

Ecole d' Art d'Avignon
Section de Conservation & Restauration des Oeuvres Peintes

ATTENTION ! NE PAS TOUCHER



Conservation-Restauration des oeuvres de Djamel TATAH
Problématique des brillances

Mémoire de fin d'études 2002 - 2003

Florence FEUARDENT sous la direction de
Claude WROBEL & Louise WIJNBERG

« La face apparente du tableau n'est là que pour nous permettre d'atteindre sa face secrète. Lui-même, telle une fenêtre surnaturelle, s'ouvre à la limite du monde où nous vivons enclos; plus loin commencent d'obscures étendues où n'accède plus la simple raison ».

Rembrandt.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : Présentation de Djamel Tatah.....Pages 1 à 39

- I. Texte d'Eric de Chassey : Sans titres. Les tableaux de Djamel Tatah, 2001**
- II. Biographie**
- III. Technique de Djamel Tatah**
 - a. Le support
 - b. La préparation
 - c. Le multimédia
 - d. Le dessin
 - e. Les fonds et les personnages
- IV. Définitions et propriétés des matériaux mis en œuvre dans le travail de Djamel Tatah**
 - a. La cire de carnauba
 - b. La peinture à l'huile
 - c. L'essence de térébenthine
 - d. Iconologie des matériaux
 - 1. *La cire*
 - 2. *La toile*
 - 3. *Le multimédia*
 - 4. *L'essence de térébenthine*
- V. Présentation du double objectif**
- VI. Interview de Djamel Tatah, le 15 mai 2002, dans son atelier de Montreuil, Paris**
- VII. Conclusions de l'interview**

DEUXIEME PARTIE : Réflexion et recherches.....Pages 40 à 82

- I. Historique de la peinture à la cire**
 - a. Terminologie
 - b. Chronologie
 - c. L'utilisation de la cire dans l'art contemporain

II. Problématiques de conservation des œuvres peintes à la cire, d'aspect mat et monochrome

- a. La peinture à la cire
 - 1. *Conservation préventive*
 - 2. *Les opérations de conservation- restauration*
- b. Les peintures mates
 - 1. *Problèmes spécifiques de conservation*
 - 2. *Problèmes déontologiques*
- c. Les peintures monochromes
 - 1. *La particularité de monochromes*
 - 2. *La restauration des monochromes*
- d. Conclusion

III. A propos de la matité :

- a. Définitions
 - 1. *Norme afnor 08- 000*
 - 2. *Le mat absolu*
 - 3. *Surface mate*
- b. Effets de surface
 - 1. *Degré de matité en fonction des irrégularités de surface*
 - 2. *Etude de la structure d'une surface*
 - 3. *Ce qui conditionne l'état de surface*
- c. Le lustrage comme modification de la matité
 - 1. *Schéma*
 - 2. *Résistance à l'abrasion*

IV. Problématique des brillances chez les œuvres de Djamel Tatah :

- a. Introduction
 - 1. *Notion de matité*
 - 2. *Notion de brillance*
- b. Comportement de l'huile et de la cire
- c. Analyses scientifiques chez les œuvres de D. Tatah
 - 1. *Stratigraphie*
 - 2. *Platine chauffante*
 - 3. *Microtopographie*
 - 4. *Spectrométrie*
- d. Vieillessement des matériaux mis en œuvres dans la technique de l'artiste
 - 1. *Vieillessement de l'essence de térébenthine*
 - 2. *Vieillessement de l'huile*
 - 3. *Vieillessement de la cire*

- V. Les œuvres de Djamel Tatah présentent dans les institutions muséales, les altérations constatées, les traitements**
- a. Les œuvres de Djamel Tatah dans les institutions muséales
 - b. Les constats d'état et interventions sur ses œuvres
 - c. Un constat d'état
 - d. Conclusion

TROISIEME PARTIE : Préambule au protocole de test..... Pages 82 à 111

- I. Conservation préventive**
- a. Le dépoussiérage
 - b. L'emballage et le stockage
 - c. La manutention
 - d. Les expositions
 - e. L'éclairage
- II. Préambule au protocole de test**
- III. Avant- propos sur la restauration des brillances et l'amélioration de la techniques de Djamel Tatah**
- a. Avant- propos sur la restauration des brillances
 - b. Avant- propos sur l'amélioration de sa technique
- IV. Préparation des tests**
- a. Restauration des brillances
 - 1. *Résultats escomptés*
 - 2. *Réalisation des échantillons tests*
 - 3. *Sélection des produits et des mises en œuvre*
 - 4. *Mise en œuvre des tests*
 - b. Amélioration de la technique
 - 1. *Résultats escomptés*
 - 2. *Choix des produits*
 - 3. *Choix de mise en œuvre des produits sélectionnés*
 - 4. *Réalisations de échantillons tests*

I. Restaurations des brillances avec projection en vue de l'amélioration

a. Les solvants

1. *Application locale et au pinceau*
2. *Projections*
3. *Actions de deux solvants consécutifs*
4. *Diverses actions : solvants, chaleur et micro- fissuration*

b. Les tests 3 en 1 : Les produits

1. *Les projections*
2. *Projections et pinceau par produits*

c. La retouche

d. Conclusion

III. Présentations des tests et des résultats pour l'amélioration de la technique avec des additifs :

a. Présentation des tests

b. Conclusion

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION



L'art contemporain apporte de nouvelles problématiques dans le domaine de la conservation- restauration car il remet fréquemment en cause les codes déontologiques et les chartes établis sur une production d'œuvre plus " classique ". La conservation- restauration se retrouve confrontée à de nouveaux matériaux et de nombreux concepts artistiques qui modifient non seulement la perception de l'oeuvre mais aussi la manière de l'appréhender comme patrimoine à conserver. Certaines œuvres posent de nombreux problèmes de conservation- restauration de par leur constitution dès leur création.

C'est le cas pour les œuvres de Djamel Tatah. Cet artiste est en effet confronté à des problèmes de conservation- restauration inhérents à sa technique : son médium à base d'huile et de cire donne une peinture très mate qui ne supporte aucun frottement. Le moindre contact avec la surface provoque une brillance due à une modification physique et optique de la matière. Cette altération se montre parfois très gênante pour la lisibilité de l'œuvre. Cette problématique artistique a permis de donner naissance à une rencontre entre artiste et restaurateur, et de dévoiler une nouvelle fonction du restaurateur dans la création artistique, assez paradoxale, car celui-ci peut intervenir en amont de l'acte créateur. En effet, la place du restaurateur se situe habituellement à deux autres niveaux distincts: soit en aval de l'altération sur l'œuvre afin d'intervenir, soit en amont, afin de prévenir tout risque d'accident à travers la conservation préventive. La problématique des œuvres de Djamel Tatah exige une intervention en amont de l'altération, directement dans le processus de création. Cette perspective offre au restaurateur la possibilité de s'investir dans un travail artistique qui passe par une compréhension de la technique, de l'œuvre, mais aussi de l'artiste. Cette collaboration est un enrichissement mutuel entre la conservation- restauration et le domaine artistique.

C'est à travers cette nouvelle dimension que nous nous proposons d'étudier le cas particulier des œuvres de Djamel Tatah. La problématique est à deux niveaux, d'une part tenter de restaurer les peintures ayant subi des altérations de surface et, d'autre part, essayer de modifier sa technique de base pour qu'elle soit moins sensible aux frottements tout en restant très proche des aspirations techniques de l'artiste.

La problématique des brillances soulève des questions concernant l'intention artistique et la réversibilité de l'intervention du restaurateur.

En tant que conseiller, le restaurateur peut alors partager ses connaissances des matériaux, leur compatibilité et leur vieillissement, avec l'artiste lors de la création.

Cette étude débute par la présentation de l'artiste, de sa technique, de ses aspirations, et des problèmes inhérents à ses oeuvres. Elle se poursuit par des recherches et une réflexion en réponses aux problèmes posés par sa technique, afin d'établir un protocole de test que nous mettrons en œuvres dans une dernière partie.

Soyez les bienvenus dans ce nouveau dialogue entre l'acte créateur et l'acte restaurateur.

PREMIERE PARTIE : Présentation de Djamel Tatah

Dans cette première partie nous nous proposons de présenter l'artiste Djamel Tatah, afin de se familiariser avec son œuvre, sa technique et ses aspirations. L'écrivain Eric de Chassey, à travers son texte *Sans titres. Les tableaux de Djamel Tatah*, nous aide à entrer dans l'histoire de sa peinture.

Nous verrons par la suite les grandes évolutions de sa technique et ses caractéristiques, ainsi que les objectifs fixés entre l'artiste et le restaurateur à travers les propos de l'artiste lui-même.

I. Texte d'Eric de Chassey : *Sans titres. Les tableaux de Djamel Tatah*, 2001 :¹

Sans titres. Les tableaux de Djamel Tatah:

Il se pourrait bien que la question centrale de la peinture de Djamel Tatah soit celle du rapport entre la figure et le fond. Je ne veux pas dire par là que cet artiste soit un moderniste convaincu, attentif à résoudre des problèmes fixés par Greenberg et ses acolytes formalistes. Ni bien sûr qu'il serait le lointain héritier en peinture des rhétoriciens français du XVII^e siècle [1] (encore que). Je veux dire simplement que tous ses tableaux se présentent de manière évidente, et depuis longtemps, comme l'addition d'un fond et d'une ou plusieurs formes, ou plutôt comme la mise en relation d'un fond et de formes puisque ce qui importe c'est précisément le type de relations qu'entretiennent chez lui les formes et les fonds, et de quelles formes et fonds il s'agit.

indécisions

En 1986, Djamel Tatah prit une décision claire et sans appel (du moins jusqu'à présent). A l'orée même de son travail, alors qu'il était encore étudiant à l'Ecole des Beaux-arts de Saint-Etienne, il décida de composer ses tableaux avec deux éléments seulement : une ou plusieurs figures humaines habillées (on verra que le costume est important) sur un fond coloré tendant au monochrome. Ses tableaux antérieurs étaient nettement marqués par l'esprit des années 80, à la croisée de l'imagerie populaire revue par les graffiti et de la synthèse entre néo-expressionnisme et symbolisme menée par les artistes des diverses trans-avantgardes italienne, allemande, américaine et française. Mais déjà les sujets s'y rapportaient toujours au genre du portrait, avec des modèles empruntés à l'environnement immédiat de l'artiste



Sans titre, 1991, huile et cire sur toile et bois, 220 X 140 cm.

¹ CHASSEY (Eric de), *Sans titre, les peintures de Djamel Tatah*, Centro de Arte de Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.



Sans Titre, 1986, Huile sur toile, 120 X 80 cm.



Sans Titre, 1986, Huile sur toile, 60 X 80 cm.

(familles et amis). Jusqu'en 1989, la concentration de Djamel Tatah sur cette simple opposition du fond et de la figure ménage la possibilité de la narration et d'une sorte de divertissement. Ici ou là apparaissent des accessoires qui renvoient à des pans entiers de l'histoire de l'art. Un crâne est ainsi particulièrement mis en scène, par deux fois, en 1986 et en 1989, qui font songer au genre de la Vanité ; une colonne avec un chapiteau historié emprunté à la Mansourah de Tlemcen [2] fait contrepoint à des visages dans un tableau par an entre 1986 et 1990 ; un verre de vin est posé devant un homme assoupi sur une table dans Zombréto de 1987 (comme une version algérienne de la buveuse d'absinthe de Degas ou de Manet ' le zombréto est un cocktail local à base d'alcool à 90° et de jus d'orange [3]). Des chaises, des tables, des coussins, supportent les modèles dans un certain nombre de tableaux, comme une constatation de fait, une adhésion au réalisme (ce sont les seuls accessoires à ne pas avoir totalement disparu depuis dix ans [4]). Quant au fond, il reste pendant quelques années soumis à une logique démonstrative et expressive, l'artiste choisissant de ne pas unifier les couches successives de couleur pour plutôt donner à voir une surface indéterminée, où les coups de pinceau se superposent en une trame lâche, solution proche de celle retenue par Rothko dans ses Multiforms de 1946-1948. Fin 1989, deux décisions supplémentaires sont prises : d'une part la couche supérieure sera unifiée, elle ne laissera plus subsister de traces expressives et tendra à la monochromie , d'autre part toute espèce de narration sera évitée. Ces décisions (de concentration) sont confortées par un autre choix antérieur, apparemment originaire : les tableaux n'auront pas de titre, pour ne pas risquer d'engager le spectateur ni sur la voie de la projection narrative (qui reconstituerait autoritairement un rapport entre les figures) ni sur celle de la recherche documentaire (dans la mesure où donner le nom simplement du modèle conduirait à faire du tableau le témoignage d'un moment de la vie d'un individu spécifique et connaissable par d'autres éléments que ceux, extérieurs, que donnent à voir le tableau). Le langage écrit ou parlé - ou sa suggestion - est ainsi absent de l'œuvre de Djamel Tatah, presque totalement banni au profit du seul langage pictural et du type particulier d'adresse au spectateur dont le pictural soit capable [5]

Ici encore existent seulement quelques exceptions liminaires : deux tableaux, l'un en 1986, l'autre en 1989, s'ornent d'une stèle (un rectangle frontal en fait imitant l'objet d'origine, qui se trouve à Tipasa et que l'artiste a vu lors d'un voyage en Algérie) portant un texte emprunté à Camus : " Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure ". Evidemment, cette citation a valeur de manifeste pour la suite du travail, dans une ouverture de significations qu'il serait dommage de replier sur une simplification explicative. Quant aux titres, ils sont descriptifs pour six exceptions seulement, tous en rapport explicite avec la culture algérienne (et

en tension, soit iconographique, soit sémantique, avec la tradition artistique occidentale, conformément à la propre tension culturelle dont est issu l'artiste) : outre les trois que je viens de citer (Zombréto et les deux versions de l'Autoportrait à la stèle [6]), ce sont l'Autoportrait à la Mansourah de 1990 et les deux versions des Femmes d'Alger de 1994 et 1996 (années de pleine guerre civile en Algérie).

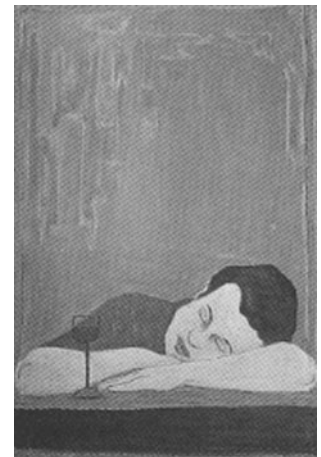
fonds

La question de la forme et du fond a longtemps été envisagée dogmatiquement sous l'angle de l'unité. Ainsi Greenberg a-t-il pu écrire des Baigneuses à la tortue de Matisse (1908, Saint Louis Art Museum), toiles où trois femmes nues contemplant une tortue rouge se détachent sur un fond constitué par trois bandes monochromes parallèles : " Le problème était ici d'intégrer les figures à un fond à la fois vaste et plat. Aussi la question de l'espace " négatif " ou vide entre les contours et les bords de la toile devenait-elle cruciale ; je ne suis pas sûr qu'elle ait été résolue. (Cette difficulté fait sans cesse retour dans l'œuvre de Matisse comme dans une bonne partie de la peinture abstraite). L'artiste essaie de mêler les figures au fond en utilisant le procédé employé par Cézanne qui consiste à border l'extérieur des contours d'une épaisse ombre bleue avant de les faire vibrer vers l'arrière, dans le sens de la profondeur. Malgré tout, les figures restent trop raides. Cependant la toile dans son ensemble possède une vigueur et une ampleur monumentales qui compensent en partie ces manques d'unité. [7] " Il n'est pas question ici de relever les incohérences du critique américain, ni de montrer comment Baigneuses à la tortue est à mon sens l'un des plus importants et des plus beaux tableaux de Matisse. Mais je veux insister sur le fait que la question du rapport du fond et de la forme a paru suffisamment importante à Djamel Tatah pour qu'il ait pendant longtemps eu besoin de la souligner, qu'il ait eu besoin de montrer qu'il n'en était pas prisonnier puisque venant presque quarante ans après qu'elle ait été aussi strictement posée, mais qu'il savait devoir en tenir compte. On s'engagerait d'ailleurs peu à voir dans la nécessité de prendre en compte cette question, tout en s'en dégageant, l'influence d'une longue fréquentation des collections du Musée d'art moderne de Saint-Etienne, placées par Bernard Ceysson sous le triple patronage de l'abstraction analytique française, de l'abstraction américaine post-expressionniste et du retour à la figure chez les artistes des années cinquante (au premier rang desquels Héliou).

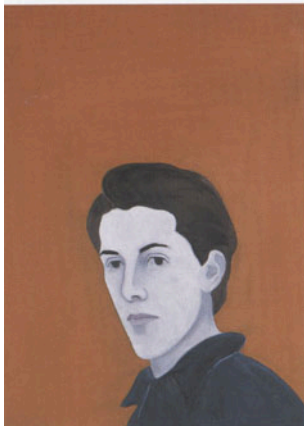
Après avoir pendant ses années d'études construit ses tableaux en tendant des morceaux irréguliers de toile sur des supports primitivisants en bois et fil (à la façon d'une peau de bête amérindienne), Djamel Tatah ne fait en 1986 qu'un très bref passage par l'huile sur toile traditionnelle (pour six tableaux) et met



*Autoportrait à la Mansoura,
Huile sur toile et bois, 80 X 160
cm.*



*Sans Titre, 1987,
Huile sur toile, 80 X
60 cm.*



*Sans titre, 1999, huile
et cire sur toile, 81 X
60 cm chaque.*

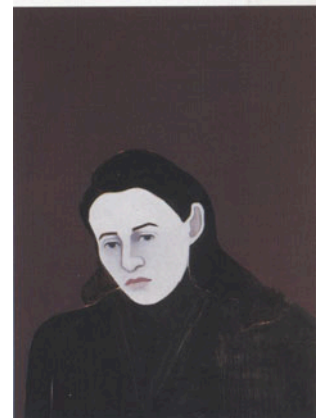
au point la même année un support qu'il conservera jusqu'en 1996 (la seule modification consistant à mélanger de la cire à l'huile) : il tend sa toile sur un assemblage de planches de récupération grossièrement équarries, qui créent des bords irréguliers et une rugosité de la surface. Ce faisant il manifeste qu'il n'est pas dupe de cette vieille lune de la forme et du fond en même temps qu'il trouve une solution économique pour éviter les frais que nécessiterait un châssis plus traditionnel. Tout à la fois, il sépare la figure en tant qu'image peinte (elle n'est plus que pigment sur la surface) et fait en sorte que le spectateur ait toujours la claire conscience que le fond n'est pas moins une construction artificielle que la forme - le " monochrome " n'est pas une couleur sans substance. La forme et le fond sont donc désormais gouvernés par une même logique. Les tableaux produisent par conséquent un effet qu'Yves Michaud a justement décrit : " Mais pour Tatah, un monochrome n'est qu'un fond, une toile de fond, un rideau de scène. Le châssis est fort et monumental : c'est la scène où il va se passer quelque chose. La toile tendue sur ce châssis est tendre. On attend que le rideau se lève. " [8] Il se pourrait bien que seuls quelques formalistes attardés comme je le suis puissent continuer à considérer qu'une telle théâtralisation pose problème. Toujours est-il que, depuis 1997, Djamel Tatah a abandonné cette méthode de fabrication. Comme s'il assumait la disjonction de la forme et du fond sans avoir besoin de présenter ce dernier comme un objet. Comme s'il faisait implicitement le constat que nous vivons en un temps où il est dur, voire impossible, de faire une peinture réconciliée a priori (réconciliée avec le monde et reposant sur des éléments formels réconciliés), sans chercher à provoquer de force cette réconciliation [9] . Pour autant figures et fond n'apparaissent pas chez lui comme totalement opposés et ceci à cause d'une pratique constante : le fond ménage une réserve à la figure, cette réserve figurale en retour fait respirer le fond. La procédure de création de cette respiration réciproque est, elle aussi, ancienne chez l'artiste : il commence par peindre la figure (voire le visage), puis pose une première couche de couleur autour, en fond, ménageant une réserve ; il traite ensuite alternativement les deux éléments, dans un système d'équilibre binaire, réservant en général au fond la dernière touche (mais ne s'interdisant pas si nécessaire de revenir sur un ou deux détails de la figure). Ainsi obtient-il à la fois la superposition de deux plans (disjonction) et la juxtaposition de deux plans (unification). Nulle part il n'y a vraiment de monochrome, mais plutôt un accord de deux systèmes de glacis en tension réciproque : deux glacis, l'un pour la figure, l'autre pour le fond, sont montés en parallèle, agissant l'un sur l'autre, et empruntant souvent un ou plusieurs tons à l'autre. Le fond n'est pas exactement une couleur, de même que les vêtements des personnages ne sont vraiment noirs, ni les chairs vraiment blanches. La chromie se tient toujours à la fois dans le particulier impossible à nommer avec précision parce que non-homogène

(Philippe Dagen énumère par exemple " sang séché, bois brûlé ou azur très intense " [10]) ' et le général ' la gamme employée dans chaque tableau est réduite à deux ou trois tons augmentés du blanc et du noir.

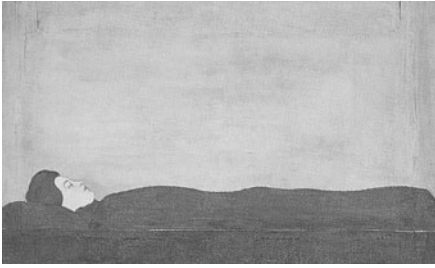
figures

Sur ces fonds [11] , les formes ne sont depuis 1990 que des figures humaines, leur anatomie coupée plus ou moins haut par le bord inférieur du tableau. Leur nombre et leur densité varient d'un tableau à l'autre, avec une tendance à leur faire occuper au moins un tiers de la surface du tableau (auparavant, le point de vue monumentalisait moins l'humain, il le fait presque toujours depuis une dizaine d'année). En une quinzaine d'années, ces tableaux ont petit à petit composé une typologie des gestes ou des attitudes, qui composent des sortes de série. Il ne s'agit pourtant nullement d'aboutir à un répertoire iconographique des affects (à la façon des traités assemblés au XVII^e siècle par Carrache ou Le Brun), ni à une litanie sociale des habitus (à la façon de Sander dans sa série photographique des Hommes du XX^e siècle). C'est simplement le résultat de la façon dont Djamel Tatah pose son regard sur le monde et en transcrit le résultat en une sorte de recueil des attitudes humaines possibles, qui rejoint ce que tout un chacun peut observer autour de lui. Jusqu'en 1992, aucun personnage n'est saisi autrement que dans un état de désœuvrement (qui est aussi l'état naturel d'un modèle posant). Depuis les attitudes se sont multipliées : de l'allongement à la station debout, en passant par la chute, l'affrontement, l'embrassade. Ainsi se sont constituées au fil des ans de véritables séries. Les plus anciennes, elles apparaissent en 1986 [86005] et sont sans doute celles des personnages dressés de trois quart, bras croisés et regard frontal (qui a donné lieu en 1999 à une série au sens plus restreint du terme, reprenant sur sept toiles le même modèle sur un fond similaire [99017 à 99023]), et celle du couple embrassé (motif peu fréquent mais récurrent, comme le personnage dans un lit dont seul le visage dépasse, qui apparaît en 1989). Elles ont été rejointes notamment par celle des marcheurs, préparée par un tableau de 1991 où une figure féminine esquisse (de façon à peine visible) un pas en avant (91001), mais véritablement inaugurée en 1993 dans un polyptyque [93004] (il faut attendre 1996 pour la voir incarnée par un personnage isolé [96006 et 96003]), et par celle des figures tombant (apparues en 1997 [97008], elles sont sorties de la foule l'année suivante [98002]).

Ces attitudes gardent un caractère de grande généralité, en particulier à cause de la méthode employée par l'artiste pour éviter le passage par un dessin d'étude, dessin dont on sait, au moins depuis Giacometti et Bacon, à quel point il a partie liée avec la volonté de saisir la vérité existentielle du modèle. Le modèle est en effet d'abord saisi par des photographies, avec une certaine



Sans titre, 1997, huile et cire sur toile, 80 X 70 cm chaque.



Sans Titre, 1990, Huile sur toile et bois, 120 X 195 cm.



Sans Titre, 1989, Huile sur toile, 92 X 70 cm.

rapidité. Celles-ci sont ensuite reprises au trait par ordinateur - vidées de leur chair et de leur volumétrie donc. Puis le dessin obtenu est projeté, agrandi à taille réelle, sur la toile préparée, isolément ou composé avec d'autres obtenus par le même procédé. C'est alors seulement qu'intervient la peinture. [12] Comme l'a montré Michel Poivert, " ce parcours n'est pas sans altérer les formes ['] la présence des figures doit un peu à cette traversée, comme l'on sort transformé d'un voyage initiatique. " [13] La vérité des personnages ne doit ainsi que lointainement à une logique mimétique ; elle est proprement picturale et, peut-être, métaphysique. Les mises à distance successives, le passage par trois stades, conduit à ce qui pourrait apparaître comme des incongruités que l'on ne peut constater qu'en procédant à une remontée à rebours vers le modèle anatomique (ce qui n'a, faut-il le préciser, aucune espèce d'intérêt, sinon pour l'historien qui cherche à comprendre comment on en est arrivé là) : ainsi de la taille de la main gauche du personnage féminin à l'extrême droite du polyptyque 98008, ou encore des raccourcis bouchés des personnages assis de face (92011, 98007). La combinaison atteint même un caractère limite (mais incroyablement saisissant) dans les procédures extrêmes de combinaison des figures, comme dans la courte série tourbillonnante de 2000 [0012 à 0014].

Dans tout cela domine le fait que les modèles deviennent une sorte de matériau disponible (l'artiste prend ses modèles dans son entourage, sans chercher à les multiplier) et reproductible (les mêmes photographies de départ peuvent servir à plusieurs années d'intervalle, une fois entrées dans la base de données). Est ainsi évité au maximum tout investissement psychologique et narratif, selon une méthode qui est proprement celle du cinématographe (Bresson appelait modèles ce que d'autres cinéastes nomment acteurs). C'est ensuite une opération de montage qui a lieu. Il faudrait sans doute l'analyser de plus près mais je me contenterai d'évoquer à quel point elle est proche du montage observable dans les films d'Antonioni, tant pour la façon dont les modèles sont montés contre un environnement (dans les films d'Antonioni, " l'environnement est juste là, présent, et mène sa propre vie ", il n'est plus une illustration du contexte social des personnages [14]) que pour la façon dont chacune des figures est posée contre les autres figures d'un même tableau (d'où l'apparition, régulièrement depuis 1993, de grands polyptyques dont chaque panneau forme une sorte de plan et dont le format allongé n'est pas sans évoquer l'écran du cinémascope).

Djamel Tatah procède toujours dans ses figures, de manière de plus en plus affirmée au fil du temps, à un double mouvement de détachement et de généralisation qui est paradoxalement l'une des sources de la proximité avec le spectateur. De plus en plus en effet, l'éloignement de la source mimétique et la succession des manipulations conduit à la disparition des traits particuliers. Ainsi les vêtements diversifiés des personnages se sont-ils

progressivement réduits à des costumes noirs couvrant tout le corps, ne laissant dépasser que les mains et le visage. Les derniers tableaux où des bras ou des jambes nus sont visibles datent de 1996 [96001 et 96002], le dernier avec un habit de couleur remonte à 1990 [90020 avec une veste rouge]. Sans être impossibles aujourd'hui, les vêtements qui couvrent les figures acquièrent ainsi un caractère de contemporanéité générique, similaire à celle que certains comédiens adoptent dans un parti pris de neutralité. De même les caractères distinctifs saillants se sont-ils fortement simplifiés. Ont disparu les figures dont l'apparence physique ne renvoie pas à la classe d'âge moyenne des enquêtes sociologiques (les 35-45 ans), peut-être parce que le dernier tableau en date avec un enfant, en 1996 (96001), manifestait à quel point le risque était grand avec ce sujet de tomber dans le sentimentalisme (ce qui ne veut pas dire que l'artiste ne prendra plus jamais des enfants comme modèles, mais simplement qu'il faudra pour ce faire qu'il ait trouvé le moyen de les vider de leur charge émotionnelle traditionnelle). Il en va de même pour des traits moins marqués, comme les coiffures : le même modèle qui arborait en 1990 (90017) une chevelure flamboyante, avec des mèches romantiques distinctes, n'a plus qu'un casque en 1997 (97003), non pas à cause de l'évolution des modes capillaires mais par un processus cohérent de généralisation et de simplification. Plus les modèles sont répétés, en particulier les deux figures féminines et les deux figures masculines qui se trouvent sur la quasi-totalité des tableaux des trois dernières années, plus ils perdent leurs caractères idiosyncrasiques. Même s'ils restent parfois reconnaissables, ils ressemblent plus à leur aspect dans les tableaux antérieurs qu'à l'aspect physique de leurs modèles réels. Ils deviennent en quelque sorte des figures génériques, des humains quelconques et pourtant singuliers (comme le sont aussi les spectateurs potentiels des tableaux). Et le blanc de leur visage (quelle que soit la carnation du modèle d'origine, qui a pu à l'occasion être noir), blanc général depuis l'origine de l'œuvre, est une manière d'insister sur cette qualité de singularité quelconque [15], plutôt que de renvoyer, comme cela a pu être suggéré, à une " ressemblance cadavérique " qui signifierait la présence de la mort dans tout humain [16].

présences

Le principal effet des décisions formelles et thématiques prises par Djamel Tatah depuis longtemps est de créer des tableaux qui proposent un rapport de co-présence avec le spectateur. Pour cela, il aura fallu qu'une décision supplémentaire soit prise, ce qui fut fait dès 1990, celle non seulement de travailler à l'échelle 1:1 (la même échelle règne du modèle au tableau et du tableau à celui qui lui fait face [17]), mais aussi de disposer le tableau à hauteur de cette échelle (exactement face au spectateur ou dans un rapport



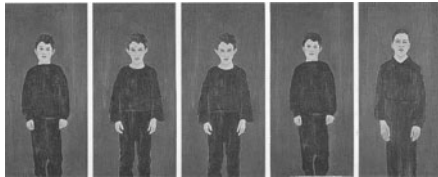
*Sans Titre, 1989,
Huile sur toile et bois,
139 X 86 cm.*



*Autoportrait à la Mansoura,
1987, Huile sur toile et bois, 60
X 80 cm.*



Sans Titre, 1997, Huile et cire sur toile, 200 X 300 cm.



Sans Titre, 1991, Polyptyque, Huile et cire sur toile et bois, 180 X 800 cm.

de miroir possible au modèle [18]), quitte à ce que les pieds ne soient pas figurés, pour assurer une respiration entre le sol et le tableau. Ainsi est établie une proximité avec le spectateur qui ne nie pas une distance insurmontable alors que poser directement le tableau au sol conduirait à le transformer a-priori et artificiellement en un environnement intégrant d'autorité le spectateur d'une manière tout à fait originale par rapport aux exercices de vue da sotto in su qui traditionnellement permettait d'établir un tel rapport (exercice auquel l'artiste n'a pas craint de se livrer, au moins dans un tableau de 1990 figurant un portement de figure allongé (90004) et dans une toile de 1992 évoquant la composition du Torero mort de Manet (92009). La même combinaison de distance et de proximité se retrouve également dans le motif de l'homme allongé sur toute la longueur du tableau, reposant sur le bord inférieur (comme le Christ mort de Holbein), qui conduit l'artiste à placer exceptionnellement une ligne de sol au bas du tableau et qui fait plusieurs fois retour depuis sa première apparition en 1990 (90003), jusqu'aux versions monumentales de 2000-2001 (00015 et 01010). Malgré l'ambition immense qui les habite et qui les soustrait à une modestie de bon ton, les tableaux de Djamel Tatah manifestent ainsi constamment leur humilité. Comme l'a montré Erik Verhagen, " ces œuvres ne t'auront en tout cas pas pris de haut, c'est aussi pour cela qu'elles sont accrochées à quelques centimètres du sol, et ne t'auront rien imposé. Sauf leur présence. [19] "

Cette présence ne peut jouer dans l'humilité que parce qu'elle a lieu sur un fond qui détache la figure de tout environnement. Autrement dit, le jeu de la forme et du fond prend tout son effet parce qu'il opère à partir d'un détachement. Ce détachement n'est pas seulement celui de l'être humain désœuvré, qui est souvent représenté par Djamel Tatah. Il n'est pas seulement celui d'une solitude élégante et vaguement dandy, insensible au monde qui l'environne. Il est un détachement au sens métaphysique du terme, c'est-à-dire qu'il résulte d'une volonté de se déprendre de ce qui n'est pas nécessaire (volonté de l'artiste et proposition d'une telle opération pour le spectateur). Il s'agit dans ces tableaux de faire en sorte que la figure humaine (celle représentée comme celle qui regarde) prenne de la distance, une juste distance, pour chercher à rendre quelque chose comme une vérité [20] . Je dirais volontiers qu'il y a ici la manifestation d'un trajet d'exil et l'incitation à un tel trajet comme seul moyen d'atteindre à une certaine vérité à la manière dont le personnage du cinéaste de Le vent nous emportera d'Abbas Kiarostami connaît un moment d'épiphanie lorsque il est, non seulement exilé de la ville où il habite ordinairement, mais plus encore physiquement détaché sur le fond des champs de blé qu'il traverse à l'arrière d'une moto. Il est difficile d'affirmer sans détour que les tableaux de Djamel Tatah seraient tous des lieux de manifestation d'une telle épiphanie, tout au plus peut-on remarquer que les figures y sont de plus en plus saisies

dans des moments de suspension (singulièrement dans les tableaux de 1999-2000 où un personnage marche sur des tas de corps [99039 et 00005], ou encore dans cette toile de 2001 qui se présente comme une Visitation [01006]). Les figures y sont soustraites aussi bien au monde de l'action qu'à celui de l'inaction, pour les faire se détacher sur un ailleurs co-présent, qui prend ici la forme d'un fond coloré. [21]

Le risque serait ici de troquer les incertitudes complexes du monde réel pour un ailleurs illusoire et purement formel. Mais, comme l'a remarqué Yves Michaud, la solitude des figures a ici un caractère profondément social. Non seulement, en termes iconographiques, " le dénominateur commun à ces personnages, c'est la solitude, une solitude au sein de la foule solitaire, une solitude au milieu des autres, une solitude profondément sociale, celle qu'on ne peut connaître qu'en société. [22] " Bien plus, la composition même du tableau en fait l'analogie d'un terrain vague. Le caractère du fond marque l'absence du paysage et surtout de l'architecture (puisque les tableaux sont très évidemment urbains par leur atmosphère et leur iconographie, comme le montre remarquablement un diptyque de 2001 avec une figure redoublée assise sur un banc [01005]). Les figures ne regardent pas une architecture en construction, comme le faisait la famille d'Américains moyens dans telle photographie du New Jersey de Dan Graham prise en 1967 (comme si les personnages étaient posés contre le paysage urbain ou qu'ils considéraient eux-mêmes le paysage urbain comme un spectacle). Elles ne se profilent pas sur l'environnement urbain et péri-urbain comme dans la plupart des photographies de Valérie Jouve, avec lesquelles les tableaux de Djamel Tatah entretiennent par ailleurs un rapport certain de familiarité [23] . Elles semblent s'établir sur le constat d'une impossibilité de l'architecture dans des conditions sociales dominées par l'absence de racines et la mobilité des populations (un exil socialement généralisé), constat que l'on retrouve chez de nombreux théoriciens et praticiens de l'architecture contemporains, tels Rem Koolhaas. [24] Et, comme chez ces théoriciens, ce constat semble aboutir à une mise en valeur de la question du vide dans l'espace urbain (qui trouverait ici son analogue dans le fond " monochrome "). [25]

Le social s'ouvre ici cependant sur une forme de transcendance en question, qui n'est pas sans évoquer (encore une fois) la façon dont Antonioni semble considérer l'existence humaine dans la ville moderne. On pourrait d'ailleurs appliquer à nombre de tableaux de Djamel Tatah l'analyse formelle et métaphysique que William Arrowsmith a formulée à propos de l'image, récurrente chez le cinéaste italien, du protagoniste plaqué contre un mur et ainsi transformé pendant la durée d'un plan (ou la surface d'un tableau) en une forme bi-dimensionnelle sur un fond. Du personnage joué par Jeanne Moreau dans *La Notte*, Arrowsmith écrit ainsi : " what the nymphomaniac wants to shut out is any knowledge of the blank immensity it is hard to give it a name, call it the infinite, immensity,



*Sans Titre, 1989, Polyptyque,
Huile sur toile et bois, 200 X
700 cm.*

the unlimited, the object of transcendence that we see exteriorized as she stands against the absolutely clinical white blankness of the wall, her own emptiness projected as the emptiness around her, threatening her. " [26]

Je ne crois pas, sans en exclure la possibilité, que la solitude qui caractérise les tableaux de Djamel Tatah opère un véritable déchirement du social, une remise en question de la communauté même. En cela elle me semble différer fortement de la solitude dont l'écrivain Mehdi Belhaj Kacem a proposé à plusieurs reprises le motif, écrivant notamment : " tout ce que nous croyons vivre en commun est pure illusion, et il suffit d'une parole échangée entre deux humains pour que cette illusion se forme et s'installe, alors que c'est le contraire qui advient, à plein temps : une fracture béante entre les deux corps qui échangent la parole et hallucinent qu'ils la partagent " [27] . Ce qui est proposé par les tableaux de Djamel Tatah est ainsi un modèle de rapport politique en même temps que spirituel au monde (faut-il répéter encore que les œuvres d'art trouvent leur efficacité propre à se proposer comme des modèles ?). En cela ils sont fidèles à la réalité d'une société urbaine dont on sait depuis longtemps qu'elle coupe l'individu de sa définition communautaire ou environnementale en lui permettant de définir lui-même son identité (ou en le forçant à le faire, si l'on veut voir les choses de façon pessimiste).

