Elèves :

Emilie Checroun

Lydiane Chomienne

Pauline de La Grandière

Stagiaire :
Kristina Herbst

Enseignante responsable :
Franziska Hourrière

CITE INTERNATIONALE UNIVERSITAIRE DE PARIS
FONDATION DEUTSCH DE LA MEURTHE
PAVILLON V
SALON DE MUSIQUE

TRAITEMENTS DE RESTAURATION DES PEINTURES MURALES DE MAURICE GUY-LOË

CHANTIER – ECOLE
Institut national du patrimoine
Département des restaurateurs
Section peinture
Année 2002/2003

Institut National du Patrimoine – département des restaurateurs (IFROA)
150 avenue du Président Wilson
93 210 La plaine Saint Denis

Le traitement des peintures du Salon de Musique du pavillon central de la Fondation Deutsch de la Meurthe a été réalisé au cours de l'année 2002/2003, à la suite de l'étude effectuée l'été précédent. L'équipe d'élèves restaurateurs chargée de ce travail est restée quasiment la même qu'en juin 2002, à savoir : Emilie Checroun, Lydiane Chomienne, Pauline de La Grandière et Christina Herbst, stagiaire venue d'Allemagne. La direction du chantier a été assurée par Franziska Hourrière, responsable restauration de l'atelier peinture, assistée ponctuellement de David Prot et de Christian Vibert, restaurateurs de support et enseignants.

Nous tenons à remercier Monsieur Bertin et Madame Nef pour leur gentillesse et leur aide dans la résolution des problèmes de logistique qui se sont posés, ainsi que Madame Hatton pour son soutien et son enthousiasme. Nous souhaitons également remercier la fondation Deutsh pour l'organisation du chantier, (en particulier Monsieur Lesenne, directeur de la Fondation), notamment pour le financement du Restaurant Universitaire à chacune de nos journées d'intervention.

Toute les connaissances que nous avions réussi à rassembler lors du chantier précédent étaient liées à notre rencontre avec la veuve du peintre, Henriette Guy-Loë. Nous avons appris sa mort le 14 janvier 2003, à l'âge de 87 ans. Nous avons été très touchées de cette disparition, et très émues de rencontrer la sœur d'Henriette Guy-Loë, Geneviève Nouflard, qui est venue le dernier jour du chantier. Nous présentons à la famille d'Henriette Guy-Loë nos sincères condoléances.

Sommaire

PRESENTATION DU CHANTIER 3
1.1 Rappel du chantier d'étude 3
1.1.1 Description des peintures : 3
1.2 Bilan conclusion dudit chantier 3
1.3 Conditions du chantier 5
2 RESTAURATION 8
2.1 Support 8
2.1.1 Pose de papiers de protection 8
2.1.2 Le refixage 8
2.1.3 -Elaboration du protocole 8
2.1.4 Tests réalisés 9
2.2 Couche picturale 12
2.2.1 Dépoussiérage 12
2.2.2 Décrassage 13
3.1.1 Régénération des blanchiments 21
3.1.2 Retouches 22
4 PRECAUNISATIONS 23
4.1 Destination future : 23
4.2 Entretien des lieux 24
5 ANNEXES 25
5.1 Biographie de Guy-Loë 25
5.2 Dimensions des peintures 27

PRESENTATION DU CHANTIER

1.1 Rappel du chantier d'étude

1.1.1 Description des peintures :

Elles ont été réalisées entre 1925 et1931. C'est Emile Deutsch de la Meurthe lui-même qui commande les peintures décoratives de la salle de Musique en décembre 1923 à Guy-Loé, alors âgé de 25 ans : « *Il lui avait rendu visite dans son atelier et avait vu et approuvé ses maquettes* »[1]. Pour des raisons que nous ignorons, l'artiste livre ses peintures très tard, et prévient l'architecte par courrier le 15 juillet 1930 que les toiles sont achevées : *« on va donc en prendre livraison et les installer, après marouflage, dans la salle de musique »*[2]

1.1.2 Bilan conclusion du chantier d'étude

L'état général de conservation est plutôt bon, mais les peintures sont très encrassées, et ont malheureusement subi des infiltrations répétées, dues à la mauvaise étanchéité de la toiture. L'humidité maintenue dans les murs ainsi que l'eau parfois ruisselante ont altéré dans certaines zones l'adhérence de la couche picturale, ont provoqué ponctuellement des micro écailles proches de la pulvérulence, ont déstructuré par endroits la cohésion de l'enduit de marouflage, et ont créé des blanchiments de la couche colorée. Les peintures présentent également des altérations inhérentes à l'usage de la salle où elles se trouvent : trous de punaises, griffures.

[1] Lettre d'Henri Becker au recteur de l'Académie de Paris datée du 11/09/1930.
[2] Ib.id.

Altérations principales

La toile est dans un état de conservation satisfaisant. Elle joue encore son rôle de support, néanmoins, on peut noter un certain nombre d'altérations :



- Perte d'adhérence du marouflage : le problème essentiel de support concerne la perte d'adhérence du marouflage. Les décollements sont la conséquence directe des infiltrations ; ils sont localisés au niveau des coulures et s'étendent au-delà.



- La peinture présente une éraflure accidentelle sur le mur Sud (pendant Est) ayant entraîné une petite déchirure dans la toile.
- Craquelures : Certaines zones de craquelures sont caractéristiques : les zones infiltrées ont un réseau non directionnel et très localisé ; les zones de couche picturale épaisse et empâtée présentent des craquelures directionnelles, soit en échelle (craquelures horizontales et parallèles), soit verticales. Ces craquelures verticales suivent les fils de trame, elles sont ouvertes et correspondent à une amorce de soulèvement (mur nord). Le mur Est présente des craquelures verticales qui s'apparentent à des fissures qui seraient plutôt issues des mouvements du mur.



