Le Jardin de Gabriel*. Poitiers : Direction régionale des affaires culturelles de Poitou-Charentes (DRAC), 2008.

# UNE HISTOIRE À PORTÉE DE MAIN. DES COMPOSANTS DU SECOND ŒUVRE DANS L'ARCHITECTURE DES TRENTE GLORIEUSES

**Eric MONIN**, professeur en Histoire et Cultures Architecturales à l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille  
e-monin@lille.archi.fr

La terre, le bois, la pierre, la brique, l'acier puis le béton sont des matériaux de construction qui ont tous conquis leurs lettres de noblesse grâce à l'habileté d'ouvriers avisés et à l'ingéniosité d'architectes clairvoyants, qui ont su exalter chacune de leurs qualités dans des univers formels appropriés. Quand Henri Focillon célèbre *l'Art des sculpteurs romans*<sup>1</sup> ou Peter Collins *la Splendeur du béton*<sup>2</sup> des frères Perret, ces auteurs soulignent les liens très intimes qui s'établissent entre des artisans, des maîtres d'œuvres et une matière domptée avec hardiesse et respect. L'histoire de l'architecture a montré comment, à plusieurs siècles de distance, les formes fluides d'un ouvrage monolithique en béton armé peuvent exercer la même fascination qu'un édifice en pierres de taille soigneusement appareillées. Généralement accessible au premier abord, le gros œuvre se fait le complice des prouesses formelles du matériau ainsi mis en scène, mais derrière ces coques illustres se cachent parfois d'autres trésors d'invention qui convoquent une matière subtilement domesti-

quée, capable de faire littéralement vibrer tous les sens. Interrogés avec sagacité, ces composants du second œuvre livrent des histoires d'entreprises, d'architectes, d'ingénieurs et d'usagers confrontés aux pouvoirs croissants de la matière sur le quotidien, une situation qui s'est considérablement développée après la Seconde Guerre mondiale. À partir de cette époque, les nouveaux matériaux de synthèse, issus de la pétrochimie, ont bien évidemment joué un rôle essentiel dans la diversification des produits du second œuvre, avant que ce marché n'intéresse rapidement de très nombreuses industries.

En s'appuyant sur les recherches réalisées sur ce sujet, depuis une dizaine d'années, par les étudiants du séminaire « Archéologie du projet » de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, cette contribution souhaite rappeler l'importance d'un phénomène sous-estimé et méconnu, tout en montrant comment, d'un point de vue pédagogique, l'étude de ces composants per-

met de sensibiliser les élèves architectes aux vastes problématiques de la construction, en leur faisant également toucher du doigt une histoire qui les plonge au cœur du projet.

## LES MARQUEURS D'UNE ÉPOQUE

Bien avant l'historien de l'architecture, l'écrivain ou le cinéaste ont saisi l'importance de tous les objets qui peuplent notre quotidien et en expriment la spécificité. Le dessin d'un lustre, la forme d'une méridienne ou le matériau qui recouvre une table de bistro suffisent pour transporter instantanément le lecteur ou le spectateur dans un lieu ou une époque déterminés. Au-delà du mobilier, des ustensiles ou des bibelots qui accompagnent nos existences, nos intérieurs sont également façonnés par quantité de revêtements plus ou moins techniques qui achèvent les édifices que nous occupons, en les pourvoyant de qualités essentielles et ultimes. Des tapisseries médiévales au Buflon® mural<sup>3</sup>, en passant par toutes les gammes de papiers peints qui ont écrit l'histoire d'une décoration soumise aux affres de la mode, le parement des murs, des sols et des plafonds raconte également l'histoire d'un confort toujours plus attentif aux besoins du moment. Certes, les motifs imprimés expriment l'évolution des goûts<sup>4</sup>, mais les matières utilisées illustrent la volonté d'améliorer un certain rapport au monde, en rendant les parois plus douces, plus chaudes, les surfaces plus lisses et agréables au toucher, les intérieurs plus feutrés.

Les romanciers se sont évidemment emparés de ces textures nouvelles, surgies après-guerre, pour ancrer leurs récits dans la réalité matérielle de l'époque, comme par exemple Philip Roth

dans *Portnoy et son complexe*<sup>5</sup>, où le linoléum<sup>6</sup> recouvre abondamment les sols des intérieurs des classes moyennes américaines. Facile à poser, ce matériau économique connaîtra un succès planétaire, jusque dans les chambres de bonnes parisiennes, comme celle où est logé le protagoniste d'*Un homme qui dort*<sup>7</sup> de Georges Perec. Parmi ces revêtements universels, la moquette<sup>8</sup> occupe également une place de choix, tant en littérature qu'au cinéma, en proposant des ambiances variées. Tandis que Roger Vadim convoque les fibres épaisses d'un environnement *soft*<sup>9</sup>, propice à l'épanouissement de la sensualité de *Barbarella*<sup>10</sup>, Michel Houellebecq remarque dans *La carte et le territoire*<sup>11</sup> la moquette rase de l'aéroport de Shannon, un lieu qui « *mieux encore qu'Orly, [...] évoquait cette période d'enthousiasme technologique dont le transport aérien était une des réalisations les plus innovantes et les plus prestigieuses* »<sup>12</sup>. Les plafonds n'échappent pas à la règle, et les milliers de petites lamelles d'aluminium du système Jumo®, qui donnent leur aspect si spectaculaire aux salles de réunion, et à la grande coupole du bâtiment du Parti Communiste Français construit, place du colonel Fabien dans le 19<sup>e</sup> arrondissement de Paris, par Oscar Niemeyer, ne cesseront d'inspirer les stylistes, les photographes ou les réalisateurs de cinéma en quête de décors avant-gardistes. Utilisé pour figurer la salle de contrôle de la station orbitale du film *Un ticket pour l'espace*, tourné en 2005 par Éric Lartigau, ce lieu aux ambiances intemporelles servira à accentuer la pression psychologique exercée par le commissaire Buron sur le suspect Fugain, dans le huis clos *Au Poste* réalisé par Quentin Dupieux en 2018. Toujours dans le registre des composants en aluminium, les panneaux emboutis formant les bacs Luna® de

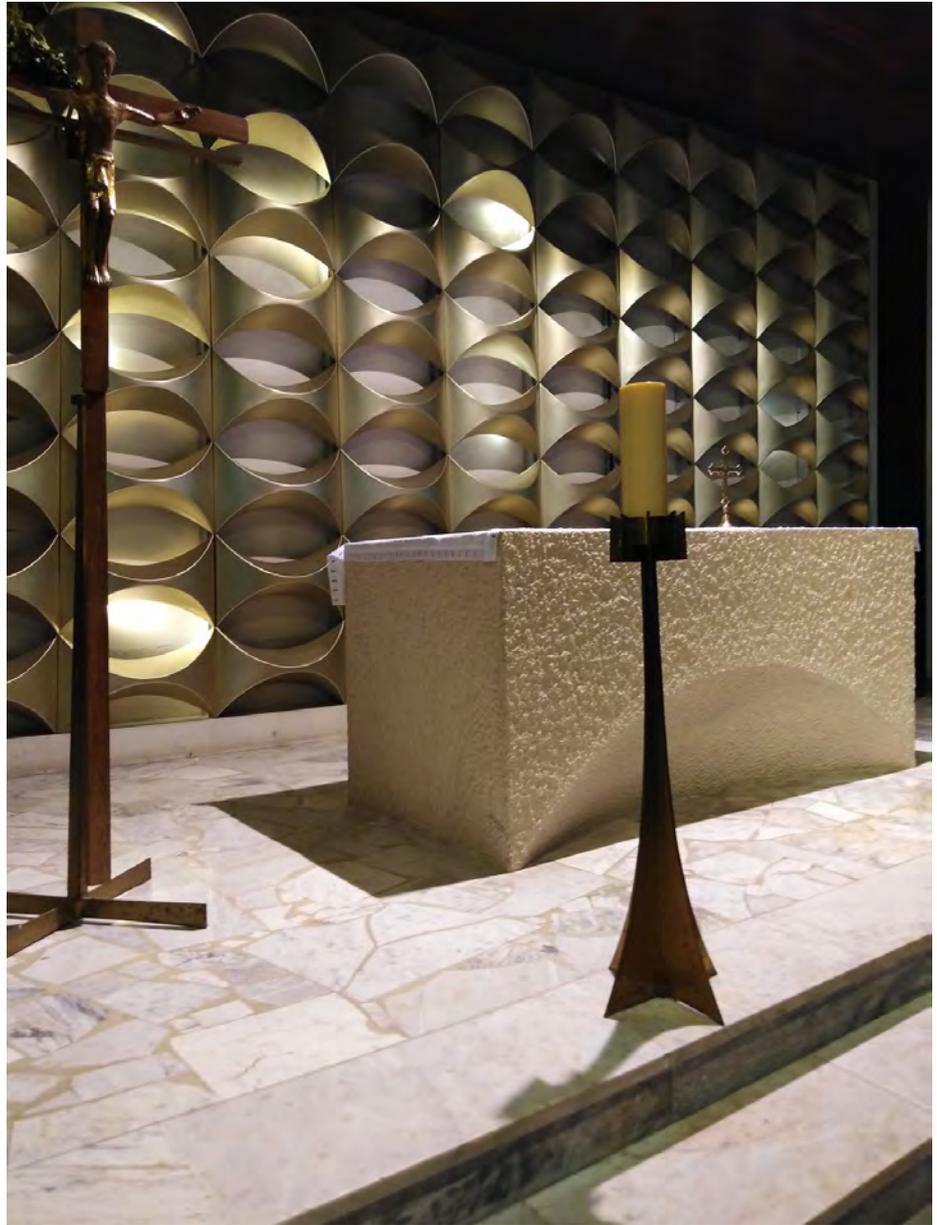


**Fig.1** ■

Panneau Bac Luna® de la gamme sculptura panels, société Steel & cie. Format : 60cmx44cm. Matériauthèque de l'ENSAP de Lille. Provenance : ancienne bibliothèque universitaire de la rue Jean Bart à Lille. © Monin Éric

la société Steel et cie (*Fig.1*) font également partie de ces revêtements emblématiques constituant les marqueurs incontournables d'une époque révolue. Du soubassement ajouré de la tour Bretagne, édifée à Nantes par Claude Devorsine en 1976, au décor si singulier de l'église Sainte-Marie-de-la-Visitation à La Celle Saint-Cloud, imaginé en 1967 par les ensembliers C & A Bisserier (*Fig.2*), l'étrange silhouette incurvée des bacs Luna® hante l'architecture du début des années 1970. Organisé autour des années charnières qui ponctuent la vie du grand couturier, le film *Saint-Laurent* de Bertrand Bonello s'arrête en 1972 sur une scène d'âpres négociations entre Pierre Berger et des investisseurs américains. Derrière les

chiffres de l'année qui s'affichent en gros caractères et en surimpression, deux grands pans de bacs Luna® s'imposent alors à l'écran pendant plus de huit minutes en champ-contrechamp, comme le fond hypnotique et enveloppant d'un échange particulièrement tendu. Le décor ponctue et situe l'action en rendant hommage à ces morceaux de tôle pliée, si étroitement liés aux tenues excentriques des mannequins défilant dans les maisons troglodytes d'André Bloc, filmées en 1966 par William Klein dans *Qui êtes-vous Polly Maggoo ?*



— Fig 2

Décor de l'église  
Sainte-Marie-de-la-Visitation  
à Élysée II, La Celle Saint-Cloud.  
Décorateurs-ensemblers :  
C & A Bisselier, 1967. © Monin Éric

Tous ces exemples montrent clairement combien les composants de l'architecture de l'après Seconde Guerre mondiale constituent la matière vivante de toute une série d'expériences, dont ils façonnent les contours. Les situations prennent corps, teintées et nuancées au gré des surfaces qui accompagnent le jeu des acteurs ou orientent le comportement des personnages. Cette plongée dans un réel recomposé au sein de réalisations remarquables ou presque anecdotiques, souligne le lien que ces constructions entretiennent encore avec leur passé, une fidélité à l'épreuve du

temps. Mais au-delà de toutes ces expériences créatrices, les linoléums, les moquettes, les faux plafonds, les bardages, qui habitent et donnent forme à ces fictions, sont les pièces incontournables d'une histoire culturelle qui a profondément marqué l'inconscient d'une population sans cesse exposée aux qualités, et parfois aux défauts, de ces nouveaux produits émergents.

## DE NOUVEAUX PROGRAMMES, DES AMBIANCES NOUVELLES

Comme le souligne Michel Houellebecq, les grands projets des Trente Glorieuses ont constitué la vitrine d'une société en mutation, commandée par l'idée de progrès et où chacune de ces réalisations servait de laboratoire à quantité d'expériences nouvelles. Les aéroports, les maisons de la jeunesse et de la culture, les clubs de jeunes, les équipements sportifs, les sièges sociaux de nouvelles administrations, comme les Caisses d'allocations familiales ou les Caisses primaires d'assurance maladie, les motels, les villages vacances, les

supermarchés, les restoroutes, sont autant de lieux emblématiques de cette période de transformations. Tous ces nouveaux programmes étaient propices à l'innovation, tant spatiale, formelle que matérielle. De nouveaux composants synthétiques recouvraient les façades, comme les panneaux Emalit® utilisés à l'aéroport d'Orly-Sud. Des coques préfabriquées, en béton précontraint ou en plastique, couvraient les nouvelles piscines dessinées par Henri-Pierre Maillard et Paul Ducamp<sup>13</sup>, ou bien conçues par Bernard Schoeller<sup>14</sup>, tandis que de nouveaux produits verriers servaient à structurer les intérieurs de nombreux immeubles de bureau, tout en laissant filtrer la lumière naturelle au cœur des édifices.



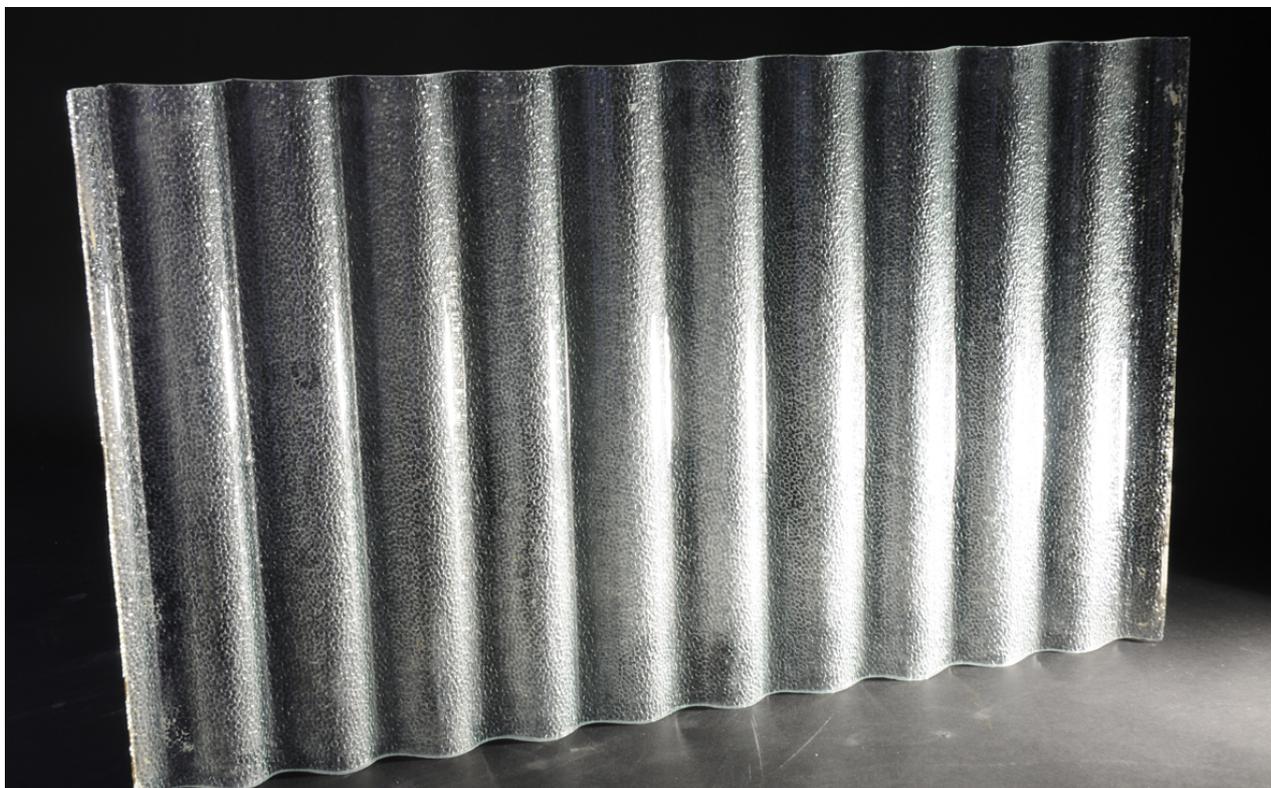
**Fig.3** ■

Quelques déclinaisons de la brique de verre Primalith® de l'entreprise Saint-Gobain. Format : 20cmx20cm. Collection E. Monin © Monin Éric

Pendant cette période, la société Saint-Gobain mit au point de nombreux composants qui allaient bouleverser les apports lumineux dans quantité de nouveaux programmes, avec par exemple les briques de verre Primalith®<sup>15</sup> (Fig.3), qui formaient de grandes cloisons translucides et colorées, les plaques de verre ondulé Verondulit®<sup>16</sup> (Fig.4), employées surtout dans l'industrie, ou bien encore les fameuses portes Clarit®, aux paumelles et aux poignées chromées, qui inonderont le marché des devantures commerciales et des cabinets médicaux. Dans le registre des dispositifs offrant une bonne porosité lumineuse, les matières plastiques se sont elles aussi brillamment illustrées, comme le montre régulièrement la

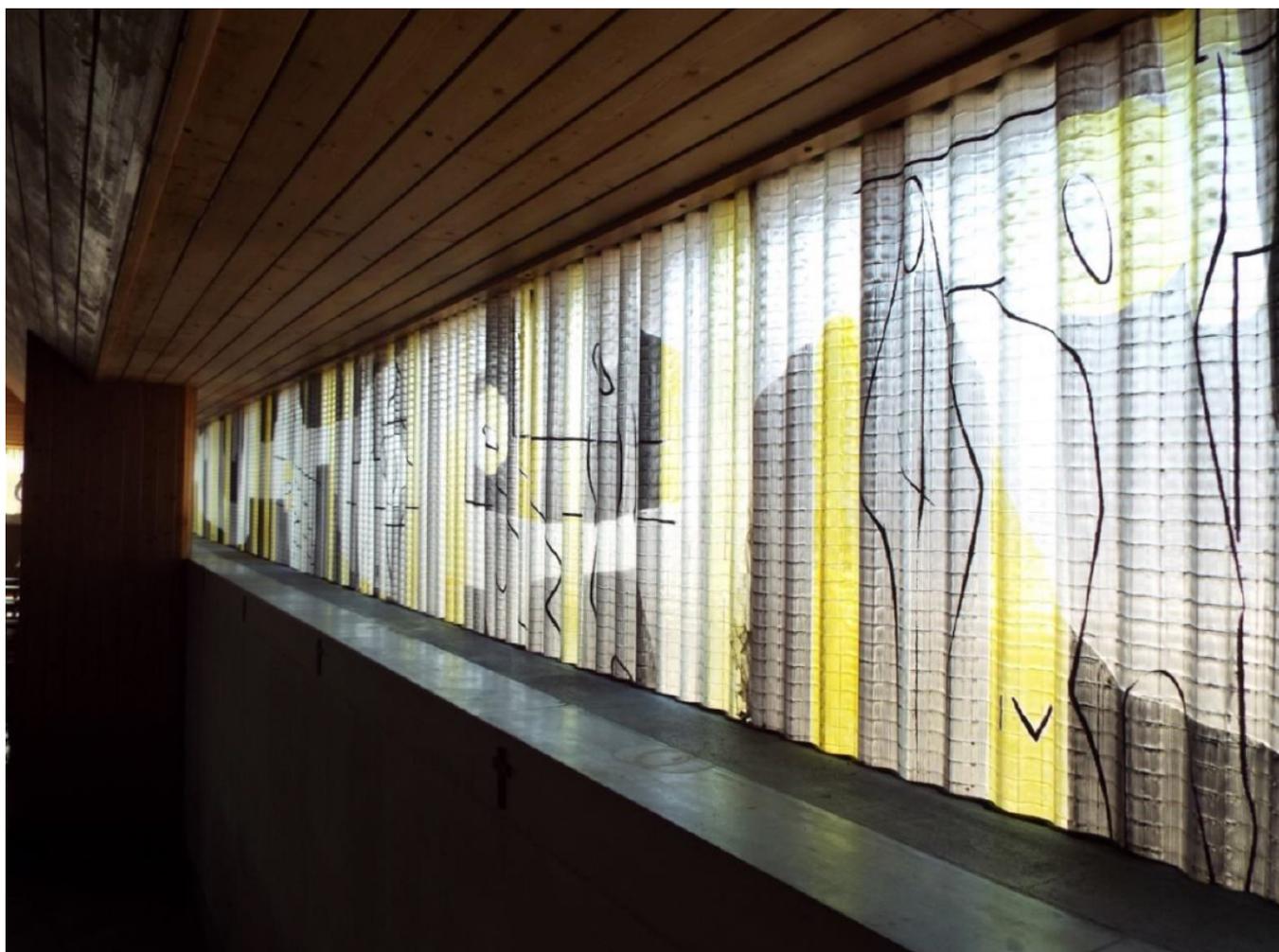
revue *Plastiques bâtiment*<sup>17</sup> éditée entre 1956 et 1969. Ainsi, le polyester est mis à l'honneur en 1955 pour la couverture de la patinoire de Boulogne-Billancourt, ou bien dans les panneaux de façade Héliotrex® de la CAF de Paris, édifée par Raymond Lopez en 1959<sup>18</sup>.