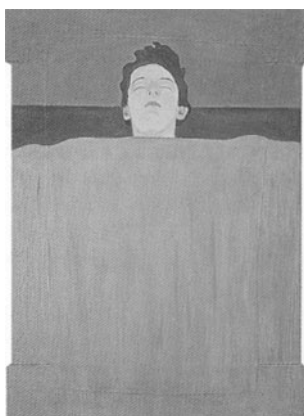


Sans Titre, 2000, Huile et cire sur toile, 220 X 300 cm.

engagements [28]

En cela ils manifestent un véritable engagement de la part de l'artiste. Que l'on puisse écrire cette phrase à propos d'une oeuvre où n'apparaissent que des personnages apparemment neutres sur un fond lui aussi apparemment neutre ne laissera pas de surprendre. Au plus, si l'on voulait s'en tenir à la version traditionnelle de l'engagement, trouverait-on deux fois en une dizaine d'années un titre signalant explicitement le rapport à la politique - avec les deux peintures (tableau sur panneau unique et polyptyque monumental) nommées Les femmes d'Alger. Encore celles-ci renvoient-elles autant à l'histoire de l'art, par la référence à Delacroix, qu'à la situation douloureuse de l'Algérie post-FLN. Encore l'artiste lui-même les considère-t-il avec une certaine distance, affirmant dans le catalogue qui en accompagne la présentation au public : " Mon mode d'expression étant la peinture, les tableaux qui suivent, même s'ils ne traitent que de manière incidente du problème [de l'Algérie d'aujourd'hui] sont ma contribution à la discussion " [29] . Je maintiens pourtant ce que j'ai écrit: la peinture de Djamel Tatah est une peinture engagée, peut-être même pour ces raisons justement que je viens d'évoquer.

En elle se manifeste, avec un sens évident de la liberté, la capacité à produire des tableaux (avec tout l'enjeu formel et historique que cela comporte) qui soient en même temps des images témoignant de points de vue précis sur la réalité extérieure. En elle



Sans Titre, 1989, Huile sur toile et bois, 139 X 100 cm.

l'engagement prend une forme véritablement active. La relation au monde - qui est la part enfouie dans le tableau du travail de l'artiste, ce qui détermine les conditions de possibilité de sa création et lui donne ses thèmes - se prolonge vers le destinataire de l'oeuvre, celui qui, placé devant chaque oeuvre, se retrouve en situation d'échange avec celle-ci. La référence à Barnett Newman, qu'évoque la scansion verticale des personnages sur des fonds où la couleur s'épand en nappes respirant par les superpositions de tonalités sourdes, n'est pas seulement d'ordre formel. Elle renvoie à la possibilité de produire une oeuvre véritablement active (action painting) avec une grande restriction de moyens et une efficacité d'autant plus grande qu'elle opère par l'union contradictoire de la distanciation et de la proximité. Il y a alors engagement avec la peinture, acceptation de toutes ses exigences, y compris celle de beauté, et engagement avec le monde, aussi bien comme source de l'oeuvre que comme destinataire de celle-ci.

Le tableau n'est pas refermé sur lui-même. S'il assume pleinement sa position dans une longue tradition et une histoire, il est surtout ouvert sur ce qui l'entoure (ou plutôt sur ce qui l'entourait, l'entoure et l'entourera, dans une position résolument non-figée). Il s'engage en particulier dans sa manière de montrer la figure humaine, de la disposer et d'en disposer. De fait, la figure acquiert ici les mêmes caractères contradictoires de généralité et de spécificité que la couleur et que la touche: solitaire par origine et solidaire par construction. De même que les matériaux de la peinture restent distincts tout en participant à la composition du tableau, identifiables chacun pour soi quoique participant à une entité plus grande qu'eux, de même elle semble en voie d'unification sans perdre son hétéronomie. Il y a là le modèle pictural de relations humaines concrètes, que le spectateur d'un tableau de Djamel Tatah peut reporter dans sa propre vie. Pour le dire brièvement, une vision politique démocratique renouvelée s'y incarne, qui trouve sa plus juste origine dans l'idée de contrat social (au sens où des individus libres décident de créer une société) et qui propose en même temps que cette société ne se fasse pas au détriment des identités de chacun de ses membres.

Ainsi dans ces tableaux trouve-t-on bien un attachement égal au fond et à la forme, mais ces deux termes ont largement changé de sens. Ils ne correspondent plus à des certitudes, mais à des questions. Qu'est-ce qui fonde l'être humain ? Qu'est-ce qui lui permet de trouver une identité sans que celle-ci soit une illusion ou le résultat d'une aliénation? Qu'est-ce qui lui permet d'être à nouveau un homme dans un environnement saturé d'images dont l'accumulation même les fait tourner à l'imagerie ? Ce sont ces questions que le dispositif des tableaux invite le spectateur à partager. Ceux-ci sont construits de telle sorte que, sauf exceptions, ils se présentent comme aspirant visuellement le spectateur, comme l'entraînant à devenir une figure au milieu des figures peintes ou à établir un dialogue avec la figure si elle est



*Sans Titre, 1989,
Huile sur toile, 200 X
89 cm.*



*Sans Titre, 2001, Huile et cire
sur toile, 2 X 250 X 200 cm.*



*Autoportrait à la stèle, 1986,
Huile sur toile, 80 X 100 cm.*

unique. Ce dialogue ne crée pas une communauté irénique et réconciliée a priori, mais une communauté en voie de constitution où chaque individu résiste et participe avec son propre corps. A partir de plusieurs lieux et corps privés, le tableau crée un lieu commun provisoire, qui n'est pas le lieu d'une perte des individus mais celui d'un dialogue entre plusieurs solitudes (dont celle du spectateur). Sans craindre le faux sentimentalisme, et puisque Djamel Tatah a lui-même placé son œuvre sous le signe de la stèle à Camus célébrant l'amour, j'affirmerai que c'est d'amour qu'il s'agit dans sa peinture, mais d'un amour exigeant et nullement mièvre. De celui qui fait dire à Thomas Merton à la fin de *Nul n'est une île* : " Une personne n'est telle que dans la mesure où elle a un secret et le sentiment d'une solitude incommunicables aux autres. Si j'aime un être, j'aimerai son secret, son mystère, sa solitude, que Dieu seul peut comprendre. [1] Et plus chaque individu découvre et développe les ressources secrètes de son incommunicable personnalité, plus il peut contribuer à la vie et au bonheur de l'ensemble. La solitude est aussi nécessaire à la société que le silence au langage, l'air aux poumons et la nourriture au corps. [30] "

©Eric de Chassey, 2001

- [1] Ceux qui, à la suite de Malherbe, prônaient l'union du vraisemblable, du bienséant et du nécessaire.
- [2] La Mansourah est un minaret ruiné datant du XIV^e siècle, le plus grand d'Algérie, dont subsistent notamment des colonnes en onyx avec des chapiteaux très ciselés.
- [3] Informations tirées des discussions nombreuses de l'auteur avec l'artiste (depuis 1997) et de l'artiste avec Christophe Bident (entretiens dactylographiés inédits de février 2000 à juin 2001).
- [4] Encore qu'ils soient depuis longtemps traités autant comme des inflexions, des découpages, du fond, que comme des éléments volumétriques.
- [5] Philippe Dagen écrit très justement : " Nul geste n'interrompt leur immobilité, nulle parole ne met un terme au silence, nul sentiment ne se suggère. " (" De l'art de regarder Marseille ", Le Monde, jeudi 26 janvier 1995, p.30).
- [6] Il faut noter qu'un tableau de 1990 [90002] complique déjà les choses puisque, quoique baptisé autoportrait, il comporte le redoublement d'une même figure de part et d'autre de la stèle, au bords extrêmes d'un triptyque très allongé.
- [7] Clement Greenberg, Henri Matisse, New York, Abrams Pocket Series, 1953, n.p.
- [8] Yves Michaud, " L'homme de l'image ", in cat. expo. Djamel Tatah, Toulouse, Galerie Eric Dupont, 1994, p.5.
- [9] C'est peut-être là l'un des rôles singuliers que continue à jouer la peinture aujourd'hui. Il est plus difficile, quoique pas impossible, à un photographe de produire une image non-unitaire, dans la mesure où le médium utilisé repose sur la continuité de la lumière. Cette question mériterait une plus longue discussion. Je l'ai évoquée ' directement et a contrario ' dans deux textes récents : " Corps social " (in cat. expo. [Corps] Social, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1999, p.10-43), à propos de Valérie Jouve notamment, et " Painting, Reconciled ", in cat. expo. Alex Katz: Small Paintings, Kansas City, Kemper Museum of Contemporary Art et New York, Whitney Museum of American Art, 2001, p.8-11.
- [10] Philippe Dagen, " La figure humaine selon Djamel Tatah ", Le Monde, dimanche 27-lundi 28 juin 1999, p.26.
- [11] Jusqu'en 1997, certains tableaux jouent avec les parties du fond comme d'un support objectif : ils deviennent mur ici (cf. 97005), miroir là (94002). Par la suite, c'est déclarativement que les fonds restent fonds, lorsque plusieurs bandes de couleur verticales sont présentes, elles n'interagissent pas narrativement avec les figures et servent indifféremment de fond.
- [12] Michel Poivert note très justement qu'ainsi " les figures sont passées au travers des dispositifs formant l'histoire même de la représentation " (" Hauteur d'homme ", in cat. expo. Djamel Tatah, Paris, Liliane et Michel Durand-Dessert, 1999, n. p.), mais je crois nécessaire de rajouter que ce passage se fait en ordre inversé, comme une remontée depuis la photographie, jusqu'au toucher du pinceau, en passant par le stade intermédiaire de la projection (variation contemporaine sur le mythe de Dibutade).
- [13] Michel Poivert, *ibid.*

- [14] Steven Jacobs, " Between E.U.R. and L.A. : Townscapes in the Work of Michelangelo Antonioni", in *The Urban Condition : Space, Community and Self in Contemporary Metropolis*, [GUST], ed., Rotterdam, 010 Publishers, 1999, p.329.
- [15] Cf. Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.
- [16] Cf. Paul Sztulman, " Les revenants ", *Les cahiers du triangle*, n°19, Saint-Etienne, Ecole des Beaux-Arts, 1995, p.12.
- [17] " Ces figures sont à notre image " remarque Michel Poivert (op. cit., n.p.).
- [18] Ce qu'un tableau de 1994 (94002) démontrait en redoublant la figure du modèle bras croisés comme dans un miroir, clarifiant ainsi une composition envisagée deux ans auparavant (92005).
- [19] Erik Verhagen, " Dans un de ses derniers entretiens ", in cat. expo. [Corps] Social, op. cit., p.98.
- [20] Parce que nous sommes à une époque où la réconciliation n'est pas donnée d'emblée, il ne s'agira certainement pas d'une seule et unique vérité.
- [21] A propos des Femmes d'Alger, Christophe Bident disait : " Elles échappent à toute transcendance autre que la tension inquiète qui les pourfend, épée plantée dans le dos de leur station, et elles le savent. Un langage neutre les traverse qui n'est de nulle neutralité, mais profère la puissance d'affirmation du Neutre, de l'absence de choix, de l'absence d'Un, de Deux, de Trois' " (" Eternelle ironie au tribunal ", in cat. expo. Les Femmes d'Alger, Saint Gaudens, Chapelle Saint-Jacques et Bastia, Musée de Bastia, 1996, p.34).
- [22] Yves Michaud, " L'homme de l'image ", in cat. expo. Djamel Tatah, Toulouse, Galerie Eric Dupont, 1994, p.7.
- [23] Cf. cat. expo. Valérie Jouve, Djamel Tatah, Amiens, Maison de la culture, 2000.
- [24] Par exemple, dans l'article " Beyond Delirious " où il fait le bilan de son projet d'urbanisme pour Melun-Sénart, Rem Koolhaas commence par constater que " cela m'a d'abord semblé presque répugnant d'imaginer une nouvelle ville " pour finir par proposer " une ville qui ne serait plus définie par son espace bâti mais par ses absences ou par ses espaces vides " (*Canadian Architect*, n°39, janvier 1994, p.28-30, repris in Kate Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture : An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, p.331-336).
- [25] Sur l'importance de la notion de vide dans l'urbanisme des dix dernières années, voir notamment Kristiaan Borret, 'The 'Void' as a Productive Concept for Urban Public Space, in " *TheUrban Condition* ", op. cit., p.236-251.
- [26] William Arrowsmith, *Antonioni : The Poet of Images*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1995, p.57.
- [27] Mehdi Belhaj Kacem, *L'antéforme*, Auch, Tristram, 1997, p.311-312.
- [28] Les trois paragraphes qui suivent sont adaptés de mon article " Une peinture engagée ", paru dans *Ninety*, n°34, 1999, p.68.
- [29] Djamel Tatah, " Notre héritage ", in cat. expo. Les Femmes d'Alger, op. cit., p.15.
- [30] Thomas Merton, *Nul n'est une île*, trad. fr. de Marie Tadié, Paris, Points-Seuil, 1993 [1956], p.199-201.

II. Biographie succincte de l'évolution technique :

Cette biographie succincte se propose de reprendre les moments clefs de son évolution artistique et technique.

- En 1959, naissance de Djamel Tatah à Saint-Chamond (Loire). Il est originaire d'une famille Algérienne émigrée en France.

- En 1981, il est admis à l'Ecole des Beaux-arts de Saint-Etienne. C'est durant ces quelques années qu'il mettra au point sa technique originale. Au début, il assemblera de grandes planches de bois (du pin) afin de former un châssis de grand format qu'il consolidera aux angles avec des équerres en bois fixées au revers. Djamel Tatah explique qu'il était difficile à l'époque d'obtenir de l'école des châssis de grand format. Une fois le châssis assemblé, il tendait la toile à la force du bras en la maintenant à la face avec des agrafes juste à quelques centimètres des bords. Après une ou plusieurs couches d'enduit, l'illusion commençait par l'effacement des agrafes qui semait le doute entre un support bois ou une toile.

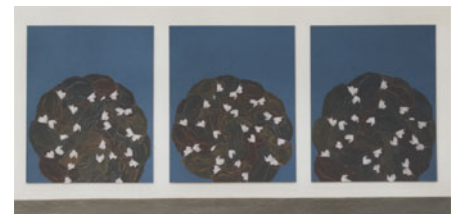
- En 1986, Djamel Tatah quitte les Beaux- Arts. Il a élaboré son langage pictural confrontant le fond et la forme. En effet, des figures, pour la plupart empruntées à son entourage proche, se présentent sur un fond pratiquement monochrome. Pour les personnages, il prend lui-même des photos de ses amis ou de sa famille qu'il fait développer en diapositives. Il projette ensuite sur la toile les personnages aux attitudes qui l'inspirent. C'est en 1988 qu'il choisit la cire de carnauba comme additif à la peinture à l'huile.

- En 1989, le langage pictural devient prépondérant, abandonnant la narration. Ainsi, la couche de fond devient plus lisse, ne laissant plus de traces ; les oeuvres se retrouvent sans titre, évitant ainsi la narration que le spectateur serait tenté de suivre.

- En 1992, D. Tatah obtient le prix de la jeune création "Gras Savoye ", et le prix de peinture de Montrouge. Les attitudes de ses personnages évoluent vers quelque chose de moins émotionnel. Depuis déjà deux ans, il travaille à l'échelle 1 : 1 en disposant ses tableaux à quelques centimètres du sol. Les



Zombréto, 1987, Huile sur toile et bois, 80 X 140 cm.



Sans Titre, 2000, Huile et cire sur toile, 3 X 250 X 200 cm.



Les femmes d'Alger, 1996, Huile et cire sur toile et bois, 350 X 450 cm.

Les pieds des personnages ne sont en général pas dessinés. Ces deux derniers principes renforcent la confrontation directe avec le spectateur. Durant cette période Djamel Tatah aura plusieurs ateliers. C'est à Marseille qu'il rencontrera de nombreux artistes avec lesquels il fera des expositions collectives.

- En 1996, il réalise son œuvre maîtresse, " les femmes d'Alger", à la suite d'une action de mécénat de la Caisse des Dépôts et Consignations, un grand triptyque représentant des femmes algériennes vêtues de noir. Le tableau sera exposé pendant cinq ans dans une salle du palais de Justice de Saint- Gaudins, il est aujourd'hui en dépôt au musée des Abattoirs de Toulouse.

- En 1997, le châssis en bois lourd est abandonné définitivement pour un support plus classique. La toile est tendue par le revers sur un châssis en bois manufacturé. Pour lui, l'artifice précédant était devenu inutile. La toile est ensuite enduite d'une préparation colorée, une fois le ou les personnage(s) dessiné(s), Djamel commence à peindre la figure puis pose une couche de fond colorée. Il traite ensuite alternativement le fond et le personnage.

- En 1998, Djamel s'installe à Montreuil (aux portes de Paris) dans l'atelier qu'il occupe encore aujourd'hui.

- En 1999, Djamel réalise sa première exposition parisienne à la Galerie Durand-Dessert.

- En 2002, Exposition personnelle à Salamanca en Espagne.

- 2003, Djamel Tatah travaille toujours dans son atelier à Montreuil.

III. Technique actuelle de Djamel Tatah :

Dans sa biographie technique Djamel Tatah fait la différence entre ses premières œuvres avec un châssis intégré à la face, qu'il considère plus comme un objet, et ses peintures sur toile classique. Depuis 1997, l'artiste a abandonné l'artifice du châssis lourd pour une toile tendue sur châssis classique. Aujourd'hui, il possède une technique élaborée suivant un protocole de mise en œuvre très précis où chaque tableau naît d'une même approche. Sa technique mélange tradition et modernité, avec un médium datant des Portraits du Fayoum et une mise en forme plongeant dans le multimédia.

a. Le Support ; châssis et toile :

La toile et le châssis sont commandés à la société MARIN². Le châssis est chanfreiné et à clefs, la référence de toile 459, est une toile métisse lin/ coton déjà encollée à la colle de peau de lapin, que D. Tatah fait tendre sur le revers des châssis de formats différents. Les agrafes ne doivent pas être visibles sur les chants.

b. La préparation :

Il prépare lui-même à son atelier ses toiles livrées par la société MARIN. Pour cela il mélange de la colle de peau de lapin à 5 ou 7%³ avec du plâtre, le tout à chaud. L'artiste ne souhaite pas peindre sur un fond blanc. Il teinte donc dans la masse sa préparation de manière aléatoire avec des colorants universels que l'on trouve pour la peinture en bâtiment ou des pigments des trois couleurs primaires (bleu, jaune, rouge). Il obtient ainsi un enduit de couleur variable à chaque fois proche d'une ocre rouge, tirant sur le violet s'il y a trop de bleu et vers le marron avec plus de jaune. Il ne cherche pas une couleur précise mais une tonalité. Il applique sa préparation encore chaude sur la toile avec un pinceau plat et très large proche d'un gros spalter, il ne passe qu'une seule couche, qu'il ne ponce pas, laissant ainsi la structure de la toile visible.

Ce fond servant de base à ses couches de peinture possède plusieurs fonctions :

- Il doit être coloré pour faire résonner les couches de peinture à venir



La toile mixte lin/ coton encollée n°459 de chez MARINtedue sur châssis.



Ingrédients de la préparation.



La préparation sur le feu.

² MARIN Philippe, Directeur de la société MARIN, fournisseur de produits pour artistes à Arcueil (70, avenue Gabriel-Péri, 94110). Cette société fournit la plupart des artistes contemporains français.

³ Dosage devenu instinctif avec le temps et l'expérience.

- Et être très absorbant. En effet l'absorption du liant dans sa technique joue un rôle primordial pour la matité.



La préparation sur la toile.



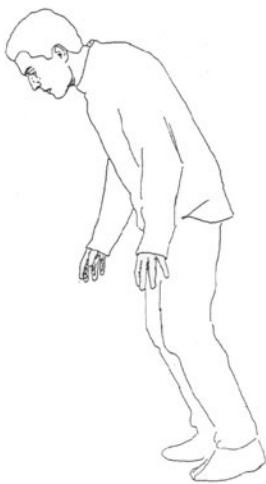
Djamel Tatah préparant une de ses toiles.



Prise de vue.

c. Le multimédia :

Au début D. Tatah projetait des diapositives de ses personnages pour faire son dessin. Sa technique évolue ensuite vers la photo numérique. Les personnes posent devant un fond neutre et il accumule au fur et à mesure des milliers d'attitudes, de postures et d'expressions. Grâce au logiciel Photoshop il travaille sur son ordinateur à composer par exemple des " attitudes " en empruntant un visage à quelqu'un et le corps d'un autre. Une fois l'image voulue terminée, il dessine à l'aide d'un stylo numérique, le contour de ses personnages ainsi que les grandes lignes directrices du dessin des visages et des vêtements. Il obtient ainsi sa base pour le dessin préparatoire.



Dessin du contour au stylet numérique.



*Sans Titre, 1998,
Huile et cire sur toile,
200 X 160 cm.*

d. Le dessin préparatoire :

Le dessin est ensuite imprimé sur un Rhodoïd transparent puis projeté sur la toile à l'échelle qu'il désire. Cette méthode n'est pas sans rappeler les techniques anciennes de report du dessin. Pour exécuter le dessin, il se sert d'un crayon bleu de maçon ainsi que d'une craie blanche. Le visage est ensuite travaillé par glacis de peinture à l'huile blanc contenant un peu d'orange de mars et de rouge carmin pour les lèvres et les carnations. Le bleu du crayon se fond légèrement dans la peinture renforçant les traits du personnage et depuis très récemment il projette directement depuis son ordinateur avec un vidéo projecteur.



Des toiles préparées dans l'atelier de Djamel Tatah.

e. La couche picturale : les fonds et les figures .⁴

Le médium que l'artiste utilise est un mélange de cire de carnauba et de peinture à l'huile. A chaud, il prépare un baume de cire en mélangeant la cire de carnauba à de l'essence de térébenthine en proportion de 50 : 50. Dans un récipient en métal, il mélange ensuite le baume avec de la peinture à l'huile (30% : 70%). Les marques qu'il utilise le plus couramment dans le commerce sont les peintures: MIR et LEFRANC- BOURGEOIS. Le tout étant très dilué dans de l'essence de térébenthine. Il travaille alternativement le fond et les figures. Nous avons vu comment il travaillait le visage et les mains avec uniquement de la peinture à l'huile.

Le fond se compose de plusieurs couches appliquées en véritables jus avec un pinceau large. Les vibrations de la peinture dépendent de la chaleur du médium lors de son application. En effet même si le fond arbore une seule couleur, il existe pourtant des subtilités de surface. Dès que le pinceau touche la toile, le médium est encore chaud, mais au bout de quelques allés et retours sur la toile, la cire se fige légèrement donnant plus de matière à la peinture. Entre chaque couche il faut respecter un certain temps de séchage d'environ une semaine. Les couches superposées ne sont pas forcément de la même couleur. Par exemple ; afin d'obtenir un rouge particulier il peut au préalable avoir posé un certain nombre de couches bleues.

Les figures sont travaillées avec le même médium pour ce qui est de leur corps. Les vêtements sont obtenus en plusieurs



Le dessin préparatoire est posé, le visage est en cours de réalisation.



Le même tableau en cours de réalisation.

⁴ Le terme «figure» est employé plutôt que «personnage» afin d'éviter tout rapport psychologique à l'autre, «ce qui m'intéresse c'est de représenter un sentiment, un geste et une situation». (Propos de Djamel Tatah).



*Peinture en cours:
première couche de
peinture dans le fond
et les vêtements.*

étapes, ils sont tout d'abord peints avec des couleurs vives puis recouverts d'un jus sombre (toujours du noir) avec le même médium encore plus dilué, et pour finir des projections d'essence de térébenthine donnent ces effets de coulures. Ce procédé de coulures n'est pas systématique.

Cette technique, donne une peinture extrêmement mate où sont parfois visibles certaines traces des sillages du pinceau lors de ces nombreux passages. Ces fonds pratiquement "uniformes" sont proches du monochrome. Les œuvres ne possèdent pas de couche finale et n'ont pas de cadre. Même si le procédé de la peinture paraît identique pour chaque tableau, les subtilités à chaque niveau de la création en font des œuvres uniques et différentes.

L'accrochage des œuvres dépend du sujet de la peinture et de la hauteur des figures, ce qu'il faut c'est que la tête du "personnage" soit à une hauteur humaine.

De par l'accrochage à échelle du spectateur et la vibration de la peinture, la rencontre avec l'œuvre est très forte.

IV. Définitions et propriétés des matériaux mis en oeuvre dans le travail de Djamel Tatah :

a. La cire de Carnauba :

Les cires naturelles peuvent être d'origine animale, végétale ou minérale. Il existe comme la cire de Carnauba de nombreuses cires d'origines végétales, comme la cire de Bornéo, de candelilla, de canne, de myrica, de Sumatra...

La cire de carnauba (nomination différente selon le pays d'origine : carnahuba, caranda, carmanahyda..) est issue d'un palmier, le Copernicia Prunifera Cerifera que l'on trouve au Brésil et en Afrique Equatorial. Il mesure entre 10 et 12 mètres et vit jusqu'à 50 ans. Les feuilles forment un bouquet au sommet à 3 ou 4 mètres du sol, de un mètre de longueur, elles sont recouvertes sur les deux faces d'une couche cireuse. La récolte se fait de septembre à mars. La teinte de la cire correspond à l'âge des feuilles au moment de la cueillette. Plus la cire est foncée plus les feuilles sont anciennes. Il faut 200 à 300 feuilles pour faire un kilo de cire. Elle apparaît en petites lamelles comme revêtement naturel sur les feuilles du palmier.

Composition d'une cire raffinée de carnauba (en % de la cire)

Constituant (sur brut)	Teneur	Constituant (après saponification)	Teneur approximative	Nature
Acides gras libres	3-6	Acides gras	24	C24-C28
Alcools gras libres	10-15	ω hydroxyacides	6	C22-C28
Esters totaux	80-85	Alcools gras	39	C24-C34
		$\alpha\omega$ Diols	21	C24-C34
Dont :				
- Monoesters	36-40	Acide hydroxycinnamique	7	
- Diesters d'acides cinnamiques	26-34	Acide p. méthoxy-cinnamique	2	
- ω hydroxyesters	10-14			
Hydrocarbures	1-3	Hydrocarbures	1	C27-C31
Humidité et impuretés	0-1	Humidité et impuretés	0	

C'est une cire végétale dure et friable, elle ne fond qu'aux environs de 82 ou 86°C (la cire d'abeille fond aux environs de 60°C). Le point de fusion est plus élevé pour les feuilles les plus anciennes, ainsi que pour les feuilles les plus colorées. Ses caractéristiques varient selon la région d'origine et l'âge de la feuille au moment de la coupe.

M. Havel explique comment celle-ci est préparée : " la cire est recueillie en battant les feuilles séchées puis en les mélangeant dans de l'eau bouillante. Verdâtre, elle est blanchie par de la glaise à dégraisser ou par l'action d'un oxydant ". Il existe deux techniques d'extraction : avec de l'eau comme nous l'explique M. Havel et sans eau. Avec de l'eau la cire obtenue est dite : gordurosa et sans eau : arenosa.

Elle est composée principalement d'un mélange d'alcools libres mono et dihydroxylés (de C28 à C34) et de monoesters et de polyesters de ces alcools avec des acides et des hydroxyacides (de C20 à C30). Voir tableau. Soit à 80% d'esters, de 10 à 12% d'alcools et de 1% d'acides libres⁵.

- Indice d'acide⁶ : il varie de 4 à 8.
- Indice d'Iode⁷ : il varie de 13 à 14.

Les cires plus foncées possédant un indice d'acide plus élevé et un indice d'iode plus faible.

Elle est soluble dans les hydrocarbures aromatiques, l'acétone et certains alcools à chaud. Elle est insoluble dans l'eau et se dissout difficilement à froid dans les hydrocarbures

⁵ KARLESKIND (Alain), *Manuel des corps gras*, Lavoisier Tec&Doc, Paris, 1992, réédition.

⁶ Cet indice correspond au nombre de mg de potasse nécessaire pour neutraliser 1g de produit. Il rend compte de l'acidité du produit et de sa capacité à être émulsionné.

⁷ Il s'agit de la masse en mg d'iode que peut fixer 100g du produit considéré. IL renseigne sur la capacité du produit à réticuler, polymériser. Aussi cet indice renseigne sur la stabilité du produit, ainsi plus l'indice d'iode est petit, meilleure est la stabilité du produit.

aliphatiques et chlorés. Sa résistance à l'humidité est remarquable, c'est pourquoi elle est conseillée par certains auteurs de préférence à la cire d'abeilles, pour lustrer les vernis à tableaux.

La cire de carnauba est aujourd'hui utilisée dans d'autres domaines. Le prix des marchés montre que la cire de carnauba coûte deux fois plus chère que la cire d'abeilles. On trouve sur le marché de nombreuses qualités standards dites par ordre de valeurs : de T1 à T4 :



Photo des paillettes de cire de carnauba.

- T1 : prime yellow.
- T2 : medium yellow.
- T3 : light fatty gray.
- T4 : fatty gray.

Dans d'autres domaines cette cire naturelle très dure et surtout utilisée en cosmétique et en pharmacie dans des formes de stick où elle assure un bon démoulage, amène dureté et consistance, donne de la brillance à la surface et s'emploie aisément. De par son point de fusion, le plus élevé des cires naturelles, la cire de carnauba est utilisée pour améliorer la stabilité thermique de nombreux produits cosmétiques. L'industrie pharmaceutique utilise la cire de carnauba en poudre pour l'enrobage de comprimés. Et également pour le lustrage des comprimés dragéifiés. Elle a également un statut d'additifs alimentaires (le E903, GRAS). Largement utilisée dans l'enrobage des bonbons, des chocolats, des fruits, ainsi que dans l'industrie de la biscuiterie en tant qu'agent démoulant.

b. La peinture à l'huile

La composition des peintures à l'huile varie en fonction des fabricants. Pour la plupart elles contiennent une part d'huile de lin, des pigments et des adjuvants. Ce sont ces derniers qui restent difficiles à connaître.

L'huile de lin est issue des graines grillées du *Linum usitatissimum*. Après de nombreuses opérations (démucilagination, neutralisation, décoloration, extractions de cires) on obtient une huile qui contient en général :

- 53% d'acide linoléique.
- 13% d'acide linoléique.
- 22% d'acide oléique.
- 10% d'acide stéarique.

Cette composition est fixée par la commission technique des fabricants de peinture.

c. L'essence de térébenthine :

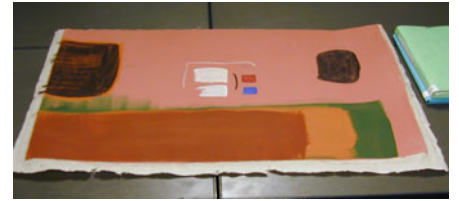
Les essences naturelles sont d'origine végétale. Elles sont obtenues par distillation de certains végétaux. L'essence de térébenthine est tirée par entraînement à la vapeur des sécrétions de divers pins. La térébenthine une fois distillée est un mélange d'hydrocarbures aromatiques terpéniques. D'après M. Havel elle contient: " de l' 8-pinène,, du dipentène, du bornéol, du fenchol, du limonène et des traces de camphre ". La température d'ébullition de l'essence de térébenthine varie entre 150 et 180°C. Elle est volatile et inflammable et peut dissoudre la plupart des cires et des résines sauf celles d'origines fossiles. Son apparition en peinture est datée de la fin du Moyen- Age. Elle peut être toxique pour l'homme en exposition prolongée à ses vapeurs.

Ses coordonnées sur le triangle de solubilité sont : fd : 77, fp : 18, fh : 5. Non miscible avec l'eau elle se mélange avec presque tous les solvants organiques.

d. Iconologie des matériaux :

1. La cire :

Avant d'arriver à sa technique actuelle, l'artiste est passé par de nombreuses tentatives et d'expérimentations techniques. A ses débuts, son médium était l'huile exclusivement, puis l'idée de la cire est apparue pour des raisons de matité. Elle est un moyen d'obtenir quelque chose d'assez brut qui absorbe et redistribue la lumière. D. Tatah a essayé plusieurs cires dont la cire d'abeille avant de s'arrêter sur la cire de carnauba car elle est assez brute et teinte légèrement les couleurs, " elle est pour moi donc impure et précieuse " ⁸. Pour lui cette cire est un matériau " magique ". Elle joue avec la lumière comme aucune autre qu'il a expérimenté. Elle lui apporte bien entendu la matité mais aussi cette autre notion qu'il nomme : " la surdité ".



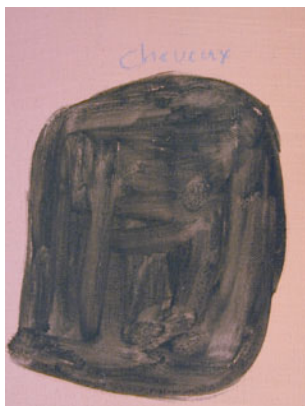
Décomposition par Djamel Tatah de sa technique pour les boîtes d'artiste (Louvre).



Technique pour les visages.

⁸ Propos de l'artiste recueillis par courrier électronique.

En effet pour lui la cire de carnauba donne à la peinture un côté sourd. C'est-à-dire que, qu'elle que soit la luminosité de la couleur, la carnauba aura tendance à étouffer cette intensité.



Technique pour les cheveux.



Technique pour les vêtements avec les coulures d'essence de térébenthine.



Technique pour les fonds avec une superposition de trois couches.

2. La toile :

Après avoir abandonné le châssis lourd, il s'est intéressé plus particulièrement à la toile et sa nature. Cette toile métisse lin/ coton répond à ses souhaits quand à sa souplesse et à sa trame régulière.

3. Le multimédia :

L'artiste préfère travailler d'après des prises de vue plutôt que d'après modèle car cela lui permet :

- " D'avoir une distance avec la notion de modèle.
- D'enregistrer de nombreuses poses autour d'une idée.
- De me constituer une banque d'images dans laquelle je peux puiser diverses idées sans me soucier du modèle.
- Réaliser des montages avec plusieurs photographies qui ont été prises à des moments différents ⁹ .

4. L'essence de térébenthine :

L'essence de térébenthine est également le diluant qu'il affectionne car, par rapport au white-spirit, il ne retrouve pas les mêmes affinités. Pour lui, la térébenthine dilue mieux son médium, il sent une meilleure homogénéisation du mélange: cire/ huile.

V. Présentation du double objectif :

Djamel Tatah est un artiste contemporain qui rencontre aujourd'hui des problèmes engendrés par sa technique même. En effet sa préparation à base d'huile et de cire donne au final une peinture extrêmement mate, recherchée par l'artiste. Mais la surface se montre très sensible et ne supporte aucun contact. Un certain nombre d'œuvres présentent des altérations¹⁰. Elles sont caractérisées par des brillances sous diverses formes : mécaniques et optiques, dues à des traces de doigts, frottements et griffures. Ces altérations apparaissent la plupart du temps lors des manipulations et des expositions.

⁹ Propos de l'artiste recueillis par courrier électronique.

¹⁰ Dans cette recherche, sous le terme d' «altération», sont compris tous les problèmes de sensibilité de surface.

La cire de carnauba mélangée à l'huile donne une peinture plus tendre et donc plus fragile, elle se montre plus sensible à la poussière, aux frottements et à la manutention. L'altération modifie la continuité de la surface et provoque une brillance qui transforme l'aspect physique et optique de la peinture. La perception de l'œuvre s'en trouve alors perturbée. Ces peintures sont constituées de fonds colorés et de figures. La brillance se montre particulièrement gênante sur ces fonds, car l'œil focalise plus spécialement sur une surface monochrome par l'absence de dessin et de formes. Cette modification optique change alors le rapport entre l'œuvre et le spectateur.

Djamel Tatah, grâce entre autre à sa technique, a trouvé sa propre expression artistique. Mais de par sa constitution même, la peinture montre des problèmes caractéristiques de fragilité de surface. Conscient de ces problèmes, il souhaiterait améliorer sa technique de base pour que sa peinture ne subisse plus ce genre d'altérations spécifiques. Depuis déjà un moment l'artiste cherche de son côté des solutions à tous les stades de sa création.