- Les soulèvements sont en toit. Les peintures présentent les différents stades possibles : de l'amorce de soulèvement à la perte de matière. Ils sont aussi la



conséquence du retrait de la toile dû aux infiltrations.

- Les lacunes sont ponctuelles, liées à l'utilisation de la pièce comme salle d'étude (épinglages), ou à cause de l'évolution des soulèvements.
- Les peintures présentent un encrassement très fort et généralisé. Celui-ci est d'autant plus marqué sur les murs Sud et Ouest qui donnent sur l'extérieur.
- De nombreuses traces de coulures d'eau sont repérables et permettent de localiser les infiltrations. L'aspect blanchâtre consécutif au passage de l'eau peut être dû à un dépôt minéral ou à la formation d'un chanci de couche picturale (blanchiment lié à la microfissuration de la peinture).

1.2 Conditions du chantier

Le chantier s'est mis en place dès le début de l'année scolaire, et a démarré de façon effective en janvier 2003. Les objectifs fixés étaient le décrassage des peintures, la consolidation de la couche picturale, la consolidation du marouflage, le traitement des coulures par régénération, ainsi que la réintégration des lacunes. Pour pouvoir procéder à ces interventions, la Fondation Deutsch de la Meurthe a mis à notre disposition un échafaudage, des projecteurs et des rallonges à enrouleur.

Les prévisions annonçant l'achèvement du chantier dans l'année, ont été respectées, malgré la fréquence irrégulière des journées d'intervention dépendant du cursus scolaire des élèves. Nous avons terminé les interventions de restauration à la fin du mois de mai 2003. Il y a eut 88 heures de travail (plus de dix jours d'intervention, à quatre ou cinq intervenants).

Afin de monter l'échafaudage acquis pour l'occasion par la fondation Deutsch de la Meurthe, une partie du mobilier de la pièce a été évacuée (tables, armoires et chaises). Etaient encore présentes une vingtaine de tables et de chaises, ainsi qu'un tableau noir sur pieds. Les clefs des sanitaires étaient mises à notre disposition pour l'eau, et celles de la régie de la salle de bal mitoyenne pour l'électricité.



Le matériel dont nous nous sommes entouré était le suivant :

- Pour le dépoussiérage :
  - Micro-aspirateur
  - Pinceaux : Spalters, pinceaux aquarelle
- Pour le nettoyage :
  - Bâtonnets
  - Coton
  - Eponges absorbantes et douces (Sauersponger)
  - Seaux d'eau
- Pour les refixages :
  - Papier de chanvre
  - Seringues
  - Spatule chauffante
  - Sèche-cheveux
  - Adhésif synthétique (Primal E330S) et colle de méthylcellulose
  - Papier absorbant

- Retouches et régénérations :
    - Couleurs Gamblin
    - Laropal A 81

D'autres outils ou adhésifs ont pu être employés ponctuellement, pour effectuer des tests.

Nous avons également fait appel à des intervenants externes à la structure de l'institut national du patrimoine, Mady Elias et Jean-Jacques Estrati du C2RMF[3].

Les traitements effectués sur les œuvres se sont fait en plusieurs étapes : la priorité a été donnée au décrassage. Cependant, celui-ci n'a parfois été possible qu'après des refixages ponctuels de la couche picturale sur le support. Enfin, lorsque les interventions de décrassage et de consolidation ont été terminées, nous avons pu commencer la réintégration des lacunes, usures et coulures.

Bien que l'ensemble de ces interventions se soit déroulées selon l'urgence et la gestion du matériel dont nous disposions, et donc suivant un ordre assez variable, nous présentons ici les opérations par type d'intervention : restauration esthétique, avec les actions de couche picturale, et conservation curative, avec les actions de support.

[3] C2RMF : Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France.

2 RESTAURATION

2.1 Support

Les interventions de support se sont limitées à rétablir l'adhérence entre la couche picturale et le support toile. En ce qui concerne les décollements de marouflage, nous avons décidé de ne pas intervenir car il aurait fallu entreprendre un traitement fondamental de démarouflage local et remarouflage. Or, l'état plutôt sain des poches ne justifiait pas de prendre de tels risques.

2.1.1 Pose de papiers de protection

Les zones fragiles ont été protégées par l'application de papiers de protection. Ceux-ci permettent aux écailles d'être maintenues pendant l'ensemble des interventions. Le papier choisi est un papier de chanvre qui présente un retrait moyen au séchage. Les papiers ont été collés avec de la méthylcellulose à 5% dans l'eau.

2.1.2 Le refixage

Le refixage de la couche picturale a constitué une étape essentielle, mais très difficile. Cette intervention curative a nécessité d'adapter le protocole de traitement pour chaque type de soulèvement. En effet, il a fallu différencier les micro-écaillages des grosses écailles, etc.

2.1.3 -Elaboration du protocole

Des tests ont été réalisés afin de choisir l'adhésif adapté et d'établir un protocole de mise en œuvre. Il s'agit de trouver un produit qui rétablira l'adhérence entre les strates concernées sans modifier l'aspect de surface. La particularité du refixage de peintures marouflées est l'absence d'accès au revers, il faut donc passer par la face et injecter l'adhésif avec une seringue.