Tous ces matériaux inédits induisent une nouvelle manière de penser l'architecture et d'édifier. En effet, l'architecte n'est plus seulement un expert en composition de formes et en assemblage de volumes. Avec la complicité de ces produits nouveaux à forte valeur ajoutée, il devient un ordonnateur d'ambiances, en contrôlant le flux des effets sensibles qui émane de tous ces éléments pour le



**Fig.4** ■

Plaque de verre ondulé Verondulit®, largeur 1m.  
Matériauthèque de l'ENSAP de Lille © Henri Guillaume



**Fig.5** ■

Portion de la bande de verre ondulé peinte par Jean-Claude Vignes : stations du chemin de croix, église Sainte-Agnès, Fontaine-les-Grès. Arch : Michel Marot, 1955-1956 © Roussel Quentin

bien-être des habitants. Il s'agit dorénavant de maîtriser des environnements soigneusement conditionnés d'un point de vue lumineux, thermique, acoustique, aéraulique et chromatique, comme l'illustre bien le projet emblématique de maison à cloisons invisibles, présenté en 1957 par Nicolas Schöffer au Salon International des Travaux Publics et du Bâtiment de Saint-Cloud<sup>19</sup>. Libéré des contraintes habituelles du gros œuvre, le projet célèbre une autre vision de l'architecture, dont le programme consiste en deux zones aux ambiances distinctes, l'une chaude, l'autre froide, bien différenciées par leurs propriétés thermiques, sonores et lumineuses. Maintenu à grand renfort de diffuseurs

sonores, de panneaux absorbants, de sources lumineuses adaptées, et jouant sur la surpression de l'air climatisé, cet environnement offrait une expérience plurisensorielle, rendue possible grâce à une combinaison savante d'éléments issus du progrès technique.

En marge de cette proposition expérimentale, des catalogues toujours plus fournis, regorgeant de nouveaux composants du second œuvre, permettent à l'architecte de concevoir des ambiances originales particulièrement adaptées aux nouveaux programmes et capables de faire évoluer la commande traditionnelle, comme le montrent par exemple l'église Sainte-Agnès de Michel Marot à Fontaine-les-Grès (1956) (Fig.5), les appartements de Jean Ginsberg et Georges Massé à Montrouge (1953), la salle des fêtes de la halle

aux toiles de Rouen réalisée par Maxime Old (1961), ou bien encore l'usine Renault de Flins conçue par Bernard Zehrffuss (1953). La liste est longue et, derrière la fascination qu'exercent les nouveaux produits manufacturés pour l'architecture, se cachent quantité d'expériences inédites qui en transforment le sens. Les parois s'affinent, laissent passer la lumière dans des proportions inouïes, tout en résistant aux tentatives d'effractions et aux intempéries ; elles s'effacent sur des hauteurs jusqu'alors inimaginables ; elles deviennent coulissantes ou amovibles, introduisant de la fluidité là où tout était auparavant stable et figé. Ces composants originaux servent alors à résoudre de vieux problèmes d'architecture, tout en donnant parfois aux édifices un caractère inédit et spectaculaire. Dans des cas extrêmes, la technique devient performance et suscite l'admiration d'un public stupéfait, par exemple, devant l'élancement de la verrière en verre sécurisé qui ferme le rez-de-chaussée de la Maison de la radio conçue par Henry Bernard (1953).

## **LES ENJEUX D'UN GRAND ORDINAIRE DEVENU EXCEPTIONNEL**

Si les principes de composition, l'organisation des pleins et des vides, les rythmes qui ordonnent les extérieurs, guident toujours la main de l'architecte sur sa table à dessin, les produits nouveaux bouleversent la composition des intérieurs. Leur légèreté, leur maniabilité sur le chantier et leurs nouvelles propriétés physiques et mécaniques accélèrent la transformation des environnements construits. Le confort s'améliore vite, à grande échelle, et le principe de flexibilité peut désormais s'étendre à de nombreux programmes. Ainsi, les portes accordéon en plastiques Modernfold<sup>®20</sup> servent à décroiser des appartements aux surfaces contraignantes, à ménager fluidité et intimité dans des lieux de villégiature, comme dans la villa Seynave de Jean Prouvé et Niel Hutchinson à Grimaud (1961), tout en démultipliant l'étendue des espaces de réception, comme dans la maison Delcourt édifiée à Croix par l'architecte américain Richard Neutra (1968). Liées à la logique du plan libre qui assure une continuité des espaces, des sols et des plafonds qui filent dans toutes les directions, les lamelles des faux plafonds luxaflex luxalon<sup>®21</sup> permettent d'habiller uniformément de très grandes surfaces en masquant les réseaux qui circulent derrière eux, tout en intégrant les systèmes d'éclairage. Les divers modèles de cloisons-meubles<sup>22</sup> changent, quant à eux, la configuration des couloirs de bureaux qui deviennent des lieux fonctionnels et agréables. Les espaces de circulations sont alors magnifiés par une lumière laiteuse, filtrée par les panneaux de verre installés autour des blocs de rangement qui

flottent entre sols et plafonds. Le siège social de Saint-Gobain réalisé par André Aubert à Neuilly-sur-Seine en 1959, ou bien celui d'Air France conçu au même moment par Édouard Albert, s'emparent de ces dispositifs simples et efficaces pour réinventer des lieux qui s'étaient depuis longtemps résignés à la semi-obscurité.

Ces transformations considérables, qui ont servi à améliorer la vie d'un large public, ne relèvent pourtant pas du registre de l'exceptionnel. Fabriqués en grande série, ces composants ont rapidement saturé le paysage du quotidien au point de devenir banals. Invasifs, comme certaines espèces endémiques qui finissent pourtant par disparaître sans qu'on n'y prenne garde, ces éléments sont aujourd'hui devenus fragiles et rares, remplacés par des équipements répondant mieux aux exigences sociales et environnementales actuelles. Après avoir connu le succès, ils sont souvent rejetés par une société qui choisit d'autres uniformités dictées par de nouveaux mots d'ordres, de nouvelles idéologies. Du parquet posé sur lambourdes aux carrelages en grès cérame, puis aux moquettes, en passant par les linoléums et les sols en plastique, pour ensuite redécouvrir les vertus d'un carrelage grand format puis d'un parquet plus ou moins flottant, avant de succomber encore aux charmes d'un linoléum traditionnel, proposé cette fois-ci en dalles prédécoupées, l'histoire des revêtements de sol illustre bien la fluctuation des tendances qui commandent des modes parfois très volatiles. Le phénomène concerne l'ensemble des produits du second œuvre, dont on se lasse souvent beaucoup plus vite que des structures pérennes dont les formes, les matières, les textures, les couleurs imprègnent l'édifice. Le problème vient peut-être de ce rapport de

subordination, dû à des temporalités bien distinctes où prévaut l'élément structurel.

Suivant l'ordre de mise en œuvre du chantier, ces éléments, naturellement relégués à un rôle secondaire, présentent également un caractère plus fluctuant et réversible. Posés, installés sur le gros œuvre, ils peuvent être aisément réparés, modifiés, changés. De plus, si certains matériaux acquièrent leur noblesse avec le temps, la patine que portent ces composants est rarement le signe d'une bonification. C'est une trace d'usure inévitablement liée à leur fonction, un témoin qui accélère le rythme de leur remplacement. Sans cesse exposés au diktat des modes et aux sollicitations du quotidien, leur immense précarité peut cependant contribuer à la fascination croissante qu'ils exercent sur nos contemporains, comme la trace ultime d'une époque jugée trop rapidement, et selon des critères d'obsolescence mal définis. Le cycle de consommation infernal dans lequel se sont inscrits ces composants n'est pas étranger à ce jugement hâtif. La place qu'ils ont occupée dans l'économie du « tout jetable » est liée aux excès d'un libéralisme planétaire, pressé de spéculer sur les nouveaux visages que pouvait prendre une architecture recyclée au gré des exigences du marché. Dépourvue de bon sens, cette manière de penser l'édifier et la richesse des possibilités offertes par l'industrie, a joué en sa défaveur, entraînant pendant plusieurs décennies un profond rejet de l'architecture de l'après Seconde Guerre mondiale.

Aujourd'hui, si certains de ces éléments occupent encore une place conséquente dans notre cadre de vie, à l'image des fameuses portes Clarit® de la société Saint-Gobain qui ont connu un succès considérable, il ne reste parfois que quelques traces imperceptibles de ces produits malaimés, et seul un œil aguerri sait les reconnaître, pour identifier par exemple le pare-fenêtre Prism® de la société F.M.B. Vendôme<sup>23</sup>, un dispositif de fermeture anti-efraction, simple et extrêmement efficace, qui équipe encore quelques baies d'immeubles en rez-de-chaussée. Au-delà de la valeur patrimoniale de ces objets manufacturés, qui racontent l'histoire d'une époque animée par la notion de progrès, l'étude archéologique de ces restes s'inscrit pertinemment dans les préoccupations écologiques actuelles qui cherchent à donner un nouveau souffle à cet héritage insolite et peu orthodoxe. Stimulée ou non par les problématiques de réemploi très en vogue, portées par des collectifs comme Rotor<sup>24</sup>, cette approche sert d'abord à réinterroger un patrimoine oublié, pour donner aux spécialistes de la restauration les moyens d'intervenir avec justesse et parcimonie.

## **PÉDAGOGIE DE L'INFRA-ORDINAIRE**

Cette redécouverte des produits de la croissance constitue la motivation première du séminaire « Archéologie du projet » à l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille. Dans ce module de formation de cycle de master, les étudiants sont exercés à une quête quasiment monomaniaque qui les entraîne sur le terrain, au cœur des projets construits pendant les Trente Glorieuses, pour tenter d'en comprendre la secrète mécanique.

À force d'enquêtes patiemment instruites et bien documentées, fondées sur l'analyse de brochures publicitaires, de communiqués de presse, de brevets d'invention, d'archives d'entreprises, mais aussi d'une exploitation méticuleuse de données collectées sur le terrain, ils apprennent à regarder l'architecture autrement, en cultivant une attention bienveillante pour ses moindres détails. Comme le suggérait Reyner Banham dans son *Architecture of the well tempered environment*<sup>25</sup>, il s'agit de dépasser les caractéristiques d'une forme ou d'une structure pour s'intéresser aux dispositifs qui conditionnent l'ambiance d'un lieu.

En se concentrant sur l'histoire d'un volet, d'un lanterneau, d'une porte, d'un rideau, d'un store, d'un interrupteur, d'un panneau de façade ou d'un carreau de céramique, les étudiants découvrent « *un moyen d'établir un contact visuel avec le passé* »<sup>26</sup> qui leur permet, selon l'historien Krzysztof Pomian, « *d'apprendre ainsi en peu de temps plus que par la longue fréquentation des livres d'histoire, fussent-ils des chefs-d'œuvre* ». Ce rapprochement presque intime avec l'objet édifié offre alors la possibilité d'atteindre une réalité concrète souvent négligée. La construction devient une expérience vécue. Les traces, les textures, les odeurs tenaces, parfois encore perceptibles, entraînent l'étudiant dans les tréfonds d'une histoire matérielle ; ces investigations, faites de rencontres et de découvertes *in situ*, racontent une manière de faire de l'histoire en lien direct avec le passé, une façon d'éveiller la curiosité de l'élève architecte pour un héritage encore trop souvent méprisé.

La somme des travaux réalisés dans le séminaire a permis de mettre au jour un savoir utile à la programmation d'une intervention in situ raisonnée, comme l'explique précisément Franz Graf au regard des recherches effectuées au TSAM<sup>27</sup>, dans son ouvrage *Histoire matérielle du bâti et projet de sauvegarde*<sup>28</sup>. Dans ce processus d'exploration de l'existant, la patience, la curiosité et la prudence sont de mise pour accéder à une vérité qui dépasse le simple dépouillement de sondages et de carottages, couramment réalisés en préambule d'une opération de restauration. Les hypothèses doivent en effet tenir compte à la fois de cette réalité matérielle, tout en incluant un cheminement intellectuel nourri de sérieuses références, pour éviter les ambiguïtés. Ainsi, le succès de la restitution de la villa Cavois de Robert Mallet-Stevens à Croix, près de Lille, réside en partie dans cette capacité à remettre constamment en cause les observations faites sur le terrain, en les confrontant avec les sources documentaires photographiques et publicitaires de l'époque de la construction de l'édifice. La reproduction des équipements et, en particulier, des appareils d'éclairage mis au point par André Salomon – une démarche qui ne tient hélas pas compte de l'évolution technique des sources utilisées – donne une petite idée de l'ambiance lumineuse produite initialement par ces systèmes d'éclairage indirects. Ainsi, au-delà des formes et des matières remises en place au cours de ce chantier coûteux, ce sont aussi des environnements finement composés par Mallet-Stevens qui ont pu renaître, grâce à l'attention portée aux détails de mise en œuvre.

Dans son article « L'architecte et la restauration », paru en 2001 dans la revue suisse *Patrimoine et architecture*, Burkhardt Rukschcio insistait déjà sur la « *nature scientifique* » de ce travail très fin « *qui ne peut se satisfaire d'une approche superficielle* »<sup>29</sup>, en soulignant également le rôle du « *chantier de restauration* », au cours duquel surgissent parfois des secrets de fabrique susceptibles d'orienter les choix de l'architecte restaurateur. Rukschcio rappelle également combien la connaissance des éléments constructifs qui « *ont été fabriqués de manière standardisée et non sur mesure* » contribue à redonner une certaine forme « *d'authenticité et de patine* » à l'édifice, en ayant recours si possible aux « *matériaux d'époque* » mis à disposition par « *les entreprises de récupération* ». Évidemment, il ne s'agit pas d'encourager le pillage systématique d'édifices injustement condamnés pour en sauver d'autres plus chanceux. Mais, parallèlement à une économie du réemploi qui mérite très certainement d'être réglementée, il serait bon d'imaginer l'écho que pourraient avoir des recherches rigoureuses, comme celles menées dans le cadre du séminaire « Archéologie du projet », si elles donnaient simultanément lieu à une série de manipulations concrètes. Pour cela, il faudrait avoir les moyens d'organiser une matériauthèque du XX<sup>e</sup> siècle, qui serait à la fois l'occasion de valoriser les connaissances patiemment accumulées sur le sujet, tout en mettant à la disposition des élèves architectes et des professionnels de la restauration des outils servant à penser sereinement le projet de sauvegarde.

## Notes

- 1- Focillon, 1964.
- 2- Collins, 1995.
- 3- Le Buflon® est le nom générique d'un revêtement mural en chlorure de polyvinyle sur tissu mis au point par les établissements Maréchal. Voir : Rigot, 2012.
- 4- Gril-Mariotte, 2018, p. 47-57.
- 5- Roth, 1970.
- 6- Verdier, 2010. Rapidement, les linoléums seront d'ailleurs supplantés par les produits synthétiques à base de polychlorure de vinyle. Voir à ce sujet Veckens, 2011.
- 7- Perce, 1967, p. 49.
- 8- Plé, 2014.
- 9- Banham, 1968.
- 10- Vadim, 1968.
- 11- Houellebecq, 2017, p. 130.
- 12- *Idem*.
- 13- Lecouvez, 2014.
- 14- Bouillon, 2017.
- 15- Polan, 2016.
- 16- Roussel, 2016.
- 17- *Plastiques bâtiment : les matières plastiques au service de l'architecture et du bâtiment, 1956-1969*.
- 18- Marino, 2009.
- 19- Fibriver, 1958.
- 20- Noulette, 2014.
- 21- Arbeit, 2014.
- 22- Viroulaud, 2016.
- 23- Kimour, 2017.
- 24- Devlieger, 2016, p. 90-101.
- 25- Banham, 1969.
- 26- Pomian, 2003, p. 60.

27- Le TSAM est le laboratoire Techniques et Sauvegarde de l'Architecture Moderne dirigé par Franz Graf à l'École polytechnique fédérale de Lausanne.

28- Graf, 2014.

29- Rukschcio, 2001.

## Bibliographie

ARBEIT Justine. *Luxalon. Produit de carrossage ou matière d'ambiances ?* Mémoire de master, sous la direction d'Éric Monin. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2014.

BANHAM Reyner. « Triumph of software ». *New Society*, octobre 1968, vol.12, n° 318, p. 629-630.

BANHAM Reyner. *Architecture of the well tempered environment*. London : the architectural Press, 1969.

BOUILLON Camille. *Les Piscines tournesol. Histoire et devenir d'un objet architectural industrialisé*. Mémoire de master, sous la direction d'Éric Monin et Xavier Dousson. Paris : École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val-de-Seine, 2017.

COLLINS Peter. *Splendeur du béton*. Paris : Editions Hazan, 1995 [première édition en anglais, 1959].

DEVLIEGER Lionel. « L'architecture à l'envers ». *Criticat* 18, automne 2016, p. 90-101.

Fibriver, Société commerciale de fibres isolantes. « Maison aux cloisons invisible ». *L'Equipe. Bulletin de liaison du service commercial*, janvier 1958, n°11 [n. p.].

FOCILLON Henri. *L'Art des sculpteurs romans*. Paris : Quadrige, Presses Universitaires de France, 1964. [première édition, 1931].

GRAF Franz. *Histoire matérielle du bâti et projet de sauvegarde. Devenir de l'architecture moderne et contemporaine*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014.

GRIL-MARIOTTE Aziza. « Des paysages lointains aux monuments nationaux : l'imaginaire des motifs architecturaux dans les étoffes d'ameublement (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) ». *Profil, Revue de l'Association d'histoire de l'architecture, L'architecture au quotidien : regards sur des représentations ordinaires*, mars 2018, n°1, p. 47-57.

HOUELLEBECQ Michel. *La Carte et le territoire*. Paris : J'ai lu, 2017. [première édition, 2010].

KIMOUR Sarah. *Pour vivre heureux, vivons protégés. L'histoire du pare-fenêtre Prism*. Mémoire de master, sous la direction d'Éric Monin et Catherine Blain. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2017.

LECOUVEZ Marion. *Les Vertus modulaires de la coque HP*. Mémoire de master, sous la direction d'Éric Monin. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2014.

MARINO Giulia. *Un monument historique controversé : la Caisse d'allocations familiales à Paris*. Paris : Picard, 2009.

NOULETTE Caroline. *Modernfold, les Cloisons qui n'en sont pas...* Mémoire de master, sous la direction d'Éric Monin. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2014.

PEREC Georges. *Un homme qui dort*. Paris : Denoël, 1967.

*Plastiques bâtiment : les matières plastiques au service de l'architecture et du bâtiment*. Paris : [s.n.], 1956-1969.

PLÉ Quentin. *Apprêter les sols : la moquette fait surface*. Mémoire de master, sous la direction d'Éric Monin. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2014,

POLAN Nolwenn. *Brique de verre et dalle de verre : Histoire croisée de l'industrie et de l'artisanat*. Mémoire de master, sous la direction d'Éric Monin et Catherine Blain. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2016.

POMIAN Krzysztof. *Des saintes reliques à l'art Moderne*. Venise-Chicago, XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle. Paris : 2003.

RIGOT Céline. *Le Buflon, le plastique et les murs*. Mémoire de master, sous la direction d'Éric Monin et Marie-Céline Masson. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2012.

ROTH Philip. *Portnoy et son complexe*. Paris : Gallimard, 1970 [première édition en anglais 1969].

ROUSSEL Quentin. *La Plaque de verre ondulé : émancipation d'un " matériau de complément "*. Mémoire de master, sous la direction d'Éric Monin et Catherine Blain. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2016.

RUKSCHCIO Burkhardt. « L'architecte et la restauration ». *Patrimoine et architecture*, cahier n°10-11, Genève, juin 2001, p. 86-89.

VADIM Roger (réalisateur). *Barbarella* [film], *Dino De Laurentiis Cinematografica*, 1968.

VECKENS Juliette. *Le Polychlorure de vinyle ou la joyeuse conquête des revêtements de sol*, mémoire de master réalisé sous la direction d'Éric Monin et Marie-Céline Masson. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2011.

VERDIER Laure. *Le Linoléum, les surfaces et la mode*, mémoire de master réalisé sous la direction d'Éric Monin et Marie-Céline Masson. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2010.

VIROULAUD Clément. *L'usage en lévitation. La cloison-meuble, dispositif innovant des édifices de bureaux, 1955-1975*, mémoire de master réalisé sous la direction d'Éric Monin et Catherine Blain. Lille : École nationale supérieure d'architecture et de paysage, 2016.



# L'ÉCONOMIE PATRIMONIALE COMME MISE EN ŒUVRE MATÉRIELLE ET SÉMANTIQUE AU SEIN DE L'ATELIER MÉDIÉVAL : LE CAS DES REMPLOIS DE LA GRANDE CHASSE DE SAINT MAURICE

**Pierre Alain MARIAUX**, Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel  
pierre-alain.mariaux@unine.ch

**Romain JEANNERET**, Atelier de restauration de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune  
atelierderestaurations@stmaurice.ch

**Denise WITSCHARD**, Atelier de restauration de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune  
atelierderestaurations@stmaurice.ch

## INTRODUCTION

La Grande chasse de saint Maurice (Fig. 1), réalisée à la fin du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, toujours conservée dans le trésor de l'abbaye éponyme, est l'un des reliquaires les plus importants pour la communauté canoniale de Saint-Maurice d'Agaune (Valais, Suisse), puisqu'il contient les reliques du saint patron. Elle se présente sous la forme d'un coffre surmonté d'un toit en bâtière, orné sur toutes ses faces de plaques de métal repoussé figurant huit apôtres sur les grandes faces, un Christ bénissant et une Vierge à l'Enfant (privée de ce dernier) sur les pignons, et un cycle de six médaillons de la Genèse sur son toit. Des plaquettes niellées ou filigranées, ainsi que des pierres précieuses, quelques-unes des intailles antiques en remploi, ainsi que des pions d'échec agrémentent certains espaces laissés libres.

