

## RÉPONSE de Pauline HELOU-DE LA GRANDIERE

Salle des séances. Vendredi 7 juin

Monsieur le Président,  
Monsieur le Secrétaire Perpétuel,  
Mesdames et messieurs les membres de l'Académie,  
Mesdames et messieurs,  
Chers amis,

Permettez-moi de remercier chaleureusement mes parrains, monsieur Trarieux, madame Deronne et madame Marès, pour leur très aimable proposition d'entrer en tant que correspondante de l'Académie de Nîmes, et de vous remercier de m'avoir acceptée parmi vous. Cette proposition m'honore, à plus d'un titre. D'abord parce que je ne suis pas nîmoise d'origine. Cette réception à l'Académie me donne l'impression de sceller maintenant mon adoption par cette ville. Ensuite parce que je pratique un métier parfois réduit à sa part manuelle. Vous me donnez ici l'occasion d'en présenter les divers aspects pluridisciplinaires, qui me passionnent, et qui vous intéresseront, je l'espère.

Je suis restauratrice du patrimoine, plus spécifiquement restauratrice de peinture, et encore plus particulièrement, je suis devenue spécialiste de l'œuvre de Pierre Soulages. Alors, puisqu'il est question de vous présenter ici un sujet que je connais bien, je vous propose de vous expliquer pourquoi les œuvres contemporaines doivent déjà être restaurées, et pourquoi ces restaurations sont plus difficiles, plus exigeantes, mais aussi très déterminantes pour les œuvres d'art, en prenant l'exemple des peintures de Pierre Soulages.

Pour moi, la restauration n'a jamais été un métier original ou rare. J'ai grandi à Saint-Savin-sur-Gartempe, un petit village rural de la Vienne, qui possède le plus grand cycle de fresques romanes jamais conservé. Prosper Mérimée l'appelait « La Chapelle Sixtine de l'Art roman ». Dans cet endroit, il y a toujours eu des restaurateurs. Ils ont participé à un chantier qui a duré trente ans, et qui m'a donné l'occasion d'une certaine familiarité avec ce métier.

Je pense que grandir à Nîmes donne aussi une certaine familiarité avec l'Antiquité, et je crois que ces familiarités depuis l'enfance sont déterminantes.

Lorsque l'on parle de restauration, nous avons tous en tête les images de restauration avant/après très spectaculaires, l'image d'une fenêtre de nettoyage où, dans un ciel verdâtre, apparaît un rectangle très bleu, qui révèle le bleu intentionnel et originel de la peinture. Ou encore une œuvre en lambeau, déchirée, qui retrouve toute sa visibilité grâce à un rentoilage, qui soutient toute la structure et redonne à voir l'image toute entière.

Il est plus difficile de comprendre ce qu'il s'opère dans une œuvre récente, moderne, et de savoir pourquoi sa restauration est nécessaire.

Pire, on pourrait imaginer que la restauration des œuvres modernes doit se faire à cause de mauvais matériaux ou à cause de la perte du Grand métier de peintre, dont on accuse très souvent les artistes du XX<sup>e</sup>. Avec ses peintures connues pour utiliser exclusivement le noir, Pierre Soulages n'échappe pas à la règle. Et pourtant, justement, Pierre Soulages était un grand technicien.

Pierre Soulages est né à Rodez en 1919. Fils d'artisan, il décide de devenir artiste au cours d'une visite de l'Abbaye de Conques, lorsqu'il est adolescent (l'art Roman, là aussi, à joué un rôle ...). Pour devenir peintre, il se rend à Paris juste après son Baccalauréat de philosophie, s'inscrit au cours de Jaudon, un des meilleurs professeurs de dessin. Repéré pour ses qualités d'excellent dessinateur, il est admis aux Beaux-arts de Paris, d'où il ressort immédiatement, déçu par un enseignement d'un académisme qui régnait dans les années trente et qui le déçoit.