La rencontre entre l'artiste et le restaurateur est un moment privilégié qui peut donner lieu à de nombreuses avancées non seulement dans le domaine de la conservation-restauration mais aussi dans le domaine artistique. En effet lors de la restauration d'une œuvre, la relation avec l'artiste est importante à plusieurs niveaux. Tout d'abord dans la connaissance des matériaux mis en œuvre pour faciliter les interventions. Mais aussi par rapport à l'intention artistique qui se doit d'être respectée. A contrario, les connaissances du restaurateur concernant les matériaux, leur mise en œuvre, leur vieillissement et leur compatibilité, permettent de répondre à des demandes spécifiques formulées par les artistes.

Dans ce cas présent, il s'agit de rentrer dans le processus même de création pour trouver des solutions à ces phénomènes de surfaces. C'est un travail et une réflexion qui sont menés par l'artiste et le restaurateur en parallèle.

La recherche se base sur deux objectifs consistant à trouver une solution pour les œuvres déjà créées et celles à venir. D'un côté, essayer de restaurer les " brillances " et, de l'autre, modifier la technique de base de l'artiste pour pallier à cette sensibilité de la peinture.

L'étude se limitera essentiellement aux problèmes de surface; les œuvres réalisées sur bois et toile des premières années présentent des problèmes inhérents au support qui ne seront pas abordés dans cette étude.

Le dialogue avec l'artiste est indispensable afin de connaître parfaitement sa technique et ses aspirations face à ses œuvres. Tout au long de la recherche ce dialogue devra être poursuivi pour ne pas perdre de vue les deux objectifs principaux. Ces deux objectifs soulignent deux dispositions que peut avoir le restaurateur. Celle de la restauration classique pour un musée face à une œuvre altérée. Et celle d'aide et conseil à la création.

La restauration des brillances :

La restauration des brillances demande une étude approfondie sur les causes de leur apparition sans négliger les conséquences qu'elles engendrent sur la vision des œuvres. L'apparition d'une brillance provient d'une corrélation entre la technique, plus particulièrement la matière et la vie de l'œuvre. En effet, la fragilité du médium et l'évolution de l'œuvre dans son espace ; atelier, musées... comportant une multitude de risques (dus entre autre aux diverses manipulations et aux temps d'exposition), sont à l'origine des altérations rencontrées. Il faudra donc étudier le phénomène physico- chimique et optique de la brillance afin d'intervenir pour la résorber. Mais aussi anticiper les risques qu'encourent les œuvres lorsqu'elles évoluent dans l'espace, afin de limiter les accidents. Car même si l'on arrive à trouver une restauration ponctuelle pour les brillances, cela n'empêchera pas l'œuvre de subir d'autres altérations par la suite.

La modification de la technique :

La modification de la technique paraît alors indispensable. Il s'agit d'aider Djamel Tatah à modifier ou améliorer sa technique de base afin de résorber cette sensibilité de surface. Ce procédé, mis au point par l'artiste lui-même, est issue de plusieurs années de recherche, elle est sa forme artistique. Il faut donc prendre en compte au préalable les affinités que l'artiste possède avec sa technique : sa maniabilité, sa mise en œuvre et son résultat final mat. Rester proche de ces aspects de la peinture tout en obtenant

un médium résistant aux frottements.

Il est donc indispensable de bien étudier comment survient la brillance et ce qui ferait qu'elle n'apparaisse plus par la suite. L'intervention peut se faire à l'intérieur même du médium ou sur sa surface.

Ces deux objectifs nécessitent au préalable une importante étude des matériaux constitutifs et des altérations. Dans cette étude se rencontrent les attentes de l'artiste et les possibilités du restaurateur. Face à la demande de Djamel Tatah, mes objectifs ne sont pas de trouver impérativement des solutions, mais de mener une recherche précise en abordant les problématiques qu'elle soulève. Tout en ne perdant pas de vue les objectifs et la relation privilégiée avec l'artiste. A ce stade de l'étude aucune certitude concernant la découverte de solutions concrètes, n'est garantie.

Il est important de garder un fil conducteur mais il est probable que tout au long de la recherche des portes inattendues s'ouvrent. En effet, lors des investigations, des rencontres et des lectures peuvent survenir pour alimenter la réflexion et apporter d'éventuelles solutions.

VI. Interview de Djamel Tatah, le 15 mai 2002 à Paris, dans son atelier de Montreuil.

L'interview de l'artiste est un moment privilégié qui permet d'approfondir ses connaissances concernant l'artiste lui-même, ses matériaux, ses aspirations en matière de conservation- restauration. Mais dans ce cas précis, c'est plus qu'une interview, c'est aussi un dialogue. Avant cette entrevue, j'avais rencontré Djamel Tatah une première fois autour d'une de ces œuvres et c'est alors qu'est née l'idée d'un mémoire. C'est aussi lors de cette entrevue que les premières bases de la recherche ont été posées, les attentes et les objectifs établis. Pour cette interview les souhaits étaient de continuer ce dialogue déjà mis en route et d'obtenir d'autres informations pour me guider dans mes futures recherches. Pour m'aider, j'ai au préalable étudié des documents concernant les interviews d'artistes, le déroulement et les questions types. J'avais pour cela un ami¹¹ pour m'accompagner, m'aider à utiliser le mini-disc pour l'enregistrement mais également pour me seconder dans le déroulement des questions. Elle a duré plus de deux heures, et a ensuite été retranscrite.



«Sans Titre, huile et cire sur toile- 162 X 97 cm, 2000.

¹¹ Jérémie Setton.

L'interview :

Florence Feuardent (FF) : Pourriez-vous me rappeler brièvement votre formation ainsi que votre évolution technique ?

Djamel Tatah (DT): Je suis rentré aux Beaux-arts de St Etienne en 1981, et sorti en 1986. Durant mes études j'ai essayé différentes techniques. J'ai tout d'abord formé avec des planches un châssis en bois car aux Beaux-arts il n'était pas évident d'avoir des châssis d'un aussi grand format que les miens. Au début, un peu comme la technique des Indiens, je tendais la toile avec des cordes couissant dans des oeillets mais le résultat était peu concluant. Ensuite avec un autre artifice, j'ai enlevé les cordes et laissé les planches avec la toile agrafée à la face. Cela donnait un côté palissade, urbain un peu rock'n'roll. Pour maintenir les angles des planches, un triangle en bois était posé au revers. Une couche d'enduit au plâtre était appliquée pour recouvrir le tout créant ainsi une illusion à savoir si l'œuvre était sur bois ou sur toile. Pour ce qui est de la peinture, je peignais à l'huile et à l'essence de térébenthine très diluée. J'ai commencé des essais en rajoutant de la cire, j'ai essayé différentes cires mais la cire de carnauba correspond plus à mes attentes. Il y a 5 ans, après mon arrivée à Montreuil, j'ai arrêté le principe des planches car elles devenaient un problème visuel, trop artificiel qui n'avait plus de sens pour moi. Et puis cela posait des problèmes de conservation, pourtant les gens étaient prévenus, je leur disais qu'ils devaient le considérer comme un objet qui évolue et se déforme avec le temps. Aujourd'hui, j'utilise une toile métisse lin et coton tendue sur châssis.

FF : Et l'utilisation de l'ordinateur est-elle présente depuis le début ?

DT : Non. Au début je travaillais avec des diapositives imprimées sur Rhodoïd et rétro projetées. L'ordinateur est apparu en 1994, lorsque les ordinateurs étaient à des prix abordables. Je n'aime pas travailler d'après modèle mais d'après des images, ce ne sont pas des portraits. Cela me permet des montages. J'ai appris tout seul et je maîtrise certaines techniques et je joue avec les informations que j'ai. Pour les scènes de groupe je ne fais pas venir des gens. Je peux choisir le rapport d'échelle que je veux.

Le dessin est imprimé sur un transparent que je projette sur la toile déjà préparée. Je reporte le dessin avec un crayon bleu ou de la craie puis je dilue ce trait avec du blanc, cassé avec un peu d'orange de mars plus un peu de rouge carmin pour les lèvres. Je n'utilise pas de cire dans les blancs, j'ai essayé mais cela n'apporte rien.

FF : Et pour les vêtements des personnages, vous mettez aussi de la cire ?

DT : Oui, il y en a sur les fonds et les vêtements.

FF : Depuis quand rencontrez- vous ces problèmes de sensibilité de surface ?

DT : Les accidents ont la plupart du temps lieu pendant l'exposition de l'œuvre. Les gens ne font pas attention, il faut respecter sa chair, sa peau. Le problème vient aussi du fait que les tableaux sont accrochés très bas, ils sont donc plus enclins à être touchés.

FF : Pour ce qui est de la manutention et des transports vous surveillez ce qui se passe ?

DT : J'essaie d'organiser tout ça en travaillant avec le même transporteur qui connaît les oeuvres et leurs problèmes. Lorsqu'il y a des altérations il m'est arrivé de remettre un jus entier pour les restaurer. Celles qui sont altérées on va s'en accommoder, celles qui m'intéressent c'est celles à venir.

FF : Pour celles qui sont altérées vous avez travaillé avec Claude Wrobel je crois. Il a discuté avec vous des problèmes que vos oeuvres soulignent ?

DT : Avec Claude cela se passe bien car il est vraiment rentré dans le processus. Quand je refuse une restauration, c'est que ça ne fonctionne pas. Si je devais le faire moi-même je n'y arriverais pas. Si cela ne dénature pas le travail, j'accepte qu'il y ait une transformation. Si l'effet est changé, je sais qu'il n'y a que moi qui peux intervenir à ce moment là. Mais moi ce qui m'intéresse c'est de trouver des solutions pour l'avenir: si demain je disparais et si un tableau est abîmé, je souhaiterais qu'il puisse être restauré sans être trop dénaturé.

FF : En fait ce qui est difficile c'est de savoir jusqu'où vous acceptez l'altération, à partir de quand est-elle gênante?

DT : Je l'accepte si elle ne dénature pas l'ambiance du tableau. Quand il y a des grandes traces, des altérations, certaines participent à la forme, d'autres se voient. Quand il y a un geste trop présent, avec ces fonds qui absorbent on ne voit qu'eux et ils ne sont pas de moi.

FF : En effet l'altération passe devant et l'œuvre passe derrière la brillance. C'est la première fois que vous collaborez avec des restaurateurs?

DT : Oui.

FF : Si on en vient à la retouche avec quelque chose de très ponctuel, cela pose quelques problèmes déontologiques.

DT : Il y a des endroits où sa marche et d'autres pas. C'est comme un pansement, il vaut mieux la cicatrice.

FF : Par exemple l'œuvre qui est actuellement à la Mairie de Paris montre une grosse brillance. Vous gêne-t-elle ?

DT : Je l'ai laissé partir comme ça avec sa brillance en forme de Z. Cela dépend de la lumière, de l'angle d'exposition et il ne se voit pas tout le temps.

FF : Et s'il revient à l'atelier vous aurez envie d'intervenir ?

DT : Je ne pense pas car c'est une œuvre en superposition de deux couleurs (rouge et bleu) et quand on regarde le bleu on sent le rouge très fort. Chaque œuvre est un cas particulier. Et cette altération c'est moi qui l'ai faite dans mon atelier.

FF : Pour le deuxième objectif qui est d'améliorer votre technique, le but est de rester proche de votre technique sans avoir cette sensibilité de surface.

DT : Je suis prêt à jouer le jeu car je sais que je ne peux pas demander la lune.

FF : Quelles sont les exigences primordiales que vous demandez à votre médium ?



«Sans titre», huile et cire sur toile- 300 X 200cm, 2001.

DT : L'absorption et la matité. Il y a aussi le côté sourd de la carnauba. Même si la couleur est vive elle a un côté sourd.

FF : La cire de carnauba peut être éventuellement remplacée?

DT : Je sais qu'elle est solide, qu'elle a un côté éternel, mais si on me propose autre chose : je prends.

FF : Est-ce -que je peux rechercher dans les matériaux synthétiques ?

DT : Je suis vraiment sceptique car je pense qu'un matériau synthétique respire le synthétique, mais peut-être que je me trompe. La carnauba par exemple c'est une manière de faire la nique aux impressionnistes. Ils décrivent la lumière, la vision, la décomposition de la lumière et de sa représentation. Avec la carnauba ce qui est merveilleux c'est que si tu vois les tableaux maintenant, ce n'est plus les mêmes car la carnauba, elle prend la lumière et elle la redistribue. Et ça c'est la nature, ce matériau naturel a cette manière de redistribuer la lumière selon les jours, les heures, elle le fait et ça c'est pas moi qui l'ai inventé. C'est magique et cette magie-là elle participe à l'absorption de l'autre. Tu prends un de mes tableaux dans la nuit tu vas voir le visage se décoller et le fond devenir noir car il n'y a plus de lumière et je suis sûr qu'avec le synthétique tu le vois. C'est une propriété que la carnauba me propose mais je suis prêt à la lâcher. C'est juste un sentiment.

FF : Je pensais chercher dans les matériaux synthétiques car vous avez essayé, sur mes conseils, avec de la résine dammar pour améliorer le mélange et cela n'empêche pas les brillances.

DT : Moi je suis ouvert, je ferais une série avec du synthétique et je le saurais s'il est vivant ou pas. Car entre le matin et l'après-midi c'est différent, c'est subtil et pas évident. C'est très méditatif, le tableau n'est pas figé. Tu peux me dire que c'est pareil avec tous les tableaux mais c'est une vraie sensation avec la carnauba. Elle agit sur l'autre et le spectateur trouve ça magique, mais c'est pas moi c'est la carnauba. Les matériaux, on ne les choisit jamais pour rien.

FF : Je vais pouvoir vous faire des propositions, des suggestions et ce sera à vous de voir comment vous pouvez

vous familiariser avec, parce que c'est quelque chose du quotidien.

DT : On peut le faire dans le temps ce travail de pouvoir développer la technique et moi je suis très ouvert à ça et puis c'est un bon échange.

FF : Pour cette deuxième optique qui est d'améliorer votre technique, qui est plus un rôle d'assistant ponctuel, cela peut jouer de manière intrinsèque dans la composition même, soit par projection de surface ?

DT : Oui, tout a fait.

FF : Mais je me disais donc que si on projetait par exemple de la cire microcristalline ou une autre projection de surface, si on veut un jour la retirer cela va poser un problème, car votre film peint à la cire et ces protections sont solubles dans les mêmes solvants. Elle fera donc partie intégrante de l'œuvre ?

DT : Mais la cire microcristalline peut jaunir ?

FF : Nous n'avons pas assez de recul pour être catégorique sur le sujet, mais il faut se pencher plus sérieusement sur le problème des matériaux.

DT : Cela pose un problème pour la tête jaune, mais on peut peut-être nettoyer que les visages.

FF : Si on prend au sens large les méthodes de prévention qui existent, on peut placer des barrières, mettre sous plexiglas. Mais connaissant vos oeuvres tout ceci me semble à l'encontre de vos principes.

DT : Je l'ai fait une fois parce que c'était dans un grand magasin. Mais pour moi un poster ça aurait été pareil. Même pas une barrière parce qu'il y a cette proximité avec le public. S'il y a une barrière ça fait un trait, ça coupe tout l'espace. Et puis il y a un côté sacré comme ça qui sacralise le truc comme une vraie valeur marchande, je n'aime pas trop.

FF : Après il reste la possibilité d'un gardien.

DT : À Lyon lors d'une exposition on avait mis des petits panneaux à l'entrée sur les murs intermédiaires pour que les

gens ne touchent pas. C'était dans un petit centre d'art, un petit espace avec peu de fréquentation et il y a quand même eu des traces. Mais en fait je suis sûr que ces endroits sont plus dangereux. A Beaubourg c'est moins dangereux, les gens sont dans un musée, déjà ils sont freinés par le fait que dans les musées on ne touche pas.

FF : Pour l'instant j'ai mis au point un protocole de test, il ne me reste plus qu'à me mettre en action, pour essayer de résorber les brillances et après je commencerais les tests afin d'améliorer la technique au niveau de la sensibilité de surface.

DT : Oui, l'idée serait de faire une dizaine de petits châssis, copier une teinte, un vert, un rouge... Faire un témoin puis après se servir de la préparation de base en rajoutant ceci - cela. Avec un carré blanc, un noir pour voir comment ça résonne avec en dessous un jus noir de carnauba. Dans les fonds c'est plus dur car il y a en plus une gestuelle. Pour le reste je pense que tout est retouchable.

FF : Je me demandais qu'elles étaient vos connaissances en matière de restauration.

DT : Franchement aucune. D'un point de vue pratique aucune, aujourd'hui un peu plus.

FF : J'ai rapproché votre technique de celle de Brice Marden et j'essaie de me renseigner sur les traitements qui ont été effectués sur les brillances. Un tableau a été restauré à Grenoble avec une retouche mais une fois de retour au musée la retouche sous une lumière différente se voyait. Je pense qu'à ce moment-là il vaut mieux laisser l'altération car si l'intervention équivaut à l'altération cela n'a plus de sens.

DT : Et un Brice Marden, ça ne pardonne pas, en plus il y a des couleurs sur lesquelles c'est plus terrible que d'autres.

FF : Je réfléchissais à des poignées pour faciliter la manutention.

DT : Une poignée il faudrait l'enlever à chaque fois pour l'expo, et puis cela contraint sur la hauteur de prise. Non, les meilleurs châssis se sont les châssis musée.

FF : Les châssis MRT¹².

DT : Mais cela coûte très cher et les propriétaires ont des espaces restreints. Il y en a qui collectionnent beaucoup, après le châssis il faudrait le stocker et ils n'ont pas forcément la place.

FF : Les propriétaires de vos tableaux sont plutôt des particuliers ou des institutions ?

DT : Des institutions il n'y en a pas énormément, une quinzaine en tout je crois et des particuliers il y en a 200.

FF : Certaines institutions vous ont déjà sollicité pour une éventuelle restauration. Je crois qu'il y en a eu une au FRAC PACA¹³.

DT : Non je n'ai pas été prévenu. Il l'on fait restaurer comme ça sans me demander mon avis et je ne sais pas à quoi ça ressemble. Il a été déchiré, je crois.

FF : Et vous travaillez avec un assistant de temps en temps ?

DT : Non pas pour l'instant. J'aimerais bien un jour être accompagné mais pas forcément à l'atelier. J'aimerais être accompagné par quelqu'un qui travaille sur tout ce qui est computer gestion du travail et en même temps qui soit dégourdi dans un atelier. Qui sache passer un enduit. Si jamais il y a un tableau à restaurer qu'il soit capable de se débrouiller avec le restaurateur. Gérer les transports, les oeuvres, mais je ne suis pas assez développé financièrement pour pouvoir le faire.

FF : Donc faire aussi de la logistique ?

DT : Oui, la logistique et en même temps c'est un choix de personne difficile car si jamais un jour j'ai un assistant, j'aimerais qu'il puisse travailler en même temps sur la gestion de l'œuvre au sens rationnel et en même temps qu'il puisse rentrer dans le travail : faire toutes les fiches techniques des œuvres pour les hauteurs de présentation¹⁴. Dans l'atelier on regarde ensemble l'accrochage des tableaux sur la hauteur et que lui puisse suivre tout ça avec les gens avec qui on travaille. Faire tout ce que je fais un peu mal parce que ça fait

¹² M.R.T.: Manutention-Réserve-Transport.

¹³ FRAC PACA: Fond Régional d'Art Contemporain, Provence Alpes Côte-d'Azur.

¹⁴ Les hauteurs d'accrochage sont calculées afin d'avoir un rapport à l'échelle du corps entre la peinture et le spectateur. de 1/ 1.

beaucoup. Par exemple je note au dos la hauteur d'accrochage et je ne vais pas vérifier si un tableau part demain s'ils vont l'accrocher à la bonne hauteur: une fois au FRAC PACA je rentre dans une expo collective, ils avaient fait un choix d'oeuvres sans me prévenir et puis j'ai reçu un carton d'invitation et je suis allé voir l'expo. Le tableau était en l'air, mais vraiment en l'air et ça ne marchait pas du tout.

FF : A part sur le dos de la toile, c'est écrit quelque part ces exigences par rapport à l'accrochage ?

DT : Au dos du tableau avec un marqueur à l'eau. Et j'ai trop peur qu'un jour ça passe de l'autre côté.

FF : Et pourquoi vous ne le notez pas sur le châssis ?

DT : Oui mais un châssis ça se change et si on oublie de les réinscrire les informations sont perdues.

FF : Mais vous pouvez aussi placer une étiquette dans une enveloppe plastique agrafée au revers du châssis ?

DT : C'est encore du boulot, il faut faire l'étiquette...non mais on peut faire pleins de trucs avec un assistant.

FF : Vous ne peignez pratiquement jamais les pieds de vos personnages ?

DT : Oui, c'est tout un rapport, cela empêche le tableau de s'envoler, ce ne sont pas des oeuvres monumentales, elles sont grandes, mais je veux un rapport au corps et à l'espace. Le tableau est structuré, sa hauteur d'accroche par rapport aux figures. Ce n'est pas forcément la même hauteur pour tous. C'est un peu une installation.

FF : Et quand ils sortent de l'atelier vos tableaux sont-ils photographiés systématiquement ?

DT : Moi ici, je les photographie avec mon appareil photo numérique et puis je gère des fichiers sur le logiciel file maker pro où je note les dimensions. Mais je n'ai pas le temps de faire un vrai suivi où je noterais les restaurations. Si on était deux, oui mais bon. Avant je le faisais sur diapo : aujourd'hui je le fais avec mon appareil. Mais à la galerie ils font un Ekta



«Sans Titre», huile et cire sur toile- 100 X 100 cm, 2000.

et c'est eux qui gèrent ces archives- là pour tout ce qui est catalogue. J'aimerais vraiment avoir un assistant, en plus on est moins seul, le laisser se débrouiller et puis tu donnes ton accord ou pas.

FF : Cela ne vous choque pas quand je disais que je jouais le rôle d'un assistant ponctuel ?

DT : Oh non pas du tout. Au contraire toutes les recherches que vous allez faire je n'aurais pas le temps de le faire. C'est évident que je suis touché de participer à une collaboration comme celle-ci. En plus quelqu'un qui fait de la restauration d'oeuvres c'est un bagage supplémentaire. Pour ce qui est de l'ordinateur, ça je sais que je peux l'apprendre à quelqu'un. Par contre ; la sensibilité, l'ouverture, qu'est-ce qu'un matériau artistique, ça c'est la personne qui vient avec, c'est ce qu'elle m'offre. Le reste ça s'apprend, il faut un peu de temps. La sensibilité c'est ça la vraie qualité d'un assistant. Moi j'aimerais bien quelqu'un qui a fait de la restauration. J'aimerais un assistant qui reste, être ton double d'une certaine manière. La personne travaille sur une oeuvre et la connaît parfaitement techniquement, et participe à son évolution.

FF : C'est amusant, vous dites comme mon double mais quand on pense que votre oeuvre est totalement autographe, il n'y aura pas d'intervention directe ?

DT : Non mais je souhaiterait être prévenu chaque fois qu'une oeuvre est endommagée, ce qui est rarement le cas, vu que je n'ai pas d'assistant je préférerais déléguer à un restaurateur avec lequel, j'aurais établi des liens privilégiés. Plutôt qu'une personne qui ne connaît pas mon travail et qui fera une retouche sans connaître mon médium, tu peux ainsi envisager la gestion de ton oeuvre de manière autonome jusqu'au bout. Les gens ne pensent pas à se mettre en contact avec l'artiste pour savoir s'il peut orienter la restauration. Je pense que pour mes oeuvres il n'y a pas de problème dans le temps mais plutôt de tous les jours.

FF : Si on commence à se projeter dans l'avenir je pense qu'au niveau du nettoyage de vos oeuvres il y aura des problèmes. En effet la cire est électrostatique, elle attire la poussière. Vu que vos oeuvres ne supportent aucun contact, cette opération

me paraît délicate.

DT : Moi j'aime bien cette idée de couche supérieure de protection qui pourrait être nettoyable et projetée en même temps.

FF : C'est exactement le principe du vernis, à la nuance près que le rôle du vernis n'est pas seulement de protéger mais également de saturer la couche picturale. Et vous c'est un aspect que vous ne désirez pas ?

DT : Non.

FF : La problématique est plus subtile.

DT : Il n'y a pas plus de profondeur avec un vernis. Mais pour l'instant je n'ai pas le temps d'y penser.

FF : J'espère que mes investigations déboucheront sur de réelles solutions à vos divers problèmes.

VII. Conclusions de l'interview :

Lors de l'entretien, de nombreux thèmes ont été abordés, comme son point de vue sur la restauration de ses oeuvres, ses attentes face à une amélioration de sa technique. Cette entrevue soulève également des questionnements plus généraux concernant la restauration de ses œuvres.

- Cette rencontre était également enrichissante afin de mieux connaître la technique de l'artiste, l'importance de son médium, sa fabrication, mais également les diverses phases de son évolution jusqu'à son procédé actuel. La cire de Carnauba tient une place très particulière dans le système de création. Elle répond au mieux aux attentes de l'artiste suite à de multiples essais infructueux auprès d'autres cires.

- L'artiste a conscience des problèmes qu'il rencontre, et essaie de son côté également de chercher des solutions.

- Chaque œuvre est peinte avec le même procédé : toile, préparation, dessin, peinture. Mais chaque œuvre est particulière car des subtilités différentes interviennent à chaque étape de la réalisation. Par exemple la préparation

n'est jamais de la même couleur, la couleur définitive de la peinture découle d'une superposition de peinture variable. Cela laisse à penser qu'à la suite de plusieurs essais de restauration, il n'est pas garanti que cela puisse être reproductible sur chaque œuvre.



«Sans Titre», huile et cire sur toile- 220 X 140 cm, 2000.

- Le rapport avec le public est un point important à prendre en considération au sujet de la conservation de ses oeuvres. En effet, ces grands formats, placés si bas à hauteur du spectateur, renforcent ce rapport privilégié. Toute mesure préventive faisant appel à des protections telles qu'une vitre ou une barrière sont à proscrire.

- Les accidents, survenant la plupart du temps lors des expositions ou des manipulations, gênent plus ou moins la lisibilité de l'œuvre. Pour D. Tatah, certains participent à la forme et d'autres la dénaturent. Cet aspect est une notion assez délicate à appréhender en tant que restaurateur. Comment juger quelle altération est dommageable ou pas pour l'oeuvre quand celle-ci est finalement la même pour toutes les oeuvres ?

- Conscient des problèmes inhérents à sa technique, il souhaiterait trouver des solutions pour que son Œuvre puisse continuer à être montrée et conservée, si jamais il venait à disparaître. Seulement certains aspects sont difficiles à appréhender. Il est arrivé que D. Tatah reprenne ses fonds suite à un accident. Mais comme il nous l'expliquait, certains tableaux sont obtenus par superposition de couches de peinture de couleurs différentes. Ces derniers ne peuvent pas être repris de la même manière car la teinte obtenue précédemment s'en trouverait changée. De plus, même si ce genre d'intervention est pratiqué par l'artiste lui-même sur certaines oeuvres qui le permettent, un restaurateur aurait beaucoup de difficultés à se rapprocher du médium exact à appliquer. Cette solution ne résout donc pas non plus le vrai problème de la sensibilité de surface.

- Les peintures brillantes et les peintures mates ne procurent pas les mêmes effets. Le respect des couleurs, des brillances et des matités est important. Toute modification de ces valeurs perturbe la notion de spatialité. La modification de la matité altère cette spatialité dans les oeuvres de D. Tatah, car l'oeil se concentre sur l'endroit modifié. Le vrai problème concerne les fonds de ses peintures. Ce sont de grandes

plages de couleur ayant une structure uniforme. C'est cette structure qui a un rôle primordial dans l'intention artistique. Toute modification de la surface perturbe fortement la notion de spatialité, engendrant une perte de l'intention artistique.

- La difficulté de retoucher de telles oeuvres vient du problème même de l'altération qui s'accroît avec la lumière. Comme il l'explique mieux vaut laisser l'altération qu'obtenir une mauvaise retouche.

- La solution d'une protection de surface finale oriente la réflexion sur la notion de réversibilité. Vernir une oeuvre qui ne l'est pas à l'origine peut également paraître anti-déontologique. Si l'effet voulu par l'artiste est respecté, l'intégrité de l'oeuvre l'est-elle? Dans notre cas, on ne peut pas à proprement parler de " vernir ", mais de protéger la peinture. Concernant la réversibilité de cette protection, il semble difficilement envisageable de la retirer, vu la fragilité du médium qui ne supporte aucune action mécanique. Donc, quelle que soit la technique mise en oeuvre, il faut envisager un très bon vieillissement du produit. Cette protection finale ferait partie intégrante de la technique de l'artiste et rentrerait par conséquent dans le processus de création.

DEUXIEME PARTIE : Réflexion et Recherches

Cette deuxième partie regroupe toutes les recherches et les réflexions qui entourent les œuvres de D. Tatah. Afin de mieux connaître son médium, un historique sur la peinture à la cire est abordé, ainsi que les problématiques de conservation- restauration propres aux œuvres peintes à la cire, mates ou monochromes. En effet ces trois notions distinctes sont au cœur de la réflexion.

Nous aborderons également une partie scientifique, sur l'analyse des liants, leurs interactions chimiques, leur vieillissement, ainsi que diverses notions telles que la matité et le lustre. Nous terminerons sur un historique des problèmes de conservation- restauration des œuvres de D. Tatah déjà constatées et les interventions réalisées sur ces mêmes œuvres.

I. Historique de la peinture à la cire :

Ce chapitre, qui pourrait faire à lui tout seul le sujet d'une étude, est abordé sommairement dans ce mémoire afin de mieux connaître ce médium qu'est la cire, l'intérêt et les avantages que les artistes lui prêtent. C'est une manière aussi de mettre en parallèle la technique de D. Tatah, de connaître d'autres recettes, d'autres attentes. Une partie plus importante sur les artistes contemporains sera traitée pour montrer la particularité de la peinture de Djamel Tatah.

Sous l'appellation de " peinture à la cire " se regroupent plusieurs techniques différentes. Ainsi que sous le terme de " cire ": sa nature étant rarement précisée, il est supposé qu'il s'agisse de cire d'abeille. L'utilisation de la cire dans la peinture a suivi une évolution à travers les siècles, elle est aujourd'hui toujours utilisée par les artistes contemporains. C'est un médium qui est employé pour ses diverses qualités en peinture. A ce sujet on retrouve de nombreux manuscrits et manuels donnant des recettes, ou des conseils sur son utilisation.

a. Terminologie :

Le rôle de la cire intervient également dans de nombreux autres domaines que la peinture. Succinctement on la retrouve dans l'écriture (tablettes de bois recouvertes de cire), en cosmétique en Egypte pour les cheveux, dans la



*Cire anatomique,
Collection Muséum.*

sculpture comme cire perdue dans le moulage des bronzes et de la bijouterie, pour les luminaires (bougies et cierges), également au Moyen- Age comme arme de défense contre les assaillants. Les indiens de l'ouest des États-Unis utilisaient la cire pour se protéger le corps contre les moustiques. Ainsi que dans l'art graphique (lithographie, gravure...) et comme adhésif dans la céramique. Elle est employée dans l'enseignement médical pour le moulage de parties anatomiques.

Il existe plusieurs manières de peindre à la cire : saponification, cire punique, encaustique, savon de cire... sont des termes que l'on rencontre souvent.

La dénomination de la peinture à la cire se définit par ses procédés et ses aspects dans la peinture.

- La peinture à l'encaustique : les pigments sont fondus dans une forte proportion de cire. Selon les pigments, la proportion est plus ou moins importante. Certaines recettes recommandent des additifs comme de la résine, ou de l'élémi. L'application ne peut se faire qu'à chaud.

- La cire saponifiée et la cire punique désignent la même chose, la cire est changée en savon en la chauffant avec une solution alcaline (carbonate d'ammonium) dans l'eau. On obtient un savon de cire, cette préparation peut ensuite être utilisée en la chauffant avec des additifs aqueux ou huileux.

-La cire à froid est un dérivé de la technique à l'encaustique, car pour l'utiliser à froid, le mélange de base (cire + pigments) était dilué dans une forte proportion d'essence. On obtient ainsi un baume facilement applicable avec un pinceau. Comme pour beaucoup d'autres techniques, il existe de nombreuses recettes avec des additifs. Avec cette technique on peut également obtenir des pains de cire, un peu comme nos pastels.

- La peinture mixte huile- cire : ici la cire ne joue plus qu'un rôle d'adjuvant, et ne représente qu'une petite partie du mélange (entre 1/30 et 1/3 environ), selon l'effet souhaité. Il ne s'agit pas d'une peinture à la cire à proprement parler. La peinture à l'huile et à la cire, proche de celle de Djamel Tatah, nous intéresse plus particulièrement dans cette étude.

Deux procédés sont possibles ; l'un consiste à broyer les

pigments dans l'huile puis d'y ajouter ultérieurement une certaine quantité de cire, tandis que dans l'autre les pigments sont broyés dans une quantité de cire diluée puis l'huile est rajoutée. Xavier de Langlais¹⁵ conseille de préparer au bain-marie une proportion de 100g de cire pour 150g de pétrole, ce mélange étant ajouté en fin de broyage. Du siccatif peut être rajouté en petite quantité si l'on veut obtenir un film mat et pour acquérir un film plus brillant, la proportion devra être supérieure. Pour avoir une peinture moins poisseuse, il est conseillé d'ajouter un peu de résine. Si l'on désire un aspect très mat, on peut également incorporer une certaine quantité de pierre ponce. Dans le Beguin¹⁶ " dictionnaire de la peinture artistique ", on note que : "Les peintures en tube du commerce renferment parfois une quantité de cire, ou pour des raisons de prix de revient, de l'alumine, qui joue un peu le même rôle".

Pierre Garcia¹⁷ parle dans " le métier du peintre " de films obtenus à partir de la peinture à la cire : " La cire peut être employée de deux façons : à chaud ou à froid. Les deux techniques donnent des films identiques. Les films de cire ont les qualités de leurs défauts. Assez tendres ils se ramollissent dangereusement sous l'effet de la chaleur. Il semble en revanche du fait de cet état, qu'ils ne connaîtrons ni les craquelures ni les dé placages. "

Selon la technique de peinture à la cire employée, l'aspect de surface peut être mat, lustré ou verni :

- Pour obtenir une surface mate, on préconise de ne pas trop ajouter de résine, la peinture doit également être très diluée et appliquée avec une brosse douce.

- Le lustre s'obtient en frottant la surface de la peinture à l'aide de la paume de la main ou d'un chiffon doux.

- Le vernis des peintures à la cire peut soit être un vernis à tableaux traditionnel à base de résine dammar, mais le dévernissage est pratiquement impossible, ou alors on passait un lait de cire constitué de cire très diluée dans de l'essence de térébenthine. La couche était ensuite frottée avec un chiffon doux pour obtenir une surface de protection brillante .

Les peintres affectionnent la cire pour différentes raisons, elle apporte en effet des propriétés particulières à sa propre

¹⁵ LANGLAIS de (Xavier), *La technique de la peinture à l'huile*, Flammarion, 1959.

¹⁶ BEGUIN (André), *Dictionnaire Technique de la Peinture*, Paris, 1984.

¹⁷ GARCIA (Pierre), *Le métier du peintre*, Dessain et TOLRA, Paris, 1990.

utilisation. Elle est applicable sous différents états (solide, liquide ou en pâte), et permet d'obtenir des transparences ou des opacités. La cire peut être grattée et incisée. Le vernis n'est pas obligatoire, elle sèche rapidement et n'est pas toxique (les solvants de mise en œuvre le sont). On peut alors obtenir un aspect mat ou lustré.

b. Chronologie :

L'origine de la peinture à la cire se situe en Grèce dans l'Art Ancien. Notre connaissance sur ce sujet vient en grande partie des traités de l'historien romain Pline (datant du 23^e siècle avant J.-C.) dans les cinq volumes de son " Histoire naturelle ". Il semble qu'il ait eu connaissance de la vie des artistes dans leurs ateliers. Selon lui, l'encaustique a été employée dans divers domaines, pour les portraits, les peintures murales, et sur l'ivoire. Les grecs l'utilisaient également pour imperméabiliser leur bateau. Les portraits du Fayoum ont été découverts par Champollion en 1820 dans les tombes de l'oasis de Fayoum en Haute Égypte. Ces portraits funéraires sont peints sur des tablettes de bois, dans la perfection de la vie même après la mort. Ils étaient placés sur le sarcophage à la hauteur du visage du défunt. Ces peintures, qui sont les plus connues dans le domaine de l'encaustique, ont été exécutées par des artistes grecs et romains entre le I et le IV siècle après J.-C.

Après le déclin de l'empire romain, la peinture à la cire est tombée dans l'oubli vers la fin de l'époque carolingienne. L'auteur du manuscrit de Lucques, qui écrivait à peu près à cette période de l'histoire, ne la mentionne que pour la peinture sur panneau de bois. Mais très vite la technique de la tempera a remplacé la cire pour les icônes car elle était moins coûteuse et plus facile à travailler.