Portée en procession chaque année à l'occasion de la fête patronale (22 septembre), la chasse reliquaire a subi plusieurs outrages

au cours de son existence. Son état de conservation actuel a motivé une intervention de restauration complète. Celle-ci consiste en la mise à nu du reliquaire par la dépose de l'ensemble des plaques d'argent repoussé, parfois doré, clouées sur le coffre en bois, suivie d'un nettoyage complet et d'une consolidation. C'est ainsi que depuis janvier 2017, une équipe pluridisciplinaire, composée de deux conservateurs-restaurateurs, de trois historien(ne)s de l'art, d'un historien, d'un historien du bois médiéval, d'un orfèvre et d'un liturgiste, accompagne l'étude et la conservation-restauration du reliquaire. On soupçonne depuis longtemps qu'il résulte d'une construction chaotique, fruit de plusieurs interventions successives *a priori* échelonnées du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. A mi-chemin de la recherche, cet article présente, à partir du donné matériel (lectures des traces, indices d'assemblage, etc.), le contexte et les modalités de création au sein d'un atelier d'orfèvrerie médiéval. Il détaille la méthode suivie afin d'explicitier les conditions de la création originale au Moyen âge et leurs effets sur la conservation-restauration d'aujourd'hui.



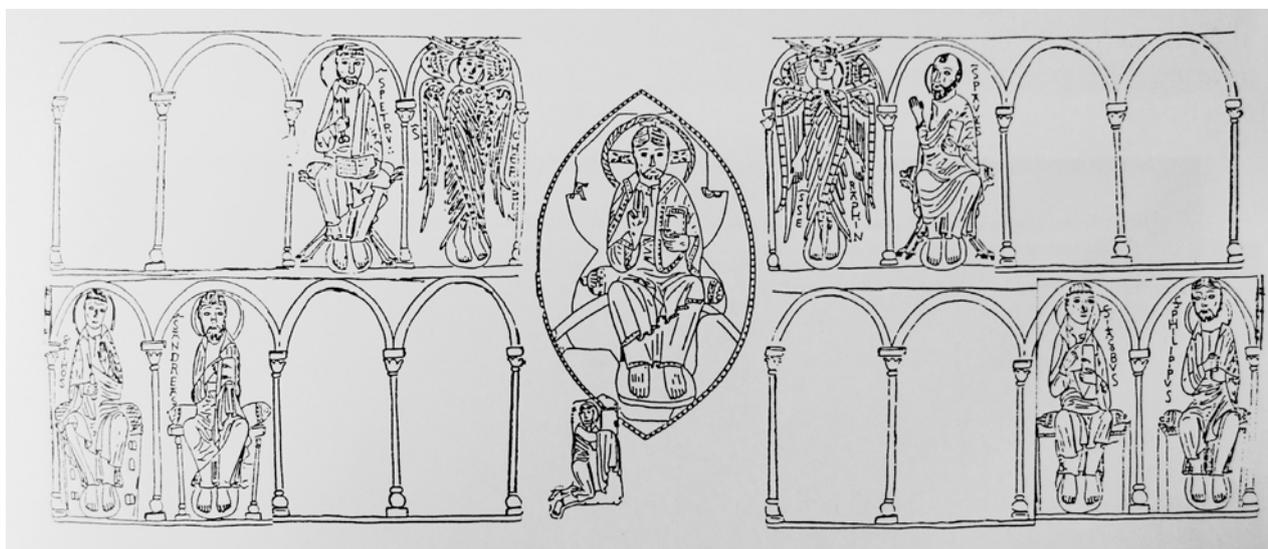
## UNE VIE AVANT LA CHASSE

Nous savons, grâce à deux documents datés de 1150, conservés aux archives de l'Abbaye de Saint-Maurice, que le comte de Savoie Amédée III « emprunte », en 1147, un *antependium* pour financer sa participation à la deuxième croisade – les diplômes parlent d'une ou de plusieurs *tabulae*. A sa mort un an plus tard, son successeur, Humbert III, ne peut rendre la table empruntée et remet à l'abbaye, en compensation, cent marcs d'argent et deux marcs d'or en plusieurs versements échelonnés de 1150 à 1154, pour refaire cet ornement. Le remboursement d'Humbert constitue un apport de métal précieux qui, même s'il n'efface pas la dette originelle du comte de Savoie, est destiné, au plus tard dès 1154, à la fabrication d'un parement d'autel censé remplacer à l'identique la table originelle, et peut-être aussi à la confection de deux reliquaires, le chef de saint Cyprien et le bras de saint Bernard. On a proposé plusieurs reconstitutions possibles de cet ornement d'autel façonné à l'identique du

**Fig.1** ■

Vue de 3/4 de la Grande châsse de saint Maurice (avant restauration). © Abbaye de Saint-Maurice. Glassey Jean-Yves et Martinez Michel

premier, sur un ou deux registres, mais la composition la plus vraisemblable devait présenter un Christ en majesté accompagné de deux anges, encadré du tétramorphe et du collège apostolique au complet, copiant qui plus est la table d'or originale<sup>1</sup> (Fig.2). Si plusieurs auteurs pensent retrouver les fragments de ce second ornement d'autel, remontés en forme de châsse, dans la Grande châsse de saint Maurice, les avis divergent quant à la date de ce remontage : la tradition locale a retenu le XVII<sup>e</sup> siècle, alors que nos indices plaident en faveur d'un remontage contemporain, ou de peu postérieur, à la révélation (*revelatio*) de 1225.



**Fig.2** ■

Reconstitution de l'*antependium* original, proposée par Thurre Daniel, 1992  
© Abbaye de Saint-Maurice. Atelier de restauration de l'abbaye de Saint-Maurice

## UNE HISTOIRE DE STYLE

Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que la Grande châsse de saint Maurice est constituée du remploi de plusieurs objets, en témoignent l'hétérogénéité des reliefs et l'assemblage de divers éléments de différentes époques. La majorité des reliefs qui proviennent de l'*antependium* – comme le Christ (Fig.3), le collège apostolique et les médaillons de la Genèse – sont de style roman et datés du XII<sup>e</sup> siècle. Le relief représentant la sainte Vierge est de style gothique (Fig.4) et proviendrait d'un objet non identifié datant du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle; les plaquettes niellées et gravées sur lesquelles court une inscription, à la base de la face des anges, comme au pignon de la Vierge, dateraient du milieu du XII<sup>e</sup> siècle ; les gemmes montées sur un réseau d'arcatures, elles-mêmes fixées sur une petite plaquette d'argent bordée par un filigrane peuvent remonter au XI<sup>e</sup> siècle. Tous les ornements datés par leur style sont donc contemporains ou antérieurs au premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Si



**Fig.3** ■

Vue du pignon roman du Christ.  
© Abbaye de Saint-Maurice.  
Glassey Jean-Yves et Martinez Michel



**Fig.4** ■

Vue du pignon gothique de la Vierge.  
© Abbaye de Saint-Maurice.  
Glassey Jean-Yves et Martinez Michel

la châsse avait été montée au XVII<sup>e</sup> siècle, on pourrait s'attendre à trouver des éléments plus récents, ce qui ne semble pas être le cas ici. Autre constatation, le fait que les ornements et les plaques ont été réemployés et non pas recyclés nous renseigne sur le contexte de fabrication et les limites techniques et/ou financières qui avaient cours au moment de l'assemblage de ce reliquaire.

## DÉMONTAGE ET REMPLOI

Si la nature hétérogène de la Grande châsse était connue, ce n'est que par la dépose complète de son épiderme que sa pleine complexité a pu être révélée. En effet, on ne dénombre pas moins de 2000 clous et plus de 300 pièces d'ornements différentes, organisées de sorte à créer un ensemble cohérent. Le deuxième motif d'interrogation concerne la



**Fig.5** ■

Vue du pignon du Christ pendant le démontage.  
© Abbaye de Saint-Maurice. Atelier de restauration de l'abbaye de Saint-Maurice

grande économie de matière, en témoigne le emploi systématique et les découpes au plus près des reliefs, comme on peut le voir clairement pour les deux pignons, ici en cours de démontage (Fig.5 et Fig.6).



**Fig.6** ■

Vue du pignon de la Vierge pendant le démontage.  
© Abbaye de Saint-Maurice. Atelier de restauration  
de l'abbaye de Saint-Maurice

L'observation de tous ces ornements nous fait penser qu'aucun élément n'a été créé *ad hoc* pour habiller la Grande châsse. La totalité des plaquettes, reliefs, gemmes ou autres petites tôles de comblement proviennent de remplois d'un nombre d'objets originels plus important qu'imaginé jusqu'ici. Quantité de plaques ne présentant à première vue aucun décor, semblent avoir été retravaillées sans recuit pour en aplatir les reliefs. Elles apparaissent aujourd'hui particulièrement accidentées. Certaines plaquettes dorées portent encore ici et là des vestiges de décor de rinceaux et de lettres faisant penser à ce que l'on observe sur les reliefs des rampants et son cycle de la Genèse.

Ces pièces de remploi ne font pas que recouvrir l'âme en bois, elles ont imposé ses proportions et sa géométrie peu commune. L'artisan – qu'il soit orfèvre ou non – dispose d'un nombre fini d'éléments provenant d'objets antérieurs. Il doit alors constituer un nouvel objet complet et cohérent. Les grands reliefs des apôtres et des archanges imposent le module des grandes faces, tandis que le relief de la Vierge (ici plus grande que le Christ) nécessite d'aménager des pignons suffisamment en hauteur pour pouvoir l'accueillir. Le profil du toit se dessine par la hauteur des plaques de la Genèse qui ont dû être découpées et légèrement superposées pour pouvoir s'intégrer dans la longueur. Les différents étages du toit et les moulures de toutes les faces permettent d'accueillir toutes les plaquettes niellées ou ornées de gemmes récupérées sur des reliures de livres précieux ou d'autres objets non identifiés.

## DES SCEAUX, UNE PORTE ET DES RELIQUES

Sur la plaque de fond de la châsse (Fig.7), on observe une petite ouverture entourée de trois types de sceaux, de restes de toile et de papier de scellement. Les deux sceaux les plus anciens appartiennent à Jean-Jodoc Quartéry (1608-1669), abbé de Saint-Maurice, et Adrien IV de Riedmatten (1613-1672), évêque de Sion, et attestent de l'ouverture de la châsse le 17 juin 1667<sup>2</sup>. Cet épisode est relaté par l'abbé Quartéry dans un compte-rendu décrivant la découverte de deux documents, un parchemin et une feuille, qui sont toujours conservés aux archives abbatiales : le premier est une étiquette identifiant les reliques de saint Maurice, dans une *textualis* gothique à l'encre



■ Fig 7

Vue de la plaque de fond de la Grande châsse, avec détails légendés des sceaux de la visite de 1667.

© Abbaye de Saint-Maurice. Atelier de restauration de l'abbaye de Saint-Maurice



Adrien IV de Riedmatten  
(1613-1672)  
Evêque de Sion



Jean-Jodoc Quartéry  
(1608-1669)  
Abbé de Saint-Maurice

rouge datée du XIII<sup>e</sup> siècle ; le second est un compte-rendu succinct du partage du corps du saint avec le duc de Savoie. Ce dernier document, daté du 22 juillet 1599, rappelle en effet l'événement de la division des reliques du saint patron, intervenu neuf ans plus tôt, et explicite le retour des reliques du saint dans la Grande châsse par Adrien II de Riedmatten, abbé commendataire de Saint-Maurice (1587-1604). Ces documents ne permettent pas de trancher quant à la localisation des

reliques du saint avant le partage controversé : se trouvaient-elles dans la châsse dite de Nantelme, reliquaire daté de 1225 et réalisé à la demande de l'abbé Nantelme, si l'on se fie à une longue inscription fixée sur son faite ? Etaient-elles au contraire de tout temps déposées dans la Grande châsse ? Sur la base de ces informations, il est impossible de répondre à la question ; en revanche, cette indication apporte une preuve indirecte de l'existence de la Grande châsse de saint Maurice au moins dès

la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Comme on l'a déjà expliqué plus haut, si la tradition considérait la trappe et les sceaux du XVII<sup>e</sup> siècle comme contemporains de la construction de la Grande châsse, il est montré ici qu'elle est plus ancienne.

La dépose de la totalité des reliefs permet aussi d'étudier l'assemblage du coffre en bois. Celui-ci a été fabriqué en deux parties indépendantes : la caisse et le toit. Chacune des parties a ensuite été ornée des différents reliefs et gemmes remployés. Les reliques sont alors déposées dans le coffre, le toit positionné, puis condamné par deux longs clous en fer. Quelques éléments sont encore placés à cheval sur l'interface entre la caisse et le toit pour terminer le reliquaire. La Grande châsse de saint Maurice a donc été pensée et assemblée de sorte à ne pas être visitée (Fig.8 et Fig.9).

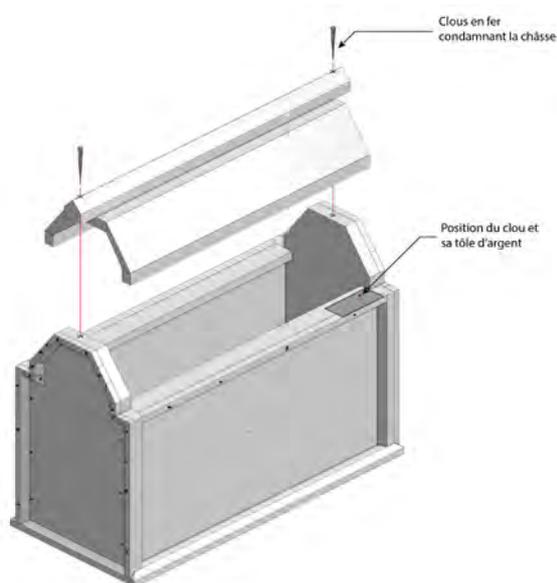
## LES CERNES DE L'ÂGE

Comme on l'a vu, l'étude des archives et l'étude stylistique ne permettent pas de résoudre la question de la période d'origine de la Grande châsse. La restauration du reliquaire offre une occasion unique d'enrichir nos connaissances, puisqu'elle donne, pour la première fois, un accès complet à l'âme en bois. Dès lors, la datation du bois par une étude dendrochronologique couplée à des analyses de carbone 14, apparaît pertinente et justifiée. Ces travaux ont été menés en collaboration avec le Laboratoire Romand de Dendrochronologie et l'ETH de Zurich.

### Fig.8 ■

Vue d'une face latérale de l'âme en bois.  
© Abbaye de Saint-Maurice. Atelier de restauration de l'abbaye de Saint-Maurice





**Fig.9** ■

Illustration du système de fermeture du reliquaire.  
 © Abbaye de Saint-Maurice. Atelier de restauration  
 de l'abbaye de Saint-Maurice

Le premier constat de cette étude montre l'utilisation de deux mélèzes distincts pour la fabrication du coffre, d'un chêne pour la faite du toit et de noyer pour les bouchons cylindriques. Ensuite, tant l'étude dendrochronologique, que les résultats d'analyse du carbone 14 indiquent que les trois arbres – le noyer n'a pas été analysé – sont très proches, voire même contemporains. Il semble donc que les bois utilisés pour la Grande châsse font partie d'une seule et même phase de construction. Nous n'avons probablement pas affaire à des planches réemployées, ni à des rénovations. La synthèse des trois fourchettes de datations obtenues sur les différents arbres situe leur abattage entre les années 1179 et 1254<sup>3</sup>. S'il ne peut la confirmer, ce résultat renforce, malgré tout, l'hypothèse selon laquelle la Grande châsse aurait été constituée au premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

## FAIRE PARLER LA MATIÈRE

Si l'époque d'origine des grands reliefs (Apôtres, Christ, Vierge, etc.) est connue par l'étude stylistique, il n'est pas possible d'identifier les nombreuses plaques d'ornements peu ou pas décorées par les mêmes méthodes. Pour tenter de recomposer au mieux le dispositif d'origine et comprendre la provenance de ces plaques, il est nécessaire de les analyser plus en profondeur. Il existe évidemment un nombre conséquent d'analyses avec ou sans prélèvement, destructive/non-destructive, quantitative ou qualitative et il convient de peser les avantages et inconvénients de chacune. En nous basant sur des travaux précédents (Grande châsse de Sion et Châsse de saint Sigismond et de ses Enfants), sur la capacité de l'équipe à exploiter pleinement les résultats et sur leur accessibilité technique et financière, nous avons opté prioritairement pour deux techniques : la spectrométrie de fluorescence des rayons X et l'étude des rapports isotopiques du plomb.

La spectrométrie de fluorescence des rayons X portable<sup>4</sup> rend possible une étude comparative des éléments d'alliage des plaques d'argent. Cette technique non-destructive ne nécessite aucun prélèvement. Elle permet une analyse élémentaire semi-quantitative (approximation de la teneur de chaque élément). Il est aussi relativement aisé de l'étendre à l'intégralité des tôles pour réaliser une étude comparative avec l'objectif de classer les alliages en fonction de leur pourcentage de cuivre, d'or et de plomb, typique des alliages d'argent médiévaux<sup>5</sup>. Le pourcentage de cuivre peut être déterminant, car il est ajouté à l'alliage d'argent pour en augmenter la dureté et en

diminuer le coût. L'or, quant à lui, est présent naturellement dans le minerai d'argent et l'analyse d'une teneur remarquable peut être le marqueur d'un recyclage (refonte d'argent doré ou partiellement doré). Quant au plomb, il est évidemment présent puisque l'argent est extrait initialement de la galène, un minerai de sulfure de plomb contenant de l'argent. Certains aspects inhérents aux alliages d'argent comme le ternissement et l'enrichissement de surface exercent ici une influence négligeable pour caractériser les alliages. Dans le cadre de cet article, seul le pourcentage de cuivre est pris en compte pour étayer le propos<sup>6</sup>.

Les reliefs des apôtres et des archanges présentent un pourcentage de cuivre très faible variant entre 0,8 et 1,1 %, le relief du Christ est mesuré autour de 1,1 % et les plaques des rampants du toit présentent des taux variant entre 1,4 et 1,6%. Même si les différences sont faibles au regard de la technique utilisée, on remarque une grande régularité lorsque l'on multiplie les mesures sur un même relief. Ces résultats sont intéressants, puisque cela tend à démontrer la maîtrise métallurgique des ateliers de l'époque. En effet, un relief avec plus de volume sera plus facile à travailler au repoussé et au martelage s'il contient moins de cuivre. Les éléments provenant de l'*antependium* du XII<sup>e</sup> siècle sont très proches dans leur composition et les différences mesurées correspondent aux besoins techniques de mise en forme. Le relief de la Vierge contient un pourcentage de cuivre légèrement supérieur à 2,5 %, tout comme le relief de l'aigle et deux petites plaques ornées d'un ange, qui sont aussi de style gothique. Il est pertinent de penser que ces reliefs constituaient un seul et même ensemble. Si certaines plaquettes sont constituées dans un alliage très

proche de ceux des grands reliefs – et pourraient y être rattachées – on mesure quantité d'éléments de décor dont les pourcentages en cuivre varient entre 4 et 8 % sans constituer de groupe remarquable. Ces mesures renforcent le sentiment que ces plaques sont remployées et non recyclées.

L'étude basée sur les rapports isotopiques du plomb présent dans les alliages d'argent, permet de mettre en lien la plaque considérée avec des gisements ou des groupes de gisement de minerai. L'objectif est alors de retrouver l'origine géologique de l'alliage d'argent, qu'il soit unique ou complexe en cas de mélange de minerais ou de recyclage<sup>7</sup>. Cette technique nécessite le prélèvement et la destruction de quelques milligrammes de matière et ne peut évidemment être effectuée sur la face visible des décors. Profitant de la dépose des décors et du grand potentiel de recherche de cette technique, nous avons décidé d'effectuer 40 prélèvements couvrant les différentes catégories de plaques d'argent (style, techniques de mise en œuvre, etc.). Cette technique a également été mise en œuvre sur deux autres châsses reliquaires valaisannes de la même période, ce qui nous offre une base comparative très intéressante. À l'heure de la rédaction de cet article, l'étude des résultats des analyses isotopiques est en cours. Par conséquent les résultats seront publiés dans d'autres communications.

## CONCLUSION

Dans notre exemple, ce qui semble déterminant est l'économie des moyens mis en œuvre, privilégiant le mélange de matériaux « pauvres » et de matériaux « nobles », d'éléments « neufs » et « anciens ». Dans l'état actuel de nos recherches, nous pouvons établir que les orfèvres médiévaux actifs au sein de l'atelier de l'abbaye de Saint-Maurice ont développé une stratégie réfléchie qui fait du remploi, à la fois, un puissant moteur de création originale et un vecteur de transmission mémorielle. En effet, l'objet étudié est construit sur la base d'au moins trois objets antérieurs, démantelés, adaptés et réassemblés sur un nouveau dispositif (âme en bois) ; cette opération entraîne des modifications non seulement matérielles, mais également sémantiques.

### Notes

- 1- Thurre, 1992.
- 2- Le troisième sceau, plus récent, demeure non identifié pour l'heure ; il se présente sous la forme d'un cartouche frappé d'un lion issant et coiffé d'un chapeau de protonotaire apostolique à glands pendants.
- 3- Hurni, Yerly 2018.
- 4- Niton™ XL3t GOLDD+ XRF Analyzer.
- 5- Schweizer, 2007.
- 6- Jeanneret, 2017.
- 7- Guénette-Beck, Serneels, 2010.

