

avec l'émulsion était vaste, nous eûmes peur qu'alors que nous terminerions de couvrir la surface du panneau, La partie par laquelle nous aurions commencé fût déjà sèche. Pour cette raison, nous avons ajouté à l'adhésif 5 % d'eau pour retarder son temps de séchage. En même temps, les 15 % de toluène contenus dans l'émulsion, pourraient réactiver le Plextol qui nous avait servi à coller l'intercouche. L'avantage que présente cette modification est que le Plextol ne serait pas aussi poisseux qu'il l'aurait été s'il avait été uniquement régénéré par pulvérisation de toluène.

Après avoir appliqué cette mixture, nous avons descendu la peinture du plafond avec son châssis provisoire et nous aurions pu facilement la manipuler et la réajuster au cas où elle se serait déplacée.

Après, nous avons couvert la peinture avec une bâche de polyéthylène et nous l'avons fermée comme une enveloppe. Pour remplacer l'emploi de la table à froid, nous avons utilisé une pompe, attachée au châssis pour provoquer la succion et la préssuration de la circulation d'air. Selon nos calculs, nous devions utiliser une pompe de  $\pm 1\ 200\ m^3$  de capacité de transport d'air par heure. Nous avons laissé l'enveloppe de polyéthylène légèrement ouverte sur un côté pour que l'adhésif appliqué puisse sécher. Le processus a pris environ 4 heures.

Le reste du traitement, finition des bords, retouche, vernissage, tout fut conduit de la manière usuelle. Le montage de la peinture sur le mur comme élément intérieur libre fut assez simple, comme il est montré sur la fig. 4. Le montage est réversible.

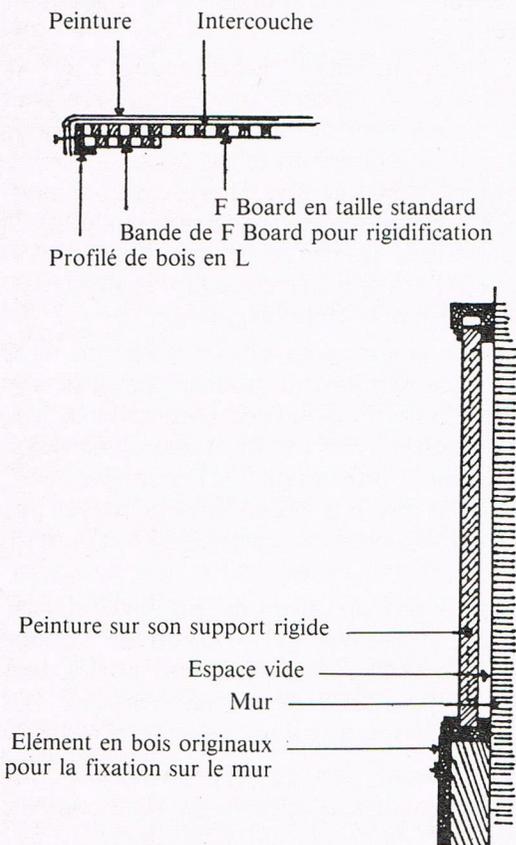


Figure 4

## A propos de la restauration de l'art moderne et contemporain

A. ROCHE

Autrefois l'apprentissage du métier d'artiste peintre commençait par la longue expérience du travail des matériaux et des procédés de fabrication. Cet apprentissage qui se faisait dans la "bottega" des grands maîtres s'est peu à peu réduit au cours des temps. Dès le XVIIIème siècle les traditions des techniques picturales se perdent. En outre, les entrepreneurs ayant pris en charge la fabrication des matériaux beaux-arts, l'artiste se trouve éloigné du côté artisanal du métier. Si la tradition picturale est liée à un ensemble d'opérations minutieusement exécutées comme nous le narre Cennino Cennini, on constate de nos jours que les artistes ont évolué vers un art plutôt conceptuel qu'artisanal.

Dès le début du XXème siècle, l'introduction dans certaines œuvres de matériaux hétérocytes, puisés dans les matériaux industriels ont ouvert la voie à une technologie plus ou moins anarchisante. Les résultats de cette technologie ne sont pas toujours très édifiants et l'on note chaque jour à travers les collections la fragilité de ces techniques expérimentales.

Si l'origine de ce phénomène était en symbiose avec certains mouvements d'avant garde qui caractérisaient la première moitié de ce siècle, les orientations actuelles n'ont pas pris en considération la redéfinition de leurs techniques. Dans cette période d'exubérance, l'artiste en dehors de sa réflexion formelle, se trouve fréquemment confronté à des problèmes d'ordre économique et pratique. Le choix des matériaux, qui lui est souvent dicté non pas par une éthique mais par un budget, provoque chez lui un certain malaise dû à l'incertitude ou au manque de maîtrise de sa technique. Sans une bonne connaissance des matériaux qu'ils utilisent, et sans conseils, les artistes continueront à jouer aux «apprentis sorciers». N'oublions pas que l'innovation ou la mise au point d'une technique fait appel à une certaine connaissance des matériaux utilisés et que les formulations de produits vendus ont demandé à des équipes de techniciens des années de recherche. Il ne faut pas s'étonner si l'improvisation dans ce domaine donne des résultats alarmants et qu'une partie du patrimoine culturel contemporain semble condamnée.