Des tests de sensibilité à l'eau et à l'éthanol sont réalisés au préalable. La couche picturale est peu sensible à l'eau, certaines couleurs pures sont sensibles à l'éthanol, mais que s'il l'on insiste. A l'inverse, l'enduit de plâtre qui supporte la toile marouflée est facilement ramolli avec l'eau, alors que l'éthanol, très volatil, n'agit pas sur ces couches profondes.

2.1.4 Tests réalisés

Les tests sont réalisés sur des soulèvements protégés par des papiers de protection et avec les adhésifs suivants :

- Adhésif naturel protéinique: colle de poisson
- Dispersions acryliques : PLEXTOL B500, PRIMAL E330-S

ADHESIF	PROTOCOLE	RESULTAT
COLLE DE POISSON 5% dans l'eau	Injectée à travers le papier de protection, massée pour améliorer la pénétration, chauffage avec sèche-cheveux tout en exerçant une pression avec le doigt. Une fois que le papier est sec, on l'enlève avec de l'eau puis on élimine la colle en surface avec de l'eau.	Le temps d'évaporation et de prise est un peu long, il faut beaucoup chauffer. L'avantage principal est que le résidu en surface s'enlève facilement à l'eau, même sec, on attend donc bien que le papier ait séché.
PLEXTOL B500 50% dans l'eau (revient à 20% d'extrait sec)	Injecté à travers le papier de protection. On exerce une pression au doigt. On chauffe pour aider l'évaporation de l'eau, mais on enlève le papier (à l'eau) avant séchage complet pour rincer rapidement avec de l'eau l'adhésif resté à la surface.	La remise dans le plan est plus rapide, le temps de chauffage est beaucoup moins important. Le principal problème est l'apparition d'un film brillant en surface, il est donc nécessaire d'enlever rapidement le papier de protection avant séchage complet et de rincer tout de suite à l'eau (une fois sec, le film brillant peut être enlevé avec des solvants)
PRIMAL E330-S à 5% dans l'éthanol	Injecté à travers le papier de protection. On exerce une pression. On enlève le papier assez rapidement avec eau/éthanol (50/50). Puis on rince avec eau/éthanol (50/50). L'eau rince la méthyl éthylcellulose, l'alcool rince le Primal.	La remise dans le plan semble moins forte qu'avec le précédent, mais elle est rapide et ne nécessite pas de chauffage. L'avantage essentiel est le rendu mate, parfaitement adapté à l'aspect des peintures. Enfin, l'éthanol permet de limiter la quantité d'eau et donc de diminuer le risque de ramollissement de l'enduit.

- Protocole suivi :

Après avoir considéré les résultats de ces tests, l'adhésif choisi est le PRIMAL E330-S, utilisé à 10% dans l'éthanol pour le refixage des écailles importantes, et à

5% dans l'éthanol pour le refixage des micro-écaillages. Le protocole déterminé était le suivant :

- Application d'un papier de protection sur la zone fragile à traiter : papier de chanvre et méthylcellulose à 5%. On attend le séchage.
- Injection du PRIMAL E330-S à travers le papier de protection, en prenant soin de faire passer l'aiguille dans les fissures et soulèvements de la couche picturale.
- Massage pour faire pénétrer l'adhésif sous les soulèvements tout en exerçant une pression continue avec le doigts ou avec une spatule
- Avant la fin du séchage, quand la remise dans le plan est satisfaisante, on retire le papier avec le mélange eau/éthanol (50/50)
- Rinçage de la surface de la peinture avec le mélange eau/éthanol (50/50)

Cette méthode a permis de refixer avec satisfaction de nombreux soulèvements isolés. Toutefois, a fallu l'adapter pour des zones de soulèvement très importantes. En effet, dans ce cas, il a été nécessaire de chauffer pour faciliter la formation du film d'adhésif ; or, le chauffage est incompatible avec la pose préalable de papier de protection à la méthylcellulose car il peut se produire des blanchiments. C'est pourquoi dans ces zones, le papier de protection n'a pas été collé, l'adhésif a été injecté à travers un papier non collé puis chauffé à travers ce même papier. Le chauffage facilite le refixage, et le papier, alors collé par l'adhésif injecté, maintient le refixage en séchant. Dans les cas extrêmes, il a été nécessaire d'attendre un séchage complet du papier (qui se tend et maintient une pression au séchage) avant de l'enlever pour assurer un séchage complet du refixage. L'enlèvement du papier se fait encore avec le mélange eau/éthanol (50/50). Les



résidus de colle secs à la surface étaient alors enlevés à l'éthanol.

2.2 Couche picturale

2.2.1 Dépoussiérage

En premier lieu, un dépoussiérage général a été réalisé avec un spalter et un micro aspirateur.
Ce dernier a été passé sur l'ensemble de la peinture sauf sur les zones qui présentaient une trop grande fragilité.

- tests et analyses :

La première mesure systématisée a été de dépoussiérer préalablement les œuvres à l'aide de spalters et d'aspirateurs. La méthode ne présentait pas de risque d'abrasion, et s'est avérée assez efficace, avant d'opter pour le spalter, nous avons testé des blaireaux de maquillage et pinceaux doux, dont les poils n'ont finalement pas été assez rigides.

- Protocole suivi :

L'ensemble des surfaces peintes a été traité avec un spalter et un micro-aspirateur.