Il revient dans le Sud, s'inscrit aux Beaux-arts de Montpellier, mais est vite convoqué pour son STO, auquel il échappe en devenant vigneron. Dans les vignes, à Grabels, il rencontre l'écrivain Joseph Delteil, qui accueille alors Sonia Delaunay, (Robert Delaunay vient de mourir à Montpellier). Cette rencontre, dans les vignes, scellera en partie l'avenir du jeune Pierre Soulages, puisqu'il aura, avec Sonia Delaunay, une bonne fée qui lui expliquera comment fonctionnent les galeries, le marché de l'art, et les collections, et surtout, comment arriver à Paris, ou plutôt « y arriver », à Paris. Il y arrivera, mais quelques années plus tard, appartenant à cette génération qui avait 20 ans pendant la Guerre, qui a donc été coupée en plein élan.

L'élan sera vite repris après la Libération, et Pierre Soulages va connaître immédiatement de grands succès. Dès 1949, il devient un des symboles de la peinture abstraite et du renouveau d'une génération. Il est acheté par les Américains, dont le pouvoir d'achat détermine le marché de l'art à l'époque, mais aussi par tous les Européens (du nord et de l'est). Il crée alors une peinture faite d'aplats sombres, souvent noirs, qui se détachent sur un fond plus clair, brun, ou blanc cassé (certains y voient des sortes d'idéogramme, mais il n'y a « ni langage, ni message » dans ces formes).

Ce grand succès, Pierre Soulages le doit aussi à sa maîtrise de la technique.

Charles Estienne remarque « un sens naturel de la pâte et des possibilités spécifiques de la peinture à l'huile<sup>1</sup> ».

On lit aussi dans la *Dépêche de Toulouse*, la même année 1949 : « [Pierre Soulages] se sert du matériel le plus classique : je veux parler de son « faire » de n'eût pas désavoué un Delacroix<sup>2</sup> ».

dans *L'Echo d'Oran* : « Soulages retrouve la tradition de la pâte, de la matière, toute une science proprement plastique. Aucune des difficultés artisanales n'est esquivée par ce jeune peintre qui se veut cependant l'inspiration la plus dégagée qui soit (...) avec ce peintre dont les procédés ne sont guère différents des classiques, nous tenons un non figuratif enfin sérieux<sup>3</sup> ».

Plus tard, en 1962, on retrouve encore : « le métier de Soulages, éblouissant, fait de son œuvre l'une des plus admirablement peintes de l'art actuel<sup>4</sup> »

La technique, auprès des critiques, a donc son importance.

Si Soulages s'intéresse à la technique, c'est aussi qu'il est fils d'artisan, et la pratique d'un savoir-faire fait partie de sa familiarité naturelle. La maîtrise de la technique va lui permettre de peindre *A La Prima*, en couche épaisse. Il va se rapprocher des techniques de

<sup>1</sup> Estienne, Charles, *Combat*, 25 mai 1949. Cité dans Encrevé, *Soulages*, 1994, I (1946-1959):80.

<sup>2</sup> Jean Rousselot, *La dépêche de Toulouse*, édition de Rodez, 4 août 1949, cité dans Encrevé, I (1946-1959):39-40. Pierre Encrevé, *Soulages: L'oeuvre complet, Peintures.*, vol. III (1979-1997) (Paris: Seuil, 1998), 39-40.

<sup>3</sup> « La Peinture, Gischia, Soulages, ... et Delacroix », *l'Echo d'Oran*, 10 juin 1949, cité Encrevé, *Soulages*, 1994, I (1946-1959):81.

<sup>4</sup> Michel Ragon, *Soulages*, Fernand Hazan, coll. « Peintres d'aujourd'hui », 1962.

Rubens, du Titien, ou du Caravage. Pour accéder à ces connaissances, il va être aidé par des restaurateurs et des techniciens<sup>5</sup>, des peintres, Schneider et Hartung, et des restaurateurs, parmi lesquels le nîmois Emile Rostain.