### Bibliographie

- GUENETTE-BECK Barbara, SERNEELS Vincent. *L'interprétation archéologique des données isotopiques de plomb*. ArchéoSciences. 2010, vol 34. [En ligne], 11 avril 2011. Disponible sur <<http://archeosciences.revues.org/2850>> (consulté le 10 janvier 2017).
- HURNI Jean-Pierre, YERLY Bertrand. *Grande chasse de saint Maurice. Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*. Réf. LRD18/R7631, Laboratoire Romand de Dendrochronologie, 9 novembre 2018.
- JEANNERET Romain. *Analyses par fluorescence X portable des reliefs en argent de la Grande chasse de saint Maurice*. Rapport interne, non publié. 2017.
- SCHWEIZER François. *La chasse des enfants de saint Sigismond*. Paris : Somogy, 2007.
- THURRE Daniel. *L'atelier roman d'orfèvrerie de l'Abbaye de Saint-Maurice*. Sierre : Monographic, 1992.

# DES « MATÉRIAUX NOBLES » ET DES « MATÉRIAUX PAUVRES » À L'ÉPOQUE DE LA PREMIÈRE MODERNITÉ ? RÉ-HISTORICISER LA MATÉRIALITÉ DES ARTEFACTS

**Romain THOMAS**, Maître de conférences en histoire de l'art moderne, Université Paris Nanterre

romain.thomas@parisnanterre.fr

En 2008, la revue *CeROArt* publiait un article de la restauratrice Corinne van Hauwermeiren-Echement intitulé « La découverte d'une porte en *lacca povera* du XVIII<sup>e</sup> siècle vénitien »<sup>1</sup> et proposant une analyse réflexive d'une intervention de restauration pratiquée quelques années auparavant sur une porte décorée de chinoiseries et vernie à la manière des laques orientales. De fait, spécialistes de la conservation-restauration et historiens de l'art utilisent cette appellation de *lacca povera* ou « laque pauvre » pour désigner une technique consistant d'abord à choisir des motifs de chinoiseries dans des estampes, les découper soigneusement, les mettre en couleurs, les agencer et les coller sur la surface du meuble ou de l'objet à décorer ; puis à vernir l'ensemble grâce à de la résine sandaraque, en 8, 12, parfois jusqu'à 18 couches, afin d'obtenir un effet laqué<sup>2</sup>. D'autres appellations existent, comme *lacca contrafatta*<sup>3</sup>, une formulation paraissant insister sur le processus d'imitation en jeu ici. Si elle était bien pratiquée à Venise à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au XVIII<sup>e</sup> siècle (Fig. 1), cette technique semble avoir été inventée au XVII<sup>e</sup> siècle en France, et elle paraît avoir eu du succès dans les pratiques de sociabilité des élites parisiennes au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous le nom de « découpages », en référence à l'action de découper les estampes. Dans la bibliographie italienne du début du XX<sup>e</sup> siècle, les termes employés sont *lacche a*

*decorazione cartacea* (laque à décor de papier) ou encore *stampe* ou *incisioni ritagliate* (estampes ou gravures découpées), et l'expression *lacca povera* paraît ne dater que du XX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Cette appellation renverrait donc à une imitation rapide et à moindre coût de la laque orientale. Or à bien lire les sources, on peut se demander si de tels objets étaient bon marché. A Paris, la meilleure société s'adonnait au découpage des estampes pour la décoration de meubles. A Venise, on trouvait de tels ouvrages dans les palais du patriciat, comme les palais Correr ou Rezzonico. A propos du prix des estampes, un acteur de l'époque fustigeait cette mode qui « a fait monter les Images et les Estampes à un prix extraordinaire ; et comme il y a peu de Marchands qui en vendent, ou qui les fassent enluminer, leurs Boutiques ne desemplissent point ». Il ajoutait : « l'ouvrage est aisé, mais il coûte en vérité plus qu'il ne vaut »<sup>5</sup>. Si le propos relève du plaidoyer et doit certainement être nuancé, il n'est sans doute pas totalement infondé. Surtout, la complexité du processus et sa longueur — avec la pose des multiples couches de vernis — devait avoir aussi un coût. L'exemple montre donc le caractère rétrospectif de la qualification de « pauvre », certainement eu égard au coût supposé modique du matériau employé (des estampes) et au fait qu'il s'agisse d'une imitation, d'un objet factice.



**Fig.1** ■

Anonyme, Venise, Secrétaire, c1730-1735, lacca povera, New-York, The Metropolitan Museum, DP105743. © New York, The Metropolitan Museum.

Au sens propre, la *lacca povera* désigne plutôt une technique qu'un matériau, puisqu'il s'agit de l'assemblage de morceaux de papier (ornés de gravures peintes), le tout recouvert de vernis. Il ne faut pourtant pas oublier que les « matériaux » sont rarement des « matières premières » issues sans aucune transformation de la nature. Bernadette Bensaude-Vincent rappelle en effet que, « toujours situé dans un entre-deux, le matériau est l'intermédiaire obligé entre la matière première — qu'il faut transformer par des réactions chimiques ou des procédés mécaniques — et le composant de l'objet technique » et ajoute : « Qu'il soit arraché à la forêt comme le bois, extrait des entrailles de la terre comme les métaux, le matériau est toujours ouvré, frappé, découpé ou fondu, réduit ou calciné, purifié ou mélangé (...) [c'est] à la fois un être de nature et un produit de techniques. »<sup>6</sup>

Pourtant, *lacca povera* fait presque figure d'*unicum* parmi les dénominations normatives. Un tour d'horizon d'ouvrages français faisant référence dans le monde de la conservation-restauration et parmi les historiens de l'art, et d'ouvrages de spécialistes des sciences des matériaux, montre que, si les expressions « matériaux nobles » et « matériaux pauvres » font bien partie du langage courant, elles sont rarement utilisées avec un sens précis<sup>7</sup>. Si cette contribution part d'expressions usitées couramment aujourd'hui par les historiens de l'art et les acteurs du monde de la conservation-restauration à propos d'œuvres réalisées — par exemple — au cours de la période moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles), son but est d'attirer l'attention sur la relativité dans le temps (et dans l'espace) des jugements de valeur sur la matérialité des artefacts : les

artistes et artisans employaient-ils les expressions « matériau noble », « matériau pauvre » ou d'autres similaires ? Comment concevaient-ils la matière avec laquelle ils travaillaient ? Quoiqu'un peu particulier, l'exemple de la *lacca povera* montre la nécessité d'historiciser ces questions. On présentera quelques pistes — non exhaustives — de réflexion, en s'intéressant à la terminologie et à l'histoire des matériaux, mais aussi à la façon dont les artistes et les artisans eux-mêmes concevaient ceux-ci, les utilisaient, les hiérarchisaient.

## DIRE ET QUALIFIER LA MATIÈRE : LES USAGES DES LEXICOGRAPHES

Dans la notice « noble » de son *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey indique que « la publicité fait grand usage du mot (matériaux nobles, [...]) comme de prestigieux. »<sup>8</sup> Une telle expression ressortit donc aujourd'hui au langage courant. Un détour par d'autres langues européennes permet de mieux cerner les usages actuels, dans ce langage courant, d'expressions idiomatiques comme « matériaux nobles » et « matériaux pauvres ». Une rapide recherche sur un moteur de l'Internet donne accès aux équivalents étrangers<sup>9</sup>. Comme le français, l'italien dira *materiale nobile* et *materiale povero*, l'espagnol *materiales nobles* et *materiales pobres* (au pluriel) et l'anglais *noble materials* et *poor materials*. De façon un peu différente, l'allemand emploiera *Edelmaterial* / *edeles Material* et *armes [pauvre] / unbedeutendes [insignifiant]/ schlechtes [mauvais] Material* ; et le néerlandais *edel materiaal/ edle materialen* (plur.) et

*slechte [mauvais] materiaal*. Dans le cas où il qualifie le terme *metaal* [métal], *edel* est plutôt traduit par « précieux », de même que « pierre précieuse » se dit *edelsteen*. Cela pousse à envisager un champ sémantique plus large, comprenant aussi la notion de « matériau précieux ».

Mais à l'époque moderne, ces expressions étaient-elles usitées ? Et comment définir « noble », « pauvre » et même « matériau » ? Une enquête préliminaire chez les lexicographes s'impose. Certes, en ancien français, « noble »<sup>10</sup> désigne celui « *qui appartient à la classe de la société réputée éminente* ». Mais dans sa première acception, il qualifie une personne « *qui l'emporte sur les autres par sa qualité, sa valeur, son mérite* », et s'applique progressivement avec ce même sens à une action, une parole, voire un organe, etc. A en croire les dictionnaires de la langue française publiés entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, l'adjectif qualifie rarement une chose, sauf par exemple ce qui est tenu noblement, c'est-à-dire ce qui appartient au gentilhomme (ainsi du « fief noble »). Antoine Furetière indique malgré tout que « *noble se dit aussi des choses à qui on veut donner avantage sur les autres* ». Ainsi de la monnaie anglaise appelée « *noble à la rose* » à cause de la qualité de l'or avec lequel elle est frappée<sup>12</sup>. En italien par exemple, *nobile* semble avoir pris approximativement les mêmes sens<sup>13</sup>.

De son côté, l'adjectif « pauvre » (*povre/*

*poure* en ancien français jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle) lui aussi s'applique d'abord à des personnes, dans une perspective économique, le pauvre étant celui « *qui ne dispose pas de moyens, notamment financiers, suffisants pour mener une vie normale selon les critères de la société à laquelle [il] appartient* »<sup>14</sup>. On voit là que dans leurs sens premiers l'adjectif noble ressortit au symbolique, l'adjectif pauvre à l'économique. C'est selon cette acception qu'il convient sans doute d'entendre l'expression « matériau du pauvre », « art du pauvre »<sup>15</sup>. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, « pauvre » qualifie aussi en la dépréciant une réalité concrète : il s'applique à ce qui est piètre, qui n'a ni valeur, ni importance<sup>16</sup> : dès le XVI<sup>e</sup> siècle, il est ainsi employé pour désigner une langue pauvre (1549) ; ou encore au XVII<sup>e</sup> siècle, en poésie, un « vers pauvre » (1615). Pour autant, un sondage dans les dictionnaires de la langue française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ne laisse apparaître que peu de liens aux choses matérielles. Lorsque c'est le cas<sup>17</sup>, le sens se rapproche de l'équivalent allemand actuel (*unbedeutend, schlecht*) ou néerlandais (*slechte*).

« Précieux » qualifie (cette fois en bonne part), ce qui ressortit à l'économique, puisque le terme est dérivé du latin *pretiosus*, « *qui a du prix, coûteux* »<sup>18</sup>. C'est en ce sens qu'il est utilisé à propos des choses, depuis le XII<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVII<sup>e</sup>. Puis des acceptions supplémentaires apparaissent, de façon laudative (« *ce qui a une grande valeur, doit être protégé* », « *ce qui est d'une perfection délicate dans le travail* ») ou péjorative (« *ce qui manifeste un raffinement excessif* »<sup>19</sup>). Antoine Furetière donne parmi les définitions les plus développées de ce terme :

« *Qui est d'un grand prix ou valeur, qu'on*

respecte, qu'on estime. Nostre Seigneur JESUS-CHRIST a versé son sang précieux pour nous racheter. La Magdelaine versa sur ses pieds un onguent précieux. Les reliques des Martyrs sont précieuses, on en fait des trésors précieux. On appelle pierres précieuses, celles qui sont estimées par les hommes à cause de leur éclat, dureté et rareté, comme le diamant, le rubis, l'émeraude, etc. L'or est le plus précieux des métaux. On dit aussi des meubles précieux, quand ils sont riches par la matière, ou par la beauté du travail »<sup>20</sup>.

Enfin, le terme « matériau » lui-même n'était pas usité en français avec le sens de « matière première d'un objet fabriqué » avant la fin de notre période, même si l'on trouve des occurrences dès 1636<sup>21</sup> : les rares dictionnaires qui mentionnent ce terme lui donnent un sens soit philosophique, soit lié aux matériaux d'architecture. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert elle-même (1751-1772) se contente d'indiquer à l'entrée « matériaux » :

« MATERIAUX, terme d'Architecture ; ce sont toutes les matières qui entrent dans la construction d'un bâtiment, comme la pierre, le bois & le fer. Latin, materia, selon Vitruve ».

Dans la langue italienne, des artisans comme le métallurgiste siennois Vanoccio Biringuccio (1480-1539) emploient le terme de *materiale* dans le sens de « materia necessaria per realizzare un certo lavoro » dès le XVI<sup>e</sup> siècle (*De la pirotechnia*, 1540<sup>22</sup>). Comme l'indique cette définition, le terme dérive bien sûr de « matière », lui-même issu du latin *materia* — un mot qui désignait à l'origine la partie dure du tronc de l'arbre, fournissant le bois de construction. C'est essentiellement ce terme qui semble avoir été utilisé à

l'époque moderne, et non celui de matériaux.

## LA MATIÈRE ET LE MONDE DES MATÉRIAUX À L'ÉPOQUE MODERNE

Or la matière est un objet appréhendé de diverses manières à l'époque moderne, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. La *Margarita philosophica*, sorte d'encyclopédie publiée en 1503 dans le saint Empire romain germanique, reflète sans doute la pensée la plus répandue à ce sujet à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dans le monde savant. Elle constitue aussi un des ouvrages qui a eu le plus d'influence dans l'apprentissage universitaire européen au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. Son auteur, le moine Gregor Reisch (1470 ?-1525), rappelle en particulier que la matière est au principe de toute chose. À l'origine il s'agit d'une matière première indifférenciée, celle à partir de laquelle le Créateur a réalisé Sa Création. En s'appuyant en grande partie sur le corpus aristotélicien, il explique que les corps qu'on trouve dans la nature sont des corps composés, formés d'une association des 4 éléments — le feu, l'air, l'eau et la terre — eux-mêmes dérivés de cette matière première indifférenciée. Ils possèdent des qualités primaires (chaud, froid, humide, sec) et des qualités secondaires (par exemple dur, mou, rugueux, doux, lourd ou léger), en fonction des éléments qui y sont associés<sup>25</sup>. Car la théorie d'Aristote considère que chaque élément est produit sous l'action de deux qualités fondamentales. Ainsi le chaud et le sec donnent le feu, le chaud et l'humide l'air, etc. Mais un élément peut être transmuté en un autre si une qualité est remplacée par son contraire : le feu peut devenir de l'air si le

sec est dominé par l'humide<sup>26</sup>. On trouve des adeptes de la théorie des quatre éléments jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>.

Outre ces considérations premières, la théorie d'Aristote envisage également d'autres phénomènes et explique notamment la géologie. Ainsi, lorsque le Soleil chauffe la Terre, composée d'eau et de terre, deux « exhalaisons » apparaissent — une sorte de vapeur et une sorte de fumée. Emprisonnées à l'intérieur de la Terre, elles donnent naissance à divers métaux et minéraux. La tradition aristotélicienne s'est enrichie au cours du Moyen Âge, en particulier avec les commentateurs arabes et les écrits alchimiques. Certains auteurs dénomment ainsi la vapeur « mercure » et la fumée « soufre ». D'autres considèrent que soufre et mercure sont constitués des quatre éléments. La plupart s'accordent pour reconnaître que les métaux sont une combinaison de « mercure » — la matérialisation d'un principe qui est responsable notamment de leur éclat métallique et de leur fusibilité — et de « soufre » — la matérialisation d'un principe responsable de leur oxydabilité — et leur nature (or, argent, plomb, etc.) dépendrait de la proportion de chacun de ces principes ainsi que de la durée de coction à l'intérieur de la Terre. L'or serait le plus pur des métaux dans lesquels le « soufre » est dominant, l'argent le plus pur de ceux dans lesquels le « mercure » est dominant.

A ces idées est ajoutée à partir du XII<sup>e</sup> siècle celle de l'existence d'un cinquième élément, ou quinte essence, obtenue par distillation du vin mais qu'on peut tirer aussi d'un certain nombre d'autres corps végétaux et animaux. Brûlant comme le feu et s'évaporant comme l'air, elle ne possède pas les propriétés des quatre éléments traditionnels. Pour Jean de Rupescissa,

dont les écrits du XIV<sup>e</sup> siècle ont eu une grande influence jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette quinte essence était semblable à la matière des astres ; chaque métal devait ainsi contenir une essence céleste qui correspondait à une planète particulière et par laquelle cette dernière influait sur lui, comme le Soleil sur l'or, la Lune sur l'argent, Saturne sur le plomb, etc. Plus généralement, la matière se concevait dans un monde soumis à des forces astrologiques et des esprits invisibles. Au XVI<sup>e</sup> siècle, Paracelse introduit les trois principes que sont le mercure, le soufre (tous deux hérités de la tradition alchimique) et le sel, responsable pour sa part de la résistance au feu, de la solidification ; il les applique à tous les corps, et pas seulement aux métaux. Avec le temps, les théories se complexifient et divergent, en particulier quant au nombre des éléments à considérer et à leur nature. Ainsi au XVII<sup>e</sup> siècle, un auteur considère-t-il que le mixte est composé de cinq éléments : terre, eau, sel, soufre ou huile, mercure ou esprit acide<sup>28</sup>.

Les artisans qui travaillaient au quotidien la matière (métallurgistes et essayeurs en premier lieu, mais aussi apothicaires, teinturiers, céramistes, peintres, verriers, etc.) étaient sensibles à ces théories, même s'ils avaient sans doute une approche plus pragmatique fondée sur leurs manipulations<sup>29</sup>. Les recherches récentes en histoire des sciences et des techniques, de même que les recherches sur l'histoire matérielle de l'art (ou *Technical Art History* selon l'appellation anglo-saxonne<sup>30</sup>) ont en effet insisté sur l'interpénétration du monde des savoirs et des pratiques des « alchimistes » ou « chymistes » (aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)/chimistes (au XVIII<sup>e</sup> siècle) et des artisans<sup>31</sup>. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en effet, « l'alchimie » ou

« chymie » ne s'intéresse pas qu'au problème de la transmutation des métaux par la recherche de la Pierre philosophale, mais également à toutes les opérations de transformation de la matière — le même type d'opérations que pouvaient être amenés à effectuer, entre autres, les orfèvres, les peintres, les verriers ou les céramistes. Ainsi selon Cennino Cennini, certains pigments sont obtenus grâce à l'alchimie, comme le vermillon et le vert-de-gris ; et Giorgio Vasari déclare à propos de Van Eyck qu'il a fait des essais « alchimiques » pour la peinture à l'huile<sup>32</sup>. A propos de cette activité des artisans, Pamela Smith insiste sur la forme de savoir dégagée par la manipulation corporelle de la matière. En travaillant cette dernière, les artisans postulent qu'une certaine connaissance réside dans la nature, que la matière est active<sup>33</sup>, etc.

Les matières travaillées par les artisans, à l'époque moderne, correspondent en réalité, bien sûr, à un ensemble de matériaux, puisqu'elles ont une finalité dans la réalisation d'une œuvre. Cette question des matériaux à l'époque moderne est à l'honneur parmi les historiens des sciences et des techniques depuis une vingtaine d'années<sup>34</sup>. On sait qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les savants qui étudient avec le plus de perspicacité le monde des matériaux sont les chimistes. Ils délaissent désormais l'étude de la transmutation des métaux. Pour eux, les substances doivent être classées en deux catégories : celles identifiées et classées en fonction de leur composition chimique — par exemple les sels, les alliages métalliques, solutions aqueuses — et celles identifiées et classées en fonction de leur provenance et de leurs propriétés perceptibles — les matériaux dérivés de plantes et d'animaux<sup>35</sup>. Mais à

l'interface entre histoire des sciences, histoire des techniques et histoire de l'art, Ursula Klein rappelle aussi que les matériaux, à l'époque moderne (comme à toutes les époques) sont pluriels par nature : ils sont manipulés par des acteurs variés (artisans, marchands, praticiens savants), circulent entre divers endroits (ateliers, laboratoires, marchés, cabinets de curiosités, etc.) et sont liés à un système de connaissances, de pouvoir, de distinction. Au fond, selon l'historienne des sciences, les matériaux sont des marchandises, des objets aussi bien de l'artisanat, du commerce, de la culture et de la société, que des objets de la nature<sup>36</sup>.

## LA MATIÈRE ET LES MATÉRIAUX QUALIFIÉS PAR LES THÉORICIENS DE L'ART À L'ÉPOQUE MODERNE

Parmi l'ensemble des matériaux, certains sont souvent qualifiés de « nobles » : il s'agit de l'or et de l'argent. Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les « chymistes » reconnaissent en effet l'existence de sept métaux, parmi lesquels deux sont « nobles » — l'or et l'argent —, en raison de leur résistance à la corrosion, de leur beauté et de leur rareté, les autres étant considérés comme « ignobles »<sup>37</sup>. Cette qualification perdure au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le montre l'article « Argent » de l'*Encyclopédie* de Diderot :

« ARGENT, s. m. (*Ordre encycl. Entend. Raison. Philosophie ou Science ; Science de la nature, Chimie, Métallurgie, Argent.*) c'est un des métaux que les Chimistes appellent parfaits, précieux & nobles. Il est blanc quand il est travaillé ; fin, pur, ductile ; se fixe au feu comme l'or, & n'en diffère que par le poids & la couleur. »

Mais au-delà du cas très particulier de la conception alchimique des métaux, comment les praticiens/théoriciens du monde des arts et des artisanats qualifiaient-ils la matière et les matériaux à l'époque moderne ? Une recherche exhaustive dans l'ensemble des sources disponibles semble, dans l'immédiat, trop ambitieuse. On se contentera ici de conclusions partielles à partir de sondages dans diverses sources normatives européennes, du XVI<sup>e</sup> au

XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>.