Aux environs de 1500 et pendant trois siècles, l'emploi de la cire comme médium est à la faveur des peintres. Il y a trois exemples importants dans l'école vénitienne : Giorgione, Titien et Tintoret. Giorgione essaie de rendre mates ses peintures en ajoutant plus ou moins de cire au cours de la cuisson ou à la fin de celle-ci. Il ajoute de la cire fondue dans l'huile pour en couper la brillance. La cire perd ou gagne en transparence suivant la proportion de cire incorporée à ce mélange. Titien finissait avec des glacis contenant un peu de



«Dame», portrait du Fayoum, vers 161- 192 apr. J.- C.



«Femme», portrait du Fayoum, vers 117- 118 apr. J.-C.

cire, et Tintoret préférait la cire mélangée avec des couleurs pour donner plus de consistance à la matière.

Au XVIII^e siècle, Joshua Reynolds utilisait également de la cire dans sa peinture. Dans son tableau intitulé " Madame Hartley et un enfant " de 1772, le visage de la femme présente de nombreuses craquelures, provenant peut-être de l'utilisation de la cire. Elle a provoqué un écaillage de la peinture qui s'est soulevée. Reynolds semble avoir fait fondre sa cire en y ajoutant ses pigments préalablement broyés dans l'huile. Il disait : " Mélanger un peu de cire à vos couleurs et ne le dites à personne ". C'est également au XVIII^e siècle que réapparaît la cire dans le domaine de la peinture murale, avec une technique mixte huile-cire. La technique a été découverte par le Comte de Caylus vers 1755, puis fut modifiée par le Comte de Taubenheim à Mannheim vers 1769.



«Madame Hartley et un enfant»,
Huile sur toile: 89 X 68,5 cm.

Au XIX^e siècle, la cire connaît un regain de faveur dans le domaine artistique avec les pastiches colorés de Cros, Les créations de Medardo Rosso, les statuettes nerveuses de Degas ou de Gustave Moreau.

Delacroix s'en sert surtout pour mater et renforcer les couches finales. Pour décorer le Palais Bourbon et la chapelle des Anges à l'église de Saint- Sulpice à Paris. Il utilise alors des mélanges d'huile et de cire appliqués sur l'enduit. Les études faites avec le LRMH (Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques) sur ces peintures ont d'ailleurs montré qu'il effectuait des recherches en liaison avec le développement de l'industrie chimique. Ces divers essais de techniques ont été consignés dans un journal de chantier. Cette superposition arbitraire de couches explique la mauvaise conservation de certaines de ses peintures. La multiplication des couches a créé une barrière étanche à l'humidité, augmentant ainsi les interfaces, là où se situent les décollements.

L'introduction d'une petite quantité de cire dans certaines pâtes huileuses semble remonter à l'origine du procédé à l'huile. Dans certains manuels, Vibert parle du danger de son utilisation car c'est un bouche- pores et cela entraîne un délitage des couches.

Elle est aussi utilisée pour broyer des couleurs qui tendent naturellement à se séparer de l'huile de broyage.

Paul Gauguin ajoutait de la cire à sa peinture pour la raffermir et la rendre plus mate. L'ajout de cire était fréquent

à cette époque pour stabiliser la peinture et réduire la quantité de pigment.



Peinture de Roberto Matta,
«The Earth is a man», 1942.

Au XX siècle, un retour de la peinture à la cire s'observe dans la peinture de chevalet : ses propriétés physiques et visuelles, la gamme de textures possibles font de la cire une technique appréciée. Les artistes modernes ont des critères différents par rapport aux artistes de la Renaissance. Nous trouvons deux types d'artistes qui travaillent avec la cire dans ce siècle. D'une part les artistes qui utilisent la cire de manière sporadique comme par exemple Picasso et Max Ernst. D'autre part, les artistes qui consacrent entièrement une époque où une période de leurs œuvres à la technique de la peinture à la cire: comme Sonia Delaunay, Victor Brauner, Brice Marden, Linda Benglis, Philippe Cognée, Roberto Matta, Jasper Johns et Djamel Tatah. L'époque contemporaine, des années 80 jusqu'à nos jours, nous offre aussi un éventail important d'artistes qui utilisent la peinture à la cire.

c. L'utilisation de la cire dans l'art contemporain:

La gamme de possibilités de la peinture à la cire la rend appropriée pour la peinture contemporaine. Certains recherchent le côté purement technique comme un séchage rapide ou des effets de matité et de brillance. D'autres l'utilisaient à un moment où les peintures synthétiques devenaient de plus en plus disponibles en plus des huiles conventionnelles, à l'encontre d'une société fortement technologique des années 60, 70.

De nombreux articles et manuels ont facilité la diffusion de la connaissance sur l'utilisation de la cire en peinture comme le manuel de Max Doerner¹⁸.

Aux Etats-Unis, quelques peintres ont favorisé l'utilisation de ce médium. C'est le cas de Karl Zerbe (1903-1972), chimiste à Francfort dans les années 20, et peintre expressionniste allemand, qui a fui le régime nazi et s'est installé au Etats-Unis. En 1937, il devient le chef du département de peinture de l'école d'art de Boston. Frustré par les propriétés lentes du séchage de l'huile, il peint essentiellement à la gouache puis ses recherches sur l'encaustique de l'Antiquité aboutissent à l'utilisation de ce médium. Il a fait ses expérimentations avec différents types de résines, de cires et d'huiles, essayant beaucoup de combinaisons possibles à des températures

¹⁸ DOERNER (Max), *Malmaterial und seine verwendung im bilde*, Ferdinand Enke Verlag, 1949, Stuttgart.

différentes. Il a, par la suite, trouvé le mélange suivant préparé à 225°C :

-90% de cire d'abeille.

-10% d'huile de lin épaissit au soleil.

Ce mélange s'utilise sur une palette électrique spéciale.

Jackson Pollock a expérimenté la technique de la cire mais très occasionnellement. Il a peint deux peintures en 1950 de même taille. Dubuffet s'est également penché sur cette technique pour protéger les papiers du vieillissement, c'est d'ailleurs un procédé toujours actuel.

Ralph Mayer avec son manuel de l'artiste " The artist's handbook of materials and methods ", a aussi permis à certains artistes de connaître la technique de la peinture à la cire, plus particulièrement aux Etats-Unis.

Jasper Johns a donné un nouveau degré d'importance à l'encaustique à la génération d'artistes des années 60. Parmi le nombre important d'artistes peignant à la cire, je me suis intéressée à ceux qui utilisent la cire seule ou en mélange. Il existe bien sûr une différence entre l'encaustique et les techniques à base de cire mais il est intéressant de comparer les techniques et les aspirations de chacun. Les plus importants sont Jasper Johns, Brice Marden, et Linda Benglis. Il y a aussi l'artiste français Philippe Cognée.

La peinture de Jasper Johns est à base de cire. La matière est le fruit d'une longue préparation personnelle où se mêlent le collage et l'encaustique. Les pigments sont délayés dans la cire fondue avant d'être appliqués. Toutes les opérations sont effectuées à chaud afin de donner à la cire la fluidité nécessaire. La technique se décompose en deux étapes : il recouvre au préalable la toile de papier journal, encollée afin de créer des surfaces lisses striées par les colonnes du texte qui disparaît en partie sous la peinture et devient alors illisible mais présent pour donner une vibration typique de l'artiste.

Interview avec Anne Hinduy, 1989, à Saint-Martin¹⁹ :

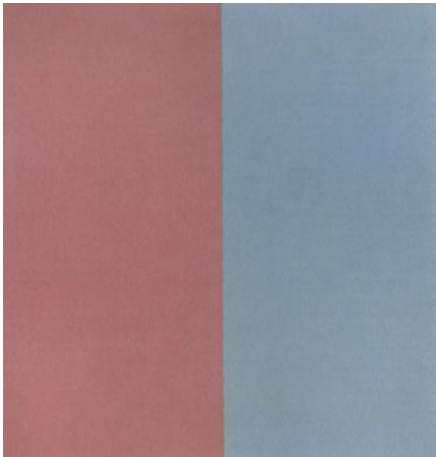
" J'ai fait deux ou trois tableaux à l'acrylique, mais je n'en aime pas les couleurs. L'huile était purement conventionnelle et l'encaustique était un moyen d'échapper à la lenteur du temps de séchage. J'ai commencé à travailler avec la cire par impatience, parce qu'elle séchait beaucoup plus vite que



Oeuvre de Jasper Johns,
«US Flag», 1958.

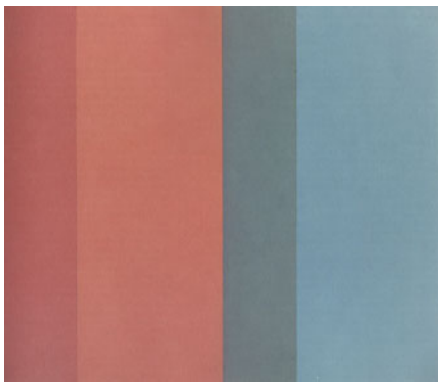
¹⁹ Artstudio, Spécial Jasper Johns, N° 12, Printemps 1989.

l'huile tout en gardant la qualité des coups de pinceau croisés sans fausser le sens du temps".



«Maroccan Painting», Huile et cire sur toile, 1978.

Brice Marden s'est instruit à l'université de Floride et à l'université de Boston de 1956 à 1961. Il a approché l'encaustique dans divers cours et dans un manuel de technique des peintres à la cire de Reed Kay : "The painter's companion" de 1961. Brice Marden a complété cet enseignement en allant étudier les portraits du Fayoum au musée des Beaux-arts de Boston. Il a également été frappé par le travail de Jasper Johns au musée juif de New York en 1963. Les surfaces réfléchissantes des peintures à l'huile vernies le dérangent, il a alors consulté son ami Harvey Quaytman qui lui a proposé la cire. Marden cherchait un médium qui éliminerait l'interférence visuelle du brillant de l'huile afin d'obtenir un aspect subtil, plat et mat pour ses peintures monochromes. Quaytman lui a donné une série de formules pour son médium à base d'huile, de cire d'abeilles, d'essence de térébenthine à mélanger dans un récipient en métal chaud. L'opacité, la continuité, la gestuelle et les variations de texture de la surface ont satisfait Marden pendant qu'il appliquait couche après couche son médium à l'aide d'une brosse. Il travaille intuitivement avec un mélange d'huile et de cire chaude. Marden fait la différence avec la technique de l'encaustique classique.



«Cogitatio», Huile et cire sur toile, 1978.

Propos de Brice Marden de 1975, dans " BRICE MARDEN, *Paintings Drawings Etchings 1975-1980*, Stedelijk Museum, Amsterdam 12.3- 26. 4 1981. "p 45, traduit de l'anglais au français:

" Je tends une toile de coton déjà encollée avec de la colle animale et je passe deux couches de préparation mince de Flake White²⁰. Aussi sec, je ponce la surface.

Avant d'appliquer la peinture sur la toile je prépare mon mélange. Je mélange de la peinture à l'huile en tube standard du commerce pour artiste à un baume de cire et d'essence de térébenthine. (Pour une part de cire d'abeille blanchie j'ajoute quatre parts d'essence de térébenthine). Ce mélange est maintenu à chaleur constante, donc liquide, dans un récipient chaud considéré comme ma palette, juste avant d'appliquer la peinture sur la toile. La peinture est ensuite appliquée avec une brosse et travaillée de manière à ce que tout soit bien mélangé et recouvre la surface. Ensuite je travaille à l'aide d'une large spatule et un couteau jusqu'à ce que j'obtienne un

²⁰ Marque industrielle d'une préparation.

résultat satisfaisant. J'essaye d'obtenir des surfaces dans une peinture constante et totale. Il y a des variables. Un chauffage excessif du mélange a comme conséquence une évaporation du médium qui peut rendre la surface grumeleuse et molle. Le surplus de peinture est mélangé à nouveau avec de la cire et je réalise avec, d'autres couleurs. Je ne suis jamais exactement sûr de la quantité de cire que j'emploie avec l'huile et de la quantité qu'il reste dans ma peinture finale. Mais l'huile est l'élément principal, à l'opposé de l'encaustique où là c'est la cire. ". Selon lui cette technique offre une transparence plus douce que l'encaustique traditionnelle.

Linda Benglis : autre pionnière des années 60 du médium à la cire. Depuis son enfance elle est fascinée par les bonbons et les sucreries de cire d'Halloween. Au milieu des années 60 elle a laissé tomber la peinture à l'huile trop contraignante pour la cire. Achetant sa cire en gros à une compagnie de rouge à lèvres, Benglis la mélangeait avec de la résine Dammar (10 à 20 %) et des pigments. Pour elle, la cire translucide était, et est toujours une bonne imitation de la peau.

Philippe Cognée a fait les Beaux-arts de Nantes, il est influencé par l'urbain et le quotidien. " Je peints à l'encaustique, de la cire d'abeille mélangée à des pigments, après avoir réalisé mon sujet, je le couvre d'un film plastique qui résiste à la chaleur, et je passe un fer à repasser chaud sur toute la surface de la toile. Au contact de la chaleur la cire fond, les pigments se mêlent....Avec cette technique j'efface la trace du peintre, pour laisser apparaître mon geste personnel, qui n'appartient qu'à moi. La peinture est une peau, et aussi une empreinte.²¹ ". Il obtient son mélange avec :

- 90-95% de cire d'abeille blanchie en microbille.
- 5% de résine de Colophane.
- 5% de cire de carnauba.
- Et un tout petit peu de vernis Dammar à 33% (Sennelier).



*Philippe Cognée, «Sans Titre»,
Encaustique sur toile marouflée
sur bois, 122 X 177 cm. 1995.*



*Philippe Cognée, «Sans Titre»,
Encaustique sur toile marouflée sur
bois, 65 X 92 cm. 1995.*

²¹ Entretien du 21 janvier 2002. Ecole du Louvre- 2ème cycle. Monographie de muséologie. Technique et matériaux d'artistes contemporains- Philippe Cognée. Emilie Bernard- 2001-2002.

d. Conclusion :

Ce chapitre sur la peinture à la cire nous donne quelques clefs pour notre réflexion sur l'amélioration de la technique :

- Avec des recettes de médium à la cire.
- On peut noter que l'emploi d'un siccatif et de résines utilisés en petite quantité donneront une surface plus mate.

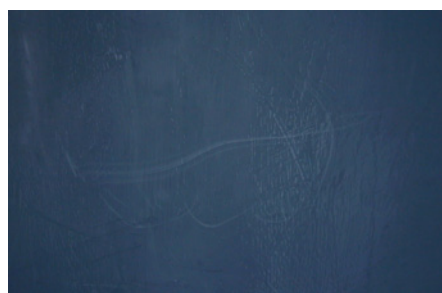
La partie concernant les artistes du XXème siècle permet de comparer les techniques de chacun à celle de D.Tatah, les particularités et les similitudes.



Cognée Philippe, «Foule», Encaustique sur toile marouflée sur bois.



Griffure brillante sur une peinture de Philippe Cognée.



Griffures brillantes sur L'oeuvre de Brice Marden «Mur chez Lambert» Partie 1- 1973, huile et cire sur toile- 3 X 235 X 186,5 cm.

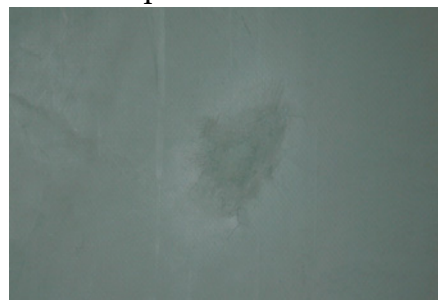
- Les œuvres de Jasper Johns sont peintes à l'encaustique classique, il ne parle pas de recherche de matité mais plutôt de transparence et de maniabilité. Dans mes prospections je n'ai pas eu connaissance de problèmes particuliers concernant la restauration de ses peintures. Elles sont bien entendu sensibles à la chaleur et à la poussière.

- De même pour les œuvres de Linda Benglis, qui utilise la cire par intention artistique.

- Philippe Cognée obtient une surface assez brillante qu'il relustre en passant une éponge légèrement humide lorsqu'il y a des brillances plus marquées. Son médium est aussi fragile que celui de Djamel Tatah, mais son désir est d'obtenir une surface assez brillante, du même coup si une altération se produit à la surface, comme une brillance, il suffit de passer un coup d'éponge.

- Brice Marden est l'artiste qui se rapproche le plus de la technique de Djamel Tatah et de sa problématique. En effet, la surface est très sensible au frottement, même si l'aspect de surface est un peu moins mat et homogène, en raison de la mise en œuvre qui diffère²². De plus, la surface est entièrement monochrome et les brillances sont d'autant plus gênantes. Brice Marden peint en épaisseur par une succession de couches qui présentent des problèmes d'adhésion entre elles. Phénomène que l'on ne retrouve pas dans les oeuvres de Djamel Tatah.

Ancienne retouche sur L'oeuvre de Brice Marden «Mur chez Lambert» Partie 2- 1973, huile et cire sur toile- 3 X 235 X 186,5 cm.



²² Djamel Tatah utilise une brosse large alors que Brice Marden se sert d'un gros couteau.

II. Problématique de conservation des œuvres peintes à la cire, d'aspect mat, et monochrome :

Cette deuxième approche sur les peintures à la cire nous amène à réfléchir sur les problématiques de conservation que soulèvent les œuvres de D. Tatah. Soit :

- La présence de cire dans un médium.
- Les difficultés de conservation des peintures mates.
- Les problèmes des peintures monochromes.

Ce chapitre soulève des problématiques connues et reconnues, l'intérêt ici n'étant pas d'y apporter des solutions mais plutôt de soulever la difficulté qu'apporte ces problèmes éthiques et techniques rencontrés également dans les peintures de D. Tatah.

Les peintures à la cire posent divers problèmes dans le domaine de la conservation- restauration. Ici nous nous intéresserons principalement aux mesures de conservation préventive prises pour des peintures intégrant de la cire. Cette partie reprendra les généralités sur les conditions climatiques et d'éclairages. Pour les problèmes de manutention et d'exposition, nous les retrouvons dans une partie consacrée essentiellement aux œuvres de D. Tatah.

La matité, souvent recherchée par les artistes du XXème siècle, pose également des difficultés, plus particulièrement lorsqu'il s'agit de refixer, de retoucher une œuvre ou d'appliquer une protection de surface.

La radicalité du monochrome est un défi à la restauration. De nombreuses personnes ont écrit sur cette problématique, elle a également fait l'objet de nombreux colloques. Nous essayerons de voir en quoi les peintures de D. Tatah s'en rapprochent.

a. La peinture à la cire :

Les problèmes de conservation- restauration sont bien spécifiques à chaque œuvre, mais certains sont récurrents dans les peintures comportant de la cire²³. Les conditions de conservation préventive sont alors primordiales. Les autres difficultés se situent à différents niveaux d'interventions.

²³ Plus particulièrement les cires naturelles comme la cire d'abeille.

1. Conservation préventive :

L'environnement joue un rôle important pour la bonne conservation des œuvres à la cire.

◦ La température :

La cire se ramollit vers 25°C, c'est à cette température qu'elle se déforme sous son propre poids. A l'inverse, vers 15°C, le froid peut provoquer une rétraction du médium et engendrer des craquelures. Il est donc indispensable de conserver et de maintenir dans les lieux d'exposition une température comprise entre 18 et 20°C.

◦ L'humidité :

L'humidité n'a pas d'influence directe sur la cire car elle est non hygroscopique, par contre elle attaque le support : bois, toile, encollage et préparation, ce qui peut dans le même cas provoquer des craquelures même si la cire a tendance à suivre les mouvements du support.

L'idéal se situe donc entre 50 et 60% Humidité Relative.

◦ La lumière :

Les rayonnements infrarouges sont absorbés par la cire, cela provoque alors un échauffement. Plus la surface est lisse ; plus la lumière est réfléchie, et par conséquent les échauffements seront moins importants. Les recommandations d'exposition à la lumière se situent aux environs de 200 lux par an à raison de 3000 heures par an. L'énergie des éclairages doit être de 3000 à 4000K²⁴.

Dans la perception de la couleur, on peut dire que les filtres infrarouges refroidissent la tonalité, tandis que les ultraviolets la diminuent considérablement.

◦ L'air :

La poussière et la pollution sont présentes dans l'air. La cire est particulièrement sensible à la poussière mais il semble qu'elle le soit moins aux gaz pollués. Il faut donc que les œuvres soient dans une atmosphère saine et dépoussiérées régulièrement.

²⁴ RUIZ de CONEJO (Ana), Conservation préventive de la peinture à la cire dans l'art moderne et contemporain, Monographie des Examens des œuvres de Muséologie, Ecole du Louvre, Décembre 1995- Mars 1996.

2. Les opérations de conservation- restauration :

◦ Le nettoyage :

La cire attire la poussière et avec le temps elle est absorbée par la peinture de façon irréversible. Il paraît donc indispensable en mesure préventive d'effectuer des dépoussiérages régulièrement. Il faut également respecter, lors de cette opération, le lustre ou la matité de la cire. La fragilité du médium est une difficulté supplémentaire.

◦ Le refixage :

C'est une intervention qui nécessite de respecter l'aspect optique de la peinture, ainsi que sa texture et ses reliefs. Le choix de l'adhésif et de sa mise en œuvre sont importants car elle demande de prendre en compte sa fragilité et sa souplesse. La chaleur doit être utilisée avec précaution et l'adhésif ne doit pas être trop brillant.

◦ La réintégration :

Il faut ici prendre en compte le niveau de brillance de la surface et la stabilité optique dans le temps du médium choisi, ainsi que sa réversibilité. Les textures qu'offrent les peintures à la cire sont diverses et variées et la réintégration reste malgré tout délicate.

b. Les peintures mates :

La matité est un effet de surface recherché par de nombreux artistes modernes. Elle peut s'obtenir de différentes façons, par exemple en rajoutant du sable dans l'huile, comme l'a fait Picasso. L'effet de la matité est étroitement lié à la qualité de la surface, qui présente la plupart du temps une absence de vernis.

1. Problèmes spécifiques de conservation :

◦ La poussière :

En raison de leur surface rugueuse, les peintures mates attirent particulièrement la poussière. Le dépoussiérage est une opération délicate car parfois la fragilité du médium empêche toute action mécanique. La difficulté est d'autant plus grande quand l'œuvre n'est pas vernie puisque la crasse est incrustée directement dans la couche picturale. Aucune

action sur un film peint ne peut-être sans conséquences, car soit elle abime la couche picturale, soit elle la fragilise, plus particulièrement sur une peinture mate.

◦ L'absence de vernis :

Le rôle du vernis est aussi d'assurer une protection contre la poussière et les rayonnements lumineux. Il permet de freiner les dégradations en formant un film protecteur à la surface de la peinture. A partir du moment où ce film n'existe pas, la peinture se retrouve très exposée. Les dommages causés par la lumière, plus particulièrement les UV, sont cumulatifs et irréversibles et aucun traitement de restauration ne peut remédier à ces dégradations.

Par conséquent le plus simple serait de protéger la surface en la vernissant. Cette initiative comporte de nombreuses difficultés techniques, car l'aspect optique d'origine doit être conservé.

◦ Le refixage :

Cette opération délicate demande à ce que l'aspect général de la peinture ne soit pas altéré. Le choix de l'adhésif et sa mise en œuvre sont très importants. En effet, si l'on utilise trop d'adhésif, on risque non seulement d'annihiler la matité, mais aussi d'assombrir l'aspect global de l'oeuvre.

◦ La réintégration :

La moindre modification optique de la structure de la surface, comme par exemple une griffure, influence la réflexion de la lumière qui différencie la perception de l'endroit altéré.

La difficulté réside dans la nécessité de restituer une homogénéité absolue, difficulté qui est accrues lorsque l'on intervient sur une peinture mate.

2. Problèmes déontologiques :

◦ Pose d'une protection de surface :

Vernir une œuvre qui ne l'est pas à l'origine n'est pas déontologique. En effet, même si l'effet voulu par l'artiste est respecté, l'intégrité de l'œuvre est-elle pour autant préservée? De plus des changements optiques peuvent intervenir suite à la pose d'un vernis modifiant les couleurs et la perception générale de l'œuvre. Les risques de modifications optiques

sont aussi importants que lors du refixage.

◦ La réintégration :

Cette intervention de restauration sur une peinture mate qui reste visible a la même capacité de perturber la lisibilité de l'œuvre que l'altération elle-même. De plus, sa réversibilité est contestable quand elle est réalisée directement sur l'œuvre sans mastic. A ce propos Heinz Althöfer souligne la nécessité d'effectuer la réintégration sur le lieu d'exposition, l'œuvre accrochée à son endroit définitif, afin d'accorder la retouche à l'angle d'incidence réel de la lumière qui vient frapper l'œuvre. Mais les œuvres sont en mouvements et prêtées lors d'autres expositions, ceci paraît donc impossible et plus particulièrement pour les œuvres appartenant à des FRAC, comme c'est le cas pour la plupart des œuvres de Djamel Tatah.

c. Les peintures monochromes :

1. la particularité des monochromes :

Les peintures monochromes posent de nombreuses interrogations quant à leur conservation- restauration. L'historien d'art Denys Riout²⁵, dans son article : " *Restaurer, ou repeindre les monochromes ?* ", déclare que «les spécialistes reconnaissent que leur savoir-faire trouve ici ses limites : uniformément recouverte d'une seule couleur, la surface d'un monochrome ne peut être retouchée sans que subsistent des traces d'une intervention qui altère sa pureté et attente gravement aux qualités esthétiques spécifiques -voire aux caractéristiques ontologiques- de ces œuvres résolument immaculées.»

De par son unité visuelle dépourvue de dessin et de trait, l'œil rentre naturellement dans une spatialité de surface. La moindre modification de celle- ci entraîne un changement de perception accentué par l'uniformité même de la peinture qui est particulièrement vulnérable pour plusieurs raisons :

- L'unité visuelle recherchée en général par l'artiste est tout de suite rompue dès qu'intervient une altération en surface. La perception du spectateur face à l'œuvre est alors perturbée ainsi que l'intention originelle de l'artiste.

²⁵ RIOUT (Denys), *Restaurer ou repeindre les monochromes*, Recherches Poïétiques, dossier l'acte restaurateur, hiver 1995.

- Les marques du vieillissement des matériaux comme des craquelures ou des décolorations, peuvent être très gênantes pour la lisibilité de l'œuvre.

- Ces œuvres sont souvent non vernies et donc sensibles à la poussière et aux traces de doigts. Les coups et les éclaboussures atteignent directement la couche picturale.

- Souvent non encadrées et de grands formats, la manipulation expose les œuvres à des risques importants.

- De par leur radicalité, elles peuvent être l'objet de vandalisme.

2. La restauration des monochromes :

La restauration d'un monochrome demande de rendre à l'œuvre sa surface parfaite ou comme à l'origine. Mais cette notion trouve souvent ses limites dans les techniques mises en œuvre pour y parvenir. Les questions qui se posent sont propres à chaque œuvre mais l'essentiel est de savoir si l'œuvre, malgré ses altérations, peut être montrée sans que cela trahisse l'intention de l'artiste.

Si l'on part du principe déontologique que chaque opération de restauration doit être réversible, dans certains cas cela se révèle impossible. Lorsque par exemple l'œuvre est entièrement repeinte ou reintégrée à l'acrylique directement sur la couche picturale. On peut noter également qu'une intervention de restauration sur une peinture monochrome a la même capacité de perturber la lisibilité de l'œuvre que l'altération elle-même.

d. Conclusion :

Les problématiques de conservation- restauration de ces trois catégories sont présentes dans les œuvres de Djamel Tatah, mais nous retiendrons surtout :

- La sensibilité à la poussière de ces trois types d'œuvres ainsi qu'à leur environnement naturel, il est donc important de suivre régulièrement l'état de surface de la peinture et de prendre des mesures de conservation préventive en raison de leur sensibilité à l'air, à la manutention et au temps d'exposition.

- Les difficultés techniques d'intervention. Le choix des

produits et de leur mise en œuvre est très important, afin de ne pas modifier l'aspect de la peinture. Certaines altérations ne permettent pas d'obtenir des solutions techniques satisfaisantes. Elles sont parfois à la limite de nos capacités.

- Les problèmes éthiques; la notion de réversibilité est souvent incompatible avec la restauration de l'œuvre. De plus, une restauration peut autant perturber la lisibilité de l'œuvre que l'altération elle-même.

III. A propos de la Matité :

Ces généralités sur la matité et sa perception vont nous permettre de mieux comprendre ce que l'on observe à travers les phénomènes physico- chimiques et optiques qui en découlent.

a. Définitions :

1. Norme Afnor 08-000 :

Matité :

" Impression physiologique produite par une surface de couleur éclairée en lumière blanche lorsque le flux lumineux réfléchi spéculairement est sensiblement moins important que le flux diffusé "

2. Le mat absolu :

Aucun reflet ne se manifeste pour aucun angle d'incidence et d'observation.

3. Surface mate :

CADORIN, VEILLON, *la peinture mate* ; définition, 1972, ICOM, Madrid, p1-3.

" Une peinture mate est une peinture non brillante, sans variation de luminance à l'observation, sa surface présente des aspérités rapprochées et profondes qui diffusent la lumière. La matité dépend de plusieurs facteurs. "

b. Effets de surface:

1. Degré de matité en fonction des irrégularités de surface :

Le degré de matité dépend de la qualité de la surface, du nombre d'irrégularités en surface par rapport aux parties lisses. En effet plus les irrégularités sont nombreuses et

rapprochées, plus la lumière est diffuse, et donne un effet mat. Les irrégularités sont associées à des diffuseurs.

Si le brillant est faible par un angle d'incidence de 20° mais intense à 45°, les diffuseurs sont donc nombreux, mais de petites tailles.

Si le brillant est moyen ou bien si l'on a une impression de satiné, on peut en déduire que des microzones planes et d'autres irrégulières s'alternent à la surface.

Si l'on a la même valeur de matité à 85°, 45° ou 20° d'incidence, on peut en conclure que les diffuseurs sont de tailles ou de formes variées ; au contraire une forte hausse à 85°, signifierait une taille homogène et réduite des irrégularités.

Toutefois ces observations ne permettent pas de tirer des conclusions sur la composition même de la peinture. Une même structure de surface peut être créée par des matériaux et des procédés différents.

2. Etude de la structure d'une surface :

On peut étudier la structure d'une surface à l'aide de différentes techniques :

- Au microscope simple jusqu'à 2 μ , ou au microscope électronique à une échelle inférieure de 0,2 μ .
- Un stylet enregistreur parcourant le relief est relié à un ordinateur qui indique la rugosité à partir d'une ligne moyenne de référence.
- Une coupe stratigraphique montrant les charges et pigments et leur répartition dans le film.
- La microphotographie d'interférence (Colling 1988), est le seul procédé dans ce domaine qui n'exige pas de prélèvement, ni de contact avec la peinture.

3. Ce qui conditionne l'état de surface d'une peinture mate :

- La Concentration Volumique Pigmentaire CVP. Plus elle est élevée plus la surface est mate. Plus elle est basse, plus la surface est brillante.
- La nature du support fait varier l'absorption du liant.
- La nature du liant joue aussi un rôle. L'évaporation d'une

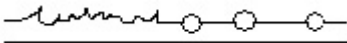
certaine quantité fait que la partie restante se rétrécit et forme ainsi des aspérités.

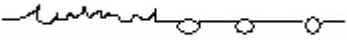
- La mise en œuvre peut permettre d'obtenir une surface rugueuse afin de jouer sur la brillance et la matité du film de peinture.
- Les adjuvants matants que l'on peut rajouter dans la peinture.

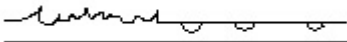
c. Le lustrage comme modification de la matité:

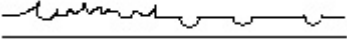
1. Schémas du lustre:

Il se produit soit par écrasement de la structure de la surface, soit par abrasion, soit par arrachage.

Surface initiale : 

Ecrasement : 

Abrasion : 

Arrachage : 

Le lustre d'une surface à réflexion mate n'apparaît qu'à angle rasant (75-85°).

2. Résistance à l'abrasion :

Trop dur, trop mou, trop rigide, trop élastique, il est certain que la solidité d'un revêtement vis-à-vis des différentes formes d'agression rassemblées sous la rubrique " abrasion " n'est pas une propriété simple et isolée de celui-ci mais résulte de ses caractéristiques physiques et mécaniques, notamment sa dureté, sa cohésion interne, sa transition vitreuse, son élasticité, sa résistance à l'élongation, etc. Toutes ces propriétés étant d'ailleurs plus ou moins indépendantes.

IV. Problématique des brillances dans les œuvres de Djamel Tatah:

Les brillances posent de nombreux problèmes pour la lisibilité de l'œuvre. Nous chercherons dans cette partie à mieux comprendre ce qu'il se passe au niveau microscopique. Quel est le comportement de l'huile et de la cire dans un film de peinture ? Ces recherches permettront d'avancer dans la réflexion sur la conservation et la restauration de œuvres de Djamel Tatah.

a. Introduction :

Les grandes plages colorées des fonds de Djamel Tatah sont si profondes qu'une simple trace de doigts brillante crée une rupture déstabilisante dans le rapport entre l'œuvre et le public. C'est un peu comme lorsque l'on voit les œuvres de Barnett Newman, car certaines pourtant monochromes, n'ont rien d'une surface de couleur uniforme bien au contraire, vues de face elles donnent une sensation incroyable de profondeur, due aux multiples superpositions de couches colorées.

De plus, l'accrochage à quelques centimètres du sol renforce cette relation privilégiée, comme l'exprime Erik Ver Hagen²⁶: " Les œuvres ne t'auront en tout cas pas prises de haut, c'est aussi pour cela qu'elles sont accrochées à quelques centimètres du sol, et ne t'auront rien imposé, sauf leur présence. "

Mais outre cette rupture avec le public, qu'elle peut être l'origine de la brillance, que se passe-t-il au niveau microscopique de manière physique et chimique ?

1. Notion de matité :

Les œuvres de Djamel Tatah sont extrêmement mates, la cire de carnauba et la mise en œuvre en sont tout le secret. En effet, la préparation qu'applique l'artiste avec du plâtre est très absorbante. Les couches successives d'huile et de cire qu'il applique sont très diluées dans l'essence de térébenthine. Lors du séchage; la préparation absorbe beaucoup de liant et l'évaporation du diluant donne cet aspect chaotique à la surface.

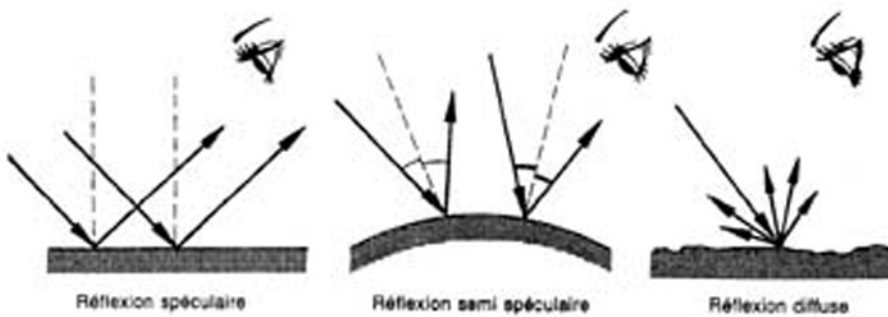
Au niveau optique, la lumière frappe la surface du tableau et subit une réflexion diffuse propre à la matité, car la surface de séparation présente des irrégularités. C'est ce que l'on



Vue sous microscope de la surface de la peinture de Djamel Tatah.

²⁶ CHASSEY (Eric de), Sans titre, les peintures de Djamel Tatah, Centro de Arte de Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

observe avec les binoculaires²⁷.



Réflexion spéculaire, semi- spéculaire et diffuse.

2. Notion de brillance :

La brillance intervient lors d'un contact mécanique avec la surface du tableau, qu'il s'agisse d'un frottement, d'un coup ou simplement d'une trace de doigt. En effet ce frottement a pour conséquence de lisser et de lustrer la surface. Les petites irrégularités microscopiques sont diminuées et la réflexion est alors plus ou moins spéculaire, ce qui est propre à la brillance. On observe également très bien ce phénomène à travers les binoculaires. Cette fragilité au contact mécanique est entièrement due à la nature même de la cire de carnauba.

Même si cette cire est la plus dure des cires végétales et animales, elle reste quand même un matériau très tendre. De plus, la littérature spécialisée la cite comme la meilleure des cires de lustrage, car elle donne un très beau brillant.

A part cette sensibilité de surface, les peintures de D. Tatah, sont, d'un point de vue de la conservation, bien conçues. Si aucun contact physique n'intervient, les oeuvres peuvent espérer un bon état de conservation.

Cette analyse de ce que subit la surface lors d'un frottement est un enchaînement de causes à effets. Le frottement mécanique entraîne une modification physique puis optique. L'interaction entre la lumière et l'aspect de surface engendre le problème des altérations que subissent les oeuvres de D. Tatah.