La technique de la peinture à l'huile repose sur un grand précepte : il faut peindre gras sur maigre. Le film doit être polymérisé à cœur avant d'être recouvert par une autre couche. Pour cela, il faut respecter les temps de séchage, qui varient selon les couleurs. Si on ne respecte pas ces préceptes, des craquelures apparaissent, les peintures créent ce qui ressemble à des « peaux de crocodile », des « peaux d'orange », ou deviennent mates, ternes, et perdent toute leur saturation.

Pour éviter cela, Pierre Soulages a trouvé le liant et le médium les plus adaptés. La formule de « sa pâte » permet de conserver le « bon » brillant pour ses couleurs, mais aussi de garder la trace de ses outils, pour que chaque sillon laissé par les poils de ses brosses reste visible. C'est cela le métier de Soulages.

Pourtant, si j'ai travaillé sur les œuvres de Soulages, c'est parce que ses peintures souffrent de défauts de conservation. Quelques œuvres en effet se craquèlent et se soulèvent, elles sont datées de 1959 et de 1960.

Ces défauts, ce sont des décollements de la matière. La couche de peinture se soulève, parfois se recroqueville sur elle-même, et laisse apparaître la couche préparatoire sous-jacente. A l'échelle microscopique, elle se fluidifie, et dans trois peintures (trois peintures seulement), cette fluidification est visible. Je dédie à ce sujet ma thèse, que je suis en train de terminer.

Ce sujet a fait l'objet d'une étonnante médiatisation l'année dernière, où les médias ont grossièrement résumé le sujet à : « les peintures de Soulages dégoulinent ». Evidemment, il n'y a pas de fonte spontanée et générale des peintures, mais il se passe quelque chose. C'est un phénomène inédit jusqu'ici. Inexpliqué. Mais plus étrange, c'est un phénomène qui ne touche pas seulement les œuvres de Pierre Soulages, mais aussi d'autres artistes : Joan Mitchell, Jean Paul Riopelle, Karel Appel, Georges Mathieu... tous ces artistes ont en commun leur lieu de travail, Paris, mais surtout leur fournisseur de matériaux : ils achètent tous leurs toiles pré-enduites chez le même marchand de couleurs. Nous verrons aussi qu'ils sont tous des peintres à succès, et connaissent une dynamique d'expositions à l'échelle mondiale, qui a son importance.

L'observation du même fournisseur de matériaux, je l'avais faite il y a 18 ans, je l'avais appelé à une conférence au Rijksmuseum « la maladie de Montparnasse<sup>6</sup> ». Les peintres achètent des rouleaux de toile pré-enduite, c'est-à-dire une toile de lin couverte d'une couche de céruse, le blanc de plomb, qui vient d'être interdit en peinture de bâtiment, à cause des problèmes de saturnisme. Il y a donc moins de fabricants de blanc de plomb, les procédés de

---

<sup>5</sup> Gérard Schneider (1896-1986), peintre et restaurateur, Hans Hartung (1904-1989) formé par un restaurateur auteur d'un livre de référence sur la technique, Max Doerner. Mais aussi Jacques Maroger (1884-1962), ancien restaurateur au Louvre qui a recherché la « clé perdue » des Maîtres. Son disciple, ami de Pierre Soulages, Marc Havel, chimiste chez Bourgeois aîné. Un autre restaurateur va beaucoup l'aider aussi, il s'agit d'Emile Rostain (1914-2000), nîmois rencontré à Paris en 1938, qui est devenu dans les années cinquante restaurateur pour le Louvre.

<sup>6</sup> Pauline Hérou-de La Grandière, 'A Montparnasse Disease? Severe Manifestations of Metal Soaps in Paintings by Pierre Soulages from Around 1959 to 1960 (Delaminating Oil Paint Layers, Medium Exudates, Discolorations)', in *Metal Soaps in Art*, ed. by Francesca Casadio and others, Cultural Heritage Science (Springer International Publishing, 2019), pp. 393–412, doi:10.1007/978-3-319-90617-1\_23.

fabrication changent, et cela va avoir un impact sur la fabrication des œuvres. Plus tard, cette couche de préparation se transforme chimiquement, et à la place de s'oxyder au contact de la matière peinte, qui devient en principe de plus en plus acide, la matière devient de plus en plus basique, et une saponification de l'huile s'opère. Cette observation se fait facilement au microscope (couplé avec une analyse IRTF).