Parmi les sources qui comptent pour les hommes de la Renaissance, l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien tient une place de choix. Or Pline empreint son discours sur les matériaux de connotations morales. La qualité du matériau est liée à l'excellence morale et l'affichage politique. Par exemple, le marbre de Carrare est apprécié de Pline pour sa blancheur (translucidité, absence de taches, etc.) et son caractère autochtone, qui le placent au-dessus du Paros, marbre pourtant réputé le meilleur pour le travail du marbre. Chez lui, ce ne sont pas tant les matériaux, qui sont nobles ou pauvres que ceux qui les transforment ou les possèdent. Pline fustige le luxe de ses contemporains et un usage immodéré des marbres lointains ou de l'or. Les couleurs austères (par exemple les ocres rouges, les moins chères) sont celles de la vraie noblesse, des origines ; alors que les couleurs vives, chères, artificielles, sont celles des nouveaux riches<sup>39</sup>.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, certains artistes parlent bien de « noblesse » à propos des matériaux qu'ils emploient. Dans ses *Due Trattati, uno dell'oreficeria, l'altro della scultura* (Deux traités, l'un de l'orfèvrerie, l'autre de la sculpture) de 1568, l'orfèvre florentin Benvenuto Cellini (1500-1571), considère que les diamants sont, de toutes les gemmes, « non seulement nobles entre toutes (*nobilissima*), mais encore les plus difficiles à monter »<sup>40</sup>. Il évoque cette pierre précieuse après le rubis, l'émeraude et le sa-

phir, « *non par moindre estime, mais à cause de sa noblesse (nobiltà sua) et des difficultés que l'on rencontre à l[a] monter et à l[a] teindre.* »<sup>41</sup> Si Cellini relie la qualité du diamant à sa beauté<sup>42</sup>, il n'éclaire pas son lecteur quant au sens précis qu'il donne à l'idée de noblesse de cette gemme. Plus loin, dans la partie de son double traité consacrée à la sculpture, l'artiste évoque la variété des terres utilisées pour les modèles. La « bonne » terre est extraite dans les montagnes et dans les grottes. « *A Rome, à Florence, et particulièrement à Paris, elle est si parfaite que nulle part je n'en ai vu de pareille.* » Pour maçonner et crépir les fours, « *les verriers [florentins] se servent d'une terre blanche qui est très bonne et qui vient de Monte-Carlo ; mais à Paris j'en ai trouvée une qui est infiniment meilleure.* » S'il compare ces matériaux entre eux, il est soucieux avant tout de l'adéquation entre leurs propriétés physiques et l'usage que l'artisan doit en faire. Quant aux pierres pour la taille, les qualités qui l'intéressent sont en premier lieu leur douceur, leur homogénéité et leur beauté : « *Il y a un nombre infini de pierres propres à faire des statues, mais aucune n'égale le marbre quand il est bien net (...)* »<sup>43</sup>. Pourtant, l'artiste se garde ici de qualifier quelque matériau de « noble » ou « pauvre ».

Quoiqu'évoquant souvent la « matière » dans son ouvrage *De l'art de terre, de son utilité, des esmaux et du feu*, Bernard Palissy (1510?-1589?) reste coi sur l'éventuelle « noblesse » ou « pauvreté » de celle-ci. Ce n'est pas le cas de Giorgio Vasari (1511-1574) qui, dans le cadre du *paragone* — le débat sur la supériorité de la peinture ou de la sculpture —, affronte les arguments des deux camps rivaux au début de ses *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et*

*scultori italiani* (1550 puis 1568). Selon lui, pour les partisans de la sculpture, cette dernière « *surpasse d'autant la peinture en noblesse [Affermano la scultura esser tanto piu nobile della pittura] qu'elle est plus apte à préserver le nom de ceux qu'elle célèbre dans le marbre et le bronze, contre toutes les atteintes des années et des intempéries.* »<sup>44</sup> Au contraire, leurs opposants (les peintres)

« *ne nient point l'éternité (...) de la sculpture ; mais ils disent que ce n'est pas là un privilège qui rende l'art plus noble [nobile] qu'il ne le serait de lui-même, car il appartient simplement à la matière [materia]. (...) Les peintres peuvent d'ailleurs prendre argument d'une éternité et noblesse de matière [nobiltà di materia] dans leurs mosaïques : on en peut voir d'aussi vieilles que les plus antiques sculptures de Rome, et il fut d'usage de les exécuter avec des pierres précieuses et des pierres fines.* »<sup>45</sup>

Comme toutes les images en deux dimensions, la mosaïque est ici associée à la peinture. Ces mentions sont les seules où Vasari évoque la matière en parlant de sa noblesse<sup>46</sup>. De façon révélatrice, cette qualité est mise en relation ici avec la durabilité, la stabilité, la longévité des matériaux.

De manière générale, les mentions de la noblesse ou de la pauvreté des matériaux sont rares, voire absentes, dans les traités sur la peinture des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les auteurs insistent plutôt sur la noblesse de leur art, qui est souvent mise en balance avec le faire et la matière. C'est le cas dans les Provinces-Unies (correspondant à peu près aux Pays-Bas actuels) : Carel van Mander (1548-1606), dans son *Schilder-Boeck...* (*Livre des peintres...*, 1604) loue à l'envi « *le noble et libre [edel vry] art*

de peindre »<sup>47</sup>, tout comme Philips Angel<sup>48</sup> en 1642 ou Gérard de Lairesse<sup>49</sup> en 1712. Pour sa part, Samuel van Hoogstraten (1627-1678), auteur d'une *Introduction à la haute école de l'art de peinture* en 1678, dont le titre annonce d'emblée qu'il s'agit d'un éloge de son art, reprend des arguments déjà utilisés. La plus grande partie de l'ouvrage a trait aux enjeux intellectuels de l'art de peindre, par exemple les différents genres de peinture ou les règles de la composition. La question des matériaux est abordée essentiellement dans la dernière partie. Ainsi à propos de l'art de la mosaïque, il cite la voûte de l'église Sainte-Sophie à Constantinople, faite « de petits morceaux cubiques de marbre colorés et dorés, si bien joints ensemble qu'elle semble une œuvre taillée très noble [ici heerlijk] et d'une grande résistance »<sup>50</sup>, renvoyant à la comparaison vasarienne entre la noblesse d'une œuvre et son caractère durable. En revanche, il oppose le faire et la matière à la noblesse de la peinture :

« Mais je passerai sur la façon de broder, de faire des tapis et de coudre ensemble des tentures de chiffon multicolore (la main des peintres est trop noble [edel] pour cela), quoiqu'ils soient tous des enfants naturels de l'art de peinture. Mais celle-ci se déshonore dans les lenteurs et les difficultés des artisanats. »<sup>51</sup>

Les Français comme Roger de Piles<sup>52</sup> ou André Félibien<sup>53</sup> sont plutôt sensibles à la noblesse du sujet. Si l'espagnol Francisco Pacheco (1564-1644), dans son *Arte de la pintura* (1649), reprend à son compte les arguments de Vasari sur la noblesse des matériaux de la sculpture, c'est pour mieux insister lui aussi, à l'instar du Toscan, sur l'excellence de son art. Il consacre d'ailleurs une dizaine de pages aux

« différentes manières de noblesse qui accompagnent la Peinture » (*De las diferentes maneras de nobleza, que acompaña a la nobleza*<sup>54</sup>). En peintre humaniste, Pacheco y cite souvent les traités antiques en reprenant le même type d'argument qu'avancait Pline :

« Car nous voyons par expérience que pour la Peinture cette variété d'être plus estimé en une partie ; et dans une autre moins (...) [naît] de la qualité de ceux qui l'exercent, et des choses qu'ils exécutent. Ainsi comme le reste des autres arts, et sciences, qui lorsqu'ils sont traités par des sujets savants, et excellents, sont grandement considérés. Et au contraire, maniés par des auteurs bas, et ignorants, demeurent dépréciés, et vils. (...) De ceci nous pouvons conclure que de la qualité des artistes, la Peinture reçoit son plus grand, ou moindre ornement<sup>55</sup>. (...) Mais si quelqu'un s'opposait en disant ; que pour être en usage cet Art, [nécessite] couleurs et pinceaux, et choses matérielles, il doit se nommer mécanique, on répond ; que pour être nécessaires à l'art ces instruments ne lui enlèvent pas sa valeur, ainsi comme l'encre, et le papier à l'Avocat, afin d'écrire ses opinions, et conseils (...) »<sup>56</sup>

Au XVIII<sup>e</sup> siècle enfin, Antoine-Joseph Pernety (1716-1796), qui rédige un *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757), dans lequel il fait un grand nombre de considérations techniques, matérielles, ne consacre aucune entrée à « matériaux », ni à « pauvre ». On trouve y bien un article sur la noblesse en peinture, mais elle est liée uniquement à une approche intellectuelle<sup>57</sup>.

S'il ne s'agit que d'un survol rapide des sources existant pour la période, il montre que le qualificatif « pauvre » est très rarement utilisé pour qualifier des matériaux à cette époque — aucune occurrence n'a été trouvée. « Noble » est utilisé assez peu souvent, avec des sens qui varient.



**Fig.2** ■

Anonyme, Italie ?, Pendentif : Triton, XVI<sup>e</sup> siècle, émail sur ronde-bosse, perle baroque, perle de culture, Paris, Musée du Louvre, OA2945.  
© RMN-Grand Palais, Arnaudet Daniel.

## LES ÉVOLUTIONS DES MATÉRIAUX DANS LE MONDE DE L'ART À PARTIR DE LA RENAISSANCE

Deux phénomènes très importants se produisent à l'époque moderne qui ont un impact sur les matériaux et la façon dont on les considère dans le milieu de l'art et de l'artisanat. Le premier est le développement du commerce lointain contrôlé par les Européens eux-mêmes, avec l'Asie orientale et les Amériques, et qui a pour conséquences à la fois la multiplication des matériaux disponibles et la massification (relative) des circulations matérielles<sup>58</sup>.

Le regard porté sur les matériaux en est-il transformé ? Les usages et les dispositifs de mise en valeur de certains de ces matériaux sont révélateurs. La *Kunstkammer* et le cabinet de curiosités sont des lieux emblématiques, à l'époque moderne, de la relation à l'objet mais aussi au matériau exotique et/ou singulier. Les coquillages montés, comme les nautilus ou les turbos, qui peuvent en outre recevoir un décor gravé, possèdent un statut hybride, car ils sont promus à la fois en tant que *naturalia* — c'est-à-dire objets du monde naturel, mis en valeur pour leur forme de coquillage — et comme matériaux d'une pièce d'orfèvrerie. Des *naturalia* variés sont utilisés dans ce type de dispositifs, comme les bézoards ou les noix des Seychelles. Le phénomène atteint un paroxysme dans l'usage par les joailliers des « perles baroques », ces perles aux formes étranges qui servent de point de départ pour la réalisation d'un bijou figuratif, qui les met en valeur et les intègre (Fig.2). On retrouve la même attitude ambivalente dans les objets

**Fig.3** ■

Anonyme, Augsbourg, Cabinet de curiosités, c.1627-1630, bois, ivoire, serpentine, malachite, calcaire de Solnhofen, argent, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-NM-7325.

© Amsterdam, Rijksmuseum.



réalisés par des artisans européens à partir de porcelaines chinoises. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, des pièces reçoivent en effet des attributs orfévres. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les marchands-merciers français sont spécialistes de ces objets hybrides qui à la fois intègrent les porcelaines asiatiques dans un décor rocaille, mettent en valeur le matériau, et peuvent modifier la destination fonctionnelle de l'objet (un bol fermé peut devenir pot-pourri<sup>59</sup>). Tous ces objets-matériaux, estimés à l'origine pour des raisons variées — esthétique, rareté, caractère exotique, savoir-faire (pour la porcelaine chinoise), etc. — sont valorisés encore plus (« ennoblis ») par le dispositif de présentation qui les associe à un matériau précieux (l'or, l'argent, des pierres précieuses) et au savoir-faire d'un artisan européen.

D'autres dispositifs se multiplient, dans lesquels les matériaux sont comparés entre eux

et mis en valeur réciproquement. Les techniques d'ébénisterie sont, en partie, fondées sur un usage de divers matériaux qui sont valorisés par leur juxtaposition : essences variées de bois, nacre, écaille de tortue, métaux, etc. Les objets en *commesso* de pierres dures, développés à la cour des Médicis à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, ou à la cour de Rodolphe II, misent sur le même type de processus, qu'on retrouve de façon paroxystique dans certains meubles-cabinets de curiosités (*Kunstschränke*) du marchand et collectionneur augsbourgeois Philipp Hainofer (1578-1647). Dans un exemplaire conservé au Rijksmuseum et datant de 1627-1630, toutes sortes de matériaux sont juxtaposés pour être comparés par le spectateur : pierres imagées et éventuellement peintes, matériaux variés et sculptés en bas-relief, miroirs, peinture sous verre, etc.<sup>60</sup> (Fig.3)

Quant à la massification (relative) des échanges, elle a pour conséquences en Europe un accès plus facile aux matières et aux objets auparavant valorisés (en partie) pour leur rareté. C'est le cas dans les Provinces-Unies de la *kraakporselein* (porcelaine *kraak*, d'après les « caraques » portugaises qui les transportaient au XVI<sup>e</sup> siècle), désormais plus accessible aux couches sociales moyennes<sup>61</sup>.

Le second phénomène, sans doute pas propre à l'époque moderne, touche aux développements technologiques qui voient l'émergence de nouveaux matériaux fabriqués, ou la sophistication de plus en plus grande dans la fabrication de classes de matériaux. L'exemple de la céramique est à cet égard éloquent : les recherches européennes pour imiter la porcelaine de Chine aboutissent, entre autres, à la porcelaine Médicis, au biscuit de Sèvres et à la porcelaine de Meissen.

A cet égard, certains matériaux deviennent plus valorisés en tant que résultant d'un savoir-faire technique (*cf. infra*). Dans le même ordre d'idées, le problème de l'imitation des matériaux est intéressant. Certains matériaux aux qualités plastiques exceptionnelles, comme le verre ou la céramique, ont été particulièrement développés — pas seulement en Europe et pas seulement à l'époque moderne — pour en imiter d'autres, plus coûteux et/ou plus rares. Philippe Sénéchal a mis au jour des terres cuites de la Renaissance italienne originellement recouvertes d'une patine imitant le bronze<sup>62</sup>. L'un des matériaux à avoir fait l'objet des tentatives d'imitation les plus nombreuses est certainement la porcelaine chinoise, dont tentèrent de s'approcher les verriers de Murano en développant le verre *lattimo*<sup>63</sup>, tout comme nombre de céramistes



**Fig.4** ■

Anonyme, Pays-Bas, Tulipière, c1710-1720, faïence de Delft, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-14852-A.  
©Amsterdam, Rijksmuseum.

européens au cours de l'époque moderne. Les faïenciers de Delft en particulier imitèrent les objets chinois à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle environ — à un moment où l'approvisionnement était plus compliqué —, tant dans l'aspect du matériau, que dans la forme et le décor des artefacts. Dans ce dernier exemple, les potiers de Delft se sont en quelques décennies éloignés des modèles asiatiques pour développer une production originale quant aux formes : les fameuses tulipières (Fig.4) à cols multiples en sont l'expression la plus connue<sup>64</sup>. De simple matériau factice, d'imitation pour pallier un manque et satisfaire la demande, la faïence de Delft a donc été valorisée pour elle-même et collectionnée par des destinataires prestigieux, comme la reine Mary II d'Angleterre (1662-1694).

A l'extrême fin de notre période les matériaux imités, « factices », sont l'objet d'un jugement ambivalent, comme l'a montré Valérie Nègre<sup>65</sup>. A la veille de la Révolution française, une aristocrate déclare ainsi :

*« Outre l'argent plaqué, les faux cachemires, (...) les fausses perles, (...) la fausse soierie (...), les fausses gravures (les lithographies perfectionnées), les faux cheveux faits en soie sans parler du faux marbre (le stuc), des fausses couleurs, de la fausse blancheur, des fausses veines, des fausses dents, on a inventé plus nouvellement de fausses pierres de taille (...). De sorte que l'on pourrait très facilement former un faux cabinet d'histoire naturelle. »* [Stéphanie Félicité, comtesse de Genlis, *Mémoires...* (édité en 1825)]<sup>66</sup>

Dénoncés comme « tromperie » par les uns, tous ces matériaux suscitent à l'inverse l'admiration des autres. Au XVIII<sup>e</sup> siècle et parmi

les gens de condition, la condamnation des matériaux factices porte sur les conséquences sociales qu'ils impliquent, puisque la comtesse regrette l'époque où les aristocrates pouvaient se distinguer par le luxe des matériaux dont ils faisaient usage dans l'habillement, la parure, le décor, etc., alors que ces matériaux contrefaits permettent aux personnes vulgaires de profiter du prestige des prototypes. Ceux qui les admirent, à l'inverse, sont à la fois stupéfaits de l'apparence des matériaux contrefaits, et de leur mimétisme, mais également de certaines de leurs propriétés physiques. Ainsi, dans le carton réalisé par le fabricant Gardeur à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on trouve toutes sortes de matériaux de récupération, tel le papier des éventails ou des boyaux de bœufs, boyaux qui donnent à ce carton une certaine élasticité. C'est la prouesse technique, bien perçue, qui est en jeu.

## DES DÉBATS SUR LA RICHESSE DES MATÉRIAUX

Ce type de phénomènes a pu influencer sur deux types de débats, ayant eu lieu, en particulier durant la Renaissance, à propos de la richesse des matériaux employés par les artistes.

Le premier type de débats est de nature artistique : il est lié à un changement de paradigme quant à l'emploi de certains matériaux précieux, les théoriciens recommandant leur abandon au profit d'une élaboration plus complexe par le créateur et de la reconnaissance de ce savoir-faire. Michael Baxandall a montré que dans le domaine de la peinture, l'ostentation des pigments précieux — en particulier l'outremer et l'or — est remplacée par l'ostentation de l'habileté technique<sup>67</sup> : à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les détails très précis qu'on trouvait dans les contrats de commande à propos de la qualité de ces pigments se font de plus en plus rares. Ces derniers sont de moins en moins utilisés, de façon concomitante, selon Baxandall, avec un goût déclinant pour l'or dans la société. De fait, les traités artistiques prônent le savoir-faire artistique qui, dans une certaine mesure, s'oppose à l'usage de matériaux comme l'or. Dans son traité *De la peinture* (1435), Alberti souligne la supériorité de la technique illusionniste et condamne pour cette raison même l'emploi de l'or :

« Alors que c'est pour ses couleurs qu'un artiste mérite le plus d'admiration et de louange, on peut aisément voir que si l'on met de l'or dans un panneau plat, la plupart des surfaces qu'il aurait fallu représenter claires et brillantes paraissent sombres aux spectateurs, et que certaines autres, peut-être, qui auraient dû être plus ombrées, semblent plus lumineuses. »<sup>68</sup>

Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Giorgio Vasari moque les réalisations du florentin Cosimo Rosselli (1439-1507) dans la chapelle Sixtine : selon lui, Cosimo aurait utilisé de l'or pour éblouir son commanditaire — le pape Sixte IV — tout en masquant ses déficiences en invention et en dessin<sup>69</sup>.

De son côté, Richard Goldthwaite a étudié le cas de la majolique italienne<sup>70</sup>. Il a montré comment cet artisanat a suscité un engouement très grand, dans les villes et les cours princières, grâce à une évolution technique considérable au XV<sup>e</sup> siècle. Si le matériau de base — la terre — est peu onéreux, des progrès ont été réalisés sur les pigments, qu'on fait venir de plus loin, sur le travail des artistes, notamment des peintres, sur certains procédés de fabrication impliquant une circulation entre des ateliers spécialisés dans telle ou telle étape, qui impliquent aussi des coûts de transport majorés. Liés à un ensemble d'opérations techniques, les coûts de production ont augmenté considérablement et le goût pour ces productions également. (Fig.5)

Plus récemment, Sven Dupré a évoqué le même type de phénomène à propos de la fabrication du verre<sup>71</sup> : les verriers italiens travaillant en Italie ou à Anvers, au XVI<sup>e</sup> siècle, ont amélioré les procédés de fabrication et réalisé des imitations de pierres précieuses. Or les

### Fig.5 ■

Avelli Xanto Francesco (actif vers 1530-1540, Urbino), (Ecole de), Jupiter et Sémélé, décor de grand feu, faïence, Sèvres, Cité de la céramique, MNC739.  
© RMN-Grand Palais, Beck-Coppola Martine



marchands-banquiers, qui auparavant investissaient dans les gemmes et les bijoux pour la valeur des matières premières, s'intéressent dès lors également à ces imitations de pierres précieuses en verre, montrant que si la matière première de ces artefacts reste peu coûteuse, le produit fini est valorisé pour son savoir-faire technique.

De façon indépendante, un deuxième type de réflexions est mené à la même époque, cette fois de nature religieuse. Ici, la richesse des matériaux est fustigée pour la dépense économique qu'elle représente, une dépense qui contrevient à la nécessaire humilité chrétienne et qui s'inscrit en porte-à-faux avec le devoir de charité. En effet, si au Moyen-Âge l'emploi des matériaux précieux dans une œuvre d'art reflète, autant que sa magnificence, la piété du commanditaire en magnifiant les personnages saints représentés, il s'oppose à l'idée de sainte pauvreté. Dans le

couvent San Marco à Florence, l'absence apparemment volontaire d'emploi de l'outremer a été interprétée comme une concession à la règle de pauvreté de l'ordre. De son côté, Tom Nichols a envisagé la pratique de Tintoret, dans le cadre de la réalisation du décor peint de la Scuola Grande di San Rocco à Venise, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : « *un usage modéré des pigments onéreux et un style rapide auraient été particulièrement adaptés à un ordre dédié au soin des pauvres*<sup>72</sup> ».