Donc, si l'on continue la réflexion dans ce sens suffirait-il suffit de rendre à la surface son aspect hétérogène pour que la brillance disparaisse ?

Cela ne semble pas aussi simple, mais toutefois cette question permet d'orienter la réflexion car malgré de nombreuses



Photo prise sous binoculaires de l'aspect de surface peint d'une oeuvre de D. Tatah.

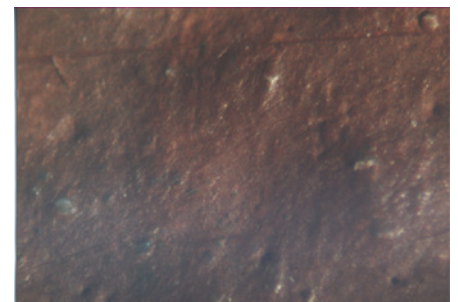


Photo prise sous binoculaires de l'aspect de la même surface après un frottement.

²⁷ DELCROIX (Gilbert), HAVEL (Marc), Phénomènes physiques et peinture artistique, EREC, 1988.

suppositions, nous pouvons toujours garder à l'esprit que l'aspect de surface doit devenir chaotique pour perdre son aspect brillant.

La fragilité de la cire est aussi un problème important. En effet, de par sa structure "tendre", elle ne rend pas le médium utilisé par l'artiste assez dur et résistant aux griffures. Théoriquement il faudrait donc durcir son médium pour faire disparaître cette sensibilité de surface. Là encore, réside une grande difficulté.

b. Comportements de l'huile et de la cire :

Un film de peinture mixte huile- cire se forme après évaporation du solvant. Pour l'huile et la cire le processus de séchage n'est pas le même et, mises ensemble, les propriétés du film final dépendent des propriétés propres à chacun des matériaux mis en œuvre.

Après évaporation de l'essence de térébenthine, les molécules de cire sont assemblées par des interactions relativement faibles qui cèdent à nouveau sous l'action d'un solvant ou sous l'action d'une pression. Il s'agit d'un état physique intermédiaire pour lequel la cohésion moléculaire est inférieure à celle du solide, mais supérieure à celle du liquide. Cet état physique confère à la matière de la plasticité, et la possibilité de se lisser en surface sous l'effet d'un frottement et de " fluer " sous l'effet de la pression. En écrasant les cristaux de cire avec une vergette (petite brosse), les artistes rendent la surface plus régulière, plus lisse, et donc plus brillante.

Le séchage de l'huile qui est composée d'acides gras et de glycérols se transformant en triesters de glycérol, s'opère en deux temps. Le plus rapide est l'évaporation du liant, le second conduit à la solidification du film par une transformation chimique d'oxydo- polymérisation.

Cette réticulation en trois dimensions demande des amorces de pont : les doubles liaisons renforcées dans les acides gras à longues chaînes vont assurer cette fonction. Elles sont propres aux " huiles siccatives ". Leur proportion et leur position dans la chaîne déterminent la réaction d'oxydo- polymérisation. Les acides linoléiques, spécifiques à l'huile de lin, subissent au contact de l'air, une réticulation rapide à mailles serrées. Cette solidification tridimensionnelle est accélérée par des siccatifs.

La cire incorporée à l'huile ne peut freiner ces processus. Elle

sèche de son côté par une simple évaporation de solvant.

Les molécules de cire s'insèrent comme plastifiant au sein du réseau tridimensionnel de l'huile. L'enchevêtrement des chaînes d'huile retient les molécules de cire par des interactions faibles de type «Van der Waals». Une agitation thermique suffit à les enlever. La présence de cire augmente le volume du film.

Chez Delacroix, le problème est qu'il appliquait une couche de cire seule entre deux couches de peinture à l'huile. Cela isolait deux couches, d'où les problèmes d'adhésion et de soulèvement.

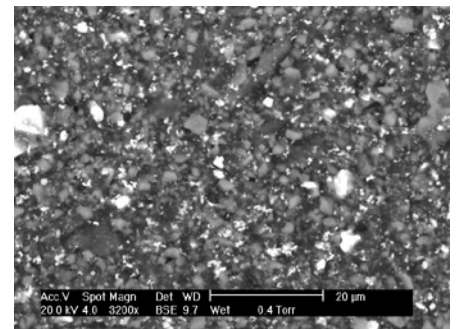
De manière générale, les problèmes peuvent également apparaître dès la mise en œuvre. Lors du séchage, la rétraction du film peut provoquer des fissures et des soulèvements. Si la température d'application n'est pas suffisamment élevée, elle ne peut fondre la couche sous-jacente qui ne se soude pas et se soulève en se rétractant. Par contre si elle est suffisamment chaude, elle a le temps de refondre en surface la cire sous-jacente avant de retourner à l'état solide.

c. Analyses scientifiques des œuvres de Djamel Tatah :

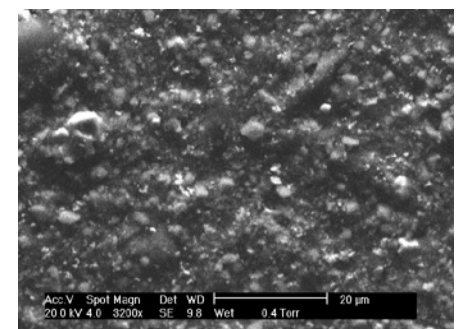
Les analyses réalisées sur les œuvres de D. Tatah m'ont permis de mieux comprendre le médium huile-cire, ainsi que son comportement à l'intérieur du mélange et après une altération. Les analyses ont été réalisées sur des échantillons reproduisant exactement la technique de l'artiste.

1. Stratigraphie :

Cette analyse assez répandue s'est avérée plus complexe lorsqu'il a fallu l'essayer sur le médium en question. En effet la résine servant à réaliser l'inclusion contient un solvant qui dissout la cire, ce qui n'a pas donné des résultats interprétables car la cire avait fondu dans la résine. J'ai ensuite essayé de couler un échantillon dans de l'araldite cristal où le processus de séchage se fait grâce à un durcisseur. Cela a donné un résultat satisfaisant et j'ai donc fait deux prélèvements, un de la surface vierge et un autre d'une surface altérée. J'ai également dû prendre la toile car la couche picturale est trop souple. Les inclusions ont ensuite été observées sous microscope au laboratoire du Louvre (C2RMF : Centre de recherche et de restauration des musées



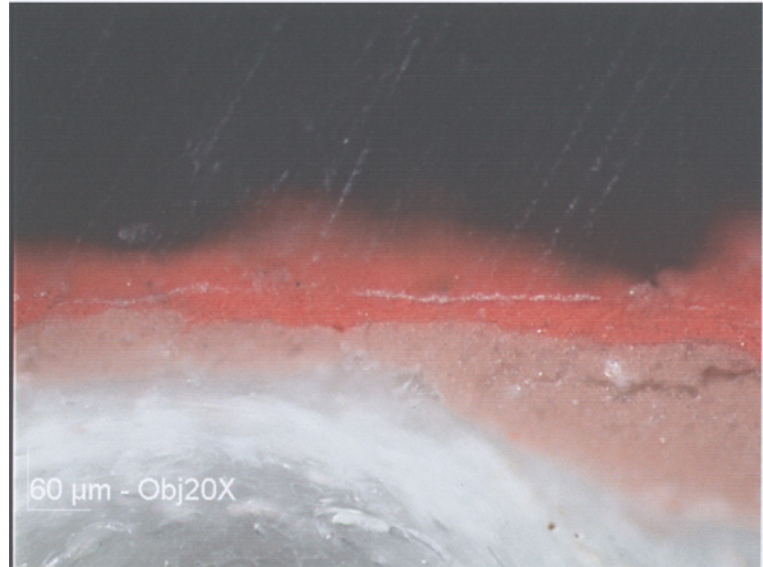
Photographie à balayage électronique d'une surface mate (vierge).



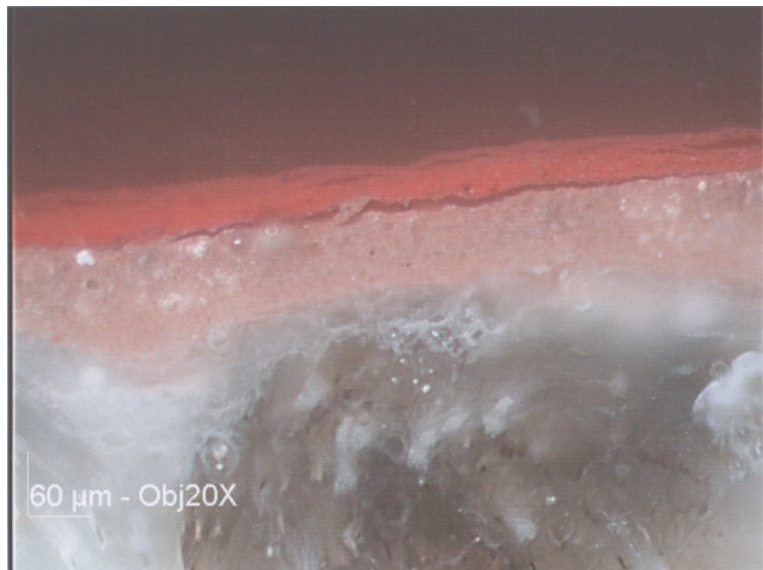
Photographie à balayage électronique de la même surface lustrée.

de France) avec l'aide de Sylvie Colinart.

Photos: Coupes stratigraphiques prises en photo aux laboratoires du Louvre le 3 mars 2003:



Coupe stratigraphique d'une surface mate.



Coupe stratigraphique d'une surface lustrée.

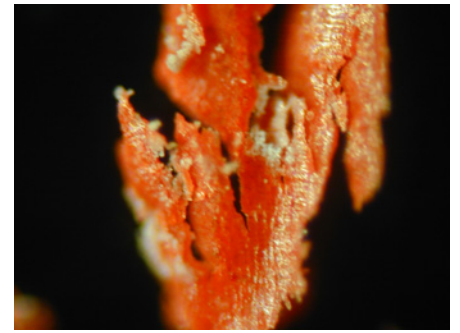
Résultats :

- Il est difficile de tirer des conclusions suite à l'observation des inclusions, car certains problèmes d'adhésion entre la couche picturale et la préparation observés ont très bien pu être causés lors du prélèvement lui-même.

- On observe également l'aspect un peu plus chaotique de la surface non lustrée.
- La stratigraphie montre un feuillage qui correspond aux différentes couches appliquées.

2. Platine chauffante :

L'échantillon est placé sous le microscope dans la platine chauffante car cela permet d'observer le comportement de certains éléments à la chaleur. Dans un premier temps, j'ai observé la cire de carnauba seule, puis le médium de D. Tatah. La température de départ était de 25°C et les échantillons de peinture avaient 7 mois et demi.

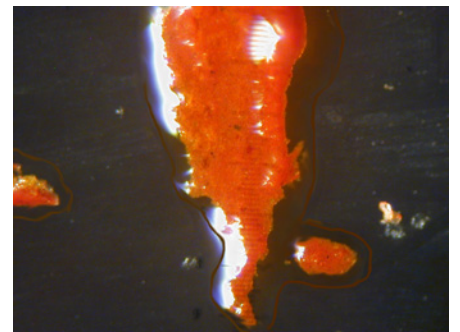


Echantillon de peinture de Djamel Tatah avant chauffage.

Eléments observés :	Température de ramollissement :	Température de fusion :	Observations :
La cire de carnauba qualité T.3	76,4°C	80°C	La cire se ramollit sensiblement vers 76°C et fond entièrement à 80°C.
Le médium de D. Tatah	70°C	78°C	Le médium se ramollit sensiblement vers 70°C et la cire fond entièrement à 78°C.

Résultats :

- Nous observons que le mélange se ramollit et fond à une température inférieure à celle de la cire de carnauba seule. Cela montre que la cire de carnauba est majoritaire dans le mélange final. En effet, à la température de fusion normale de l'huile on n'observe rien chez le médium. C'est la théorie des corps purs. En règle générale, la présence d'impuretés entraîne une diminution du point de fusion. La valeur du point de fusion permet donc un contrôle de la pureté du composé étudié.
- De plus lorsque le mélange fond on observe très nettement qu'il n'y a pas de pigments dans la cire, seul reste un résidu rouge constitué d'huile et de pigments. Cela nous permet d'avancer que lorsque le mélange se fait, la cire ne fuse pas complètement avec l'huile présente dans le tube de peinture d'origine. Il serait intéressant de connaître la quantité exacte d'huile présente dans le tube.



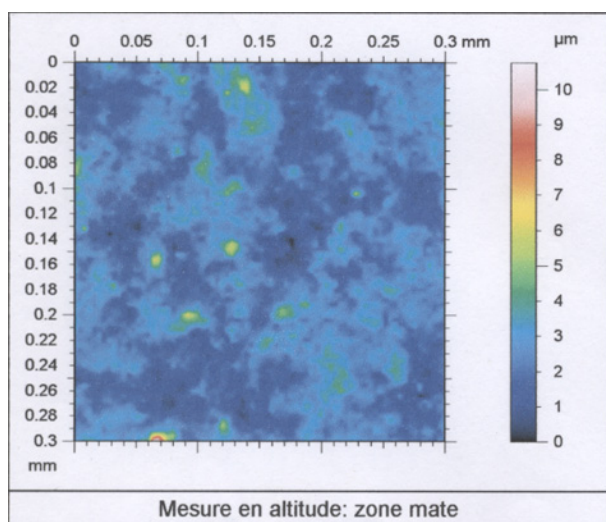
Le même échantillon après chauffage. On observe la cire fondue qui se dissocie de l'huile et des pigments.

2. Microtopographie :

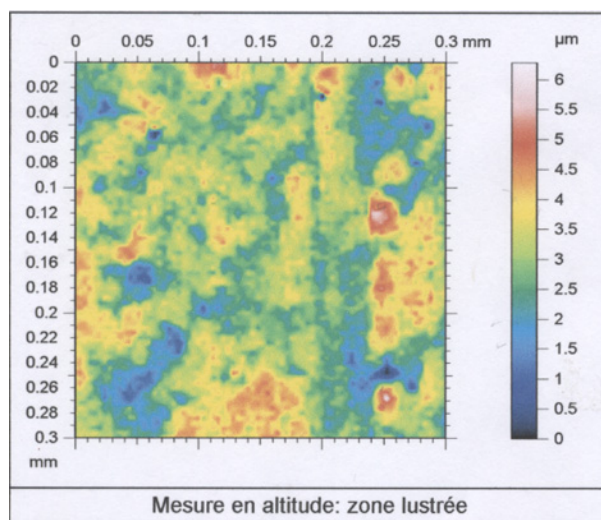
Ces analyses ont été réalisées avec un appareil de mesure permettant d'étudier l'aspect de surface d'un matériau à échelle microscopique. Elles ont été faites à la société Stil²⁸ (Aix en Provence le 07 mars 2003). L'échantillon choisi pour cette étude provient d'un tableau test reproduisant la technique de l'artiste. Cette étude vise à comparer les modifications de surfaces qui surviennent sur une surface mate qui est ensuite lustrée par frottement. Lorsque le terme mat est employé cela signifie que la surface analysée est vierge de tout contact.

Nous avons observé dans un premier temps l'altitude²⁹ des deux surfaces afin de les comparer, puis nous avons fait deux coupes représentatives de ces deux surfaces sur environ 1,3cm. L'échelle des altitudes est différente car l'une va de 0 à 10 μm pour la surface mate et de 0 à 6 μm pour la surface lustrée. 10 et 6 sont les maximales enregistrées.

- Comparaison en altitude des deux surfaces :



Mesure en altitude: Zone mate

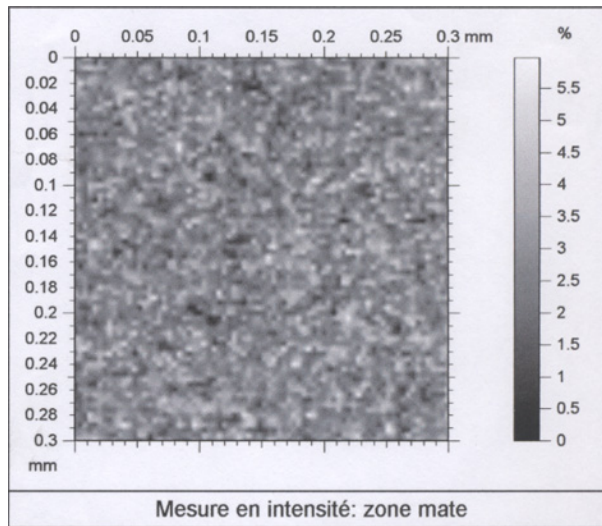


Mesure en altitude: Zone lustrée

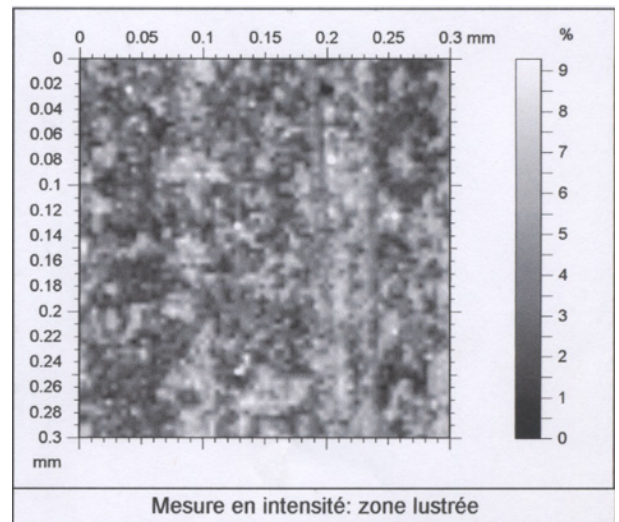
²⁸ STIL- 440 rue J de Guiramand- P.A. Aix en provence- 13858 Aix en Provence Cedex 3.

²⁹ L'altitude est la différence de niveau de tous les micro- pics qui forment la surface de la peinture.

- Comparaison en intensité de ces mêmes surfaces :

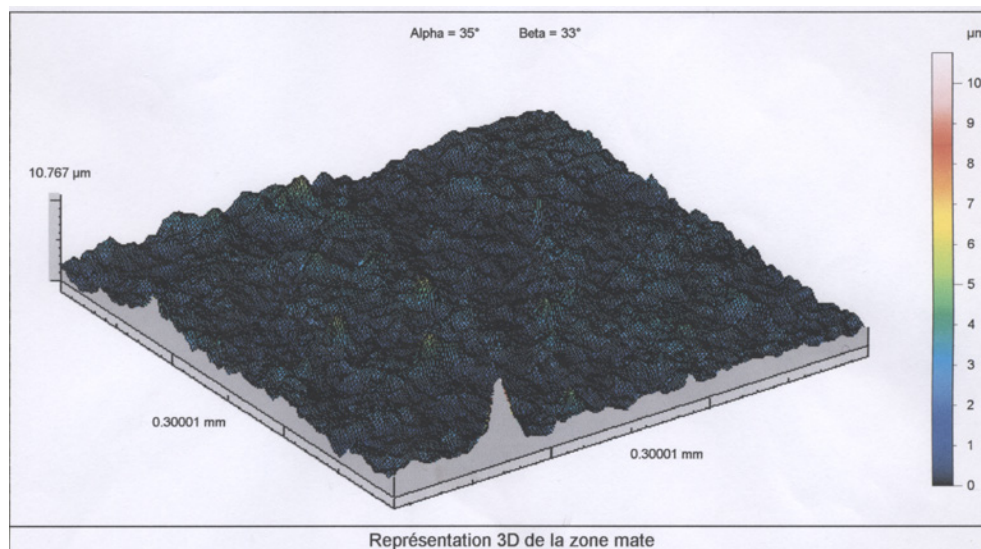


Mesure en intensité: Zone mate.

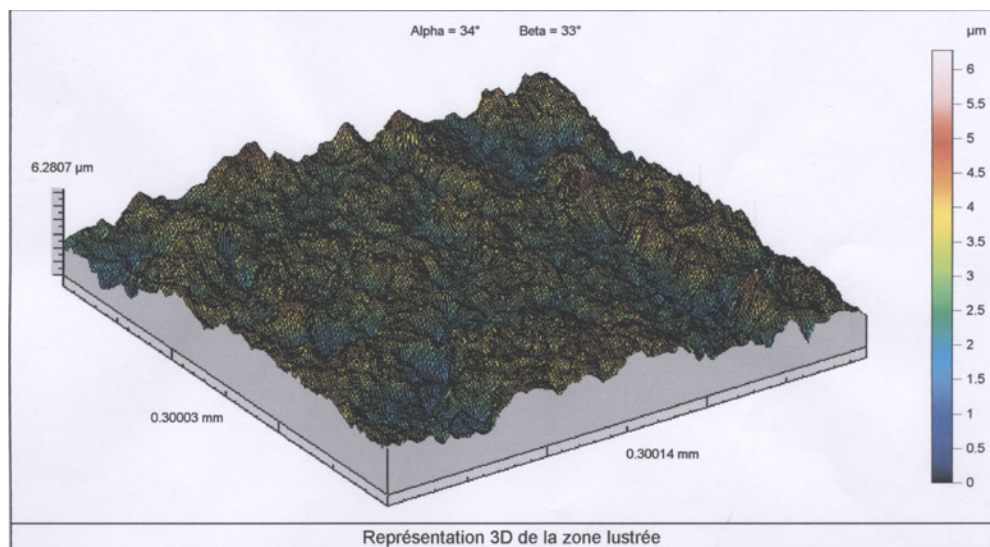


Mesure en intensité: Zone lustrée.

- Visualisation en 3D de l'aspect de surface des zones mates et lustrées :



Visualisation en 3 D de la zone mate.

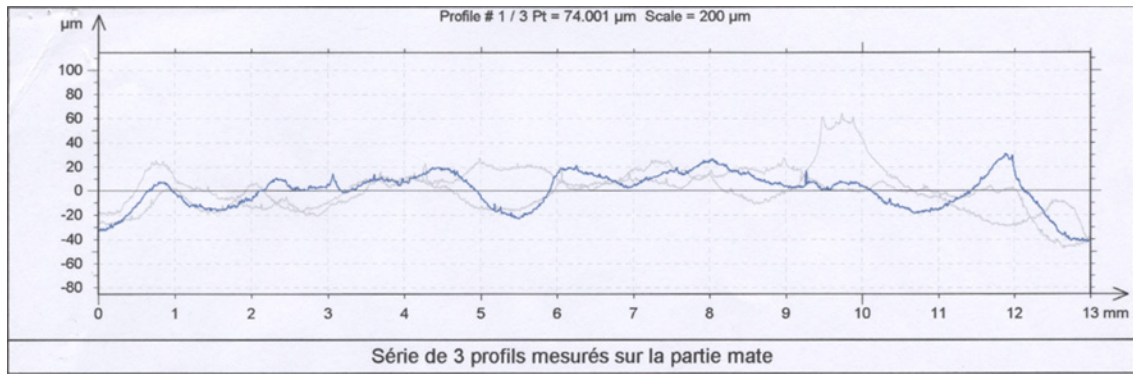


Visualisation en 3 D de la zone lustrée.

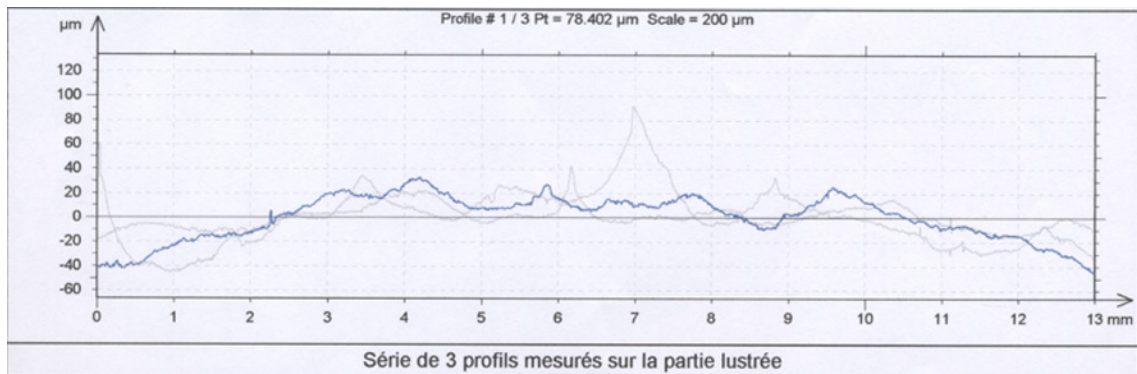
Interprétation :

Si l'on observe bien ces représentations, on s'aperçoit que même si elles présentent des différences d'altitude plus importantes, la surface mate est, dans son ensemble, plus homogène. Ceci pourrait paraître contradictoire, mais en fait même si la surface lustrée est plus hétérogène, elle présente un aspect de surface plus doux et moins chaotique que la surface mate. Cela s'observe mieux sur les tranches des schémas de représentation en 3D, mais aussi sur les coupes des deux surfaces.

◦ Coupes des deux surfaces :



Profile de la surface mate



Profile de la surface lustrée

Interprétation :

- Sur ces deux profils il faut non pas observer la courbe dans son ensemble, mais sa structure. On constate alors que celle de la partie mate est constituée de micro pics que l'on ne retrouve pas sur la partie lustrée. Cette dernière présente une structure plus lisse.

- Donc, lors d'un frottement, l'homogénéité chaotique de la surface d'origine est modifiée pour une surface plus hétérogène et moins pointue. Cette modification de structure engendre une perception plus brillante de la surface. En effet, la lumière réfléchie est en quantité plus importante car elle frappe un nombre plus important de zones lisses.

4. Spectrométrie :

L'échantillon de peinture rouge placé dans l'appareil de mesure provient d'un des tableaux tests que j'ai réalisés reproduisant la technique exacte de l'artiste. Les mesures ont été faites avec un spectromètre de la société STIL (Aix en Provence, le 07 mars 2003). Cet appareil permet de modifier l'angle d'éclairage de la lumière blanche émise sur une surface et de son rapport avec un angle de réception donné. L'échantillon est placé au centre de la machine, l'angle d'émission de la lumière est déterminé à l'avance ainsi que l'angle de réception de cette lumière, après avoir frappé la surface de l'échantillon.

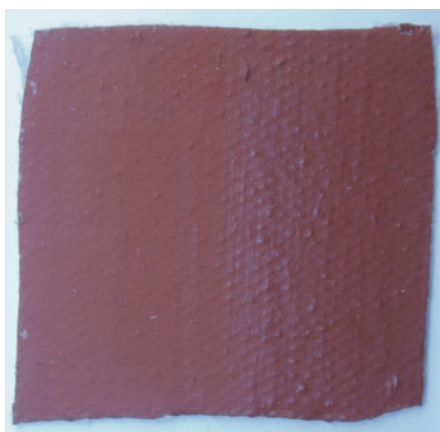
Ces analyses ont permis de comparer quelles étaient les différences de perception de la couleur et de son intensité sur une surface vierge (mate) et de la même surface altérée par une brillance (lustrée), en fonction de l'angle d'éclairage et de réception.



Spectromètre de la société STIL.

- E : Angle d'Emission de la lumière blanche.

- R : Angle de Réception de cette même lumière blanche après avoir frappé les surfaces mates et lustrées.



Mate

Lustrée

L'échantillon de peinture ayant servi aux analyses de spectrométrie et de microtopographie avec une surface mate (vierge) et la même surface lustrée.

Dans un premier temps nous avons choisi d'éclairer les surfaces à un angle de 0° , donc face à l'échantillon, et de réceptionner la lumière réémise à un angle de 45° (E : 0, R : 45).

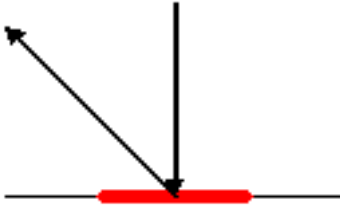
Nous avons ensuite changé l'angle d'émission de la lumière à 45° en gardant un angle de 45° pour la réception (E : 45, R : 45).

Puis nous avons choisi un angle de réception de 70° pour le même angle d'émission de 45° (E : 45, R : 70).

Pour finir nous avons baissé l'angle d'émission à 70° pour le même angle de réception de 70° (E : 70, R : 70).

◦ Analyse n°1 :

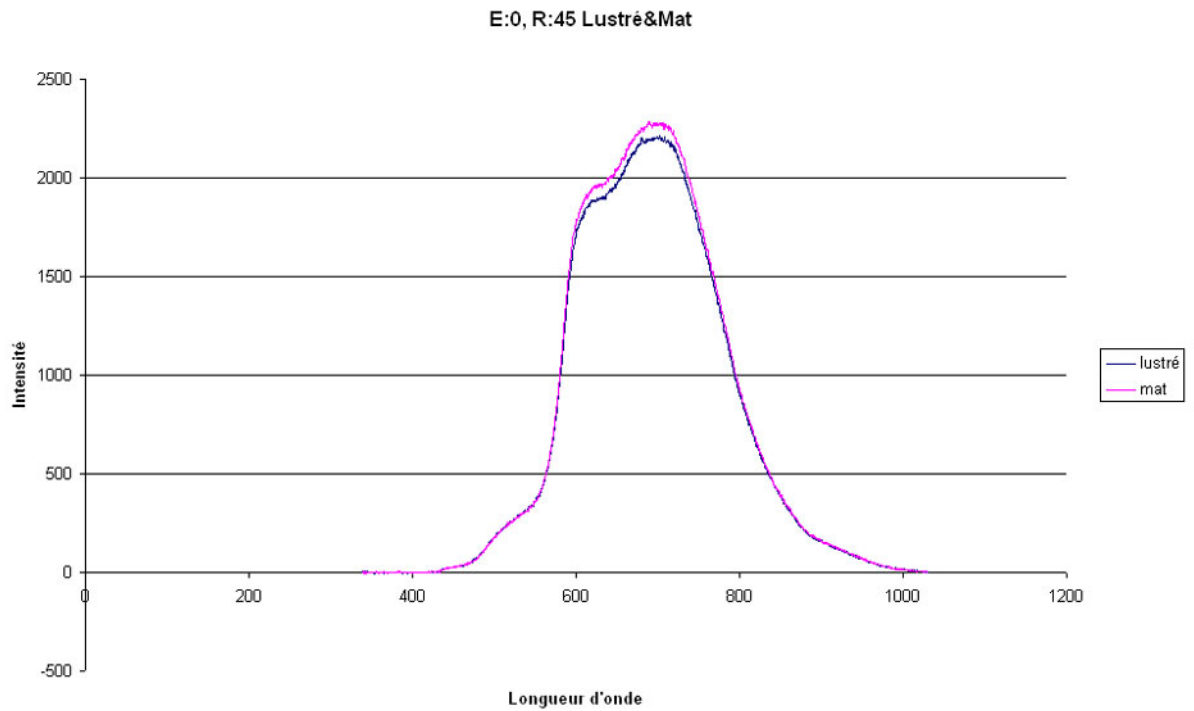
- Schéma de l'angle d'incidence correspondant au graphique n°1 :



Angle d'incidence : 0° .

Angle de réflexion : 45° .

- Graphique n°1 : E : 0, R : 45, comparaison des courbes entre surfaces mate et lustrée :

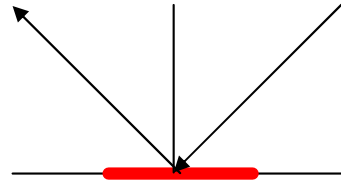


- Interprétation :

Nous obtenons le même spectre pour les deux surfaces situées dans la longueur d'onde du rouge, avec pour la surface mate une intensité légèrement plus élevée.

◦ Analyse n°2 :

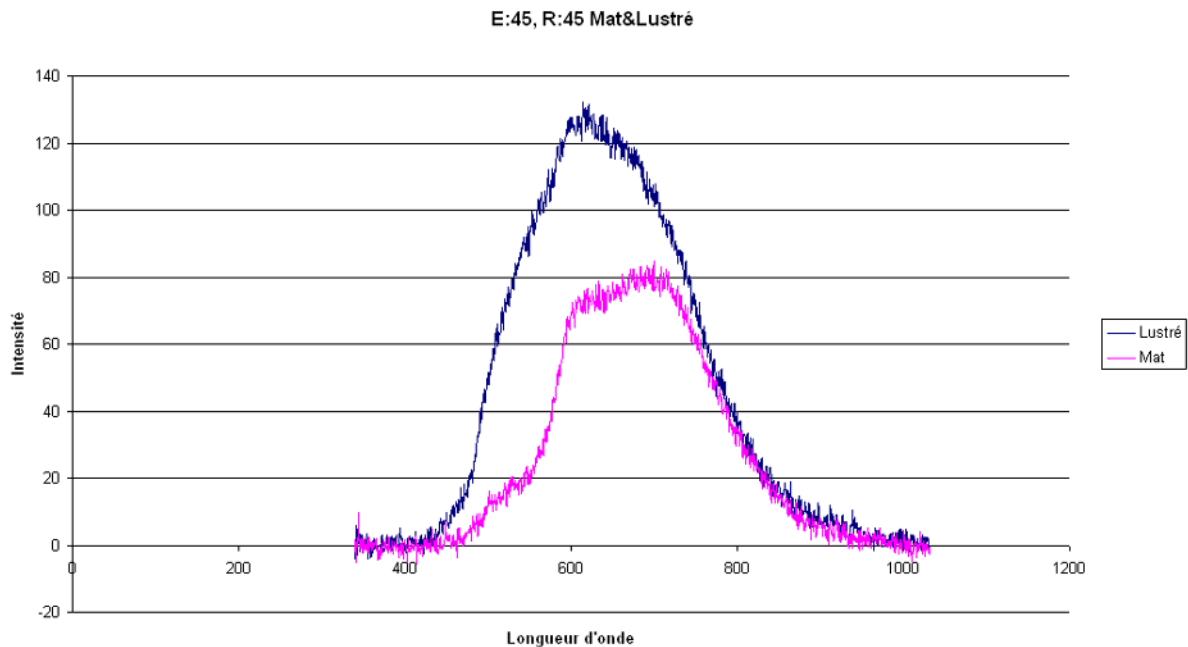
- Schéma de l'angle d'incidence correspondant au graphique n°2 :



Angle d'incidence : 45° .

Angle de réflexion : 45° .

- Graphique n°2 : E : 45, R : 45, comparaison des courbes entre surface mate et lustrée :

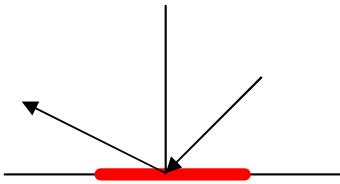


- Interprétation :

La perception de la couleur change légèrement, les spectres ne sont pas les mêmes, et l'intensité non plus. La partie lustrée réémet une lumière plus intense.

◦ Analyse n°3 :

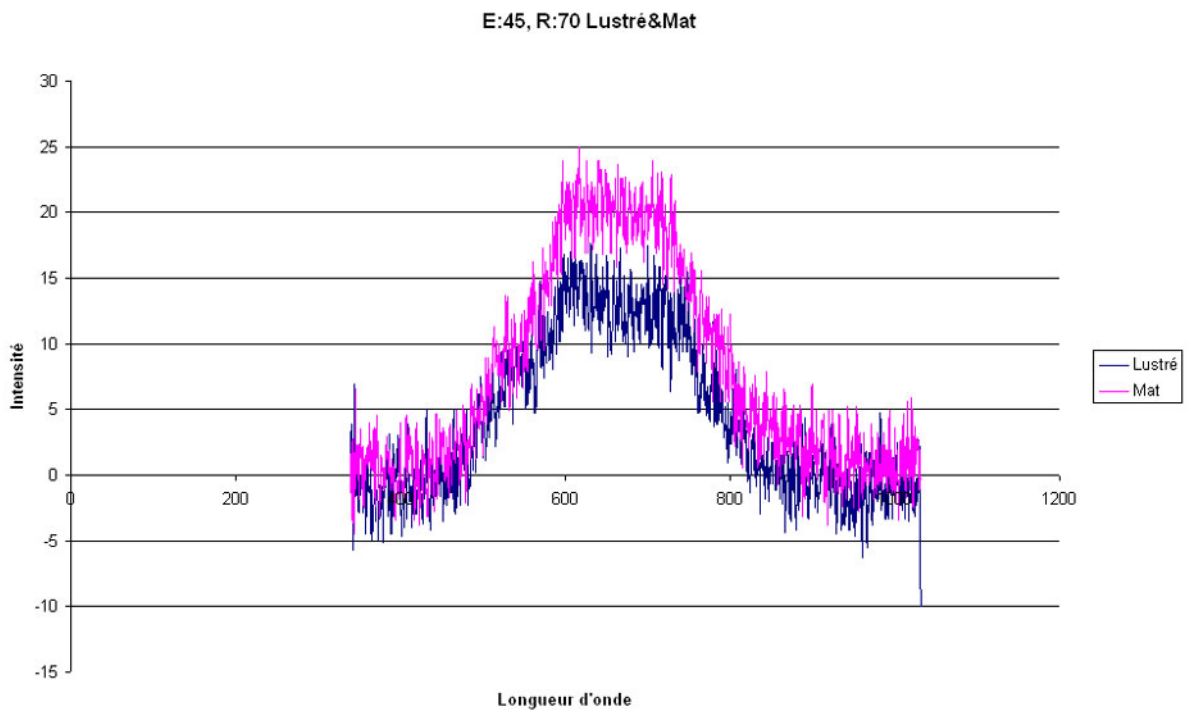
- Schéma de l'angle d'incidence correspondant au graphique n°3 :



Angle d'incidence : 45° .