La position du restaurateur est souvent délicate face aux problèmes posés par la peinture moderne et contemporaine, car celui-ci doit agir d'une part sur des œuvres en cours d'évolution et d'autre part sur

des œuvres dont la technique n'a pas fait l'objet d'une mise au point bien définie.

Ainsi les traitements que l'on a l'habitude d'appliquer sur des œuvres classiques n'agissent pas avec la même efficacité sur les œuvres contemporaines d'autant plus que l'étendue des problèmes dépasse largement celle qui nous est connue et que l'on sait traiter.

Actuellement des groupes de restaurateurs conservateurs et scientifiques ont commencé à répertorier les produits et techniques des artistes par l'intermédiaire d'enquêtes. La connaissance de ces données pourra déboucher si elle est exploitée correctement sur l'explication de certains phénomènes d'altération ou de dégradation des œuvres contemporaines. Ce travail mené très sérieusement par des groupes d'experts ; par exemple à l'Institut Doerner à Munich, promet d'enrichir nos connaissances technologiques, mais sans vraiment apporter de solutions pratiques aux restaurateurs. Donc parallèlement à ce type de recherche il serait souhaitable de développer ou d'encourager la recherche appliquée dans le domaine de la restauration, afin de mettre à la disposition de ces restaurateurs spécialisés une technologie plus adaptée à leurs exigences.

La préservation de l'art contemporain est donc tributaire - du point de vue préventif - de la manière dont l'information technique sera diffusée aux plasticiens, professeurs et étudiants des écoles d'art ; et, du point de vue curatif, celle-ci dépend des nouveaux moyens qui seront mis à la disposition des restaurateurs.

### Petites annonces

Restaurateur de tableaux et arts graphiques cherche local en location dans Paris ou proche banlieue - Minimum 150 m<sup>2</sup>, clair.  
Tél : 348 12 78



Restaurateur de vitraux, Maître verrier, recherche atelier minimum 100 m<sup>2</sup>, de préférence rez-de-chaussée, secteur Paris sud sud-est et proche banlieue.  
Tél : 828 37 00 - 405 67 48.

## Courrier du lecteur

*J'ai fait récemment l'acquisition d'une lampe de Wood pour mon travail de restauration de tableau. Cela m'aide beaucoup pour repérer les repeints et les modifications successives. Mais une chose m'intrigue : quelle est l'origine, le principe, et les autres utilisations de cette « lumière noire » ?*

Mr. Pinsac - Lyon

La lampe de Wood tient son nom bien entendu de son inventeur : Robert Wood, physicien américain né au milieu du siècle dernier. Il passa le plus clair de son temps à travailler les phénomènes optiques et tout particulièrement les effets des infra-rouges et des ultra-violets.

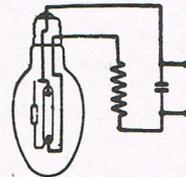


Schéma de principe d'une lampe fluorescente ballon.

Ces radiations invisibles sont situées, les unes en dessus de la lumière visible, les autres en deçà, avant les rayons X.

La propriété de ces radiations est de provoquer des phénomènes de fluorescence - principalement sur les matières organiques - le résultat étant que ces corps émettent alors eux-mêmes une lumière. Ces rayons non destructeurs pénètrent sous les vernis et les glacis, et permettent de dévoiler les repeints ou transformations antérieures, qui apparaîtront - selon leur degré d'ancienneté - en tâches plus ou moins sombres.

On peut remarquer que les vernis anciens (plus de 100 ans d'âge) apparaissent comme une surface laiteuse, légèrement transparente. Les accumulations de vernis provoquent, en revanche, une fluorescence, celle-ci nécessitant alors un examen plus poussé. Il ne faut pas confondre les repeints anciens avec différents degrés de dévernissage antérieurs, pouvant apparaître, eux aussi, comme des opacités lumineuses sous l'action des ultra-violets.

Ces rayons soulignent non seulement les transformations subies (allègement, revernissages, retouches plus ou moins importantes, craquelures comblées...), mais également les modifications, superpositions, reprises faites sur des usures ou sur des signatures et des inscriptions partiellement effacées.

Les rayons ultra-violets peuvent être également utilisés pour démasquer les anciennes restaurations sur les porcelaines, les bois, les tapisseries, les papiers...

Il existe actuellement sur le marché différentes sortes de lampes de Wood. Certaines sont petites et portatives, fonctionnant sur piles ; d'autres plus importantes et plus intenses, nécessitent une ampoule de 125 Watts, adaptée à un ballast. Ces installations sont assez économiques (environ 300 F) surtout en tenant compte de leur rapport efficacité/prix.