2.2.2 Décrassage

- tests et analyses :

La réalisation proprement dite du décrassage s'est faite après la mise au point d'un protocole respectant l'intégrité de l'œuvre. Pour cela, nous avons testé plusieurs modes d'action tenant compte de la pauvreté du liant de la peinture, et de l'absence de vernis. Ensuite, nous avons cherché la méthode de décrassage la plus adaptée. Nous avons tenté de minimiser l'apport d'eau, sans l'exclure pour autant. Voici les essais effectués :

- Gomme (Weshap)
- Eau déminéralisée au bâtonnet et coton (pH = 5).
- Eau du robinet au bâtonnet et coton (pH=7).
- Eau déminéralisée + tri ammonium citrate au bâtonnet et coton.
- Eau du robinet à l'éponge ultra absorbante.

Le relief et la fragilité de certaines couches colorées nous ont fait exclure le décrassage mécanique à la gomme. Par ailleurs, la pauvreté du liant huileux et la pulvérulence des pigments ocres, rouges, noirs et bleus (essentiellement) nous ont fait renoncer à l'usage de bâtonnets et coton, trop abrasifs en combinaison avec une solution. Enfin, le pH de l'eau du robinet (neutre) s'est avéré plus adapté que celui de notre eau déminéralisée (acide, pH=5).

- Visite du C2RMF :

Afin de confirmer la pertinence de notre méthode de décrassage, qui nous donnait un résultat moins poussé que celui envisagé lors de l'étude préalable du chantier, nous avons fait appel à deux scientifiques du C2RMF, Mady Elias et Jean Jacques Estrati, qui ont eu la gentillesse de venir faire des mesures de spectres de réflexion.

Ils sont venus le 23 janvier 2003, munis du goniospetrophotocolorimètre, afin de mesurer et d'enregistrer les spectres de réflectance de la surface de certaines zones significatives de la peinture.

L'objectif de cette opération est de faire un constat chiffré de l'état de l'œuvre avant et après décrassage, afin d'évaluer l'amplitude de nos tests et l'aspect visuel que nous pouvons envisager d'obtenir par l'action unique du décrassage. Autrement dit, nous cherchons, par ces mesures spectrales, à comprendre le plus précisément possible la stratigraphie de surface de la couche picturale et à percevoir la luminosité qu'ont pu avoir ses teintes à l'origine.

Le goniospectrophotocolorimètre.

Pour cette analyse, nous l'utilisons en tant que spectrophotomètre. C'est à dire que nous ne cherchons pas à définir les coordonnées L*, A* et B* des zones pointées, mais plutôt à connaître la seule valeur L* pour toutes les longueurs d'onde du visible. Du coup, nous n'identifions pas précisément le matériau visé (bien que son spectre donne une idée globale de la couleur réfléchie), mais nous caractérisons la réflexion de l'ensemble de la surface, que l'on compare au spectre de référence obtenu avec un blanc parfait pointé dans les mêmes conditions d'éclairage. Le rapport qui en résulte est nommé R et est exprimé en %.

Le goniospectrphotocolorimètre fonctionne grâce à deux ensembles de fibres optiques, l'un qui envoie la lumière incidente (halogène de 100W avec une optique en quartz), et l'autre qui reçoit la lumière réfléchie et la transporte jusqu'au spectromètre. Pour que cette lumière réfléchie ne soit pas trop parasitée par la réflexion de la surface, on place l'angle de rétrodiffusion à 22°. Cet angle permet également de ne pas mettre l'appareil au contact de l'œuvre. Le procédé est donc non destructif.

Les tests :

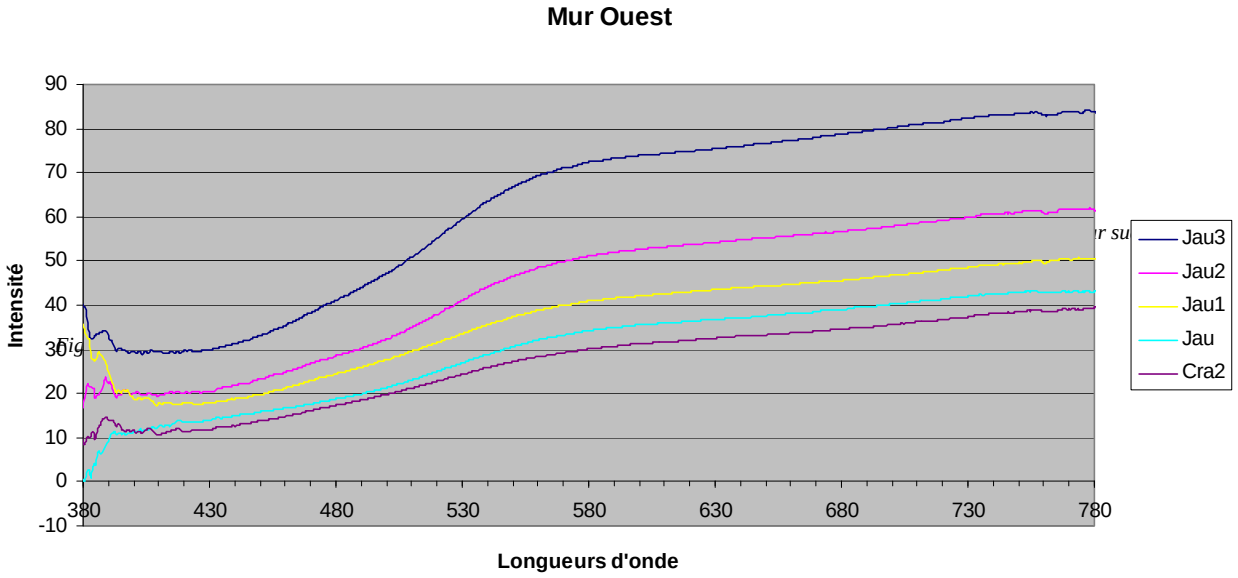
Nous déterminons deux zones pertinentes pour notre objectif : la première se situe sur le mur sud-est. Son décrassage dont nous sommes certains qu'il s'est fait sans risque (à l'éponge et eau déminéralisée), s'est avéré spectaculaire. Pour cette raison, nous avons laissé un carré encrassé comme élément de comparaison et de documentation. Nous en profitons pour prendre trois mesures : un blanc décrassé *Blc*, un beige *Bei* décrassé (dont la teinte est très proche de la zone encrassée), et une couleur indéterminée encrassée *Cra*.

