

# 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.

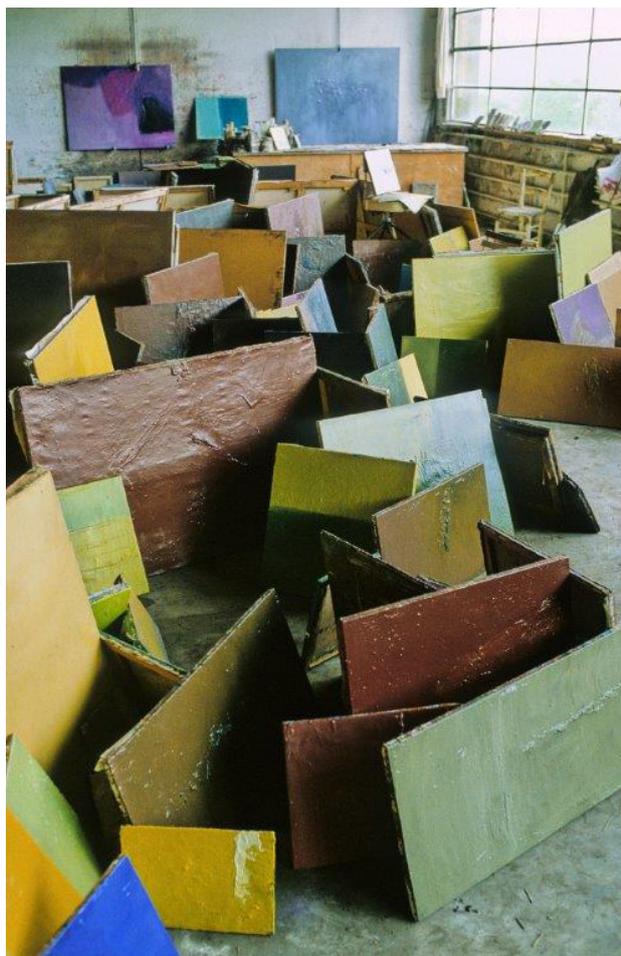
## L'ARTISTE ET SON ATELIER

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 – ammoniacque 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'ammoniacque, 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.