Mais cette dégradation chimique n'a pas lieu systématiquement. Quelques œuvres seulement sont concernées. Pour essayer de comprendre pourquoi certaines œuvres seulement de Pierre Soulages sont concernées, j'ai essayé de reprendre un corpus plus large, d'intégrer les œuvres en bon état (que je rencontre moins que les œuvres dégradées). Chimiquement, il n'y a pas de grande différence, si ce n'est la présence de quelques grains de talc, mais le talc ne devrait pas être problématique en principe. Les œuvres réalisées les mois d'hiver semblent plus touchées, j'ai donc pensé que le climat était en cause (nous avons dans les années 1959 des records de chaleur l'été, et de froid l'hiver), ou à défaut de climat, les conséquences d'une pollution au sulfure de carbone très importante, puisqu'à cette période, Paris est si pollué que le lichen s'est arrêté de pousser au Jardin du Luxembourg. Ces hypothèses semblent tenir, mais n'expliquent pas pourquoi certaines œuvres sont en parfait état, même celles réalisées les mois d'hiver.

La grande différence, je l'ai trouvée dans les parcours historiques des œuvres. Pour les peintures qui partent en exposition à New-York notamment (depuis 1956, Soulages a un contrat avec une galerie, la Kootz Gallery, qui lui commande une très grande quantité d'œuvres). Pour être à New-York, une peinture doit être emballée, emportée au Havre, mise en caisse, parcourir deux semaines et demi minimum de transport maritime, puis être débarquée à New-York. Il y a là des occasions de chocs climatiques évidents, (il n'y a pas de climatisation, sauf pour quelques chefs d'œuvres, pour la Joconde par exemple, qui va voyager en cabine de luxe<sup>7</sup>, mais c'est une pratique rare). Avec ces transports, il y a surtout des occasions de chocs, d'accidents de manipulation, et c'est en retrouvant les références de sinistres auprès des assurances que j'ai pu trouver un lien commun pour les œuvres dégradées : toutes les œuvres ont été restaurées de façon trop précoce, avant leur réel vieillissement, et c'est dans les techniques de ces restaurations prématurées, que je suis en train d'étudier, que se trouve un élément déclencheur de la dégradation.

Les œuvres de Soulages, et de ses contemporains, possèdent ainsi à cœur une matière qui a tendance à se comporter différemment, mais ce comportement ne s'exprime que lorsque la peinture a été exposée à des solvants, et stockée dans le noir et dans l'obscurité pendant trop longtemps, au cours de la première année de séchage de la peinture, que nous avons des problèmes de conservation aujourd'hui.

Trouver les causes de la dégradation d'une peinture moderne ou contemporaine est une des caractéristiques de cette pratique de la restauration. Les dégradations étant toujours des cas inédits, cette enquête est absolument nécessaire pour comprendre pourquoi l'œuvre se dégrade. Une fois ces causes trouvées, je peux commencer mon intervention sur la matière.

Pour reprendre les soulèvements des peintures, mon travail consiste à ramollir doucement la matière, avec différents moyens, la chaleur, l'humidité ou des vapeurs de solvants. J'utilise

---

<sup>7</sup> Reportage sur le déplacement de *La Joconde* aux États-Unis en 1962. *Paris Match*, n° 715, 22 décembre 1962, p. 42-43

des pâtes que je fabrique spécifiquement pour chaque peinture. Je place ma pâte sous l'écaille. Cette pâte apporte sous forme de gel une chaleur modérée ou une humidité suffisante pour assouplir la couche de peinture, et avec une spatule souple, progressivement, et très doucement pour ne pas casser l'écaille, je replaque l'écaille dans son emplacement. En général, j'ai besoin de 20 minutes pour replacer une écaille de 5 cm<sup>2</sup>. La pâte que j'avais préparée contient aussi un adhésif, suffisamment fort pour maintenir l'écaille à sa place, mais suffisamment souple pour ne pas entraîner d'autres contraintes. L'emplacement reste alors sous presse jusqu'au séchage complet, et j'ai, avec cette méthode, réussi à restaurer des œuvres qui étaient en réserve depuis des décennies.