La seconde zone est sur le mur ouest, sur lequel trois carrés de nettoyages ont été faits, de manière progressive au bâtonnet. Tous trois sont mesurés. On fait également un test sur une partie non touchée et un dernier sur une zone décrassée à l'éponge et eau déminéralisée (partie encrassée Cra2, zone nettoyée à l'éponge Jau, carré décrassé au bâtonnet et eau Jau1, carré décrassé au bâtonnet et salive Jau2, et carré décrassé au bâtonnet et triammonium citrate Jau3).

Résultats :



- Les spectres de *Blc*, *Bei*, et *Cra* sont d'intensité décroissante, les uns par rapport aux autres. Les variations des courbes de *Blc* et de *Bei* ne sont pas similaires. *Blc* présente plusieurs bosses sur son spectre, dont les tangentes sont approximativement perpendiculaires aux longueurs d'onde de 430 nm, 520 nm, 640 nm et 720 nm. Par contre, *Bei* présente une rupture de pente correspondant à la longueur d'onde de 550 nm. Quant à *Cra,* sa courbe ne présente pas vraiment de variation.



- Les spectres de *Jau3, Jau2, Jau1,Jau* et *Cra2* sont également d'intensité décroissante. Les spectres de *Jau3, Jau2, Jau1,Jau* et *Cra2* sont également d'intensité décroissante. Leurs courbes ont toutes le même profile, présentant une rupture de pente dont l'amplitude augmente avec l'intensité, et située à 520 nm.

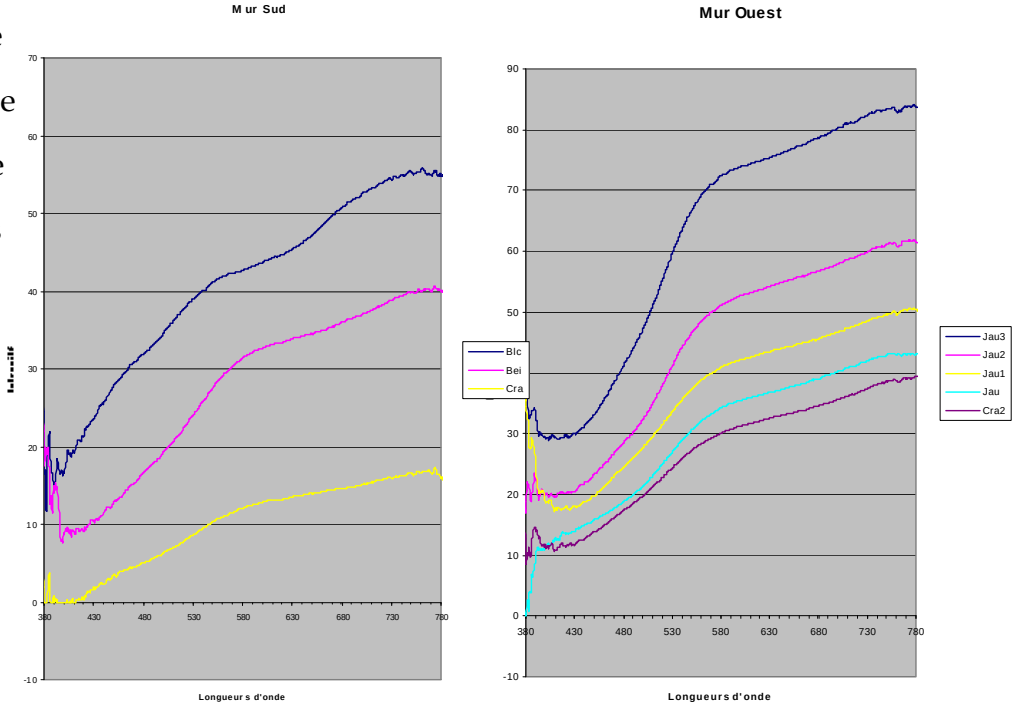
Interprétation :

Dans ces deux séries de tests, on peut voir que les courbes de crasse qui tendent vers la planéité, masquent les caractéristiques spectrales des éléments présents en dessous, dans la couche picturale. Ensuite, deux des relevés du mur sud dévoilent le

spectre de deux couches colorées différentes. Or, ces deux différents spectres ayant été obtenus par un décrassage similaire, régulier et homogène, il devient possible d'affirmer sans trop de risque que la pellicule éliminée lors de cette action, est la seule couche de crasse.

Sur le mur ouest, la courbe spectrale de *Cra2* a le même type de schéma que *Cra*; autrement dit, c'est une courbe a tendance plate, de faible intensité, et qui ne laisse pas présager de ce qui se trouve en dessous. Pour ce qui est des autres courbes, leur ensemble illustre un gain progressif en luminosité, sans modification de spectre. Or si ce spectre, marqué à la longueur d'onde de 520 nm et indiscernable avant intervention, on voit son amplitude croître avec l'avancée du décrassage sans pour autant que sa forme ne change. Cela signifie que la composition de la matière révélée ne change pas. Donc que la substance que nous avons retiré ne faisait que masquer la peinture sans un être un élément constitutif.