Angle de réflexion : 70° .

- Graphique n°3 : E : 45, R : 70, comparaison des courbes entre surface mate et lustrée :

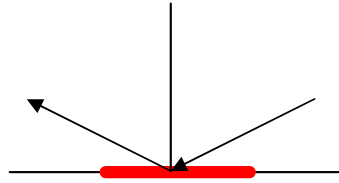


- Interprétation :

L'intensité des deux spectres est assez basse même si celle de la zone mate est légèrement plus élevée.

◦ Analyse n°4 :

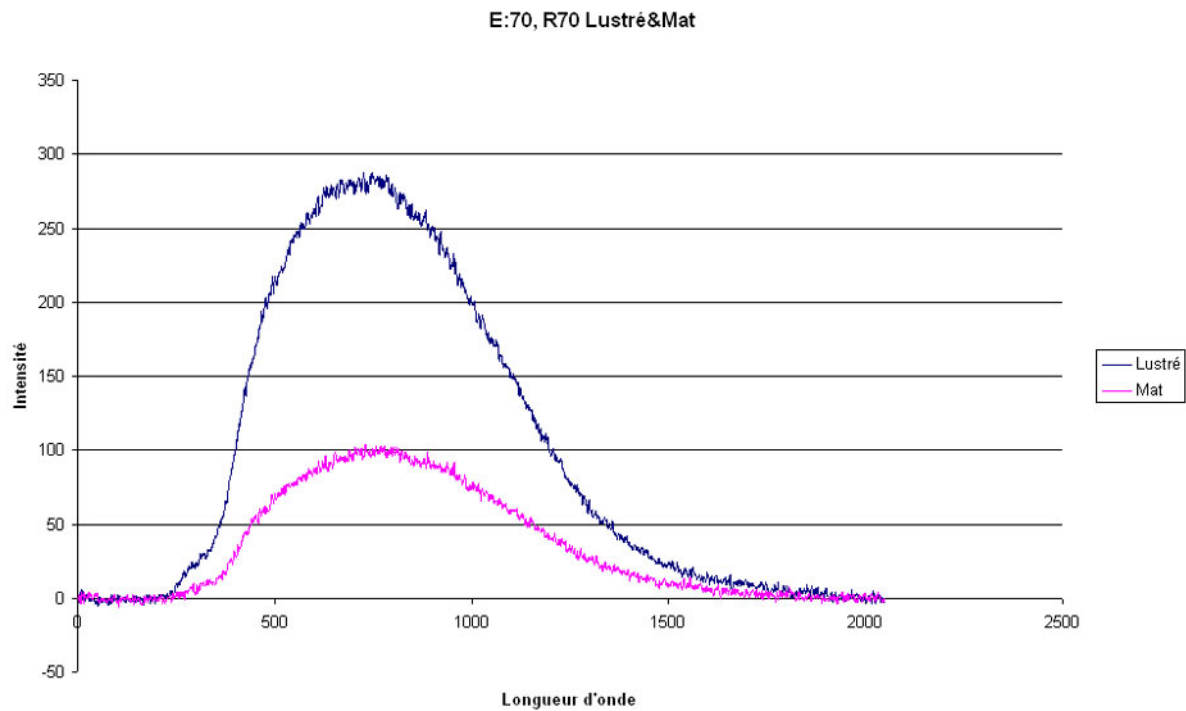
- Schéma de l'angle d'incidence correspondant au graphique n°4 :



Angle d'incidence : 70° .

Angle de réflexion : 70° .

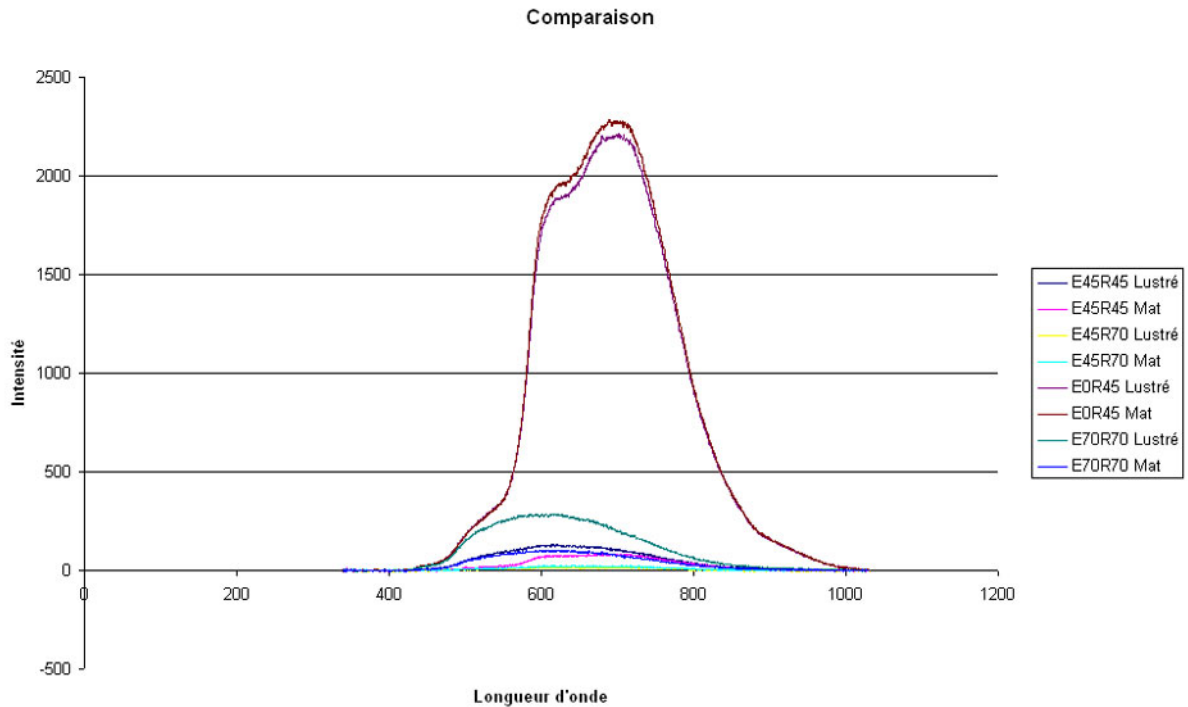
- Graphique n°4 : E : 70, R : 70, comparaison des courbes entre surface mate et lustrée :



- Interprétation :

Le spectre de la surface lustrée est d'une intensité beaucoup plus forte et l'on tend même vers le bleu dans le spectre de la lumière blanche.

◦ Graphique récapitulatif :



◦ Conclusion :

- En lumière directe, c'est-à-dire face à l'œuvre et si le spectateur l'observe à 45°, la perception de la couleur et son intensité sont pratiquement les mêmes pour une surface vierge ou altérée. La brillance est donc pratiquement invisible.
- Par contre, plus la lumière est rasante et plus le spectateur se place parallèlement à l'œuvre, plus la brillance est visible.
- Nous pouvons conclure que la perception de la couleur change. Ici la brillance d'une surface de peinture rouge, à un éclairage et une observation rasante, donne une peinture qui tire sur le bleu.
- Ces analyses ont permis de quantifier et de confirmer les observations que nous pouvions faire à l'œil nu.
- Elles nous permettent également d'approfondir notre réflexion sur un système d'éclairage muséographique adapté aux œuvres de D. Tatah pour minimiser l'observation des brillances lors des expositions.

d. Vieillissement des matériaux mis en œuvre dans la technique de Djamel Tatah:

1. Vieillissement de l'essence de térébenthine :

Elle résinifie (on dit aussi parfois qu'elle "graisse") c'est-à-dire que même la térébenthine la plus claire et la mieux distillée jaunit assez rapidement en présence de l'air, puis se trouble et devient plus grasse. Ensuite, elle forme un dépôt graisseux qui peut s'apparenter à une résine. Pour éviter cette résinification, de nombreux traités conseillent d'utiliser une térébenthine très pure : la térébenthine distillée deux fois (bi-distillée).

Exposée à l'air libre, elle subit une suite de réactions chimiques très complexes qui vont la résinifier. Elle doit être conservée dans un récipient qu'elle remplit parfaitement, à l'abri de la lumière. Une térébenthine qui présente un début de jaunissement devra être jetée sans remords³⁰.

2. Vieillissement de l'huile :

Au début du séchage, le film d'une peinture à l'huile est mou et peu résistant mécaniquement et chimiquement. Sa structure très poreuse facilite la diffusion de tout liquide, par exemple l'huile non encore solidifiée d'une couche supérieure. Cette période est donc critique pour la formation d'embus.

Au cours du vieillissement, les réactions d'oxydation et de polymérisation se poursuivent. Le film devient de plus en plus dur et il se forme des composés acides : acide pronionique, acide azélaïque, etc. L'indice de réfraction augmente et se rapproche de celui de certains pigments, d'où une augmentation de la transparence³¹.

3. Vieillissement de la cire :

Toutes les cires sont inertes, permanentes et durables tant qu'elles ne sont pas exposées à de trop fortes chaleurs et à des dégâts physiques. Les objets en cire sont vulnérables à l'attaque d'insectes et de rongeurs. La cire de carnauba, comme toute cire naturelle, est constituée principalement d'ester. Avec le temps et l'exposition à la lumière les chaînes ont tendance à se couper et la cire à saponifier. On considère tout de même que la cire est un matériau qui vieillit bien.

³⁰ BEGUIN (André), *Dictionnaire Technique de la Peinture*, Vol VI, Paris, 1984.

³¹ Cours de l'IFROA par Gilles Delcroix.

Dès lors qu'elle est présente dans une œuvre, il faut surveiller la température (ni trop excessive ni trop basse) ainsi que l'empoussièrement.

V. Les œuvres de Djamel Tatah présentes dans les institutions muséales, les altérations constatées, les traitements.

a. Les œuvres de D. Tatah dans les institutions muséales :

Certaines des œuvres de Djamel Tatah sont conservées dans des institutions muséales comme le FNAC (Fond National d'Art Contemporain) qui en possède quatre.

Le FNAC :

o " sans titre ", 1992, huile et cire sur bois et toile, 220 × 197cm.
inv : 93462.

o " sans titre ", 1992, huile et cire sur bois et toile, 220 × 197cm.
inv : AM 1994- DEP120.

o " sans titre ", 1994, huile et cire sur bois et toile, 120× 386cm,
triptyque. inv : 95128 (1 à 3).

o " sans titre ", 1999, huile et cire sur toile, 220 × 760cm, en 5
éléments. inv : 01-591.

Le Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris (FMAC) dispose d'une œuvre.

Le FMAC :

o " sans titre ", 1997, huile et cire sur toile, inv : CMP-19764.

Les FRAC (Fond Régional d'Art Contemporain) en possèdent également. celui d'Ile de France : trois peintures.

FRAC Ile de France :

o " sans titre ", 1992, huile et cire sur toile, 180 × 205cm. inv :
P93303.

o " sans titre ", 1992, huile et cire sur bois et toile, 130 × 200cm.
inv : P96373.

o " sans titre ", 1995, huile et cire sur bois et toile, 210 × 290cm.
inv : P96373.

Celui de la région PACA détient une œuvre.

FRAC PACA :

o " sans titre ", 1994, huile et cire sur bois et toile, 220 × 200cm.
inv : 94 269.

L'œuvre que possédait celui de Corse a aujourd'hui disparu, suite à un incendie.

FRAC Corse :

o " Les femmes d'Alger ", 1995, huile et cire sur bois et toile,
220 × 197cm. inv : 5/12.96/P. aujourd'hui perdu.

Le musée d'Art Contemporain de Marseille a en sa possession également une œuvre et les Abattoirs de Toulouse possèdent deux peintures.

Musée d'art contemporain de Marseille :

o " sans titre ", 1993, huile et cire sur bois et toile, 220× 661cm,
polyptique. inv : C.95.10.

Musée des Abattoirs de Toulouse :

o " sans titre ", 1993, huile et cire sur bois et toile, 250× 175cm.
inv : D. 1995.1.500.

o " Les femmes d'Alger ", 1996, huile et cire sur bois et toile, 3
× 350× 450cm. inv : D.1996.1.1

b. Les constats d'états et interventions sur ses œuvres :

Ce travail de recensement des constats d'état et des interventions a été facilité par le travail de Julie Marzat (ancienne étudiante de l'École du Louvre, qui a réalisé un mémoire de muséologie sur les œuvres de Djamel Tatah), a obtenu auprès des institutions de nombreuses informations. J'ai choisi de retranscrire cette partie des recherches et de réaliser moi-même un constat d'état, n'ayant pas pu me rendre dans tous les lieux où se trouvent ses tableaux.

Les informations ne sont pas homogènes, certains constats sont assez succincts, d'autres possèdent des recommandations intéressantes pour la conservation

préventive. Je n'ai pas pu non plus me rendre compte de toutes les interventions.

J'ai contacté quelques uns des restaurateurs qui ont travaillé sur ses œuvres afin de profiter de leur expérience et de leur réflexion sur la problématique des brillances.

1. *FNAC* : " sans titre ", 1992, huile et cire sur bois et toile, 220 × 197cm. inv : 93462.

Œuvre en dépôt depuis 2000 au Ministère de la fonction publique et des réformes administratives.

- Constat en 1996 en vue d'une intervention. L'ensemble paraissait en bon état malgré quelques petites pertes de matière sur les bords.

- Intervention de Mme Hélène Valentin :

Refixages locaux et réintégration.

- Constat du 11/04/2000 par Sophie Spalek :

Support :

- Bords abîmés et usés, encoche (angle inférieur perte et bord supérieur abîmé)

- Toile flottante.

Couche picturale :

- Usures sur les reliefs et tâches brillantes (surtout dans le marron).

- Lacune en bas au niveau du personnage, perte de matière dans le bleu et le blanc.

2. *FNAC* : " sans titre ", 1994, huile et cire sur bois et toile, 120× 386cm, triptyque. inv : 95128 (1 à 3).

Œuvre en dépôt depuis 2000 au Conseil Economique et Social.

- Intervention en 1996 de Mme Hélène Valentin sur le N°2 :

Reprise d'un enfoncement accidentel dans les réserves du Fnac.

Préconisation pour la présentation : " Eviter tout risque de frottement. Ne pas superposer les œuvres au stockage sans protections intermédiaires ".

- Pas de constat d'état.

3. *FNAC* : " sans titre ", 1999, huile et cire sur toile, 220 × 760cm, en 5 éléments. inv : 01-591.

- Le constat d'entrée de l'œuvre a été réalisé en 2001 par Eliane Lecomte :

- o n°1 : Une trace de brillance au centre (3cm).
Trois traces de brillance partie médiane droite.
Traces de doigts (brillance) au milieu des bords droit et gauche.
- o n°2 : Traces de doigt au milieu des deux bords droit et gauche avec légère perte de matière.
- o n°3 : Une éraflure de 9cm dans la partie inférieure gauche.
Léger enfoncement dans l'angle inférieur gauche.
- o n°4 : Une éraflure de 4 cm près du bord supérieur droit.
Traces de doigts au milieu de bords droit et gauche (brillance).
Eraflure en zig-zag au milieu du bord inférieur.
- o n°5 : Bon état.

4. *FRAC* :Ile de France : " sans titre ", 1992, huile et cire sur toile, 180 × 205cm. inv : P93303.

- Constat d'état et intervention de Catherine Goupil et Serge Tiers en 2000:
 - o Lacunes sur les bords et empoussièrément généralisé.
 - o Dépoussiérage de la face au chiffon doux.
 - o Réintégration des lacunes à l'aquarelle.

5. *FRAC PACA* : " sans titre ", 1992, huile et cire sur toile, 180 × 205cm. inv : P93303.

- Plusieurs constats ont été réalisés lors des mouvements de l'œuvre, aucune altération majeure n'est recensée. La fiche technique de 1995 de l'œuvre est assez détaillée (Pascal Prompt : régisseur) :
 - o Bois et toile collée sur 4cm à la face du châssis en bois.
Quatre traverses en bois assemblées par collage et renforcé par des équerres en bois fixées aux quatre coins.
La peinture est constituée d'un fond orange recouvert d'une couche bleue.
 - o Des fentes correspondant à l'assemblage sont apparentes à la face.
La trame du bois est visible à travers la couche bleue.
Perte de matière sur le contour de l'œuvre.
Perte de matière importante de peinture bleue laissant apparaître la couche orange.
Retouche apparente sur l'arrête supérieure gauche.
Arrachements du bois probablement provoqués par les manipulations.

- Intervention et questionnement:

o Refixage sur 2 cm.

Retouche apparente.

Surveiller l'évolution des assemblages du châssis.

Questions à l'artiste sur la ou les pertes de matières notamment celles qui ont été retouchées.

Prévoir un système de transport et de manipulation de l'œuvre.

6. *Musée des Abattoirs de Toulouse* : " sans titre ", 1993, huile et cire sur bois et toile, 250× 175cm. inv : D. 1995.1.500.

Œuvre en dépôt depuis 1996 au Tribunal de Grande Instance de St Gaudens.

- Le dossier de l'œuvre ne comporte pas de constat ni de note sur une éventuelle intervention. Il est juste consigné :

o Une photo face et revers.

Un schéma du châssis.

Protection en carton avec des renforts aux quatre coins du châssis, au dos de l'œuvre.

Les fibres de la toile n'ont pas été analysées.

Amincissement de la couche picturale, surtout sur le châssis qui laisse apparaître une préparation blanche.

Ils ne sont pas sûrs de la présence d'un vernis et la notion d'huile et de cire est abstraite.

7. *Musée des Abattoirs de Toulouse* : " Les femmes d'Alger ", 1996, huile et cire sur bois et toile, 3 × 350× 450cm. inv : D.1996.1.1

- La technique est la même que l'autre œuvre que possède le musée des abattoirs mais étant donné l'importance symbolique de l'œuvre. D. Tatah a pensé à renforcer son panneau par une structure métallique afin de limiter les mouvements de la toile et du bois.

- Tableau récapitulatif :

Les œuvres	Altérations	Interventions
FNAC : " sans titre ", 1992, huile et cire sur bois et toile, 220×197cm. inv : 93462.	<ul style="list-style-type: none"> - Support bois abîmé. - Toile flottante. - Usures et lacunes de la couche picturale. - Tâches brillantes. 	<ul style="list-style-type: none"> - Refixage - Réintégration.
FNAC : " sans titre ", 1994, huile et cire sur bois et toile, 120× 386cm, tryptique. inv : 95128 (1 à 3).	<ul style="list-style-type: none"> - Enfoncement 	<ul style="list-style-type: none"> - reprise de la déformation.
FNAC : " sans titre ", 1999, huile et cire sur toile, 220 × 760cm, en 5 éléments. inv : 01-591.	<ul style="list-style-type: none"> -Nombreuses traces de brillances. - Eraflures de la couche picturale. - Perte de matière. 	
FNAC Ile de France : " sans titre ", 1992, huile et cire sur toile, 180 × 205cm. inv : P93303.	<ul style="list-style-type: none"> - Lacunes sur les bords. - Empoussièrment général. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dépoussiérage au chiffon doux. - Réintégration des lacunes à l'aquarelle.
FRAC PACA : " sans titre ", 1994, huile et cire sur bois et toile, 220×200cm. inv : 94 269.	<ul style="list-style-type: none"> - Perte de matière. - Support bois abîmé. - Marquage du châssis à la face. 	<ul style="list-style-type: none"> - Refixage. - Retouche apparente.
Abattoirs : " sans titre ", 1993, huile et cire sur bois et toile, 250×175cm. inv : D. 1995.1.500.	<ul style="list-style-type: none"> - Amincissement de la couche picturale. 	
Abattoirs : " Les femmes d'Alger ", 1996, huile et cire sur bois et toile, 3 × 350× 450cm. inv : D.1996.1.1	<ul style="list-style-type: none"> - Pas de constat. 	

c. Un constat d'état :

Constat d'état de l'œuvre du FNAC : " sans titre ", 1999, huile et cire sur toile, 220 × 760cm, en 5 éléments. inv : 01-591, présentée à Beaubourg durant une exposition. Réalisé in situ le 5 mars 2003. Le lieu d'exposition étant mal éclairé certaines altérations situées dans le bas de l'œuvre ont pu être omises.

- L'œuvre est constituée de cinq tableaux, de différents formats, juxtaposés, représentant sept figures sur fond vert, rouge et bleu. L'ensemble est accroché à 4 cm du sol. Les châssis sont en bois résineux et la toile est mixte (lin-coton).

- La technique picturale est la même que celle décrite précédemment, à base d'huile et de cire de carnauba sur une toile mixte (lin- coton) déjà encollée.

- On peut noter la présence de nombreuses griffures et brillances. Les brillances et les traces de doigts se retrouvent principalement sur le milieu des bords, là où l'œuvre est prise en main pour les manipulations. On remarque également des brillances diffuses et légères près des épaules des personnages. De nombreuses petites griffures accidentelles sont présentes un peu partout. Il y a deux tâches assimilables à des retouches ainsi qu'un écrasement de 50 cm sur le bord supérieur du troisième tableau dû certainement à l'application d'un autre panneau en surface qui a écrasé la couche picturale provoquant une brillance.



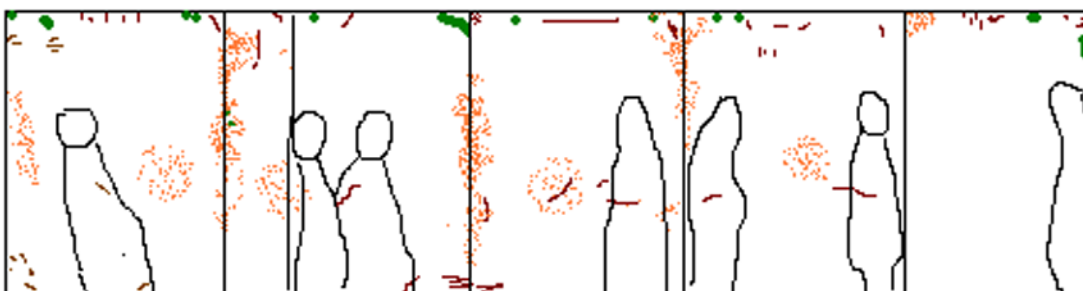
Détail d'une griffure dans les cheveux d'une des figures.



Photo de l'oeuvre.



Traces de doigts brillantes à la jonction de deux des panneaux.



- Brillances diffuses.



- Traces de doigts brillantes.



- Griffures brillantes.

TROISIEME PARTIE : Préambule au protocole de test

Cette partie se propose d'étudier dans un premier temps la conservation préventive propre aux oeuvres de D. Tatah, car elle est nécessaire avant toute tentative d'intervention sur l'oeuvre.

Puis dans un deuxième temps de mettre en place le protocole de test en vue de restaurer les brillances et d'améliorer la technique de l'artiste.

I. Conservation préventive :

Nous l'avons vu, les oeuvres de Djamel Tatah ne devraient pas poser de problèmes s'il n'y a pas de contact avec la surface. Malheureusement la majorité des altérations rencontrées sont, pour la plupart du temps, provoquées lors des diverses manipulations et pendant les expositions.

La conservation préventive est nécessaire pour minimiser les risques d'altérations. Les oeuvres doivent être manipulées très consciencieusement. Et un maximum de précautions doit être pris lors des expositions.

Les œuvres encourent divers risques dus aux conditions d'emballage, de stockage, de manutention et d'exposition.

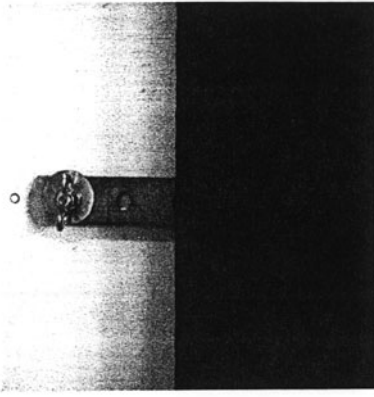
a. Le dépoussiérage :

Une autre difficulté entre en ligne de compte : le dépoussiérage. En effet vu la nature de la peinture on peut facilement envisager les problèmes que l'on pourrait rencontrer. Le dépoussiérage est abordé dans cette partie sur la conservation préventive, car un dépoussiérage préventif régulier pourrait éviter des difficultés futures à cause d'un encrassement important.

La cire attire considérablement la poussière qui au bout d'un certain temps se fige dans la matière de manière irréversible. Pour éviter une intervention de restauration délicate, il est préférable en préventif de dépoussiérer régulièrement avec un plumeau très doux, en faisant attention à la dureté de la zone médiane rigide des plumes, qui risquerait de provoquer des griffures brillantes. Un chiffon et une brosse souple apportent un contact direct trop important avec la peinture pour les préconiser.

b. L'emballage, le stockage:

Le châssis M.R.T. (Manutention, Réserve, Transport).



Peinture dans son caisson MRT, détail de la glissière.

Ici, les oeuvres ne sont pas protégées par un cadre et toute manipulation entraîne un contact direct. L'idéal pour ces oeuvres serait un châssis M.R.T. (Manutention, Réserve, Transport).

Ces châssis permettent de manipuler l'oeuvre en ayant le moins de contact car elle reste dans son châssis pratiquement tout le temps, excepté pendant les périodes d'expositions. La manutention est facilitée par l'ajout de poignées sur les côtés du caisson, à hauteur de prise. Les bords de la peinture sont protégés car il y a un espace suffisamment large entre les bords de l'oeuvre et ceux du caisson. Ils sont utilisés à chaque transport, ils rentrent facilement dans une caisse.

Le châssis M.R.T. permet également d'entreposer plusieurs peintures en les empilant, sans risque, les unes sur les autres. Il se compose d'un caisson en bois contreplaqué et de quatre pattes métalliques à glissière de type " Hasenkamp ". Un espace libre doit être ménagé autour du tableau pour permettre un vissage et un dévissage des écrous. Les pattes métalliques à glissières sont fixées sur le châssis de l'oeuvre, au revers. Les glissières sont maintenues au fond du caisson par un écrou " papillon ", facilement vissable et dévissable. Les pattes munies de boucles permettent l'accrochage de l'oeuvre. Les glissières, elles, se coulent derrière pour être invisibles. Notons qu'il faut placer au revers de l'oeuvre une protection en polycarbonate alvéolaire, qui laisse le revers visible, ainsi qu'une protection de la face en tendant un film protecteur sur le châssis M.R.T.

Mais le coût de fabrication de ces châssis semble impossible à intégrer dans la gestion de l'artiste. Pour les oeuvres appartenant à des institutions d'état, celui-ci pourrait être une bonne solution. En ce qui concerne les oeuvres ayant des propriétaires privés, il serait judicieux de leur exposer les avantages de ce châssis.

Il existe, bien entendu, d'autres alternatives que les châssis MRT comme par exemple des poignées métalliques ou des sangles à placer sur les côtés de l'oeuvre ou au revers. Ces poignées sont retirées pour chaque exposition et servent uniquement pour manipuler l'oeuvre.

D'après l'interview réalisée avec l'artiste, les poignées ne peuvent pas être posées sur les côtés du châssis car les bords

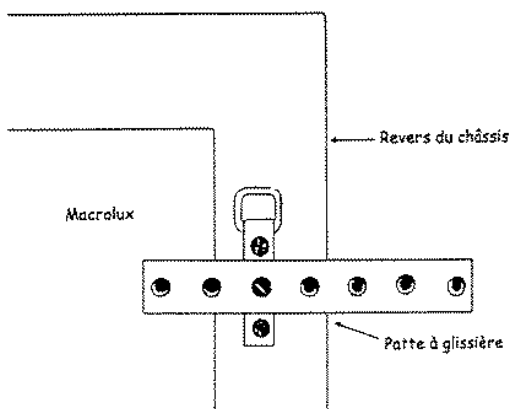


Schéma du dos de la patte à glissière.

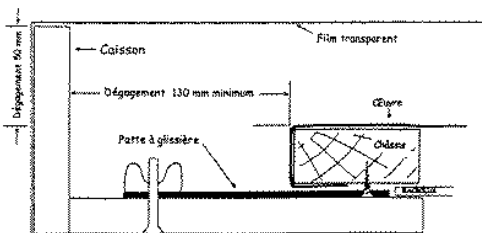


Schéma du caisson MRT en coupe.

ont une importance, et les traces laissées par les poignées gêneraient la lisibilité de l'oeuvre. D'autre part D. Tatah fait tendre ses toiles sur le revers du châssis et les agrafes ne sont pas visibles. Les bords font partie de la peinture.

Dans son oeuvre, on rencontre de nombreux diptyques et triptyques à quelques centimètres les uns des autres et les chants ont une certaine continuité entre eux.

Leur emballage doit être réalisé en considérant la fragilité du médium en prenant en compte cette sensibilité de surface. Aucun matériau même non abrasif ne doit être mis en contact avec l'oeuvre. Il existe à notre disposition de nombreux matériaux d'emballage, comme du Tivek ou du film polyester, qui pourraient être tendus parallèlement à la surface avec une distance respectée. Pour les oeuvres de grands formats, il faudra tendre des rubans de coton ou des cordelettes pour que la protection ne touche pas la surface de la peinture.

Mais Djamel Tatah de son côté a travaillé avec Philippe Marin de la société MARIN pour la réalisation d'un châssis de transport.

Les conditions climatiques de stockage sont également importantes. Il ne faut en aucun cas que la température soit trop élevée, car la cire est très sensible à la chaleur. Des essais montrent que sous l'effet de la chaleur, le médium se ramollit puis, à une température inférieure, se retend et forme une brillance ainsi qu'une tache plus foncée. La cire connaît une constante diélectrique élevée, elle possède une capacité à absorber la poussière. Les lieux doivent en conséquent être aérés et nettoyés régulièrement.

c. La manutention :

Djamel Tatah essaie de travailler avec le même transporteur qui, lui, connaît amplement les problèmes de sensibilité de surface des oeuvres. Comme ce n'est pas toujours le cas il faudrait joindre lors de chaque transport sur le revers de l'oeuvre une étiquette indiquant : " oeuvre très fragile : à manipuler avec beaucoup de précautions ". Cette note pourrait être placée dans une pochette plastique agrafée au revers de l'oeuvre, sur le châssis. On pourrait également placer des indications et une notice.

La manipulation est une opération délicate qui demande une



Les coulures sur les chants.



Revers du châssis de transport mis au point par Marin à la demande de Djamel Tatah.



L'oeuvre dans son châssis à la face.



Ce même châssis facilite la prise en main de l'oeuvre.

grande rigueur et le respect des règles de prudence. Les diverses étapes de la manipulation nécessitent quelques précautions. Notons que le port de gants ne change rien, si l'on touche le tableau avec une pression un peu exercée, il apparaît instantanément une brillance. Mais les gants blancs³², s'ils sont propres, évitent en prime le dépôt de crasse et d'humidité présentes sur les mains.

- Lieu de travail :

- Le lieu doit être propre et bien éclairé sans trop de passage pour ne pas gêner la manipulation de l'oeuvre.

- Tenue vestimentaire :

- Port de chaussures à semelles anti-dérapantes et sans talons.

- Pas de vêtements trop larges pour ne pas risquer d'effleurer la surface.

- Des gants devront quand même être utilisés même s'ils n'empêchent pas de faire briller la surface.

- Ne pas garder dans les poches ouvertes des outils (marteau, clefs, crayon ...) pour éviter leur chute au moment de se baisser.

- Prise en main de l'oeuvre:

- Au préalable il faut vérifier les voies d'accès du point A au point B.

- Préparer le lieu d'arrivée.

- Ne pas prendre le risque de manipuler une oeuvre seul.

- Prendre l'oeuvre par les côtés sans que les doigts touchent la face de l'oeuvre. La main à plat sur le chant et l'autre au revers de l'oeuvre pour soulever par une traverse ou le bord.

- Les deux personnes vont dans le sens de la marche, jamais face à face.

- La pose de l'oeuvre :

- Poser l'oeuvre délicatement sur des cales matelassées et antidérapantes.

³² Les gants sont la plupart du temps blancs ou de couleur claire car de cette manière ils indiquent plus facilement leur niveau de saleté.

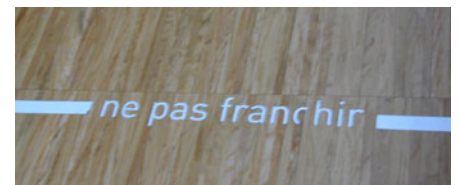
- Ne pas faire glisser l'oeuvre au sol pour la déplacer.
- Faire attention à la proximité d'un radiateur, d'une conduite d'eau ou de chauffage.

Ces quelques recommandations de base sont valables pour la plupart des œuvres. Mais, concernant celles de D.Tatah en particulier, ce qui est essentiel c'est qu'il faut bien faire attention qu'à aucun moment elles ne soient touchées.

d. Les expositions :

Un des principaux risques qu'encourent les oeuvres survient pendant les expositions. Les tableaux attirent le spectateur, ils sont touchés, frôlés. Les institutions muséales ont recours à de nombreux moyens pour éviter ce type d'accident. Malheureusement les œuvre de D. Tatah, de par leur conception même, ne supportent pas certains de ces dispositifs.

- Un plexiglas de protection est inconcevable car la matérialité est primordiale ainsi que le contact avec le public. Une vitre ou toute autre protection de surface sont inenvisageables car aucune d'entre elles ne peut être " inexistante " face à l'oeuvre. Pour ses peintures, il ne conçoit pas non plus qu'il y ait de cadre car cela sacralise et limite l'oeuvre. La mise en place d'une protection de surface sans cadre est difficilement envisageable.
- Il serait intéressant de placer à chaque exposition des cartels explicatifs avertissant de l'interdiction de toucher les oeuvres.
- La présence d'un gardien semble indispensable.
- Il existe également des alarmes sensibles, placées parallèlement au sol, et qui détectent une personne s'approchant trop près d'une oeuvre. C'est un moyen assez dissuasif mais qui gêne énormément les visiteurs lorsque l'alarme se déclenche.
- Un autre procédé très répandu dans les lieux d'exposition consiste en un marquage au sol, souvent matérialisé par une bande blanche adhésive posée au sol à quelques centimètres du tableau. C'est également un moyen dissuasif et cela permet au gardien d'interpeller les personnes qui passent cette limite.



Exemple de marquage au sol.



*L'oeuvre dans le musée
Beaubourg.*



*Exemple du
comportements des
visiteurs devant les
oeuvres de Djamel
Tatah.*

Lors de ma visite au musée Beaubourg, l'œuvre : "Sans titre" de 1999 en 5 éléments appartenant au FNAC était exposée. J'ai alors pu observer comment elle était montrée au public et quel était le comportement des visiteurs face à l'œuvre :

- Cette peinture mesure 7.60m, ce qui est une assez grande longueur. Elle était située dans un passage assimilable à un couloir, favorisant un mouvement incessant de visiteurs. Cet accès n'étant pas très large, à forte affluence, les risques d'accidents sont multipliés. Dans ce cas précis le choix muséographique est très intéressant mais, pour la conservation de l'œuvre, il serait plus judicieux de l'exposer de manière frontale de façon à ce que les personnes arrivent devant l'œuvre. Cela minimiserait les risques de frottements.
- Une discussion avec le gardien de cette salle m'a apporté des informations concernant les comportements particuliers des visiteurs face à l'œuvre. Certaines personnes se prennent en photo à côté d'un personnage pour donner l'effet d'un trompe-l'œil (voir photo de moi). Ces personnes ne font pas toujours attention à ne pas toucher la surface du tableau. D'où l'observation sur le constat d'état (partie 2 " exposition ") des zones de brillances diffuses à hauteur des épaules de personnages du tableau. Les enfants, également très réceptifs, jouent avec ces personnages fictifs, leur parlent et leur serrent la main, touchant le tableau. De plus l'œuvre est accrochée très bas à hauteur du sol d'environ 4cm ; alors que Djamel Tatah stipule dans le dossier de l'œuvre qu'elle doit être accrochée à 7cm du sol. Les visiteurs en s'approchant trop près butent dans le bas du tableau et provoquent des brillances.

e. L'éclairage :

D'après les analyses de spectrométrie faites dans la deuxième partie, plus l'éclairage est rasant, plus la brillance est visible. Afin de minimiser l'observation des brillances, un éclairage indirect frontal serait la meilleure solution.

II. Préambule au protocole de test :

Après ma première rencontre avec l'artiste, il m'a fait parvenir un échantillon reproduisant exactement sa technique habituelle. Cette toile a été tendue sur un bâti pour ensuite essayer différentes interventions. J'ai reproduit les altérations rencontrées le plus fréquemment dans les œuvres de D. Tatah (brillance, frottement, griffures), provoquant une brillance avec un simple frottement de doigt. J'ai ensuite tenté de les résorber par une démarche empirique.