## LE PROBLÈME PLUS GÉNÉRAL DES HIÉRARCHIES SYMBOLIQUES DE MATÉRIAUX

La dichotomie matériaux nobles/matériaux pauvres, si elle n'est pas toujours opérante, peut être subsumée dans le problème plus général des hiérarchies symboliques de matériaux. Cette question a été étudiée, entre autres, dans les années 1990 par Thomas Raff, l'un des tenants de la *Materialikonologie* (Icologie des matériaux), une approche de l'histoire de l'art qui envisage la « *question de savoir si ou comment les matériaux dont se compose une œuvre peuvent apporter une contribution à la signification propre de cette œuvre* »<sup>73</sup>. En se fondant essentiellement sur les sources écrites — celles donc faisant état de jugements de valeur —, la *Materialikonologie* cherche à explorer les qualités des matériaux (durabilité, couleurs et leur symbolique), leur coût, les consonances qui s'y attachent eu égard par exemple à leur origine géographique, leur statut de relique, leur histoire, etc., S'il n'aborde pas le cas de la peinture, Raff s'intéresse en particulier aux matériaux des sculptures, des arts décoratifs, des monuments ou encore de l'architecture. Il montre que l'habitude de hiérarchiser les matériaux remonte à l'Antiquité la plus ancienne<sup>74</sup>. Le cas des métaux est le plus frappant : la série « or, argent, minerais » remonte à l'Ancien testament. L'habitude de classer les métaux (or, argent, bronze) s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans l'exemple des médailles sportives ou des jubilés de mariage. Il montre que de semblables hiérarchies ont été adoptées pour les pierres précieuses, pour les variétés de bois ou les types de marbre, et qu'à l'époque moderne, certains humanistes se livrent à de tels classements, comme Fila-

rète, dans le troisième livre de son *Traité de l'architecture*, à propos des pierres. Ce dernier dresse un parallèle entre la hiérarchie sociale et une hiérarchie des minéraux pierreux : le diamant est associé à la personne du pape, qui détient le plus de prestige ; rubis et saphir sont associés aux seigneurs, et les autres pierres précieuses aux autres grands. Au peuple sont associées des pierres moins fines comme le porphyre, la serpentine ou l'albâtre ; enfin aux paysans sont associés les marbres.

Enfin, la hiérarchie des coûts des matériaux ne correspond pas toujours à la hiérarchie de leur usage, comme l'a montré Eckart Marchand à propos d'une étude sur les usages par les sculpteurs, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle, de la terre, de la cire et du plâtre<sup>75</sup>. A cette époque, la cire est de loin le matériau le plus onéreux, puis vient le plâtre et enfin la terre. Si l'auteur voit dans la cire le matériau le plus valorisé, en particulier par ses associations avec les pratiques dévotionnelles et le luminaire, la terre viendrait ensuite, associée dans les discours à la Création divine ; enfin le plâtre, notamment parce qu'il est considéré comme un matériau « brûlé », préparé généralement à partir de la calcination du gypse, et qu'il est désagréable à manipuler.

## CONCLUSION

L'enquête proposée ici est encore très partielle. Elle permet pourtant d'affirmer le caractère idiosyncrasique des expressions « matériaux nobles », « matériaux pauvres ». Si celles-ci ont pu être, quoique rarement, usitées à la période moderne dans diverses sources écrites, les sens qu'elles recouvraient alors — lorsqu'ils sont décelables — varient d'un auteur à l'autre. La « noblesse » d'un matériau renvoie potentiellement à tout un ensemble de qualités, liées par exemple à ses usages ou au statut des artisans qui les emploient ou des destinataires de l'œuvre. Elle peut également distinguer l'apparence (jugée « belle »), le caractère précieux (en raison du coût, de la rareté, etc.), la durabilité du matériau ; autant d'idées, peut-être, réinvesties dans les usages actuels de cette formule. En revanche, entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, la matière est rarement qualifiée de « pauvre », même si le terme peut sans doute être compris aujourd'hui comme l'antonyme de « noble ».

Surtout, les systèmes de valeurs concernant les matériaux semblent hautement relatifs. Si Filarète associe les marbres aux paysans, et ce faisant les déprécie, un marchand-collectionneur comme Philipp Hainofer n'hésite pas à mettre à l'honneur diverses sortes de marbres, dans ses *Kunstschränke* destinés aux princes. A l'exception peut-être des pierres précieuses, qui ont tôt fait l'objet d'un commerce international, et des « métaux nobles », dont l'appellation en Europe est héritée de la culture alchimique et qui possèdent aujourd'hui une définition chimique normative, il faut sans doute reconnaître que le matériau du pauvre dans un domaine de l'art ou de l'artisanat peut être un matériau précieux/noble/riche dans un

autre domaine ou à une autre époque<sup>76</sup>. Sur les dix millions de matériaux et autres substances recensées aujourd'hui par les spécialistes des sciences des matériaux<sup>77</sup>, un art ou un artisanat ira piocher dans un sous-groupe assez restreint, en établissant sa propre hiérarchie des matériaux. Au fond, c'est bien l'existence de hiérarchies de matériaux qui semble un invariant des pratiques artistiques et artisanales.

## Remerciements

Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à Marc Bormand pour avoir discuté avec moi les idées que j'ai exposées lors du colloque de Marseille, et Laurent-Henri Vignaud pour ses conseils et sa relecture d'une version intermédiaire de cet article.

## Notes

- 1- Van Hauwermeiren-Echement, 2018.
- 2- Barbolini Ferrari, 2004 ; ou encore Kisluk-Grosheide, 1996, p. 81-97. On trouve une entrée consacrée à ce terme dans Edwards, 2000, p. 114, ainsi que dans l'ouvrage de référence de Bergeon-Langle et Curie, 2010, p. 670-71 (une entrée « laque pauvre »).
- 3- Barbolini Ferrari, 2004, p. 40.
- 4- Kisluk-Grosheide, 1996, p. 96, note 10.
- 5- *Mercur de France*, Decembre 1727, p. 2889-2894. Lettre écrite par M. Constantin à la Marquise de \*\*\* sur la nouvelle mode des Meubles en découpeure, *Ibid.*, p. 94-95.
- 6- Bensaude-Vincent, 1998, p. 37. La spécialiste des matériaux rappelle même qu'aujourd'hui le bois est considéré comme un « composite » naturel (*Ibid.*, p. 38).
- 7- Béguin, 1981 évoque les « pigments nobles » (entrée « Matière de charge », p. 795) mais sans définir ceux-ci, et déclare qu'« *On peut parler de matières riches, pauvres, d'une belle matière, de matières grasses, maigres, épaisses, minces, légères, etc.* » (*Ibid.*, entrée « Matière picturale », p. 797). En revanche on ne trouve aucune mention de ces expressions chez Perego, 2005, ni dans les ouvrages de référence suivants : Bergeon-Langle et Curie, op. cit. ; Baudry et Bozo, 1978 ; Arminjon et Bilimoff, 2010 ; Blondel, 2001 ; Salet, Viallet et Souchal, 1971. Une spécialiste des sciences des matériaux comme Louissette Priester ne définit pas non plus de telles expressions. Voir Priester, 2008 ; Bensaude-Vincent, 1998.
- 8- Entrée « noble », Rey (dir.), 2016.
- 9- L'idée étant d'avoir accès à des équivalents de la langue courante, on a préféré ici avoir recours à Linguee plutôt qu'à des dictionnaires savants.
- 10- Sur ce qui suit, entrée « noble », Rey, 2016.
- 11- Notamment les dictionnaires d'Estienne (1549), Nicot (1606), Ménage (1650), Furetière (1690).
- 12- Furetière (1690).
- 13- Entrée « *Nobile* », Cortelazzo, Zoli, 1999. Entre autres : « *proprio, adatto alla nobilta* » ; « *dignitoso, decoroso, distinto* » (début XIII<sup>e</sup> siècle) ; « *di cosa che eccelle su altre dello stesso genere* » (fin XIII<sup>e</sup> siècle) — cette dernière acception ressemble à celle que donne Furetière du terme « noble ».
- 14- Entrée « pauvre », Rey, 2016
- 15- Expression donnée comme synonyme de « laque pauvre », Bergeon-Langle et Curie, 2010, p. 670. On retrouve le même emploi chez Bimbenet-Privat, 2009, p. 151-176.
- 16- Entrée « pauvre », Rey, 2016
- 17- Entrée « pauvre » du Dictionnaire de l'académie (1694) : « *Il se dit encore par mespris, pour dire, Chetif, mauvais dans son genre. Il a fait une pauvre harangue. il nous a donné une pauvre piece. c'est un pauvre esprit, c'est un pauvre harangueur, un pauvre musicien. De pauvre pain, de pauvre vin, de pauvre estoffe, etc. il nous a fait une pauvre chere.* »
- 18- Entrée « précieux », Rey, 2016.
- 19- *Ibid.* Ici encore, l'italien *prezioso* a des acceptions similaires au français « précieux » : « *che ha molto valore, prezzo molto alto o grande pregio.* » (au XIII<sup>e</sup> siècle) ; « *ricercato, affettato, che si fa pregare* » (à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle). Voir l'entrée « *prezioso* », Cortelazzo, Zolli, 1999.
- 20- Furetière, 1690.
- 21- Entrée « matériel », Rey, 2016 ; pour Louissette Priester, il faut « *distingue[r] (...) la matière, de nature physico-chimique, et le matériau, indissociable de l'utilisation qu'on en fait pour l'obtention d'un objet.* », Priester, 2008, p.52
- 22- Entrée « *materia* », Cortelazzo, Zolli, 1999.
- 23- Sur ce qui suit, voir notamment Robert Halleux, « Matière », in Blay, Halleux, 1998, p. 766-783 ; Moran, 2005 ; Principe, 2013, chap. 5-7.
- 24- Cunningham, Kusukawa, 2010, p. ix sqq.
- 25- *Ibid.*, p. 27 et 97 sqq.
- 26- Blay, Halleux, « Matière », 1998, p. 768.
- 27- C'est le cas du français Macquer en 1778 à l'article « Élément » du *Dictionnaire de chimie*. *Ibid.*, p. 766.

- 28- Sur tout cela, voir notamment Blay, Halleux, « Matière », 1998 ; Moran, 2005, p. 8-36.
- 29- Blay, Halleux, « Matière », 1998, p. 779.
- 30- Voir notamment Hermens, 2012, p. 151-165 ; Thomas, 2016.
- 31- Voir les travaux de Pamela Smith, en particulier Smith, 2004 ; et ceux de Sven Dupré, en particulier Dupré, 2014, p. 138-161.
- 32- Smith, 2004, p. 140.
- 33- *Ibid.*, p. 149.
- 34- Voir entre autres Klein, Spary, 2010 ; Klein, Lefèvre, 2007 ; Eddy, Mauskoep, 2014 ainsi que les références précédemment citées sur l'histoire de l'alchimie et de la chimie.
- 35- Klein, Lefèvre, 2007.
- 36- Klein, Spary, 2010, p. 1-23.
- 37- Principe, 2013, p. 109.
- 38- L'enquête a été menée pour partie grâce à des sources océrisées, dans lesquelles une recherche par mot-clé était possible. La base de données LexArt (<https://www.lexart.fr>) récemment mise en ligne a également été utile. Quoique non exhaustive, elle permet de réaliser facilement des sondages dans un ensemble de textes écrits en France, Angleterre, Provinces-Unies et Saint-Empire entre 1600 et 1750.
- 39- Je dois ces lignes à Philippe Jockey, intime connaisseur de la question : qu'il en soit très vivement remercié ici. Jockey, 2013, p. 59-61. Voir aussi Naas, 2006, p. 201-211.
- 40- Cellini, 1811 (1568), p. 3 ; Cellini, 1992, p. 34 et 41.
- 41- *Ibid.*, p. 14.
- 42- « A la vérité, aujourd'hui le rubis a une plus haute valeur que le diamant, mais cela vient uniquement de ce qu'il est plus rare que ce dernier. Ainsi, le bas prix du diamant doit-il être attribué à la grande quantité que l'on en trouve et non à son manque de beauté », *ibid.*
- 43- *Ibid.*
- 44- Vasari, Giorgio, 1568, « Proemio di tutta l'opera », p. 2. Pour la traduction française : Vasari, 2005, p. 54.
- 45- *Ibid.*, p. 3-4. On a modifié la traduction de Chastel et repris le terme « matière » pour traduire *materia*.
- 46- Une recherche par mot-clé sur la version océrisée du texte de Vasari montre que les termes *nobile* ou *nobilta* reviennent souvent sous sa plume, tout au long de son ouvrage, soit pour qualifier un personnage ou sa famille, soit pour évoquer l'art noble de la peinture. En revanche, il n'emploie jamais le terme *povero*.
- 47- van Mander, 1604 : voir le titre même de l'ouvrage, et Partie I, 31, fol. 3v, où Van Mander parle, par une métonymie, du « noble pinceau » [*edelen pinceel*].
- 48- Angel, 1642, p. 1.
- 49- de Lairese, 1712, p. 20.
- 50- Hoogstraten, 2006, p. 487. Je reprends la traduction de cette édition : *heerlijk* est traduit généralement par « agréable », mais il possède ici en tout cas un caractère laudatif, en lien avec l'idée de durabilité.
- 51- *Ibid.*, p. 493.
- 52- Piles de, 1668, p. 8.
- 53- Félibien, 1679, p. 111.
- 54- Pacheco, 1649.
- 55- Pacheco, 2017, p. 192.
- 56- *Ibid.*, p. 193.
- 57- « Noblesse, en termes de Peinture, se dit du caractère du Peintre, exprimé dans ses dessins ou dans ses tableaux. On dit ce Peintre a beaucoup de noblesse dans ses idées, dans son goût, pour dire que tout ce qu'il traite dans ses tableaux, respire et présente des idées nobles & relevées, qu'il se choisit pas des sujets bas & vils, que les airs de tête de ses figures & leur physionomie n'ont rien d'ignoble. Un Peintre peut traiter noblement des sujets fort communs ; tels font aujourd'hui Messieurs Chardin & Greuze, qui peignent les actions bourgeoises avec des grâces & une vérité qui charment. », article « Noblesse » Pernetty, 1757.
- 58- On peut citer des produits élémentaires comme

la cochenille, la nacre, l'ébène, mais également des objets comme la porcelaine de Chine ou les panneaux de laque qui, réemployés, servent de matériaux de base pour la confection de nouveaux objets. Voir par exemple Gerritsen, Riello, 2016.

59- Pour une interprétation des porcelaines asiatiques montées, voir Smentek, 2015, p. 43-57 et Smentek, 2012, p. 91-95.

60- Voir Rijksmuseum, numéro d'inventaire BK-NM-7325. Sur le travail collaboratif que ces assemblages impliquent, voir Baadj, 2016, p. 270-296.

61- Corrigan, van Campen, Diercks, 2015, p. 123-228, en particulier p. 146.

62- Senechal, 2012, p. 26-33.

63- Fuga, 2004, p. 257.

64- Voir entre autres au Rijksmuseum, numéro d'inventaire BK-14852-B.

65- Nègre, 2016, p. 105-118.

66- *Ibid.*, p. 105.

67- Baxandall, 1985.

68- Alberti, 1992, p. 209.

69- Vasari, 2005, Livre IV, p. 176.

70- Goldthwaite, 1989, p. 1-32.

71- Dupré, 2014, p. 138-161. Dupré y discute aussi les thèses de Baxandall et Goldthwaite.

72- Cole, 2015, p. 240-62 ; Nichols, 1999, p. 174-237, particulièrement p. 202.

73- « *Die Frage, ob oder wie jene Materialien, aus denen Kunstwerke bestehen, einen eigenen Beitrag zur inhaltlichen Aussage dieser Kunstwerke leisten können (...)* ». In : Raff, 1994, p. 11.

74- *Ibid.*, p. 77-80.

75- Marchand, 2014, p. 160-179.

76- Les organisateurs du colloque de Marseille avaient proposé une visite passionnante du quartier du Panier par un graffeur : ce dernier fustigeait, pour réaliser les œuvres, les usages du feutre, parce que la matière s'efface facilement, alors que la peinture en bombe

est, par excellence, le matériau du graffeur. Cette hiérarchie et ses critères coïncident étrangement avec la dichotomie « matériau noble » (la bombe) / « matériau pauvre » (le feutre).

77-Klein, Lefèvre, 2007, p. 7.

## Bibliographie

ALBERTI Léon Battista. *De la peinture*. Paris : Macula, 1992.

ANGEL Philips. *Lof der Schilder-Konst*. Leiden : Willem Christiaensz van der Boxe, 1642.

ARMINJON Catherine, BILIMOFF Michèle. *Métal : vocabulaire technique*. Paris : Inventaire général, 2010.

BAADJ Nadia. « Collaborative Craftsmanship and Chimeric Creation in Seventeenth-Century Antwerp Art Cabinets ». In Burghartz Susanna, Burkart Lucas & Göttler Christine (dir.). *Sites of Mediation. Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650*, Leiden/Boston : Brill, 2016.

BARBOLINI FERRARI Elisabetta (dir.). *Mobili dipinti. Tempera, lacca ed arte povera nelle botteghe italiane tra XVII e XVIII secolo*. Modena : Icaro, 2004.

BAUDRY Marie-Thérèse, BOZO Dominique. *La sculpture : méthode et vocabulaire*. Paris : Inventaire général, 1978.

BAXANDALL Michael. *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1985 (1972 pour l'édition anglaise).

BÉGUIN André. *Dictionnaire technique de la peinture*. Paris : André Béguin, 1981.

BENSAUDE-VINCENT Bernadette. *Eloge du mixte. Matériaux nouveaux et philosophie ancienne*. Paris : Hachette, 1998.

BERGEON-LANGLE Ségolène, CURIE Pierre. *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique. Tome 2*. Paris : Ed. du Patrimoine, Inventaire général, 2010.

BIMBENET-PRIVAT Michèle. « La manufacture de

cuivre doublé d'argent de Huguet (Paris, 1769-1772) : une orfèvrerie du pauvre ? ». In Castelluccio Stéphane (dir.) *Le commerce du luxe à Paris aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Echanges nationaux et internationaux*. Bern : Peter Lang, 2009.

BLAY Michel, HALLEUX Robert (dir.). *La Science classique, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle : dictionnaire critique*. Paris : Flammarion, 1998.

BLONDEL Nicole. *Céramique : vocabulaire technique*. Paris : Inventaire général, 2001

CELLINI Benvenuto. *Due Trattati, uno dell'oreciferia, l'altro della scultura. Classici italiani, 1811 (1568)*. Pour la traduction française, voir Cellini Benvenuto, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, [trad. de l'italien par Léopold Leclanché ; éd. par Adrien Goetz], Paris : ENSB-A, 1992.

CLIVE Edwards (dir.). *Encyclopedia of furniture materials, trades, and techniques*. Brookfield : Ashgate, 2000.

COLE Michael. « Arti povere, 1300-1650 ». In Anderson Christy., Dunlop Anne., Smith Pamela H. (dir.), *The matter of art. Materials, practices, cultural logics, c. 1250-1750*. Manchester : Manchester University Press, 2015.

CORRIGAN Karina H., VAN CAMPEN Jan, Diercks Femke (dir.). *Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age*. New Haven and London : Yale University Press, 2015.

CORTELAZZO Manlio, ZOLLI Paolo (dir.). *Il nuovo etimologico. Deli dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologne : Zanichelli, 1999 (1992).

CUNNINGHAM Andrew, KUSUKAWA Sachiko (éd.). *Natural philosophy epitomised. A translation of books 8-11 of Gregor Reisch's philosophical pearl (1503)*. Farnham : Ashgate, 2010.

DE LAIRESSE Gérard. *Groot Schilderboek : Waar in de Schiderkonst in al haar delen gronding werd onderweezen*. Amsterdam : Hendrick Desbordes, 1712.

Dictionnaire de l'Académie Française. Paris : veuve de

jean Baptiste Coignard 1694.

DUPRÉ Sven (dir.). *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, New York : Springer, 2014.

DUPRÉ Sven. « The value of glass and the translation of artisanal knowledge in early modern Antwerp ». In Göttler Christine, Ramakers Bart, Woodall Joanna (dir.). *Trading values in early modern Antwerp*. Leyde : Brill, 2014.

EDDY Matthew D., MAUSKOPF Seymour H., NEWMANN William R. « Chemical Knowledge in the early Modern World ». *Osiris*, 2014, vol 29, n°1, p. 1-18.

ESTIENNE Robert. *Dictionnaire français-latin*. 1549.

FÉLIBIEN André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Troisième partie. Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1679.

FUGA Antonella. *Techniques et matériaux des arts*. Paris : Hazan, 2004.

FURETIERE Antoine. *Dictionnaire universel*. 1690.

GERRITSEN Anne, RIELLO Giorgio (dir.). *The Global Lives of Things. The material culture of connection in the Early Modern World*. Londres : Routledge, 2016.

GOLDTHWAITE Richard. « The Economic and Social World of Italian Renaissance Maiolica ». *Renaissance Quarterly*, 1989, vol 42, n°1, p. 1-32.

HERMENS Erma. « Technical art history. The synergy of art, conservation and science ». In Rampley Matthew et al (dir.). *Art history and visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*. Leiden /Boston : Brill, 2012.

JOCKEY Philippe. *Le Mythe de la Grèce blanche*. 2<sup>ème</sup> éd. Paris : Belin, 2013.

KISLUK-GROSHEIDE Daniëlle O. « Cutting up Berchems, Watteaus, and Audrans : A *Lacca Povera*" Secretary at the Metropolitan Museum of Art ». *Metropolitan Museum Journal* 31, 1996, p.81-97.

KLEIN Ursula, LEFÈVRE Wolfgang. *Materials in 18th-Century Science. A Historical Ontology*. Cambridge (Mass.)/ Londres : MIT Press, 2007.