Une autre donnée est ressortie de cette série de mesure : la différence d'efficacité du protocole de nettoyage que nous avons senti lors de la mise en œuvre, à été confirmée par les écarts d'intensité entre les courbes avant et après nettoyage, qui diffèrent sur les deux mur (Fig.3). Cela nous permet d'affirmer que si certaines zones sont plus ternes que d'autres malgré la régularité de l'action, ce n'est pas à cause d'une volonté de l'artiste, mais à cause d'une hétérogénéité de la solubilité des crasses.



Qui plus est, cela nous donne en plus un repère sur le gain de luminosité que nous devrions chercher à atteindre sur chaque mur (ou du moins sur les deux testés). En effet, si notre nettoyage à l'éponge et à l'eau est si efficace sur la façade sud, c'est parce que les crasses sont à cet endroit prises dans une couche de colle qui se régénère très rapidement. Or cette couche qui provient peut-être d'une reprise partielle du marouflage (probablement contemporaine du marouflage lui-même), révèle, une fois retirée, des couleurs assez fraîches, ayant été protégés jusque la par la colle. Et ce sont ces teintes qui devraient nous servir de référence; autrement dit, nous devrions tendre à chaque fois que possible vers un rapport semblable à la différence de luminance entre *Cra* et *Bei*, d'environ 25 %. Ce qui signifie concrètement que pour le mur ouest, nous devrions en théorie envisager un traitement à la salive (courbe *Jau2*, qui montre une R de 25 % environ de plus que *Cra2*).

Conclusion :

Ces tests nous ont donc permis de vérifier que nos actions de décrassages n'ont jamais révélé autre chose que la première couche colorée directement sous la crasse. Nous n'avons pas cependant suffisamment de précision pour pouvoir affirmer que l'action au triammonium citrate n'a pas entamé cette couche.

Nous ne pouvons donc pas pousser ce décrassage jusqu'au stade le plus avancé de nos essais, d'autant plus que nous savons déjà que la fragilité de certains pigments nous empêcherait d'être réguliers dans notre travail. Et quand bien même nous aurions la certitude que l'action du triammonium est réellement restée en surface, nous privilégions généralement un traitement modéré à l'éclat trop intense de couleurs très rafraîchies.

C'est pourquoi nous pouvons conclure en nous fixant pour objectif un stade intermédiaire de décrassage, dont nous connaissons à présent plus précisément l'aspect visuel et chiffré.

- Protocole suivi :

L'objectif premier de ce chantier était de décrasser les peintures, non vernies : afin de les débarrasser de ce milieu favorable au développement des micro-organismes. Cela permet aussi d'avoir accès aux zones de soulèvements de la couche picturale et de les refixer sans emprisonner les crasses. Enfin, le décrassage est une opération esthétique essentielle.





D'après les tests et après vérification de leur innocuité sur l'oeuvre, nous avons choisi de travailler avec une éponge très peu mouillante et très absorbante (bloc-sucion), et à l'eau du robinet. Ce type de méthode nous a permis de faire remonter et d'absorber un maximum de crasses, avec parfois l'aide de tri ammonium citrate passé au pinceau (puis rincé à l'éponge et eau), et parfois au pinceau juste humidifié, dans les reliefs (en essuyant encore à l'éponge).



Eau après décrassage

3 Résultats :







3.1.1 Régénération des blanchiments

Les infiltrations d'eau avaient entraîné l'apparition de coulures blanches qui correspondent à une microfissuration de la couche picturale.



Ce blanchiment profond, ou chanci, peut être en partie régénéré. Le principe est de combler les micro fissurations par une résine et de recréer une continuité optique et par suite une saturation de la couleur. Pour ceci, nous avons utilisé du Régalrez 1094 (résine urée-aldéhyde) à 5% dans du SHELLSOL D 40, choisi pour sa stabilité optique.

La faible concentration de la résine a permis de faire plusieurs passages et de saturer progressivement la couleur. Toutefois, cette méthode n'a pas été suffisante dans tous les cas, il a alors fallu compléter la régénération par l'application de glacis de retouche.





3.1.2 Retouches.

Nous avons choisi d'opter pour une réintégration illusionniste, c'est-à-dire recréer une continuité maximale entre les lacunes et leur environnement. Ceci se justifie particulièrement dans ce cas car les lacunes sont très ponctuelles, il est donc important de les faire « disparaître ». Rappelons toutefois que le caractère mural ainsi que la facture hachée de la peinture impliquent une légèreté de retouche et à une économie de moyen, justifiant de se limiter au strict nécessaire.



Le matériau choisi pour le comblement des lacunes est le Modostuc®. Ce produit est un matériau de bouchage de couleur blanche constitué d'acétate de polyvinyle et d'une charge.

Les retouches ont été réalisées avec des couleurs à base de résines urée-aldhéhydes (Gamblin Colors®) diluées dans de l'éthanol. Nous avons opté pour ces matériaux afin d'obtenir un aspect mate adapté à l'original ainsi que pour leur grande stabilité. En effet, ces ont été mises au point récemment pour permettre une parfaite réversibilité.