Au préalable, j'avais déjà observé l'aspect de surface au microscope et réfléchi à quelques possibilités.

Ces premiers tests ont été réalisés de manière spontanée. Un test entraînant un autre souvent par une idée naissant d'un test antérieur. Dans un coin de la toile, puis au milieu, juste en notant au fur et à mesure ce que j'avais essayé.

En ayant toujours à l'esprit l'aspect de surface chaotique qui permettrait de rendre à la couche picturale altérée sa matité, j'ai essayé de régénérer avec des solvants, de micro-fissurer la surface, de chauffer, de mater avec de la cire, de retoucher, de vaporiser des solvants et des résines.

Certains de ces essais m'ont permis de penser à l'éventail de possibilités qui s'offrait à moi pour résorber ces brillances et comment j'allais aborder mon protocole de test.

Toutes ces tentatives n'ont rien donné de véritablement satisfaisant au vue du résultat escompté. Elles m'ont toutefois permis de soulever d'autres problèmes relevant du domaine de l'éthique et de la déontologie du restaurateur et, également, de me projeter dans ce que tel ou tel résultat pouvait poser comme problème ou comme élément de réflexion.

Par exemple : admettons qu'une simple régénération avec un solvant résorbe la brillance, demain un autre contact provoquera la même altération. Faut-il être plus curatif en cherchant une protection de surface ou prendre en compte uniquement la conservation préventive ?

Nous savons à travers de nombreux exemples que la restauration de l'art contemporain de par son essence n'adopte pas toujours la déontologie propre aux oeuvres d'art classiques. Les limites de la théorie de Brandi prônant l'instance historique et l'authenticité ont considérablement été bouleversées par l'art contemporain.

L'oeuvre de Djamel Tatah pose pratiquement les mêmes problèmes que ceux engendrés par les peintures

monochromes. La moindre altération gêne le concept même de l'oeuvre. L'histoire de la restauration montre qu'il est déjà arrivé de repeindre entièrement un monochrome parce que son intégrité s'en trouvait affectée. L'artiste Daniel Walravens³³ fait réaliser sous sa direction des séries de monochromes par ses assistants. Si l'un d'entre eux est altéré l'artiste demande à ce qu'ils soient tous repeints car ils font partie d'une série et le vieillissement doit être le même pour tous. D'une autre manière Djamel Tatah a déjà repris le fond d'un de ses propres tableaux qui avait subi une altération. Son oeuvre a quelque chose de différent par rapport à la problématique des peintures monochromes: elle n'est pas aussi radicale. L'artiste ne prône pas le concept de la peinture pour la peinture dans le sens où ses oeuvres ne sont pas le résidu d'une pensée abstraite. Là où encore ses tableaux n'épousent pas cette problématique, c'est dans le défi qu'ils lancent à la restauration. Restaurer un "presque" monochrome qui n'a rien de radical et, qui ne peut pas, dans tous les cas être repeint. Ce qui dénature l'oeuvre de D. Tatah, ce qui gêne le concept quand une de ses oeuvres est altérée, c'est son rapport avec le public. En effet lorsqu'une brillance s'installe, la profondeur est coupée, la brillance passe devant. Le spectateur perd alors cette sensation de proximité.

III. Avant propos sur la restauration des brillances et l'amélioration de la technique de Djamel Tatah:

a. Avant propos sur la restauration des brillances:

Pour mettre au point le protocole de tests en vue de résorber les brillances, je me suis aidée des essais réalisés sur la toile que D. Tatah m'avait préparée. Après quelques tests plutôt empiriques mais destinés à mieux orienter mes recherches, j'ai fait une liste des tests possibles, sachant bien entendu qu'au fur et à mesure de l'évolution des essais, d'autres idées surgiraient.

Dans un premier temps il me semblait intéressant d'essayer de résorber les brillances par des réactivations aux solvants. Grâce au triangle de solubilité, il est plus aisé de localiser les solvants ou les mélanges de solvants susceptibles de solubiliser l'huile et la cire. Une fois la liste établie de façon théorique, cette gamme de solvants peut être mise en oeuvre de diverses manières : par application locale, par vaporisation, par vapeur à chaud ou à froid, avec ou sans

³³ RIOUT (Denys), Restaurer ou repeindre les monochromes, Recherches Poïétiques, dossier l'acte restaurateur, hiver 1995.

table aspirante. L'utilisation d'un solvant va permettre de se servir de sa volatilité pour réactiver ponctuellement la peinture. En s'évaporant, il va permettre éventuellement de rendre à la surface son aspect chaotique et du même coup sa matité.

La chaleur semble également intéressante à expérimenter avec des lampes ou un sèche-cheveux. Comme les solvants, elle est susceptible de ramollir localement la peinture. Pendant cet état plastique de la matière, la peinture retrouvera peut-être ses infrastructures lors du refroidissement.

Il sera également possible d'essayer de marquer la face ou d'appliquer des solvants justement pendant cette phase plastique de la peinture.

Ensuite apparaissent les applications de surface. Il existe de nombreux produits naturels ou synthétiques à notre disposition, les vernis, les adhésifs et les consolidants... Ils peuvent être appliqués de diverses façons : au pinceau, par vaporisation locale ou générale. Cette série de tests peut également servir en ce qui concerne la deuxième partie d'essais sur l'amélioration de la technique pour éviter ces problèmes de sensibilité de surface. En effet si un produit appliqué de manière locale permet de résorber la brillance, il faudra ensuite tester s'il est capable d'empêcher la surface de marquer après un frottement. Il deviendrait alors possible de l'appliquer en préventif à la surface des futurs tableaux et de ceux déjà réalisés et altérés.

La retouche est une possibilité mais elle soulève quelques problèmes d'ordre éthique, car elle est peu réversible. Elle constitue surtout une véritable difficulté technique. En effet, vu la fragilité du médium, le ton appliqué doit être juste tout de suite. Il n'est pas question de tâtonner et de retirer une mauvaise retouche. Là aussi nous avons la possibilité d'essayer de nombreux médium. La retouche locale, si elle est réussie, paraît un moindre mal plutôt que de repeindre entièrement le fond du tableau. Elle demande une grande habileté technique car là encore les phénomènes optiques jouent un rôle très important. Ici la difficulté est similaire à celle de la retouche d'un monochrome.

Cette série d'essais sera réalisée sur des tableaux tests reproduisant exactement la technique de l'artiste. Une fois les échantillons prêts, un simple frottement du doigt permettra de recréer les altérations généralement rencontrées sur les oeuvres.

b. Avant propos sur l'amélioration de sa technique:

Comme nous l'avons vu précédemment la technique de Djamel Tatah ne pose pas de difficulté en elle-même. C'est l'interaction entre la fragilité du film et sa propre vie dans l'espace qui engendre tous les problèmes de sensibilité de surface. Pour améliorer sa technique on peut jouer à divers moments de la réalisation de l'oeuvre : soit en incorporant au mélange d'origine un ou plusieurs additifs permettant de durcir le mélange, soit une projection de surface finale qui viserait à protéger l'oeuvre. Cette dernière possibilité serait intégralement introduite dans le processus de création.

Pour incorporer un additif dans sa technique de base, nous avons à notre disposition de nombreuses résines naturelles et synthétiques, ainsi que différentes cires. Les produits seront sélectionnés en vérifiant qu'ils sont solubles dans l'essence de térébenthine. Ensuite, il faudra mettre au point des échantillons de peinture pour tester ces nouvelles préparations : vérifier leur mise en oeuvre, l'aspect de surface mat et bien entendu tester la sensibilité de surface.

Dans un objectif de restauration la protection de surface a généralement pour fonction de saturer les couleurs de la peinture et de défendre l'oeuvre contre des agressions physiques et chimiques et d'être réversible. Ici dans ce cas précis certaines de ces fonctions ne sont pas souhaitées ou possibles. En effet la saturation des couleurs ne fait pas partie des objectifs, l'aspect de surface doit être le plus proche de l'aspect original, à savoir mat. De plus la réversibilité n'est pas concrètement possible sans endommager la peinture. Donc, la principale qualité que l'on attend de cette protection de surface est sa capacité d'empêcher au maximum les agressions essentiellement physiques. Le produit utilisé devra être très stable dans le temps, sans modification optique, ni destruction structurelle en vue du caractère irréversible de l'opération.

IV. Préparation des tests :

a. restaurations des brillances:

1. Résultats escomptés :

Une fois altérée, l'oeuvre présente une brillance gênante. A travers ces tests nous souhaitons la résorber en faisant intervenir à la fois de nombreux produits et diverses mises en oeuvre, l'objectif étant de rendre à l'aspect de surface son homogénéité.

2. Réalisation des échantillons tests :

Des échantillons reproduisant la technique exacte de l'artiste ont été réalisés en respectant les étapes suivantes :

- La toile mixte lin/coton encollée n°459 achetée chez le vendeur pour artistes Philippe MARIN a été tendue sur châssis et maintenue avec des agrafes.

- La préparation à base de colle de peau de lapin, de plâtre et de colorants universels (jaune- bleu- rouge) a été préparée à chaud dans un récipient en métal et appliquée également à chaud à la brosse sur la toile en une seule couche.

- La peinture à base d'huile de lin et de cire de carnauba est préparée à chaud dans un récipient en métal où l'on mélange le " baume " de cire de carnauba. Elle est constituée à partir de 50% de cire et de 50% d'essence de térébenthine, puis de peinture à l'huile en tube rouge. Le mélange est ensuite dilué une nouvelle fois à l'essence de térébenthine avant d'être appliqué au pinceau à chaud sur la préparation. Un temps de séchage d'une semaine a été respecté entre chaque couche. On compte au total quatre couches.

3. Sélection des solvants, des produits et des mises en oeuvre:

o Sélection des solvants :

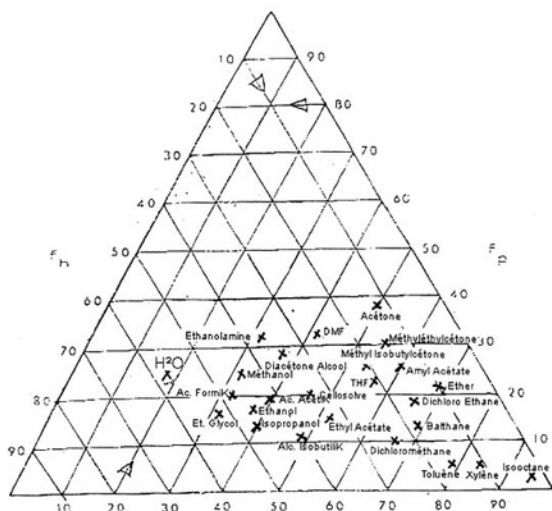
1.Les solvants de régénération :

Application locale :

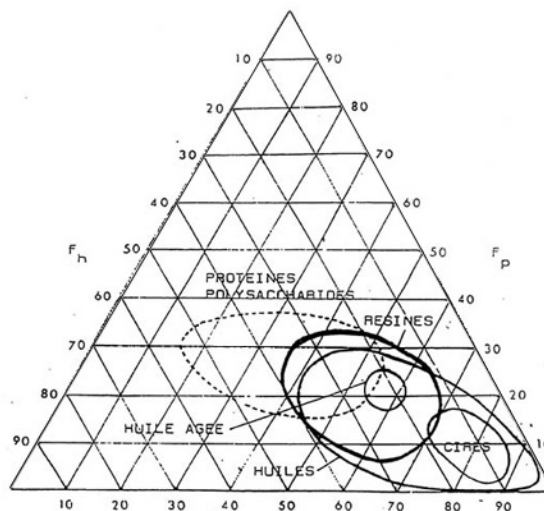


Exemple d'un des tableau vierge reproduisant la technique de l'artiste, pour les tests.

Le triangle de solubilité limitant les zones des substances filmogènes et la localisation des solvants sur ce même triangle, permet de faire la liste des solvants susceptibles d'être employés pour une application locale ou par projection.



Triangle de solubilité avec localisation des substances filmogènes.



Triangle de solubilité avec localisation des solvants.

Liste des solvants et mélange de solvants sélectionnés :

- White-spirit.
- Essence de térébenthine.
- Xylène.
- Toluène.
- Balthane.
- Dichlorométhane.
- Isooctane.
- Ethanol.
- Isooctane/ Ethanol.
- White-spirit/ Ethanol
- Essence de térébenthine/ Isooctane.

Projection de solvant seul :

La même liste de solvants peut être employée pour ces essais. Sachant que par projection la pénétration est moins importante.

Vapeurs de solvant :

Chaque solvant possède un point éclair indiquant la température à laquelle il y a une possibilité pour qu'il s'enflamme et un flash point où il explose. La plupart des solvants sélectionnés auparavant ont des températures de flash point et de point éclair très bas. Cette manipulation s'avère être dangereuse. De plus, pour réaliser le test lui-même, la mise en œuvre demande un appareillage spécialisé et sûr.

Pour des raisons de sécurité, la mise en pratique n'a pu être faite. Seule l'essence de térébenthine possédant un point éclair et un flash point élevés pourra être testée. Elle sera chauffée dans un récipient au bain- marie, pour ensuite passer les vapeurs dégagées sur la zone de brillance.

Action de deux solvants consécutifs :

Cette méthode consiste à utiliser dans un premier temps un solvant très volatil pour micro- fissurer la surface brillante et provoquer un chancis lors de l'évaporation rapide de celui- ci.

Dans un deuxième temps, nous tenterons de régénérer ce chancis avec un solvant pénétrant, afin de résorber la brillance et d'obtenir l'aspect de surface mat d'origine.

2. Les solvants de mise en solution des produits pour les projections :

Critères de sélection généraux pour chaque produit :

Les fiches techniques accompagnant les produits indiquent les solvants de mise en solution des résines. Leur sélection au sein de cette liste se fera en fonction du solvant le plus volatil, partant du principe que cela participe à l'obtention d'une surface plus mate. En effet, avant d'arriver sur la surface du tableau la résine en solution formera plus facilement de petites gouttelettes si le solvant est volatil.

3. Les solvants comme diluant de la retouche :

Critères de sélection généraux pour chaque liant :

La retouche peut être effectuée avec des produits déjà

préparés comme l'aquarelle et la gouache qui se mélangent à l'eau, ou avec un liant et des pigments. Le solvant pour diluer le liant sera aussi sélectionné en fonction de sa volatilité élevée afin d'obtenir une retouche la plus mate possible.

◦ **Sélection des produits :**

1. Pour la projection :

Définition des critères de sélection :

Les produits utilisés pour la projection en vue de résorber la brillance et de protéger la peinture devront donner un " film"³⁴ mat, solide et possédant dans le cas d'une protection de surface définitive un bon vieillissement. Il est également possible d'utiliser des agents matants comme de la cire ou de la silice micronisée. La cire, quant à elle, peut également être essayée seule. Ces propriétés sont théoriques et certains produits ne possèdent pas tous les critères de sélection indiqués. Cette liste présente les critères de sélection idéaux mais n'est pas entièrement représentative de la réalité car aucun produit ne possède tous ces critères.

Pour la matité :

- Un degré de polymérisation élevé (longues chaînes).
- Un indice de réfraction faible.
- Pouvoir pénétrant faible (temps de séchage rapide et solvant volatil).

Vieillissement :

- Résistance au vieillissement avec un indice d'iode faible.

Dureté :

- Poids moléculaire élevé.

Compatibilité :

- Compatibilité avec la surface existant dans la stratigraphie de l'œuvre.

Toxicité :

- La toxicité dépendra des solvants de mise en œuvre, dont certains nécessiteront le port d'un masque.

³⁴ Il est délicat de parler de film lors d'une projection, car le produit projeté donne à la surface une accumulation de gouttes qui la plupart du temps ne sont pas assimilées à un film.

Mise en œuvre :

- La mise en œuvre par vaporisation est plus complexe qu'au spalter pour obtenir une surface homogène. Elle nécessite aussi un compresseur.

Autres :

- Pouvoir isolant entre la couche picturale et le vernis mais aussi le vernis et l'air.
- Non accrochage de la poussière avec une constante diélectrique inférieure à 3.

Tableau récapitulatif :

Propriétés du produit	Paramètres scientifiques
Pouvoir filmogène bas	Degré de polymérisation élevé. Viscosité faible.
Stabilité	Indice d'iode faible
Propriétés optiques	Indice de réfraction faible. Degré de polymérisation élevé.
Pouvoir pénétrant	Faible. Viscosité faible.
Dureté	Rayabilité faible, Poids moléculaire élevé.
Pouvoir enrobant faible	Degré de polymérisation élevé.
Toxicité (dépend du solvant)	CMA faible ³⁵ .
Non accrochage à la poussière	Constante diélectrique inférieure à 3

³⁵ CMA : La toxicité des vapeurs de solvants est calculée par la détermination d'un point de concentration admissible, en parts de vapeurs de solvant pour un million de parts d'air pour la durée d'exposition aux vapeurs. En multipliant le CMA par la vitesse d'évaporation, on obtient le point de sécurité relative. Plus le nombre est bas, plus le solvant est toxique.

- Liste des produits sélectionnés:

- Les vernis mats en bombe :
 - Picture Varnish mat 003, Talens.
 - Acryl Picture Varnish mat 115, Talens.
- Résines acryliques :
 - Plectol B 500.
 - Paraloïd B 72.
 - Plexisol P 550.
 - Acryl 33.
 - Hydrofon.
- Résines vinyliques :
 - Rhodopas M. 60. A
 - Rhodoviol 4/ 20.
 - Plexigum N 80.
 - Mowilith 50.
 - Mowital 60 H.
- Résines cétoniques :
 - Laropal K 80.
- Résines hydrocarbures hydrogénés (HH).
 - Regalite 1100.
- Autres :
 - Gelvatol.
 - Cire microcristalline.
 - Gel de synthèse.
 - Clucel G.
 - Silicone : Rhoimat HD RC 80- Rhodia silicone.

2. Les liants pour la retouche :

Définition des critères de sélection :

Nous avons vu dans la partie consacrée à la retouche, que l'aquarelle, la gouache et les pastels peuvent être également utilisés, ainsi qu'une gamme importante de liants additionnés de pigments. La retouche sur les fonds pose des problèmes techniques importants de part l'absence de dessin, elle est ainsi plus aisée sur les figures. Il faut insister sur la non réversibilité de cette opération. En effet, même si l'aquarelle est réversible à l'eau, l'action mécanique pour la retirer sur la peinture de D. Tatah est impossible sans provoquer une brillance. Donc, le bon vieillissement de la résine employée est indispensable.

Pour la matité :

- Un degré de polymérisation élevé (longues chaînes).
- Un indice de réfraction faible.
- Pouvoir pénétrant faible (temps de séchage rapide et solvant volatil).

Vieillessement :

- _ Résistance au vieillissement avec un indice d'iode faible.

Dureté :

- _ Poids moléculaire élevé.

Compatibilité :

- Compatibilité avec la surface existant dans la stratigraphie de l'œuvre.

Toxicité :

- La toxicité dépendra des solvants de mise en œuvre, dont certains nécessiteront le port d'un masque.

Liste des produits sélectionnés:

- Produits commerciaux :
 - Aquarelle.
 - Gouache.
 - Pastels.
- Liants pour additionner aux pigments :
 - Les vernis mats :
 - Picture Varnish mat, Talens 003.
 - Résines acryliques :
 - Paraloïd B 72.
 - Plexisol P 550.
 - Résines vinyliques :
 - Plexigum N 80.
 - Mowital 60 H.
- Autres :
 - Huile de lin + Cire de carnauba.
 - Eau + pigments.

- **Mises en œuvre des solvants et des produits :**

- 1. Application locale des solvants :

A l'aide d'un pinceau aux poils doux, le solvant est appliqué sur l'altération. Certains de ces essais ont également été testés avec une mini- table aspirante au revers de la toile afin de faire pénétrer le solvant et éventuellement de recréer un aspect chaotique.

- 2. Action de deux solvants consécutifs :

L'opération se déroule sous binoculaire pour permettre d'être le plus précis possible. Le premier solvant possédant une vitesse d'évaporation rapide est appliqué à l'aide d'un petit pinceau de retouche. Après formation d'un chancis sur la brillance, le deuxième solvant censé régénérer cette micro fissuration de la surface et, à son tour, appliqué avec un autre petit pinceau de retouche.

- 3. Pour la projection :

- Des solvants :*

- Les solvants sont mis dans le réservoir du pistolet, lui même rattaché au compresseur. La pression et la distance de projection sont décidées à la suite d'essais sur des petits tableaux tests.

- Des résines :*

- Les produits sont solubilisés à des concentrations variables, sachant que plus la proportion est faible, plus le film sera mat, en raison de la quantité moins importante de produits arrivant sur la surface. De même que pour les solvants, la pression et la distance de projection seront déterminées à la suite d'essais sur des petits tableaux tests. Le produit est appliqué après un temps de séchage suffisamment long de la couche picturale pour que le solvant de mise en solution ne dissolve pas le liant.

- Rappel sur le vernissage au spray ou au compresseur³⁶ :*

- Un vernissage par aérosol ne va pas poser un vernis liquide sur la peinture, mais "bombarder" celle-ci de petites gouttelettes de vernis, qui seront plus ou moins dispersées et

³⁶ PETIT (Jean), ROIRE (Jacques), VALOT (Henri), Encyclopédie de la peinture- Formuler, Fabriquer, Appliquer, Tome I, Presses de l'imprimerie Darantiere, Dijon- Quetigny, Septembre, 1999.

fluides selon la distance à laquelle se trouvera la source de la pulvérisation, ce qui n'est pas sans conséquences sur l'aspect du vernis.

La distance joue un rôle sur le degré de brillance et d'activité. Si la source de pulvérisation se trouve assez loin de l'oeuvre peinte, les gouttelettes de vernis vont arriver très dispersées et presque sèches sur la couche picturale. Le vernis ne formera pas véritablement un film continu et lisse, mais plutôt un amalgame de gouttelettes soudées entre elles et mates.

Mieux vaut plusieurs passages fins et peu éloignés pour obtenir un vernis homogène.

4. La retouche :

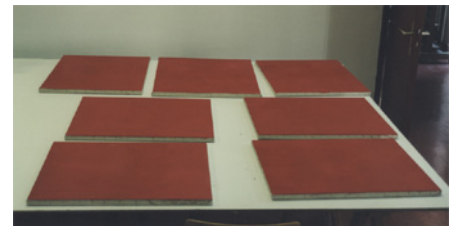
La retouche sera faite sous un éclairage lumière du jour. Le ton de la retouche doit être juste dès sa pose, car on ne peut le retirer en raison de l'action mécanique que cela génère. Afin de trouver le bon ton, des essais peuvent être réalisés sur le chant où l'on retrouve la plupart du temps des coulures de peinture.

4. Mise en œuvre des tests :

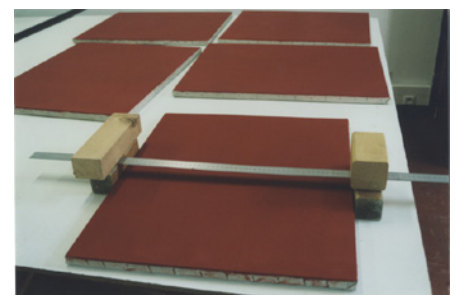
Vu le nombre important de tests à réaliser les " tableaux " ont été divisés en plusieurs parties. Dans chaque partie un produit ou une mise en oeuvre seront testés. Selon les formats des différents tableaux les sous divisions ont également des formats différents.

Pour tous les tests une zone de référence a été gardée afin de comparer les différents états de surface obtenus et d'avoir aussi un référent. En effet, que ce soit pour la restauration des brillances ou l'amélioration de l'état de surface des oeuvres, l'effet recherché doit être le plus proche possible de l'état de surface originel.

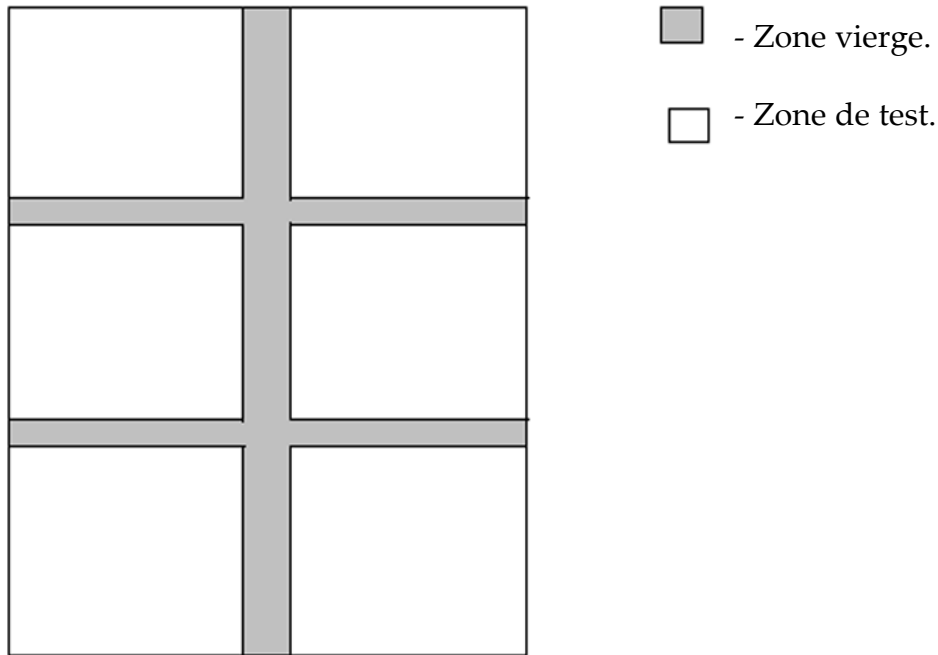
Les tableaux ont été divisés soit en 4, 6, 8, 10, 12 parties. Les zones ont été fractionnées à l'aide d'un crayon graphite.



Une partie de la série des tableaux qui ont été réalisés en vue des tests.



Les tableaux tests sont divisés en plusieurs parties.



Pour altérer la surface, deux accidents ont été reproduits :

- Une trace de doigt.
- Une griffure.

Ces deux degrés d'altération représentent à peu près ce que l'on observe habituellement comme accidents sur les oeuvres de D. Tatah.

Nous l'avons dit, certains essais peuvent servir aux deux objectifs. Lorsqu'un test vise, à l'aide d'une projection, à effacer la brillance, il permet également d'observer le degré de matité obtenu et la résistance aux frottements de ce film projeté. C'est pour cela que vous verrez des tests 3 en 1 ont été établis. Ces essais rentrent aussi dans la partie : amélioration de la technique de Djamel, en ce qui concerne l'ajout ou non d'un ou plusieurs produits dans sa technique de base, afin d'élaborer une protection de surface. Les essais à base de solvants et/ ou de chaleur visent simplement à résorber les brillances ainsi que les essais de réintégration.

b. Amélioration de la technique de Djamel avec un additif:

1. Résultats escomptés :

Dans cette partie, nous souhaitons ajouter un ou plusieurs additifs à la technique de base, afin de créer un film peint qui aurait les mêmes propriétés optiques (forte matité) et qui ne présenterait plus cette sensibilité de surface propre à la technique de D. Tatah. De plus nous souhaitons rester très proches de la mise en oeuvre de l'artiste.

2. Choix des produits :

La sensibilité de surface vient essentiellement de la cire qui, trop fragile, s'écrase au moindre frottement. Il faudrait donc durcir le mélange d'origine afin d'obtenir un film résistant à l'écrasement. Comme nous l'avons vu dans la partie scientifique, l'huile empêche la cire de durcir et la cire empêche l'huile de siccater. Pour cela il serait intéressant de comparer la dureté des films, en ajoutant du siccatif afin de favoriser la réticulation de l'huile. De plus nous avons inclus dans les tests d'autres cires, naturelles et synthétiques, afin d'en comparer les qualités mécaniques et artistiques par rapport à la cire de carnauba.

Les critères de sélection des produits à mettre en oeuvre ici ne sont pas aussi précis que pour une protection de surface. Il s'agit de comparer la technique de Djamel Tatah à d'autres recettes mettant en jeu des résines pour durcir le mélange ou des cires plus dures et moins brillantes.

◦ Critères de sélection :

Pour les résines :

- Dureté.
- Compatibilité avec l'huile et l'essence de térébenthine.
- Bon vieillissement.
- Soluble dans le même solvant que le liant.

Pour les cires :

- Dureté.
- Point de fusion élevé ³⁷.
- Lustre faible.

³⁷ Les notions de dureté et de point de fusion ne sont pas des données qui sont forcément révélatrices l'une de l'autre. Par exemple la paraffine possède une dureté supérieure à la cire d'abeille mais son point de fusion est de 52° contre 63° pour la cire d'abeille.

Choix des produits :

Les résines naturelles :

- Dammar.
- Colophane.

Les résines synthétiques :

- Paraloid B 72.
- Plexisol P 550.

Pour les cires :

- Cire d'abeille.
- Cire microcristalline.
- Koster Keunen : Permulgin 3315.

Autres :

- Siccateur de courtraï.
- Siccateur : bleu de manganèse.
- Paraffine.

Au cours des recherches, nous avons pris contact avec la société Koster Keunen ³⁸ qui possède une filiale à Avignon. M. J. Vernet, le directeur de cette succursale a fait parvenir un échantillon de peinture de D. Tatah à leur société en Hollande, ainsi qu'un exemplaire de mes recherches en cours. Par la suite ils nous ont fait parvenir un échantillon de cire synthétique (Permulgin 3315) afin de l'incorporer au mélange ou de la tester seule selon la technique de l'artiste. Cette cire provient d'une société amie en Allemagne qui l'utilise. Elle a été mise au point par leurs laboratoires comme agent matant des peintures commercialisées. Cette cire est constituée de cire microcristalline, de paraffine et de silice micronisée ³⁹. Elle n'est pas commercialisée, mais si elle se révèle intéressante, la société concédera à Djamel Tatah l'achat de cette cire.

3. Choix de mise en œuvre des produits sélectionnés :

Vu le très grand nombre de tests à mettre en œuvre dans cette partie, seuls quelques essais significatifs seront

³⁸ Koster Keunen Hollande, est une entreprise familiale créée en 1852, soit 150 ans d'existence en L'an 2002.

³⁹ La composition exacte ne peut être dévoilée en raison de son utilisation à titre unique d'agent matant pour l'entreprise.

effectivement menés. En effet, il aurait fallu réaliser au total 111 tests et plus pour juger de la véracité de ces essais, mais le manque de moyens techniques (toile, peinture..) et de temps n'ont pas permis de tous les effectuer.

Exemple de tests significatifs qui permettent de faire un choix dans la liste :

Exemple N°1 :

Huile	Cire de Carnauba	Essence de térébenthine (E)	Siccatif bleu de Manganèse (Sb)
			Siccatif de Courtrai (Sc)

Ces 2 essais permettent de confronter d'une part la dureté du film avec l'original (intérêt ou non pour l'emploi d'un siccatif) et, d'autre part, lequel des deux s'avère le plus efficace. Si sur ce dernier point la différence n'est pas évidente, le choix se portera sur le siccatif le moins toxique, à savoir le bleu de manganèse.

Exemple N°2 :

Huile	Cire d'abeille	E
	Cire microcristalline	

Ces 2 tests permettent de comparer l'utilisation d'une autre cire que la carnauba par rapport à la matité, la dureté et le lustre de celle-ci. Il faudrait compléter les tests en additionnant aux deux mélanges du siccatif de Courtrai et du siccatif bleu de manganèse. Nous aurions donc un total de 6 tests.

Car :

Huile + Cire d'abeille + E = 1 test.

Huile + Cire microcristalline + E = 1 test.

Huile + Cire d'abeille + E + Siccatif bleu = 1 test.

Huile + Cire d'abeille + E + Siccatif Courtrai = 1 test.

Huile + Cire microcristalline + E + Siccatif bleu = 1 test.

Huile + Cire microcristalline + E + Siccatif Courtrai = 1 test.

Liste complète de tous les tests possibles à mettre en œuvre:

Sachant que les trois ou quatre premières colonnes forment un test et qu'ensuite il faut comptabiliser un test supplémentaire à chaque ligne présente dans les colonnes comme pour l'exemple précédent:

N°1 : Témoin vierge plus 2 tests :

Huile	Cire de Carnauba	Essence de térébenthine (E)	Siccatif bleu de Manganèse (Sb)
			Siccatif de Courtrai (Sc)

N°2 : 3 tests:

Huile	Cire d'abeille	E	Sb
			Sc

N°3 : 3 tests:

Huile	Cire microcristalline	E	Sb
			Sc

N°4 : 3 tests:

Huile	Cire Koster Keunen	E	Sb
			Sc

Ces 11 tests nous indiquent :

- Si l'utilisation d'un siccatif apporte un avantage sur la dureté du film final par rapport à l'original.
- Si oui, lequel des deux ?
- Des trois autres cires mises en œuvre, laquelle présente ou pas le plus d'avantages par rapport à la cire de carnauba ?

N°5 : 12 tests:

Huile	Cire de carnauba	E	Dammar	Sb
				Sc
			Colophane	Sb
				Sc
			Paraloïd B 72	Sb
				Sc
Plexisol P 550	Sb			
	Sc			

N°6: 12 tests:

Huile	Cire d'abeille	E	Dammar	Sb
				Sc
			Colophane	Sb
				Sc
			Paraloïd B 72	Sb
				Sc
Plexisol P 550	Sb			
	Sc			

N°7 : 12 tests.

Huile	Cire microcristalline	E	Dammar	Sb
				Sc
			Colophane	Sb
				Sc
			Paraloïd B 72	Sb
				Sc
			Plexisol P 550	Sb
				Sc

N°8 : 12 tests

Huile	Cire Koster Keunen	E	Dammar	Sb
				Sc
			Colophane	Sb
				Sc
			Paraloïd B 72	Sb
				Sc
			Plexisol P 550	Sb
				Sc

Ces 48 tests nous indiquent :

- Si l'utilisation d'une résine, naturelle ou synthétique apporte de la dureté supplémentaire.
- Si oui, laquelle présente le plus d'avantages.
- Des trois autres cires associées aux résines, laquelle permet ou pas le moins de lustre.
- Est- ce que, cumulée avec un siccatif, la dureté du film est augmentée ?

N° 9 : 13 tests:

Huile	Cire de carnauba	E	Paraffine	Dammar	Sb
					Sc
				Colophane	Sb
					Sc
				Paraloïd B 72	Sb
					Sc
				Plexisol P 550	Sb
					Sc

N°10 : 13 tests:

Huile	Cire d'abeille	E	Paraffine	Dammar	Sb
					Sc
				Colophane	Sb
					Sc
				Paraloïd B 72	Sb
					Sc
				Plexisol P 550	Sb
					Sc

N°11 : 13 tests:

Huile	Cire microcristalline	E	Paraffine	Dammar	Sb
					Sc
				Colophane	Sb
					Sc
				Paraloïd B 72	Sb
					Sc
				Plexisol P 550	Sb
					Sc

N° 12 : 13 tests :

Huile	Cire Koster Keunen	E	Paraffine	Dammar	Sb
					Sc
				Colophane	Sb
					Sc
				Paraloïd B 72	Sb
					Sc
				Plexisol P 550	Sb
					Sc

Ces 52 tests nous indiquent :

- Si la paraffine apporte une dureté supplémentaire.
- Est- ce que associée avec des résines elle permet d'éviter les brillances ?
- Est- ce qu'une des cires mises en œuvre se distingue des autres dans ces tests ?
- Le siccatif apporte- t- il quelque chose de plus ?

4. Réalisation de échantillons tests :

Pour réaliser cette partie des tests, une toile a été préparée selon la technique de l'artiste en utilisant les mêmes matériaux.

Dans un premier temps, sur une partie de la toile, un échantillon de la technique picturale de l'artiste a été appliqué, servant ainsi de référent aux autres essais.

Ensuite, les différents mélanges obtenus ont été appliqués sur la même toile. Pour chaque échantillon, trois couches ont été appliquées avec un temps de séchage d'une semaine entre chaque. Tous ont été confrontés à l'échantillon témoin.

Nous avons comparé principalement:

- La matité.
- La résistance aux frottements.

Cette première approche du protocole de test va nous permettre de le mettre en oeuvre et de présenter les tests sous forme de tableau.



Tableau préparé selon la technique de l'artiste en vue des tests de modification.

QUATRIÈME PARTIE : Les tests

Dans cette dernière partie tous les tests mis en place suite au protocole de tests sont présentés. Selon deux sous-parties en fonction des deux objectifs :

- Restauration des brillances et projections ⁴⁰.
- Amélioration de la technique avec des additifs.

I. Restauration des brillances avec projection en vue de l'amélioration.

Rappelons ici que les tableaux présentés ont dans chaque zone, une trace de doigt et une griffure brillante et qu'ils symbolisent un tableau échantillon peint en rouge.

a. Les solvants :

1. Application locale au pinceau :

White-spirit	Essence de térébenthine	Xylène
Toluène	Balthane	Dichlorométhane
Isooctane	Ethanol	Isooctane/ Ethanol (50 : 50)
White-spirit/ Ethanol (50 : 50)	Essence de térébenthine/ Isooctane (50 : 50)	Acétone/ White-spirit/ Ethanol (33 : 33 : 33)



Exemple de brillance provoquée sur les tableaux tests afin de les résorber.