KLEIN Ursula, SPARY Emma C (dir.). *Materials and expertise in early modern Europe. Between market and laboratory*. Chicago : University of Chicago press, 2010.

MARCHAND Eckart. « Material distinctions: plaster, terracotta, and wax in the Renaissance artist's workshop ». In : Anderson Christy, Dunlop Anne, Smith Pamela H. (dir.). *The matter of art. Materials, practices, cultural logics c. 1250-1750*. Manchester : Manchester University press, 2014.

MÉNAGE Gilles. *Les origines de la langue française*. 1650.

Mercure de France, Décembre 1727.

MORAN Bruce T. *Distilling Knowledge. Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*. Cambridge (Mass.)/ Londres : Harvard University Press, 2005.

NAAS Valérie. « *Omnia ergo meliora fuere, cum minor copia* (Pline l'Ancien, NH, XXXV, 50) : matières et couleurs au service d'un discours moral dans la minéralogie de Pline l'Ancien ». In : Rouveret Agnès, Dubel Sandrine & Naas Valérie (dir.). *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*. Paris : Ed. Rue d'Ulm, 2006.

NÈGRE Valérie. *L'art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique, 1770-1830*. Paris : Classiques Garnier, 2016.

NICHOLS Tom. *Tintoretto. Tradition and Identity*. Londres : Reaktion Books, 1999.

NICOT Jean. *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne*. Paris : David Douceur, 1606.

PACHECO Francisco. *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas*. Séville, 1649. Pour la traduction française, voir Pacheco Francisco. *L'art de la peinture*, traduction, présentation et notes par Jean-Louis Augé. Paris : Honoré Champion, 2017

PEREGO François. *Dictionnaire des matériaux du peintre*. Paris : Belin, 2005

PERNETY Antoine-Joseph. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, 1757.

PILES Roger de. *De l'art de peinture de Charles Alphonse Dufresnoy*. Paris : Nicolas Langlois, 1668

PRIESTER Louissette. *Les matériaux. Histoire, science et perspectives*. Paris : CNRS, 2008.

Principe Lawrence M. *The Secrets of Alchemy*. Chicago : University of Chicago Press, 2013.

RAFF Thomas. *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 1994.

REY Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2016 (1992).

SALET François, VIALLET Nicole, SOUCHAL Geneviève. *Tapiserie : méthode et Vocabulaire*. Paris : Imprimerie nationale, 1971.

SÉNÉCHAL Philippe. « L'éclat du sombre ? Terres cuites façon bronze de la Renaissance italienne ». *Technè* 36, 2012, p. 26-33.

SMENTEK Kristel. « Objects of encounter: Mounting asian porcelain in eighteenth-century France ». In Grossmann Georg Ulrich., Krutisch Petra (dir.). *The challenge of the object*. Nuremberg : Verlag des Germanischen nationalmuseums, 2012.

SMENTEK Kristel. « Global circulations, local transformations : Objects and cultural encounter in : the eighteenth-century ». In : Ten-Doesschate Chu Petra & Ding Ning (dir.). *Qing Encounters. Artistic Exchanges between China and the West*. Los Angeles : Getty research institute, 2015.

SMITH Pamela. *The Body of the Artisan. Art and Experience. The Scientific Revolution*. Chicago : University of Chicago Press, 2004.

THOMAS Romain. « Les matériaux de l'art. Perspectives de la recherche actuelle en histoire de l'art moderne ». *Circé* [En ligne] 2016, 8. Disponible sur <http://www.revue-circe.uvsq.fr/numeros-publies/numero-8/> (consulté le 03/11/2019)

VAN HAUWERMEIREN-ECHEMENT Corinne. « La découverte d'une porte en *lacca povera* du XVIII<sup>e</sup> siècle vénitien ». *CeROArt* [En ligne], 2008, 2. Disponible sur <https://journals.openedition.org/ceroart/58>, consulté le 22 septembre 2018.

VAN HOOGSTRATEN Samuel. *Introduction à la haute école de l'art de peinture*. Traduction, commentaires

et index par Jan Blanc. Genève : Droz, 2006.

VAN MANDER Carel. *Het Schilder-Boeck*. Haarlem : Paschier van Wesbusch, 1604.

VASARI GIORGIO. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Florence, 1568. Pour la traduction française, voir Vasari Giorgio. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel. Arles : Actes Sud, 2005.

# PIERRES DURES ET PIERRES TENDRES EN MARQUETERIE DE PIERRES. L'OPPOSITION ENTRE SECTEURS PRIVÉ ET PUBLIC À FLORENCE SUR LA QUESTION DES MATÉRIAUX

**Lola CINDRIĆ**, conservatrice-restauratrice de marqueteries de pierres, doctorante en Anthropologie sociale et ethnologie à l'EHESS (École de Hautes Études en Sciences Sociales)

[lola.cindric@hotmail.fr](mailto:lola.cindric@hotmail.fr)

## INTRODUCTION

La marqueterie de pierres est une technique d'assemblage de sections de pierres plus ou moins dures, chaque section ayant sa forme propre. Connue dès l'Antiquité romaine sous le nom d'*opus sectile*<sup>1</sup>, elle est redécouverte lors des fouilles archéologiques menées à Rome au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Une production y est alors relancée, marquée par une plus grande précision dans l'ajustement des pièces. Ces productions — dites *tarsie* — ont souvent pris la forme de plateaux de table, caractérisés par la géométrie de leurs compositions ainsi que par l'usage de pierres plutôt tendres, dont des pierres archéologiques remployées. La technique a circulé jusqu'à Florence, qui a également vu fleurir une production similaire, avant qu'elle ne soit poussée à son comble sous la forme du *commesso*. Cette technique s'est particulièrement développée dans cette ville, notamment

à la suite de la création en 1588 d'une manufacture dédiée au travail des pierres dures par la famille des Médicis. Cette manufacture a détenu longtemps le monopole de la production en marqueterie de pierres à Florence et a perduré jusqu'à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis les années 1960, l'établissement est devenu un institut public de conservation-restauration des biens culturels. Parallèlement à l'activité de la manufacture ducale, de nouveaux ateliers privés sont apparus, principalement au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La présente communication porte sur la rivalité entre ce secteur public et ce secteur privé entrés en concurrence à partir des années 1820, rivalité qui s'est cristallisée dans les discours de ses acteurs autour de plusieurs arguments : la qualité du dessin servant de modèle, la perfection du joint entre les pièces, le choix des pierres, mais aussi la noblesse ou la pauvreté des pierres employées. Il s'agit ici

de restituer aux lecteurs et lectrices les travaux d'historiens et historiennes italiens sur le sujet, dont beaucoup n'ont été traduits ni en anglais ni en français, et de les confronter au thème des matériaux nobles / matériaux pauvres. Une première partie rend compte dans ses grands traits de l'histoire de la manufacture lancée par les Médicis, tandis qu'une seconde retrace celle des ateliers privés, soulignant la compétition entre ces deux secteurs et les arguments mobilisés par l'une et l'autre partie pour se définir, se différencier et se valoriser. Enfin, une dernière partie s'attache à examiner la construction des catégories de matériaux « pierres dures/nobles » et « pierres tendres/pauvres » dans le contexte de cet antagonisme, nourri par des facteurs externes liés à un contexte d'industrialisation croissante et de profonds bouleversements socio-politiques.

## LA MANUFACTURE DUCALE : HISTOIRE D'UN MONOPOLE

La technique antique de l'*opus sectile* a connu un regain d'intérêt à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, après sa redécouverte lors de fouilles archéologiques<sup>2</sup>. Une production a en effet été relancée en reprenant un principe technique similaire, donnant lieu à une nouvelle technique dénommée *tarsia*. Ce type d'objets se caractérise par une iconographie singulière, composée généralement de motifs abstraits, géométriques et symétriques ; ceux-ci se développent souvent autour d'un grand motif central, choisi dans une pierre appréciée pour sa qualité esthétique<sup>3</sup>. Dès les années 1550, la famille des Médicis a fait importer à Florence

des porphyres, brèches et marbres issus des fouilles archéologiques conduites à Rome. La préciosité et le prestige associés à ces pierres antiques ainsi qu'à leur long et fastidieux travail ont fait de ces tables des objets particulièrement démonstratifs — voire ostentatoires — de la richesse de leurs propriétaires. Dans un contexte de pouvoirs locaux en constante concurrence, il n'est pas étonnant qu'ils aient donc suscité un intérêt particulièrement fort de la part des dirigeants en place en Italie. Les échanges entre Rome et Florence étaient déjà intenses, puisque des artisans maîtres de ces techniques circulaient entre ces deux villes, si bien que l'on identifie aujourd'hui mal qui a emprunté de l'une ou de l'autre<sup>4</sup>.

En 1588, Ferdinand I<sup>er</sup> de Médicis, troisième grand-duc de Toscane (1587-1609), lance une manufacture exclusivement dédiée à servir le pouvoir en place. Nommée *Galleria dei Lavori*, elle comprenait plusieurs ateliers dont un dédié au travail des pierres dures ; elle est renommée *Opificio delle Pietre Dure* à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour ses besoins, Ferdinand I<sup>er</sup> restreint rapidement l'extraction, la collecte, l'exportation et la vente des pierres disponibles sur le territoire toscan à sa seule destination, imposant ainsi son monopole<sup>5</sup>. Dès cette époque, le constat de la sensibilité des peintures murales ou de chevalet, mais aussi d'autres matériaux, aux conditions climatiques et au passage du temps, a conduit les commanditaires à voir la pierre comme le matériau le plus durable. Se montrant plus résistantes aux facteurs d'altération, les pierres ont ouvert avec la marqueterie la perspective de représentations qui allaient durer pour l'éternité et dont les couleurs demeureraient inaltérables. Elle a d'ailleurs souvent été surnommée de-

puis ses débuts *pittura di pietra* (peinture de pierre). Ce paramètre est un facteur important à prendre en compte dans la compréhension de la démarche impulsée par Ferdinand Ier. Le premier grand projet entrepris par ce dernier a été la chapelle des Princes, annexée à l'église San Lorenzo et destinée à abriter les tombeaux des plus illustres membres de la famille des Médicis. Ce chantier a connu de nombreuses interruptions et s'est échelonné sur plusieurs siècles. La chapelle comprend aujourd'hui un pavement en *opus sectile*, des décors muraux ornés de panneaux en *tarsia*, un autel couvert de décors en *commesso* et en glyptique, des tombeaux en pierres polychromes.

Avec la fondation de la manufacture, la collecte des pierres est devenue un enjeu primordial dans le projet escompté par le grand-duc, qui mandate des agents dans le grand-duché et dans toute l'Italie mais formule également des demandes auprès d'autres dirigeants de contrées parfois lointaines, comme la France, le bassin méditerranéen, l'Amérique du Sud, ou dans les dites « Indes orientales » via les comptoirs de Venise et de Lisbonne<sup>6</sup>. La manufacture met au point le procédé du *commesso*, techniquement et esthétiquement différent de la *tarsia*, dont les subtilités techniques seront détaillées en dernière partie.

Après le décès de Ferdinand Ier en 1609, la manufacture a maintenu une activité fluctuant au gré des finances du pouvoir mais qui s'est assurée un rayonnement toujours plus grand en Europe et même au-delà<sup>7</sup>. Durant le gouvernement de Jean-Gaston (1723-1737), elle a connu ses dernières heures sous l'autorité des Médicis, destitués et remplacés en 1737 par la famille des Habsbourg-Lorraine, qui a régné sur le territoire toscan jusqu'en 1806. L'affran-

chissement d'une fonction décorative a atteint son apogée avec la création de « tableaux », faisant de la marqueterie de pierres un art comparable à la peinture — bien que toujours considérée comme un art mineur. Entre 1750 et 1768, un peu moins de soixante-dix tableaux en marqueterie de pierres ont été produits et envoyés à Vienne, attestant de temps d'exécution d'une rapidité étonnante. Des scènes mondaines, des allégories ou encore des vues de ruines romaines furent les sujets privilégiés de cette intense production. Le réalisme qui caractérise ces représentations témoigne du niveau d'excellence technique atteint par la manufacture à cette époque.

L'activité de la *Galleria dei Lavori* a été interrompue lorsqu'une première offensive de l'armée napoléonienne atteint Florence et destitue Ferdinand III en 1800. Cette suspension a été relativement brève, puisqu'en 1801 le royaume d'Étrurie a relancé la production. Durant cette courte période sous domination française, la manufacture cherche à diversifier ses productions pour satisfaire, certes les goûts de la cour, mais également ceux de l'aristocratie. Elle propose alors des objets de plus petites dimensions, tels des parures, des boutons, des tabatières, des étuis, etc. Après quelques autres réalisations majeures, la manufacture connaît un déclin à la suite du départ définitif de la famille Habsbourg-Lorraine pour Vienne en 1859. Des temps encore plus incertains qu'aux siècles précédents s'annoncent pour elle, désormais privée de commanditaires aussi stables qu'une cour ducal.

Au cours de son histoire, la manufacture a constamment été menacée de fermeture, en raison des frais que le long travail des pierres dures induit. Ce péril a atteint son comble avec l'avènement de l'ère industrielle. Un gouvernement provisoire, formé en 1859 et constitué de plusieurs représentants de l'aristocratie florentine, se montre réticent à son égard, en raison de ses coûts et de la futilité attribuée à ses productions. Face aux critiques qui lui sont portées, l'*Opificio* mène d'intenses recherches pour réduire les temps de production et améliorer son rendement<sup>8</sup>. En 1870, le passage à un système de république démocratique unifiant toute l'Italie a remis en question le bien-fondé d'une manufacture conçue et dédiée aux desseins de dignitaires despotiques. À quelle tâche se dédierait désormais un tel organisme ? En 1887, l'*Opificio* a été sollicité par un baron pavesan pour la restauration des autels en *tarsia* de la Chartreuse de Pavie<sup>9</sup> si bien qu'un de ses maîtres-marqueteurs y est envoyé pour exécuter les travaux requis. Dès lors se pose la

question d'une reconversion de la manufacture à des fins de conservation-restauration des biens culturels. En dépit de ces difficultés, des objets d'une qualité technique extrêmement élevée continuent d'être produits : des effets de trompe-l'oeil sont même atteints, notamment sur des plateaux de table répondant aux prémices de l'Art nouveau. En 1895, un décret de l'État réforme l'*Opificio* en indiquant que son but principal est la restauration du « patrimoine artistique national »<sup>10</sup>. L'inondation de Florence en 1966 porte l'impulsion scientifique que l'on connaît à la conservation-restauration et pousse à une plus grande spécialisation. Depuis, l'*Opificio* est devenu un institut public dépendant du Ministère du Tourisme et des Activités et Biens Culturels, et comprend un musée, une école de formation en cinq ans, une bibliothèque conservant les fonds d'archives et des ateliers de conservation-restauration répartis en diverses spécialités<sup>11</sup>.

## L'APPARITION DES ATELIERS PRIVÉS : UNE NOUVELLE CONCURRENCE

La bibliographie relative aux ateliers privés (en italien, *botteghe*) est beaucoup moins fournie que celle relative à la manufacture. Quelques publications nous renseignent néanmoins sur leur genèse et leurs activités<sup>12</sup>. Ce nouveau secteur parallèle a fleuri surtout à partir des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, après que Napoléon a envahi l'Italie et annulé en 1807 l'ordonnance qui donnait à la manufacture l'exclusivité de la production de marqueterie de pierres<sup>13</sup>. L'industrialisation progressive de tout le pays s'est également étendue à ce domaine, qui a vu sa production accélérée et facilitée par l'usage de machines. L'ouverture de cette activité hors des contraintes de la manufacture a permis aux marqueteurs<sup>14</sup> de s'affranchir des principes en vigueur à l'*Opiificio*, dont celui de l'usage de pierres majoritairement siliceuses et, donc, dures. Dans les années 1830, Gaetano Bianchini, ancien employé de la manufacture à la tête d'un nouvel atelier indépendant, décide d'élargir sa palette à des pierres calcaires et des coquillages, afin de produire des objets plus communs et moins coûteux<sup>15</sup>. Ce choix technique lui permet d'atteindre une production plus rentable en raison de la moindre dureté de ces pierres. Les matières premières sont moins onéreuses et plus rapides à débiter en tranches ; la découpe et l'ajustement des pièces nécessitent moins de temps. Le recours aux pierres calcaires trouvables aux abords de Florence et dans toute la Toscane prévaut sur les autres matériaux, bien que des pierres importées de l'étranger ainsi que certaines pierres dures demeurent usitées. Cette tendance est encore vérifiable

aujourd'hui à Florence, qui ne compte plus qu'une petite dizaine d'ateliers actifs<sup>16</sup>.

D'après l'historienne Anna Pellegrino, Florence compte en 1872 environ 300 artisans et la production et le commerce de la marqueterie de pierres alimentent alors une centaine de familles<sup>17</sup>. La plupart de la production s'effectuait dans des ateliers familiaux, parfois à domicile, regroupant généralement 5 à 15 travailleurs par atelier — la grande majorité étant des hommes. Les historiens Bertelli et Galora reportent, eux, certains chiffres précis et localisent les ateliers actifs entre 1878 et 1884 sur une carte de la ville. Malgré la crise économique qui frappe Florence après le transfert du statut de capitale à Rome en 1870, les décennies suivantes s'avèrent les plus florissantes pour le secteur privé de la marqueterie de pierres. La production est alors davantage tournée vers un commerce international et très liée au tourisme, dans le contexte d'un effort politique visant à construire une image de Florence comme ville d'art et d'histoire<sup>18</sup>.

Les productions de ces *botteghe* sont marquées par une iconographie quelque peu différente de celle de la manufacture, préférant des scènes de genre, des compositions florales ou animales, ou encore des vues urbaines (principalement de Florence)<sup>19</sup>. Si certains motifs se croisent, il est néanmoins assez aisé de les distinguer d'une production de l'*Opificio*, hormis par l'iconographie, également d'après l'exécution technique : la qualité de la jointure (l'*Opificio* étant très exigeant sur sa perfection), le choix des matériaux, mais aussi la façon de concevoir le dessin. Si l'*Opificio* recourt davantage à des tracés francs et lisses, les ateliers privés — à défaut de pouvoir rendre des effets de mouvement ou de dynamisme avec leurs pierres — fragmentent alors davantage le dessin et rendent avec plus de pièces un même motif<sup>20</sup>.

Ce nouveau concurrent à la manufacture de l'*Opificio* a marqué la naissance d'une division profonde entre deux secteurs, privé et public. Il a traduit l'entrée dans un système économique libéral, caractérisé par la concurrence et le besoin d'un rendement pour subsister, provoquant inéluctablement une baisse du niveau technique des productions mises en vente. Le temps long, nécessaire à une exigence de haute technicité, s'avérait trop coûteux et c'est précisément sur cet argument que s'est cristallisé, alimenté et ancré jusqu'à aujourd'hui encore l'antagonisme entre les deux secteurs. Dès l'Unité de l'Italie, un climat d'animosité commence à se faire sentir entre l'*Opificio* et les ateliers privés. Craignant pour leur commerce, au début des années 1860, ces derniers se réunissent à la Préfecture toscane pour protester contre la concurrence — déloyale à leurs yeux — menée par l'*Opificio* et menacent

de licencier tous leurs ouvriers. L'accusé se défend en soutenant que ses productions ne sont pas comparables à celles des *botteghe*, l'*Opificio* produisant selon son directeur des « œuvres grandioses » et les ateliers privés, des « minuterie » (petits ouvrages)<sup>21</sup>. Ces petits objets ou bijoux présentaient souvent des décors « standardisés », produits toujours à la main mais à la chaîne, utilisant généralement du marbre noir de Belgique, de la turquoise, du vert de l'Arno, du coquillage et parfois de la pâte de verre. Quelques années plus tard, le débat reprend de plus belle lorsque le directeur de l'*Opificio*, Edoardo Marchionni, renforce davantage encore la frontière entre le nouvel institut public et les *botteghe* dans un de ses discours, lorsqu'il soutient notamment que les pierres utilisées à l'*Opificio*, contrairement à ses adversaires, sont siliceuses et que les dessins sont d'une qualité nettement supérieure.

Cet argumentaire contraste avec les jugements exprimés par différents jurys des expositions internationales et nationales dans les années 1860-80, plutôt défavorables à l'*Opificio*<sup>22</sup>. Ces expositions, durant lesquelles certains ateliers privés ainsi que la manufacture ont pu exposer, ont joué un rôle des plus importants dans la publicité et la vente des marqueteries de pierre à travers toute l'Europe et outre-Atlantique. Elles apparaissent, dans le contexte de formation d'États-nations, comme une façon d'affirmer une unité et une identité nationales, en mettant en concurrence les pays sur leurs réalisations techniques. Lors de ces événements, la marqueterie de pierres s'est révélée comme une spécificité italienne et/ou florentine, fascinante par la magie de son illusion (rendre des représentations figuratives

de façon illusionniste en pierres) et a permis de montrer que le nouvel État-nation italien savait maintenir un niveau artistique et technique aussi élevé qu'à l'époque des Médicis. Cette supériorité attribuée par les jurys tient vraisemblablement, plutôt qu'à la qualité des pierres, à celle du dessin et de l'exécution technique.

L'histoire de ce nouveau secteur professionnel pose donc les fondements d'un antagonisme entre corps artisanal privé et établissement public. L'entrée dans une économie libérale et capitaliste, si elle a permis une diversification des productions et une nouvelle recherche esthétique et technique dans la création en marqueterie de pierres, a aussi marqué la naissance d'une rude concurrence et d'une difficile subsistance, qui a signé la fin de nombreux ateliers. Tel est le paradoxe du système apparu au XIX<sup>e</sup> siècle et qui perdure aujourd'hui.