4 PRECONISATIONS

4.1 Destination future :



Nous tenons à saluer le désir de Monsieur le Directeur de la Fondation Deutsch, qui a décidé à la suite de notre chantier de ne pas donner au Salon de musique la destination prévue l'année précédente (salle informatique), mais de lui rendre sa fonction originelle : recevoir des musiciens. Nous avons été très touchées de cette initiative, et espérons que les étudiants trouveront dans cette salle le calme souhaité.

Il a été question de la couleur des boiseries lors de nos discussions. Nous avions transmis dans le rapport d'étude les différentes stratigraphies des couleurs de boiserie, afin de retrouver la couleur initialement prévue. Nous conseillons, pour des raisons de présentation et de mise en valeur des peintures de peindre les boiseries en beige. La photographie montre ici la tonalité que l'on imagine pour rendre toute sa profondeur aux peintures (la couleur turquoise actuelle est écrasante). Les plâtres peuvent être peints en blanc cassé plus clair, comme l'étaient les plâtres initiaux. Enfin, la pièce doit être dotée de rideaux, que nous pensons être bordeaux, reprenant les tonalités des motifs décoratifs présents dans les peintures (végétation ou oiseaux). Il ne s'agit que de suggestions, mais les couleurs doivent rester dans ces tonalités pour respecter les couleurs qu'a connues l'artiste, et pour mettre en valeur le programme décoratif de cette pièce.

4.2 Entretien des lieux

La première précaution à prendre sera celle de la protection des murs au moment des travaux : ils devront être bâchés délicatement afin d'éviter tout éclaboussure de peinture.

Un entretien régulier consistant à enlever les grands amas de poussière et les toiles d'araignées permettraient d'éviter un empoussièrement trop important des murs. Si la salle est régulièrement utilisée, cet entretien devrait être effectué sans problème. De même , en cas de carreaux cassés, ou de porte ne fermant plus, il faudra remplacer d'urgence les éléments. Nous tenons a insister sur l'entretien du toit : nous rappelons qu'en 2002, nous avions vu de l'eau ruisseler des murs à la suite d'un orage violent. L'incident était dû à l'encombrement des gouttières sur le toit. Ce type de situation présente un grave danger pour les œuvres, et ne devra en aucun cas se reproduire.

La salle ne devra pas être un lieu d'affichage, ou alors il faudra prévoir des panneaux spéciaux pour cet usage. Elle devra être un lieu non fumeur également.

Nous avons une grande confiance envers l'équipe de la fondation Deutsch, dont nous ne doutons pas du dévouement à l'entretien des lieux. Nous resterons pour notre part à la disposition de la Fondation.

5 ANNEXES

5.1 Biographie de Guy-Loë

Maurice Guyot est né le 19 mai 1898 à Lyon. Il a été élevé seul par sa mère, avec qui il gardera des liens privilégiés et fusionnels. Il abandonne ses études secondaires pour se consacrer à la peinture, et est reçu à l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs en 1912. L'année suivante, il entre à l'Ecole Nationale des Beaux-arts, dans l'atelier de Cormon. Il sera aussi l'élève de Raphaël Colin.

En 1916, il devance l'appel, et est incorporé dans l'infanterie. Il fait son instruction militaire à Romorantin. En 1918 il est versé au 409ème R.I., monte au front de l'Aisne, et, de Juillet à Novembre, prend part aux terribles combats autour de Château-Thierry où son régiment se distingue. En janvier 1919, il est incorporé au 8ème génie, et envoyé à Constantinople pour plus d'un an.

1920, c'est le retour et la démobilisation : heureux de retrouver sa mère, il peine pour « équilibrer le budget » : il travaille comme « nègre » chez Jaulmes et fréquente le Cercle des étudiants protestants, où se nouent beaucoup d'amitiés et de relations.

C'est en 1924 qu'il prend le pseudonyme de Guy-Loé en raison de trop nombreuses homonymies. Il devient Peintre officiel de la Marine militaire en 1929 (il le restera jusqu'en 1941).

Sa création artistique concerne à cette époque essentiellement de programmes décoratifs : salon de musique du pavillon Deutsch de la Meurthe à la Cité universitaire en 1931, Décorations d'un parloir du lycée Janson de Sailly (commande de l'Etat) en 1935. Décorations du pavillon des Etats Pontificaux à l'Exposition Internationale (« le Pèlerinage et la route ») dont il recevra la médaille d'or, en 1937.

Décoration a fresque de la vie du curé d'Ars pour l'église Saint Ferdinand des Ternes (1942).Il exécutera en outre plusieurs grandes décorations pour des particuliers, en France –salle des fêtes de Mme Coty- et à l'étranger (Angleterre, Etats-Unis).

Entre 1939 et 1940, il est rappelé sous les drapeaux dès le mois d'août : guerre de garnison puis retraite.