Deux autres aspects me soucient ensuite : d'abord, l'apparence générale de l'œuvre, et dans ce cas des peintures de Pierre Soulages, celui de la brillance : est-ce que la brillance, le satiné, ou la matité de l'œuvre sont celles que Soulages a voulu initialement ? Cette question n'est pas souvent traitée, parce que les restaurateurs peuvent toujours palier les problèmes de brillant avec les vernis, c'est d'ailleurs dans la qualité du vernis final qu'on reconnaît les qualités, et parfois même l'origine géographique, du restaurateur. Mais pour les peintures de Pierre Soulages, un vernis peut transformer définitivement l'aspect de l'œuvre, et avec ce changement, modifier considérablement le noir, et l'œuvre toute entière.

Il faudrait donc pouvoir mesurer le brillant d'une peinture (cela existe pour les peintures industrielles, mais les machines existantes demandent de toucher la surface, et ne mesurent que quelques mm<sup>2</sup>).

Pour le cas des peintures artistiques, qui ont une certaine rugosité de surface par rapport aux peintures industrielles, le voulais pouvoir connaître le brillant. Dans le cas qui m'intéresse, pour les peintures de Soulages, la modification du brillant peut être en plus un marqueur de dégradation. C'est-à-dire que la peinture peut devenir plus brillante en se dégradant, et je voudrais utiliser ces variations de brillant comme marqueur de stabilité. Dans cet optique, une machine est en cours de création avec l'Institut d'Optique de Saint-Étienne, pour permettre de mesurer cela, puisque cela n'a jamais été fait jusqu'ici. C'est un développement en cours, qui donnera un outil qui sera utile, au-delà des peintures de Pierre Soulages, à la restauration de l'ensemble des œuvres d'art.

Cette contrainte de restauration a donc permis de concevoir et construire un nouvel outil, et de cet outil viendra probablement de nouvelles prises de conscience de l'importance du brillant, du satiné, ou du mat des œuvres. Peut être avez vous à l'esprit une peinture impressionniste, qui laisse de nombreuses zones en réserve. Dans cette peinture, les parties vertes sont probablement plus brillantes que le fond blanc en réserve, qui est alors plus mat. D'une façon générale, en reconsidérant ces brillances, nous pouvons retrouver cette règle du gras sur maigre, avec les dernières touches, celles que nous devons percevoir au premier plan de la composition, plus brillantes.

Les mots anciens des couleurs distinguaient d'ailleurs le mat et le brillant. En latin, le noir mat se dit *ater* et le noir brillant, ou lumineux, se dit *niger*. (le blanc *albus* et *candidus* ). Ces notions ne sont donc peut-être que des retours vers des valeurs anciennes, que nous distinguions avant l'invention de la peinture à l'huile et des vernis systématiques, et que les peintures abstraites, poussées dans leur extrême, comme celles de Pierre Soulages, nous redonnent à considérer.

Voilà comment, dans le cadre de la restauration des œuvres de Pierre Soulages, mon enquête me mène sur les parcours historiques des objets, sur la technologie utile à la compréhension des matières et à la restauration des œuvres, comment il m'arrive de collaborer avec différents scientifiques et historiens pour relier les hypothèses aux œuvres, et tenter de comprendre les phénomènes en cours, et comment, avant le geste de restauration proprement dit, je m'oblige à mener une longue réflexion sur le sens de l'œuvre, sur l'intention initiale de l'artiste, et sur les valeurs que nous avons à transmettre aux générations futures.

Je serais heureuse de partager avec vous cette approche de la recherche au service de la sensibilité et du beau, dans cet optique de transmission aux futures générations.

Je vous remercie encore pour cette proposition que vous me faites aujourd'hui.

\*