## CHAÎNE OPÉRATOIRE ET NOBLESSE/PAUVRETÉ DES MATÉRIAUX

L'italien dissocie donc la *tarsia* du *commesso*, deux techniques très proches mais néanmoins distinctes par leur procédé, que le français englobe sous le terme de « marqueterie de pierres (dures) » et l'anglais, « (*hard*) stone inlay ». L'expression « mosaïque florentine » est par ailleurs employée comme synonyme, aussi bien en français qu'en anglais (*florentine mosaic*) ou en italien (*mosaico fiorentino*). Le terme *commesso* est le participe passé du verbe *commettere* issu du latin *committere*, signifiant « assembler », « co-mettre » au sens de « mettre côte à côte ». Les termes de *commesso di pietra dure*, *commesso fiorentino* ou *mosaico fiorentino* sont souvent employés de manière indistincte. Celui d'*intarsio in rilievo* désigne des marqueteries composées d'un fond plan dans lequel sont incrustés des éléments de pierres en volume, le plus souvent en bas-relief. En outre, on rencontre parfois le terme d'*intarsio marmoreo* ou de *tarsia marmorea*, spécifiant l'usage de marbres.

**Fig.1** ■

Schéma d'un panneau en *tarsia* vu en coupe.

© Cindrić Lola



Schéma en coupe transversale d'un panneau en *tarsia*



**Fig.2** ■

Découpe manuelle des pièces à l'aide d'un archet en bois, de poudre abrasive et d'eau.  
© Fonti Alessandro

En *tarsia* comme en *commesso*, la matière première (les blocs de pierres) est débitée en tranches de 2 à 4 millimètres d'épaisseur, parfois plus. Ce premier travail de débitage, long et fastidieux lorsqu'il était manuel, se fait désormais à l'aide de scies mécaniques. Il est indispensable à la constitution d'un stock de tranches qui équivaut en quelque sorte à la palette du peintre. La *tarsia* consiste en un assemblage de pièces de couleur incrustées dans une plaque de fond monolithe (généralement de marbre blanc) servant de matrice (Fig.1). Ces pièces de couleur correspondent

souvent à des pierres relativement tendres et/ou des pierres antiques remployées (marbres, brèches, porphyres, etc.). Elles sont découpées à l'aide d'un archet en bois muni d'un fil de fer, combiné à l'ajout constant de poudre abrasive et d'eau (Fig.2). Ce procédé permet de suivre très précisément la forme du motif souhaité et de découper tout type de forme. Une fois découpées, les pièces sont limées pour leur donner leur forme finale, avant d'être insérées dans des logements préalablement évidés par procédé de sculpture sur une certaine épaisseur de la matrice, mais sans la traverser complète-

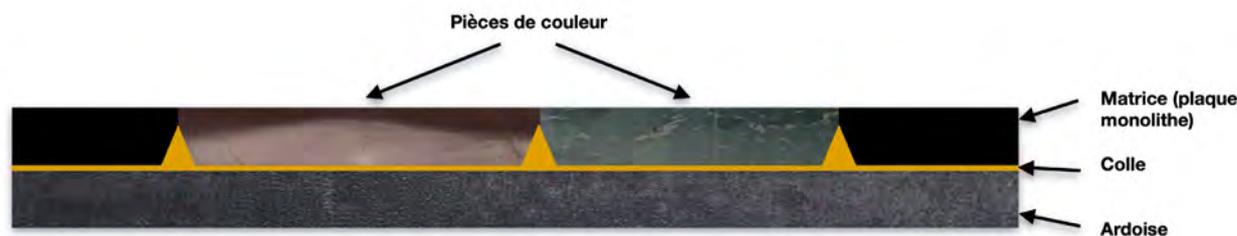


Schéma en coupe transversale d'un panneau en *commesso*

### Fig.3 ■

Schéma d'un panneau en *commesso* vu en coupe.

© Cindrić Lola

ment. Elles sont fixées à l'aide de colophane<sup>23</sup>. La *tarsia* a également été très exploitée depuis l'empire moghol jusqu'à aujourd'hui dans les villes d'Agra (Inde) et de Lahore (Pakistan) en particulier<sup>24</sup>.

Dans le cas du *commesso*, les pièces — souvent de plus petite dimension — sont découpées et ajustées selon les mêmes procédés. En revanche, elles sont assemblées une à une à l'aide de la même colle et le panneau ainsi monté est doublé sur toute sa surface d'un panneau d'ardoise encollé au revers (Fig.3). Davantage encore qu'en *tarsia*, en *commesso* — qui a donné lieu à des compositions surtout figuratives — l'enjeu principal tient à trouver dans les motifs et couleurs naturels des pierres la nuance nécessaire pour rendre la représentation prise pour modèle. Les motifs composés de plusieurs pièces sont insérés le plus souvent dans un fond en marbre noir de Belgique : la plaque monolithe de marbre noir est alors découpée à l'archet dans toute son épaisseur à la forme des motifs à insérer et ces derniers sont collés à la colophane avant doublage. On parle alors de travail « *a giorno* » (littéralement, à jour) car les logements correspondent à des « trous », en opposition au travail « *a buio* » (littéralement, en obscurité) de la *tarsia*. Il existe

des marqueteries complètement dispensées de fond monochrome, puisque le *commesso* permet de se départir de cette matrice monolithe. Les pièces sont alors montées ensemble et simplement doublées d'une ardoise à la fin du montage.

Pendant le montage du panneau, des baguettes d'ardoise peuvent être temporairement collées au revers des pièces de façon perpendiculaire aux joints pour les maintenir entre elles avant le doublage définitif. Pour les consolider, on peut temporairement doubler avec une ardoise les tranches de pierres qui risqueraient de se briser lors de la découpe. L'ardoise s'avère donc être le matériau pauvre par excellence : très tendre et sans qualité esthétique, elle est utilisée de manière structurelle mais jamais en parement. En *tarsia* et en *commesso*, une fois l'assemblage des pièces achevé et le doublage effectué, le panneau est poli afin de porter les couleurs à saturation et de rendre la surface brillante. Le polissage s'effectue par l'emploi d'eau et de poudres abrasives de différentes granulométries par mouvements circulaires, à l'aide d'une demi-pierre

possédant un côté parfaitement plan et, pour la dernière poudre, la plus fine, d'une pierre couverte de feuilles de plomb<sup>25</sup>. L'application de cire d'abeille après le polissage confère au panneau un dernier éclat.

Les pierres employées sont soit des pierres relativement tendres comme les marbres, brèches, pierres toscanes de la famille des *alberese*, etc., soit des pierres plus dures comme les familles des jaspes, des calcédoines, des agates. Les marqueteurs de pierres manifestent une tendance à caractériser et catégoriser les pierres selon leur dureté, parfois évaluée d'après l'échelle de Mohs, échelle relative de dureté allant de 1 à 10. Le choix des pierres ne s'est jamais exclusivement restreint soit aux pierres dures d'un côté, soit aux pierres tendres de l'autre, car elles ne sont pas distinguables de façon proprement catégorique. On remarque néanmoins une tendance à les séparer en deux grandes catégories : « tendres » (*tenera*) et « dures » (*dura*). Les pierres tendres recouvrent principalement les pierres calcaires. Elles peuvent être limées à la lime de fer, tandis que les pierres dites « dures », qui correspondent davantage aux pierres siliceuses, ne peuvent être qu'abrasées et/ou travaillées à la lime diamantée<sup>26</sup>. La distinction est encore plus nette si l'on évoque le travail en volume : les pierres tendres peuvent être sculptées, alors que les pierres dures doivent être consommées par abrasion — d'où la distinction entre sculpture et glyptique.

Si l'on admet néanmoins ces catégories telles qu'elles sont usitées par les marqueteurs florentins, d'un point de vue esthétique, les pierres dites dures présentent certaines qualités qui les distinguent des pierres tendres. Leurs couleurs sont fréquemment plus vives et parfois plus homogènes, mais surtout leurs nuances et contrastes répondent davantage aux exigences d'une marqueterie qui se voudrait illusionniste : la calcédoine de Volterra ou les dites « agate de la Sabine » et « agate de Goa » présentent par exemple des dégradés très progressifs, précieux pour rendre des ombres. Il convient de souligner que ces critères sont pertinents pour les compositions figuratives et/ou illusionnistes, ce qui est le cas de la production florentine, mais ne sont plus indispensables lors de compositions abstraites détachées de ces préoccupations. Les pierres tendres, elles, sont souvent de couleur plus éteinte et/ou présentent des dégradés soit trop tranchés, soit trop diffus. Enfin, la brillance obtenue après polissage diffère sensiblement selon les pierres — les pierres siliceuses ayant tendance à rendre un poli très brillant dit « miroir » et les pierres tendres, beaucoup moins. C'est pour cette raison que les marqueteurs tendent à composer leurs panneaux en s'orientant soit plutôt vers les pierres dures, soit plutôt vers les pierres tendres, afin de minimiser la disparité de la brillance finale du panneau.

La dureté des *pierres* implique également certains enjeux, au moment du procédé de fabrication, propres au travail même du matériau. Ainsi, les pierres dures se caractérisent généralement par une certaine compacité qui les rend plus solides et résistantes que les pierres tendres. Elles requièrent plus de temps, d'effort et de patience pour la découpe et le limage. Les pierres tendres sont, elles, plus rapides à découper et plus faciles à limer. En revanche, leur composition peut être à la source de fragilités du matériau qui peut facilement se briser lors de la découpe ou du limage selon la forme de la pièce à réaliser. Ainsi, les termes « *pietraccia* » (« mauvaise » pierre) ou « *marmaccio* » (« mauvais » marbre) — le suffixe *-accio/-accia* traduisant en italien une connotation négative — employée par les marqueteurs pour désigner des pierres qui ont tendance à se briser facilement lorsqu'ils les travaillent, dénote par exemple une appréciation d'un point de vue uniquement technique. Le lexique employé par les artisans et ses divers usages (dans leur travail au quotidien, dans leur promotion auprès du public) mériterait sans doute, comme tant d'autres aspects, une étude historique et ethnographique plus approfondie.

## CONCLUSION

Finalement, la valorisation habituellement attribuée au matériau pierre en général connaît une déclinaison particulière en marqueterie, où certaines pierres valorisées dans d'autres techniques telle que la sculpture peuvent être au contraire dépréciées — comme cela peut être le cas des marbres. Les deux catégories « pierres tendres » et « pierres dures » ont été mobilisées de diverses façons selon les acteurs pour se définir et se distinguer en deux secteurs socio-professionnels alors rivaux. La dureté et la noblesse de certaines pierres ont été mises en avant par l'*Opificio* afin de se valoriser aux yeux de la clientèle, en même temps que celui-ci pointait la pauvreté des pierres tendres pour diminuer ses adversaires, les ateliers privés. Se réservant — prétendument — l'usage exclusif des pierres dures, les acteurs de l'*Opificio* semblent donc s'être appuyés sur le flou sémantique régnant autour des catégories pierres dures/pierres tendres pour établir une nette distinction avec les *botteghe*. L'opposition autour de ces catégories peut être lue comme un débat sur les normes et critères définissant la qualité d'une marqueterie de pierres mais elle doit aussi être comprise dans ce contexte particulier d'un établissement public en crise face à la naissance d'une nouvelle concurrence. Ce débat sur les matériaux renseigne sur les valeurs accordées aux pierres, à quelles pierres, par quels acteurs et à quels moments.

Il apparaît malgré tout nécessaire de préciser que la définition des catégories « pierres dures » et « pierres tendres », ainsi que les qualités qui leur sont respectivement attribuées, correspondent à des tendances et non à des caractéristiques invariables. Une large gamme

de pierres, quelle que soit leur dureté, a été employée par la manufacture de l'*Opificio* comme par les ateliers privés de Florence tout au long de leur histoire. Les critères qui prévalent dans la production florentine pour le choix des pierres demeurent leur qualité esthétique et leur capacité à répondre aux exigences d'une représentation figurative et/ou illusionniste ; ainsi, le vert de l'Arno (une pierre tendre recueillie au bord du fleuve Arno) ou le lapis-lazuli ont été constamment utilisés par la manufacture en dépit de leurs faibles dureté et poli. Le premier a été valorisé pour ses nuances vertes en doux dégradé, mais aussi étant une pierre locale pour sa facilité d'approvisionnement ; le second, pour la pureté de sa couleur, sa rareté et sa préciosité. Il convient enfin de signaler l'existence, certes plus rare, de marqueteries toutes en pierres tendres dont l'exécution remarquable les fait rivaliser avec les productions en pierres dures les plus prodigieuses. Aussi, si des valeurs de noblesse ou de pauvreté ont pu être attribuées à l'une ou l'autre catégorie de matériaux, la qualité de l'objet fini tient finalement davantage à l'usage maîtrisé qui est fait des pierres qu'à leurs qualités intrinsèques (supposées).

## Remerciements

Je tiens à remercier les relectrices et relecteurs à qui je dois de précieuses corrections et remarques, en particulier : MP., P. et M. ; mais aussi à celui qui, sans relecture, contribue tout autant à cette publication. Ma gratitude va également aux maîtres et aux collègues florentins qui m'ont transmis leur savoir(-faire) avec générosité et qui ont consacré du temps à répondre à mes nombreuses questions : E., R. et S. Merci à Alessandro Fonti pour la photographie.

## Notes

- 1- Guidobaldi in Giusti (dir.), 2003, p. 15-76.
- 2- Giusti, 2006a, p. 24.
- 3- Voir par exemple la table dite Farnèse, conservée au MET : <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/58.57/>. Consulté le 12 novembre 2019.
- 4- Voir notamment : Giusti, 2003, p. 197-230.
- 5- Di Mucci in Griffo (dir.), 2008, p. 346-347. Voir également Guarracino, 2009, p. 19.
- 6- Ibid., p. 343-348. Voir également le chapitre 2 "Alla ricerca delle pietre dure", p. 15-22 in Guarracino, 2009.
- 7- Voir notamment l'ouverture de manufactures dans d'autres villes européennes : Koeppel et Giusti, 2008. Sur le cas de la France en particulier, voir notamment : Castelluccio, 2007 et Knothe in Koeppel, Giusti, 2008.
- 8- Voir notamment Bertelli in Griffo (dir.), 2008.
- 9- Giusti, 2015, p. 158.
- 10- Une vidéo d'archive de Luce CineCittà donne à voir les travaux de restauration conduits par l'*Opificio* en 1935. On peut notamment y voir les méthodes de travail pour le pavement en *opus sectile* de la chapelle des Princes à San Lorenzo : <https://m.youtube.com/watch?v=B9yBKVHhOvo>. Consulté le 2 novembre 2019.

11- Site officiel de l'Opificio delle Pietre Dure : <http://www.opificiodellepietredure.it/index.php?it/80/restauro>.

12- Bertelli, Galora, 2006. ; Pellegrino, 2012.

13- Bertelli, Galora, 2006, p. 320.

14- Le terme sera mentionné uniquement au masculin dans l'article afin de faciliter la lecture. Il n'exclut cependant pas la présence de femmes qui, si elles n'ont pas eu accès à cette profession pendant plusieurs siècles, s'imposent progressivement dans ce métier depuis les deux dernières décennies.

15- Pellegrino, 2012.

16- On compte notamment les ateliers suivants, pour Florence uniquement :

I Mosaici di Lastrucci : <http://www.imosaicidilastrucci.it/index.php?i-mosaici-di-lastrucci-firenze>

Scarpelli Mosaici : <https://www.scarpellimosaiici.it>

I Fratelli Traversari : <http://www.traversarimosaiici.it>

Pitti Mosaici : <http://www.pittimosaiici.com>

Pietre e Mosaici — Andrea Buccioni : <http://www.pietreemosaiici.it>

A&P Berti : [www.bertimosaiici.com/index.htm](http://www.bertimosaiici.com/index.htm)

Mireille Valentin : <http://www.valentinmosaiici.it/lang/>

La Nuova Musiva di Lituana di Sabatino : <http://www.lanuovamusiva.com>

Cette liste n'est pas exhaustive ; deux autres ateliers produisent également des marqueteries de pierres, mais sont spécialisés dans la *scagliola*. Au moins trois autres ateliers sont actifs, mais ne possèdent pas de site Internet. L'atelier historiquement important de la famille Ugolini mérite d'être mentionné, bien qu'il se soit converti seulement en boutique depuis plusieurs années et qu'il ait définitivement fermé en 2018.

17- Pellegrino, 2012, p. 138.

18- *Ibid.*, chapitre 1, pp. 29-56.

19- Pour une étude illustrée parue en italien et en anglais, voir : Massinelli, 2015.

20- On peut comparer la figure de Flora dans la

jardinière exposée à l'Opificio à celle de la jeune fille dans le panneau *Return from the Market*, exécuté par l'atelier Montelatici. L'observation des drapés et des visages révèle deux manières différentes de concevoir le dessin, la fragmentation des pièces et, donc, l'utilisation des matériaux.

V&A MUSEUM. *Return From The Market*, marqueterie de pierres, Mario & Giovanni Montelatici / Società Civile Arte del Mosaico, 1928, V&A Museum, Londres. Lien : <http://collections.vam.ac.uk/item/O157788/return-from-the-market-picture-montelatici-mario/>, consulté le 14 novembre 2019.

Pour Flora, voir le catalogue du musée de l'Opificio delle Pietre Dure : Giusti, Mazzoni, Pampaloni Martelli, 1978. Planche 375, détail de la grande jardinière de salle.

21- Bertelli, Galora, op. cit., p. 331.

22- *Ibid.*, p. 328.

23- La colophane désigne, dans le cas de la marqueterie de pierres, un adhésif naturel thermoplastique composé d'un mélange de cire d'abeille et de résine de pin, utilisé à chaud.

24- À ce sujet, voir notamment Koch, 1987 et 1988, Nath, 2004.

25- Une autre vidéo de Luce CineCittà de 1951 montre brièvement le processus de fabrication du commesso dans un atelier privé : <https://m.youtube.com/watch?v=HQYljkJ9OBc>. Consulté le 02 novembre 2019.

Une autre vidéo réalisée par le V&A Museum décrit le même procédé plus récemment : <http://www.vam.ac.uk/content/videos/m/video-making-a-pietre-dure-panel>. Consulté le 02 novembre 2019.

26- Avant l'usage de limes diamantées (arrivées à Florence probablement après la Seconde Guerre mondiale), les marqueteurs employaient des limes en cuivre dont la surface était lisse et qui leur permettaient d'abraser les pierres à l'aide d'une fine poudre abrasive et d'eau. Ce procédé est appelé « *a fradicio* », « *fradicio* » étant un terme florentin signifiant « trempé ». Certains ateliers y ont encore recours parfois.

## Bibliographie

BALDINI Umberto, GIUSTI Annamaria, PAMPALONI MARTELLI Anna Paula. *La Cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze*. Firenze : Electa, 1979.

BERTELLI Fabio, GALORA Federica. « I privati produttori di mosaico fiorentino nella seconda metà dell'Ottocento e i loro rapporti con l'Opificio delle Pietre Dure ». *OPD Restauro*, 2006, n°18, p. 320-336. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/24395071> (5 novembre 2017).

CASTELLUCCIO Stéphane. *Les meubles de pierres dures de Louis XIV et la manufacture des Gobelins*. Dijon : Faton, 2007.

GIUSTI Annamaria (dir.). *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*. Firenze : Polistampa, 2003.

GIUSTI Annamaria. *La marqueterie de pierres dures*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2005.

GIUSTI Annamaria. *Pietre Dure. The Art of Semiprecious Stonework*. Los Angeles : The J. Paul Getty Museum, 2006.

GIUSTI Annamaria. *Pietre Dure and the Art of Florentine Inlay*. London : Thames & Hudson, 2006.

GIUSTI Annamaria (dir.), *Dagli splendori di corte al lusso borghese. L'Opificio delle Pietre Dure nell'Italia unita*. Livorno : Sillabe, 2011.

GIUSTI Annamaria. *Mosaïques de pierres dures* [En ligne]. 2012. Disponible sur <http://journals.openedition.org/crcv/11994> (11 août 2018).

GIUSTI Annamaria. *La fabbrica delle meraviglie. La manifattura di pietre dure a Firenze*. Firenze : Edifir, 2015.

GRIFFO Alessandra (dir.). *Le antologie di 'OPD Restauro'. Il restauro del mosaico e del commesso in pietre dure*. Firenze : Centro Di, 2009.

GUARRACCINO Monica. *Le Pietre di Livorno : transito*

*e lavorazione delle pietre dure per la Capella dei principi di Firenze nel XVII secolo*. Livorno : Sillabe, 2009.

JESTAZ Bertrand. *Jean Ménard et les tables de marbres romaines d'après un document nouveau* [En ligne]. 2012 124-1. Disponible sur <http://journals.openedition.org/mefrim/314> (21 avril 2018).

KOCH Ebba, *Pietre Dure and Other Artistic Contacts between the Court of the Mughals and That of the Medici*. In : Jones Dalu (dir.). *A Mirror of Prince*, Mumbai : Marg Publications, 1987, pp. 29-56.

KOCH Ebba. *Shah Jahan and Orpheus : The Pietre Dure Decoration and the Programme of the Throne in the Hall of Public Audiences at the Red Fort of Delhi*. Graz : Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1988.

KOEPPE Wolfram, GIUSTI Annamaria. *Art of the Royal Court : Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*. New-York : Metropolitan Museum of Art, 2008.

MASSINELLI Annamaria. *Painting in Stone. Modern Florentine Pietra Dura Mosaic*, Firenze : Aska Edizioni, 2015.

NATH Ram. *Mughal Inlay Art*. New Delhi : DK Printworld, 2004.

PELLEGRINO Anna. *La città più artigiana d'Italia : Firenze, 1861-1929*. Milano : Franco Angeli, 2012.

ROSSI Ferdinando. *La pittura di pietra. Dall'arte del mosaico allo splendore delle pietre dure*. Firenze : Giunti Editore, 2002.