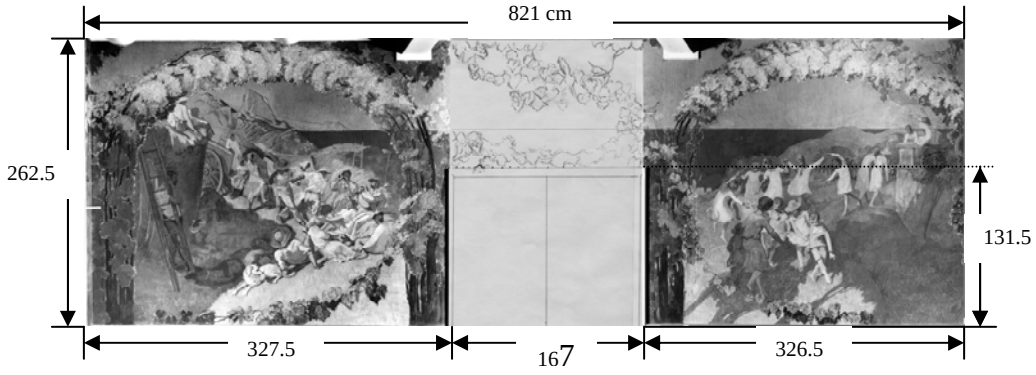
Pendant les années cinquante, Guy-Loë se consacre a un projet philanthrope d'entraide aux artistes : il fonde une maison nationale d'accueil pour les artistes âgés encore en activité, dans la propriété de Nogent-sur-Marne, léguée à l'Etat par la famille Champion-Smith « pour servir aux artistes ». Dans les années suivantes, et grâce aux dons généreux du peintre Andrée Joubert, et de son mari, le professeur Robert Deschiens, chef de service à l'Institut Pasteur, se réalise la construction dans le parc de Nogent d'un « hameau » de 35 ateliers pour de jeunes peintres et sculpteurs. Un deuxième ensemble suivra plus tard, et recevra le nom de « Cité Guy-Loé ».

Il épouse en 1961 Henriette Noufflard, fille des peintres André et Berthe Noufflard. Il adoptera Jean, François et Sylvie, les trois enfants qu'elle avait adoptée avant leur mariage.

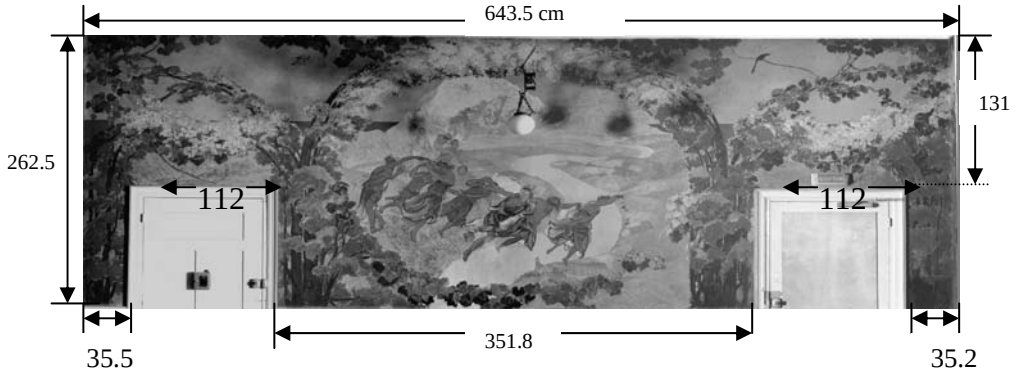
Maurice Guy-Loë meurt le 24 mars1991. [4]

[4] Chronologie issue de *Guy-Loé*, catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 22 novembre au 6 décembre 1998, à l'hôtel Salomon de Rotschild à Paris à l'occasion de son centenaire, 1998, pp.78-79. voir rapport chantier 2002.

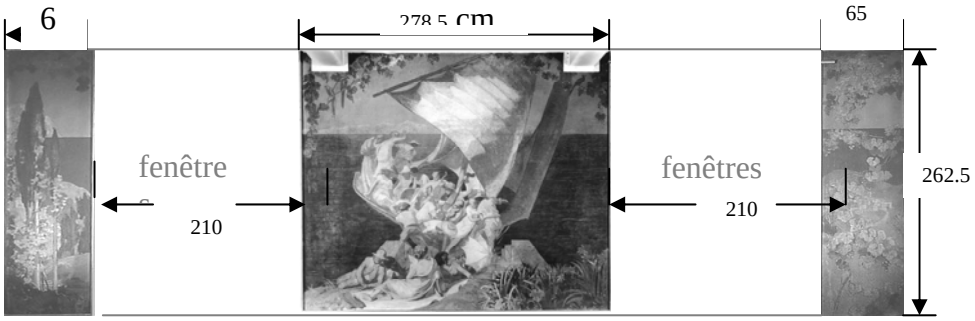
5.2 Dimensions des peintures



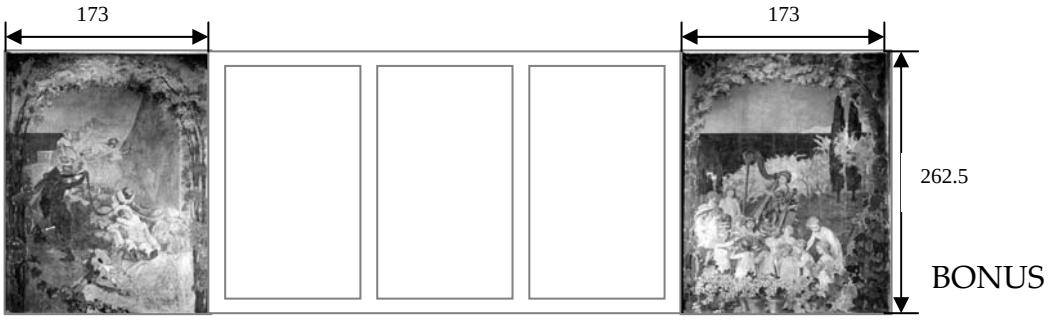
Peintures du mur est : 19.3 m^2



Peintures du mur nord : 13.9 m^2



Peintures du mur ouest : 10.6 m^2



Peintures du mur sud : 9 m^2












STEACK POTATOES
5.90€