⁴⁰ Si un produit projeté montre une résistance aux frottements, il pourrait être envisagé comme protection de surface en vue de l'amélioration de la technique.

Résultats :

Solvant ou mélange de solvant :	Résultats :
White-spirit	Aucune action
Essence de térébenthine	Aucune action
Xylène	Décoloration
Toluène	Décoloration
Balthane	Décoloration
Dichlorométhane	Action faible
Isooctane	Aucune action
Ethanol	Action faible
Isooctane/ Ethanol	Aucune action
White-spirit/ Ethanol	Aucune action
Essence de térébenthine/ Isooctane	Aucune action
Acétone/ White-spirit/ Ethanol	Décoloration

Conclusion :

Aucun des solvants mis en œuvre ne présente de résultat satisfaisant. Soit l'action est nulle ou trop faible, soit elle entraîne des auréoles ou des décolorations, aussi bien pour la trace de doigt que pour la griffure.

2. Projection :

White-spirit	Essence de térébenthine
Xylène	Ethanol
Dichlorométhane	Xylène/ Dichlorométhane (50 : 50)
Isooctane/ Essence de térébenthine (50 : 50)	Acétone/ Ethanol/ White-spirit (33 : 33 : 33)

Résultats:

Solvant ou mélange de solvant :	Résultats :
White-spirit	Aucune action
Essence de térébenthine	Aucune action
Xylène	Décoloration
Ethanol	Aucune action
Dichlorométhane	Aucune action
Xylène : Dichlorométhane	Décoloration
Isooctane/ Essence de térébenthine	Aucune action
Acétone/ Ethanol/ White-spirit	Aucune action

Conclusion :

La projection de solvant est insatisfaisante car les solvants n'ont pratiquement aucune action sur les brillances. Deux créent des décolorations.

3. Action de deux solvants consécutifs :

Acétone : Diacétone-alcool	Méthyléthylcétone : Diacétone- alcool
Acétone : Cyclohexanone	Méthyléthylcétone : Cyclohexanone
Acétone : Acétate d'amyle	Méthyléthylcétone : Acétate d'amyle

Solvants :	Résultats :
Acétone : Diacétone-alcool	Insatisfaisant
Acétone : Cyclohexanone	Insatisfaisant
Acétone : Acétate d'amyle	Insatisfaisant
Méthyléthylcétone : Diacétone- alcool	Insatisfaisant
Méthyléthylcétone : Cyclohexanone	Insatisfaisant
Méthyléthylcétone : Acétate d'amyle	Insatisfaisant

Conclusion :

La conjugaison de deux solvants a des résultats aléatoires insatisfaisants et donne soit des auréoles, soit aucune action.

4. Diverses actions : solvants, chaleur ou micro- fissuration :

Nous avons également essayé de résorber les brillances en utilisant une table aspirante, un chiffon, des solvants à chaud ou par vaporisation, des lampes ou un sèche cheveux et de micro- fissurer la surface brillante avec divers outils.

- Réalisation de deux tests avec une table aspirante au revers de la toile avec tout d'abord un passage de White-spirit puis d'essence de térébenthine à la face.
- La vapeur d'essence de térébenthine.
- Deux applications au chiffon doux sur de la peinture de White-spirit et d'essence de térébenthine.
- Réactivation à la chaleur avec des lampes et un sèche-cheveux.
- Deux applications au pinceau de White-spirit et d'essence de térébenthine à chaud.
- Micro- fissuration de la surface avec de la fibre de verre et une brosse ⁴¹.

Table aspirante et White-spirit	Table aspirante et Essence de térébenthine
Vapeur d'essence de térébenthine	Chiffon doux et White-spirit
Chiffon doux et Essence de térébenthine	Réactivation lampe rasante
Réactivation lampe Infrarouges	Sèche- cheveux
Application au pinceau de White-spirit chauffé	Application au pinceau d'essence de térébenthine
Micro- fissuration avec de la fibre de verre	Micro- fissuration avec une brosse

⁴¹ Du type brosse à dents.

Résultats :

Types de test :	Résultats :
Table aspirante et White-spirit	Aucune action
Table aspirante et Essence de térébenthine	Aucune action
Vapeur d'essence de térébenthine	Aucune action
Chiffon doux et White-spirit	Lustre encore plus
Chiffon doux et Essence de térébenthine	Lustre encore plus
Réactivation lampe rasante	Aplanit, lustre et fonce la couche picturale
Réactivation lampe Infrarouges	Aplanit, lustre et fonce la couche picturale
Sèche- cheveux	Aplanit, lustre et fonce la couche picturale
Application au pinceau de White-spirit chauffé	Auréoles
Application au pinceau d'essence de térébenthine	Auréoles
Micro- fissuration avec une fibre de verre	Brille encore plus
Micro- fissuration avec une brosse	Brille encore plus

Les conclusions sont que :

- La table aspirante n'apporte rien.
- Les vapeurs d'essence de térébenthine sont inefficaces.
- L'emploi du chiffon lustre encore plus la couche picturale.
- La chaleur réactive le médium qui se tend pour donner une surface plus lisse donc plus brillante et plus foncée.
- Appliquer des solvants chauds provoque des auréoles sans pour autant résorber les brillances.
- La micro- fissuration ne fait qu'amplifier les brillances.

b. Les tests 3 en 1 : Les produits :

Ces tests visent à chercher un produit qui pourrait à la fois résorber les brillances et devenir une protection de surface contre les frottements.

Pour résorber la brillance ponctuellement il faut observer :

- Si les brillances provoquées par un frottement et une griffure sont résorbées.
- Si l'aspect de surface est aussi mat que l'originale.

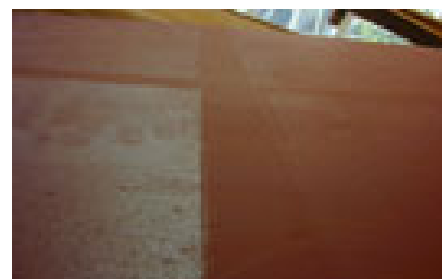
Pour devenir une protection de surface :

- Le produit doit ensuite présenter une bonne résistance aux frottements.

1. Les projections :

o Tableau n°1 :

Plextol B 550 à 3% dans l'eau	Acryl 33 à 3% dans l'eau
Clucel G à 3% dans de l'éthanol et de l'eau	Gélatine alimentaire à 3% dans l'eau
Hydrofon à 3% dans l'eau	Gelvatol à 3% dans l'eau



Le tableau test en lumière rasante après les projections, avec au centre la zone vierge.

Résultats :

Produits :	Aspect de surface par rapport à l'original :	Résorption de la brillance :	Résistance aux frottements :
Plextol B 550 à 3% dans l'eau	Trop brillant	non	non
Acryl 33 à 3% dans l'eau	Trop brillant	non	non
Clucel G à 3% dans de l'éthanol et de l'eau	Trop brillant	non	non
Gélatine alimentaire à 3% dans l'eau	Trop brillant	oui	non
Hydrofon à 3% dans l'eau	Très brillant	oui	oui
Gelvatol à 3% dans l'eau	Trop brillant	non	non

Conclusions :

Aucun produit ne satisfait les deux possibilités, Excepté l'Hydrofon mais il est beaucoup trop brillant.



Le tableau test après les projections.

◦ Tableau n°2 :

Plexigum à 3% dans du White-spirit et de l'éthanol	Mowilith 50 à 3% dans l'éthanol
Rhodopas à 3% dans du toluène et de l'éthanol	Phodoviol à 3% dans de l'eau

Résultats :

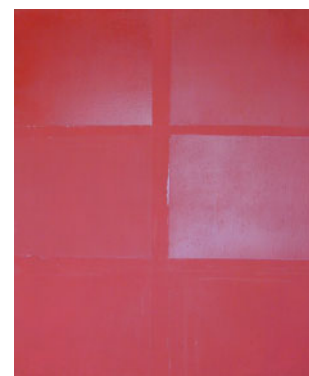
Produits :	Aspect de surface par rapport à l'original :	Résorption de la brillance :	Résistance aux frottements :
Plexigum N 80 à 3% dans du White-spirit et de l'éthanol	Proche de l'original	Un peu	Un peu
Mowilith 50 à 3% dans l'éthanol.	Trop brillant	oui	oui
Rhodopas à 3% dans du toluène et de l'éthanol	Trop brillant	non	oui
Phodoviol à 3% dans de l'eau	Trop brillant	non	oui

Conclusions :

Seul le Plexigum N 80 montre des avantages, il faudrait mettre en œuvres d'autres tests avec des solvants de mise en solution différents.

◦ Tableau n°3 : le Plexigum N80 :

Plexigum à 3% dans de l'éthanol	Plexigum à 3% dans de l'éthanol et de l'acétone
Plexigum à 3% dans du White-spirit	Plexigum à 3% dans de l'éthanol et du Xylène
Plexigum à 3% dans de l'éthanol, de l'acéton et du cyclohexanone	Plexigum à 5% dans de l'éthanol et du White-spirit



Le tableau test après les projections.

Résultats :

Produits :	Aspect de surface par rapport à l'original :	Résorption de la brillance :	Résistance aux frottements :
Plexigum à 3% dans de l'éthanol	Trop brillant	non	oui
Plexigum à 3% dans de l'éthanol et de l'acétone	Voile blanc	non	non
Plexigum à 3% dans du White-spirit	Trop brillant	non	non
Plexigum à 3% dans de l'éthanol et du Xylène	Voile blanc	non	Un peu
Plexigum à 3% dans de l'éthanol, de l'acétone et du cyclohexanone	Trop brillant	oui	non
Plexigum à 5% dans de l'éthanol et du White-spirit	Trop brillant	oui	non

Conclusions :

Après ces six tests avec le Plexigum N 80, nous pouvons dire qu'il ne répond pas aux des deux objectifs.

◦ Tableau N°4 :

Cire microcristalline dans du White-spirit	Cire microcristalline et Plexisol P 550 dans du White-spirit (et un peu de Xylène)
Cire microcristalline et Plexigum dans du White-spirit et de l'éthanol	Laropal K 80 et silice micronosée dans du White spirit
Vernis Mat Talens en bombe 003	Vernis mat pour peinture acrylique Talens en bombe 115

Résultats :

Produits :	Aspect de surface par rapport à l'original :	Résorption de la brillance :	Résistance aux frottements :
Cire microcristalline dans du White-spirit	Trop brillant	non	non
Cire microcristalline et Plexisol P 550 dans du White-spirit (et un peu de Xylène)	Très brillant	oui	non
Cire microcristalline et Plexigum dans du White-spirit et de l'éthanol	Proche de l'original	non	non
Laropal K 80 et silice micronosée dans du White spirit	Voile blanc	non	non
Vernis Mat Talens en bombe 003	Trop brillant	non	non
Vernis mat pour peinture acrylique Talens en bombe 115	Trop brillant	non	non

Conclusion :

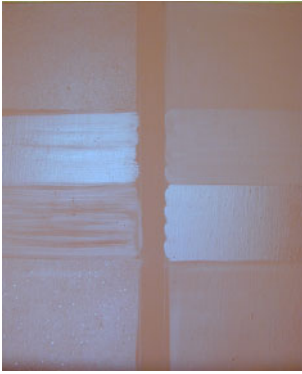
Aucun ne convient, même si le Plexigum allié à la cire microcristalline donne l'aspect de surface le plus proche de l'original. Il ne résorbe pas les brillances et reste très sensible aux frottements.

2. Projections et pinceau par produits :

Cette série de tests est légèrement différente des autres car nous avons voulu également essayer de passer le produit à la surface avec un pinceau pour voir si l'aspect en est acceptable. De plus, des additifs supplémentaires ont été testés comme la silice micronisée, la paraffine et la cire microcristalline.

Légende : A : Produit projeté

A' : Même produit appliqué au pinceau.



Le tableau test du
Paraloïd B 72.

◦ Le Paraloïd B 72 (P. B 72) :

A. P. B 72 à 3% dans de l'acétate d'éthyle	B. P. B 72 à 3% dans de l'acétate d'éthyle et de la cire microcristalline
A' : pinceau	B' : pinceau
C' : pinceau	D' : pinceau
C. P. B 72 à 3% dans de l'acétate d'éthyle et silice micronisée	D. P. B 72 à 3% dans de l'acétate d'éthyle et paraffine

Résultats :

Produits :	Aspect de surface par rapport à l'original :	Résorption de la brillance :	Résistance aux frottements :
A	Proche mais trop brillant	Un peu	Un peu
A'	Trop brillant	oui	oui
B	Trop brillant	non	non
B'	Trop brillant	oui	non
C	Trop brillant	non	oui
C'	Trop brillant	oui	non
D	Trop brillant	non	non
D'	Très brillant	oui	oui

Conclusion :

Aucun des mélanges ou des mises en œuvre ne convient.

◦ Le Plexisol P 550 (P. P 550):

A. P. P 550 à 3% dans du White-spirit	B. P. P 550 à 3% dans du White-spirit et cire microcristalline
A' : pinceau	B' : pinceau
C' : pinceau	D' : pinceau
C. P. P 550 à 3% dans du White-spirit et silice micronisée	D. P. P 550 à 3% dans du White-spirit et paraffine



Le tableau test du Plexisol P 550.

Résultats :

Produits :	Aspect de surface par rapport à l'original :	Résorption de la brillance :	Résistance aux frottements :
A	Proche mais trop brillant	non	non
A'	Trop brillant	non	oui
B	Trop brillant	non	non
B'	Trop brillant	non	non
C	Trop brillant	non	oui
C'	Trop brillant	non	oui
D	Trop brillant	non	non
D'	Très brillant	non	oui

Conclusions :

Aucun des mélanges et des mises en œuvre ne convient.



Le tableau test du Regalite 1100.

◦ Regalite 1100 :

A. Régalite à 3% dans du White-spirit	B. Régalite à 3% dans du White-spirit et cire microcristalline
A' : pinceau	B' : pinceau
C' : pinceau	D' : pinceau
C. Régalite à 3% dans du White-spirit et silice micronisée	D. Régalite à 3% dans du White-spirit et paraffine

Résultats :

Produits :	Aspect de surface par rapport à l'original :	Résorption de la brillance :	Résistance aux frottements :
A	Trop brillant	oui	oui
A'	Trop brillant	oui	oui
B	Trop brillant	non	oui
B'	Très brillant	non	non
C	Trop brillant	oui	oui
C'	Trop brillant	oui	oui
D	Trop brillant	oui	oui
D'	Très brillant	non	oui

Conclusions :

Aucun des mélanges et des mises en œuvre ne convient.

o Mowital 60H et Silicone :

A. Mowital à 3% dans de l'éthanol et du White-spirit	B. Mowital à 3% dans de l'éthanol et du White-spirit et cire microcristalline
A' : pinceau	B' : pinceau
C' : pinceau	D' : pinceau
C. Silicone	D. Mowital à 3% dans de l'éthanol et du White-spirit et paraffine



Le tableau test du Mowital 60H et du silicone.

Résultats :

Produits :	Aspect de surface par rapport à l'original :	Résorption de la brillance :	Résistance aux frottements :
A	Très proche de l'original	non	non
A'	Très proche de l'original	oui	non
B	Plus brillant	non	non
B'	Trop brillant	non	non
C	Trop brillant	oui	oui
C'	Trop brillant	oui	oui
D	Trop brillant	non	non
D'	Très brillant	non	non

Conclusions :

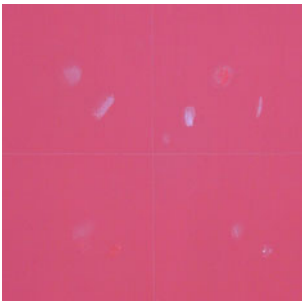
Aucun mélange et mises en œuvre ne convient même si le Mowital présente un aspect de surface assez proche de l'original, il ne résiste pas aux frottements.

c. la retouche :

Pour les essais de retouche, les liants qui ont donné les meilleurs résultats de matité dans les projections seront testés.

La palette était composée des pigments suivants :

- Rouge de Cadmium clair.
- Rouge de Cadmium foncé.
- Rouge Indien.
- Oxyde de fer rouge.
- Jaunes de Naples.
- Jaune Orangé.
- Terre d'ombre naturelle.
- Terre d'ombre brûlée.
- Bleu Outremer.



Des essais de retouche insatisfaisants, car trop brillant.

Aquarelle	Gouache
Pastels	Talens Picture Varnish Mat 003 + Pigments
Plexisol P 550 + Pigments	Paraloïd B 72 + Pigments
Mowital 60 H + Pigments	Plexigum N 80 + Pigments
Huile + cire de Carnauba + Pigments	Eau + Pigments

Résultats :

Technique :	Observations :
Aquarelle	Légèrement trop brillant, difficile car le ton change en séchant.
Gouache	Trop brillant, difficile aussi car le ton change en séchant
Pastels	Technique non appropriée, très difficile de trouver le ton.
Vernis mat Talens + Pigments	Trop brillant
Plexisol P 550 + Pigments	Trop brillant
Paraloïd B 72 + Pigments	Trop brillant
Mowital 60 H + Pigments	Légèrement trop brillant
Plexigum N 80 + Pigments	Légèrement trop brillant
Huile + Cire de Carnauba + Pigments	Difficile car en séchant l'aspect est trop différent de l'original
Eau + Pigment	L'aspect de surface est idéal car il est exactement comme l'original, par contre il est très difficile de trouver le ton.

Conclusions :

La retouche est extrêmement laborieuse sur ce médium rouge pratiquement monochrome. L'aquarelle, le Plexigum et le Mowital donnent les résultats les plus proches quant à l'aspect de surface mat car la brillance disparaît. Mais pour aucun des tests le ton n'était satisfaisant. D'après ces dix techniques différentes celle qui paraît la plus appropriée est le mélange : Eau + Pigments, mais il est très difficile de trouver le bon ton.

d. Conclusion:

Tous les tests utilisés pour restaurer les brillances ont été insatisfaisants. Les solvants et autres mises en œuvre n'ont montrés aucuns résultats. De plus, cette catégorie d'essais n'apportait pas de solution définitive aux problèmes de sensibilité de surface.

Les produits testés se sont avérés inappropriés, aucun ne permettait de résorber la brillance sans changer l'aspect mate de la peinture originale.

Les essais de retouche ne sont pas reproductibles comme les autres tests, c'est un procédé propre à chacun est soumis à de nombreux paramètres. Elle peut être une solution quand la brillance est située sur les figures, mais cela semble plus difficile sur les fonds .

Concernant les produits, les tests de sensibilité de surface en vue de l'amélioration de la technique avec une protection n'ont présenté aucun résultat concluant.

Donc, pour la restauration des brillances, aucune solution n'a pu être trouvée. Concernant l'amélioration de la technique, reste à tester d'autres mélanges.

II. Amélioration de la technique avec des additifs :

a. Présentation du protocole et des tests :

Des produits ont été sélectionnés afin d'être comparés à la peinture originale. Ils ont été choisis pour que soient étudiés leur aspect et leur résistance aux frottements.

Le nombre de test était tel que tous les essais n'ont pu être effectués. Une sélection a donc été faite au préalable d'après la liste élaborée dans la troisième partie.

Comme nous n'avions pas le temps d'attendre pour chaque catégorie que le médium sèche après deux couches et de tirer les conclusions nécessaires pour affiner les tests, nous avons directement choisi de faire quelques tests qui pourraient au final répondre aux questions posées sous chaque catégorie de tests.

Par exemple : Nous n'avons pas attendu de voir si l'emploi de siccatif était intéressant ou non et lequel des deux devait être conservé pour continuer les tests. Le siccatif, bleu de Manganèse a été gardé pour la suite. Par contre, pour les résines, des tests préalables avaient été réalisés quelques mois plus tôt avec :



Mise en oeuvre des tests en vue de l'amélioration de la technique.



Pots ayant servi à l'amélioration de la technique.

- Le Paraloïd B 72.
- Le Plexisol P 550.
- La résine dammar.
- La résine colophane.

Le Paraloïd et le Plexisol ont été écartés parce qu'ils étaient trop brillants.

Les essais, de Dammar comparés à la Colophane, ont montré des résultats assez similaires. Nous avons donc choisit dans cette série de refaire un test de comparaison tout en gardant la résine colophane pour les autres expériences car elle présente une dureté supérieure à la résine dammar.

De plus, la cire de Koster Keunen ne nous est parvenue que plus tard, suite aux investigations en Hollande. Nous l'avons donc comparée uniquement au mélange d'origine sans faire les essais avec la colophane et la paraffine. Si elle s'avérait être intéressante les tests seraient approfondis.



Un des tableau test de l'amélioration de la technique.

1	Huile	Carnauba	Essence			Siccatif B
2	Huile	Carnauba	Essence			Siccatif C
3	Huile	Cire Abeille	Essence			
4	Huile	Cire Abeille	Essence			Siccatif B
5	Huile	Cire micro	Essence			
6	Huile	Cire micro	Essence			Siccatif B
7	Huile	Cire K K	Essence			
8	Huile	Carnauba	Essence	Dammar		
9	Huile	Carnauba	Essence	Colophane		
10	Huile	Carnauba	Essence	Colophane		Siccatif B
11	Huile	Cire Abeille	Essence	Colophane		
12	Huile	Cire micro	Essence	Colophane		
13	Huile	Carnauba	Essence		Paraffine	
14	Huile	Carnauba	Essence	Colophane	Paraffine	
15	Huile	Carnauba	Essence	Colophane	Paraffine	Siccatif B
16	Huile	Cire Abeille	Essence		Paraffine	
17	Huile	Cire Abeille	Essence	Colophane	Paraffine	
18	Huile	Cire Abeille	Essence	Colophane	Paraffine	Siccatif B
19	Huile	Cire micro	Essence		Paraffine	
20	Huile	Cire micro	Essence	Colophane	Paraffine	
21	Huile	Cire micro	Essence	Colophane	Paraffine	Siccatif B

- D'autres tests ont été menés par la suite pour comparer deux autres diluants (Le white-spirit et l'éthanol) afin de les confronter au côté "gras" de l'essence de térébenthine. Et également la silice micronisée directement incorporée au mélange :

22	Huile	Carnauba	Essence	Silice micronisée
23	Huile	Carnauba	White-spirit	
24	Huile	Carnauba	Essence et éthanol	



Deuxième tableau test des différents essais d'amélioration de la technique.

Résultats :

Nous avons comparé tous ces essais à la peinture d'origine en testant leur résistance aux frottements notamment aux griffures et aux traces de doigt. Tout en évaluant la matité par rapport au témoin.

Légende pour la sensibilité aux traces de doigt et aux griffures :

- T S : Très Sensible.
- M S : Moyennement Sensible.
- P S : Peu Sensible.
- Pa S : Pas Sensible.

N° du test	Aspect de surface par rapport à l'original	Traces de doigt	Griffures
1	Même matité	T S	T S
2	Même matité	T S	T S
3	++ Brillant	P S	M S
4	+ Brillant	M S	T S
5	++ Brillant	P S	P S
6	++ Brillant	P S	M S
7	++ Brillant	P S	M S
8	Même matité	T S	T S
9	Même matité	T S	T S
10	Même matité	T S	T S
11	+ Brillant	P S	M S
12	++ Brillant	P S	M S
13	+ Brillant	P S	P S
14	+++ Brillant	Pa S	Pa S
15	+++ Brillant	Pa S	Pa S
16	++ Brillant	P S	M S
17	Même matité	M S	T S
18	Même matité	M S	T S
19	++ Brillant	P S	P S
20	Aspect hétérogène	P S	M S
21	Aspect hétérogène	P S	M S
22	Même matité	T S	T S
23	Même matité	T S	T S
24	Aspect granuleux	Impossible de tester	Impossible de tester

Conclusions :

- L'emploi d'un siccatif n'apporte rien à court terme ⁴².
- Les trois autres cires sont légèrement trop brillantes par rapport à la cire de carnauba, surtout la cire d'abeille. Les moins sensibles aux frottements restent la cire Koster Keunen et la cire microcristalline.
- L'emploi d'une résine apporte une dureté supplémentaire, mais insuffisante pour empêcher les brillances. La colophane est celle qui présente la meilleure dureté.
- La cire microcristalline associée à la colophane pose le moins de problème de sensibilité de surface mais l'aspect est trop éloigné de ce que recherche l'artiste.
- La paraffine apporte une dureté supplémentaire au médium sans trop modifier la matité. Cela reste néanmoins insuffisant.
- L'emploi de la silice micronisée est sans effet.
- Il en est de même pour le white-spirit.
- L'éthanol mélangé à l'essence ne conduit pas au résultat escompté, le médium est granuleux et impossible à travailler.

b. Conclusion :

Aucun des tests mis en œuvre n'est concluant; la conjonction des deux facteurs résistance et matité se révèle impossible à obtenir. Si le médium se montre moins sensible aux frottements c'est qu'il est trop brillant. *A contrario*, si l'aspect est convenable, sa résistance est nulle.

En ce qui concerne la restauration des brillances, aucune solution n'a été trouvée. Les produits sélectionnés ici n'ont montré aucun résultat.



Troisième tableau test pour l'amélioration de la technique.

⁴² " A court terme " : car l'attente était seulement de deux mois avant d'effectuer les tests de résistance aux frottements. Il est impossible d'affirmer que le siccatif finira par avoir une action dans quelques mois.

*« La peinture n'est pas bien difficile quand
on ne sait pas...mais quand on sait...
oh! alors! - C'est autre chose ».*
Degas.

CONCLUSION



La problématique des œuvres de Djamel Tatah est donc particulièrement complexe et reste à ce jour sans solution concrète.

Les brillances présentes sur les œuvres posent des problèmes de lisibilité, particulièrement dans les fonds quasi-monochromes. Lorsqu'une brillance intervient sur une figure ou très près de l'arrête, une retouche à l'aquarelle peut se montrer satisfaisante. Mais concernant les fonds, les produits et les mises en œuvre réalisés dans cette étude n'ont pas aboutis sur des résultats concluants.

L'amélioration de la technique de base demanderait encore de nombreuses recherches, mais le travail réalisé dans ce mémoire permet déjà d'éliminer un bon nombre de mises en œuvre. Cela apporte donc un certain avancement à l'artiste qui sait ce qu'il doit éviter, ainsi que pour le restaurateur qui sera plus à même de conserver ses œuvres.

Suite à ce travail, la prise de conscience est réelle quant à la difficulté de trouver des solutions appropriées lorsque les contraintes sont trop importantes. Il montre également toute l'importance de la conservation préventive et du rapport avec l'artiste, en amont. C'est une situation nouvelle qui doit se développer car l'art contemporain est un patrimoine qui s'élargit et qui nécessite plus de documentation et d'échanges avec les artistes.

Cette recherche me permet également de dire que si une œuvre de Djamel Tatah subissait une altération plus sérieuse, telle une déchirure, la difficulté accrue de l'intervention pourrait laisser envisager une atteinte presque totale de l'intégrité de l'œuvre. L'acte restaurateur serait trop visible pour ne pas en modifier la perception. A ce moment-là, seul l'artiste serait capable d'intervenir, mais parfois même pour lui, la couleur obtenue suite à une succession de couches colorées, l'empêche de reprendre ses fonds. L'artiste s'est exprimé à ce sujet : "Quand je refuse une restauration, c'est que ça ne fonctionne pas. Si je devais le faire moi-même je n'y arriverais pas. Si cela ne dénature pas le travail, j'accepte qu'il y ait une transformation. Mais si l'effet est changé, je sais qu'il n'y a que moi qui puisse intervenir. Pour ma part, ce qui m'intéresse c'est de trouver des solutions pour l'avenir : si demain je disparaissais et s'il un tableau abîmé, je voudrais qu'il puisse être restauré sans être trop dénaturé".

Au cours de l'élaboration de ce mémoire, j'ai été confrontée au fait de ne peut-être pas trouver de solution. C'est une réalité assez nouvelle d'être face à ses limites et à celles que nous imposent parfois certaines œuvres. Concernant Djamel Tatah peut-être que dans quelques années des matériaux et des techniques nouvelles apporteront les réponses nécessaires à la conservation-restauration de ses peintures.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux :

- 1775 CAYLUS (Comte de), *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire par le comte de Caylus de l'Académie des Belles-Lettres*, Genève, 1775.
- 1914 COWAN T. W, *La cire, son histoire, sa production, ses falsifications et sa valeur marchande*, Paris O. Doin et fils, 1914.
- 1959 LANGLAIS de (Xavier), *La technique de la peinture à l'huile*, Flammarion, 1959.
- 1978 BEGUIN (André), *Dictionnaire Technique de la Peinture*, Vol I, 1978, Vol II, 1979, Vol III, 1980, Vol IV, 1981, Vol V, 1982, Vol VI, 1984, Paris.
- 1980 *Les peintres et leur technique*, direction de Waldemar JanuszczackI, Bibliothèque de l'image, Rome, 1980.
- 1990 GARCIA (Pierre), *Le métier du peintre*, Dessain et TOLRA, Paris, 1990.
- 1997 SCHLOSSER (Julius Von), *Histoire du portrait en cire*, MACULA, Paris, 1997.
- 1999 PETIT (Jean), ROIRE (Jacques), VALOT (Henri), *Encyclopédie de la peinture-Formuler, Fabriquer, Appliquer*, Tome I, Presses de l'imprimerie Darantiere, Dijon-Quetigny, Septembre, 1999.

Ouvrages d'histoire de l'art, monographie d'artiste :

- 1981 Catalogue d'exposition, *Brice Marden, Paintings Drawings Etchings 1975- 1980*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 12. 3.- 26. 4. 1981.
- 1989 Artstudio, *Spécial Jasper Johns*, N°12, Printemps, 1989.

Ouvrages sur la Conservation- restauration :

- 1988 PETIT (Jean), VALOT (Henri), *Les résines synthétiques et les substances naturelles*, Ministère de la culture et de la communication, Ecole du Louvre, Muséologie, 4ème année, La Documentation Française, Paris, 1988.
- 1992 A.R.A.A.F.U., *La conservation préventive, 8- 9- 10 Octobre*, Conservation et Restauration des Biens Culturels, Paris, 1992.
- 1994 Ecole Nationale du Patrimoine, *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporains, actes du colloque, 10- 11- 12 décembre*, La Documentation Française, Nancy, 1994.

- 1995 *From Marble to chocolate: The Conservation of Modern Sculpture*, Tate Gallery conference 18-20 September, Archetype Publication, London, 1995.
- ASSAY (Caroline d'), BARBARIN (Juliette), HALF-WROBEL (Florence), LIDONDES (Bérengère de), NORLÖFF (Hélène), WROBEL (Claude), *Rapport de recherche: La restauration de l'art contemporain*, AFCOREP, Paris, 1995.
- 1997 *Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern Art*, Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, March, 1997.
- The 'Conservation of Modern Art' Project*, Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, Août, 1997.
- 1998 *Mortality/ Immortality: The Legacy of 20th -Century Art*, Conference 25- 27 march. 1998, Miguel Angel Corzo, The Getty Conservation Institute.
- 1999 *Modern Art: Who cares*, An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art, Ijsbrand Hummelen and Dionne Sillé, The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institutes for Cultural Heritage, Amsterdam. 1999.
- 2000 Brandi (Cesare), *Théorie de la Restauration*, 1ère édition Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, édition française (traduction Colette Déroche, sous la direction de l'Ecole Nationale du Patrimoine), Centre des Monuments/ Monum, édition du Patrimoine, Paris, 2000.

Ouvrages scientifiques :

- 1966 GRANDOU (Pierre), PASTOUR (Paul), *Peintures et Vernis, les constituants : liants, solvants, plastifiants, pigments, colorants, charges, adjuvants*, HERMANN, 1966.
- 1984 ICC, *Adhésifs et consolidants*, Xème Congrès International, Paris 2- 7 Septembre, 1984.
- 1988 DELCROIX (Gilbert), HAVEL (Marc), *Phénomènes physiques et peinture artistique*, EREC, 1988.
- 1992 KARLESKIND (Alain), *Manuel des corps gras*, Lavoisier Tec&Doc, Paris, 1992, réédition.
- 1995 C.V HORIE, *Materials for conservation: Organic consolidants adhesives and coating*, Butterworth, first published 1987, Heineman, 1995.

Articles :

- 1975 De WITTE, *The influence of light of the gloss of matt varnishes*, congrès de l'ICOM, Venise, 1975/ 22/ 6. 1.
- 1993 HANSEN(Eric), LOWINGER (Rosa), SADOTT (Eileen), *Consolidation of porous paint in vapor- saturated atmosphere- A technique for minimising changes in the appearance of powdering, matte paint*, dans *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol 32, n°1, printemps 1993.
- 1995 RIOUT (Denys), *Restaurer ou repeindre les monochromes*, *Recherches Poïétiques*, dossier l'acte restaurateur, hiver 1995.
- 1998 *Matériaux et techniques de l'art du XXème siècle*, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, CNRS, in *Techne*, n°8, 1998.

Mémoires et thèses :

- 1983 BUISSON (Claire), *La peinture à la cire à Paris dans la première moitié du XIXème siècle- Etude de quelques résines synthétiques : doublage à froid par pulvérisation d'un solvant*, mémoire de l'IFFROA, 1983.
- 1984 BESNAINOU (Didier), *Cires et cires : Etude sur la composition, l'altération, la restauration, la conservation des œuvres céroplastiques- Restauration d'une vierge hongroise du XVème siècle*. Mémoire de l' IFFROA. 1984.
- 1986 DAMOUR (Béatrice), *Produits de retouche pour réintégrer un type de type de lacunes défini*, Mémoire de fin d'étude à l'Ecole d'Art d'Avignon, section restauration, 1986.
- 1987 BERCELIEVRE de (Aloys), *Etude préliminaire à la retouche des peintures mates*, mémoire de l'IFFROA, 1987.
- 1988 JACQUEMINET (Nathalie), MANNE (Armelle), *Personnification de l'encaustique : La peinture à la cire au 18ème et 19ème siècles*, Monographie de Muséologie, Laboratoire de Recherches des Musées de France, 1987- 1988.
- 1990 BARBER (Samantha), BOURGOIN (Cécile), PERRICOT- SCHONN (Marie-Claude de), *Les caractéristiques des techniques de fonderie : fonte à la cire- perdue, fonte au sable, leurs correspondances sur les images radiographiques*, Monographie, Ecole du Louvre, Muséologie, Mars, 1990.
- 1992 VILLERS (Alix de), *La protection des peintures de chevalet sur bois et sur toile lors de leurs transports*, Mémoire de fin d'étude à l'Ecole d'Art d'Avignon, section restauration, 1992.

- 1996 GARIMORTH (Julia), *Problèmes de conservation et de restauration en art moderne et contemporain*, Mémoire de fin d'études, Université de Vienne, Juillet 1996.
- RUIZ de CONEJO (Ana), *Conservation préventive de la peinture à la cire dans l'art moderne et contemporain*, Monographie des Examens des œuvres de Muséologie, Ecole du Louvre, Décembre 1995- Mars 1996.
- 1997 DUPERIER (Hélène), *Les différents systèmes de protection de la couche picturale des peintures non vernies*, Mémoire de fin d'étude à l'Ecole d'Art d'Avignon, section restauration, 1997.
- 1999 STAVITSKY (Gail), Chief Curator, *Waxing poetic: Encaustic Art in America during the Twentieth Century*, 23 Mai 1999 at the Monclair Art Museum. Ou sur le site: [http:// www.Montclairartmuseum.org/](http://www.Montclairartmuseum.org/).
- 2000 CORBIER (Karine), *Documentation des œuvres d'art contemporain : Enquête à l'occasion du prêt de la Collection Yvon Lambert pour vingt ans à la ville d'Avignon*, Mémoire de fin d'étude à l'Ecole d'Art d'Avignon, section restauration, 2000.
- 2001 BLANC (Barbara), *Problématique de conservation dans l'art contemporain : De l'oeuvre- Objet à l'oeuvre- Idée*, Mémoire de fin d'étude à l'Ecole d'Art d'Avignon, section restauration, 2001.
- PARIS (Emmanuelle), *Etude et restauration d'une peinture murale chinoise du musée Guimet: Recherche d'une méthode de consolidation d'une couche picturale mate sans modifications optiques*, mémoire de l'IFFROA, 2001.
- 2002 BERNARD (Emilie), *Philippe Cognée*, Mémoire de l'Ecole du Louvre, Monographie de muséologie- techniques et matériaux d'artistes contemporains, 2001- 2002.
- MARZAT (Julie), *Etude des Matériaux et Techniques : Les peintures de Djamel Tatah*, Ecole du Louvre, 2002.

Bibliographie : Djamel Tatah :

- 1994 MICHAUD (Yves), *L'homme de l'image*, in Cat Djamel Tatah, Ed. Galerie Eric Dupond, Toulouse, 30 Janvier 1994.
- 1996 CHASSEY (Eric de), *La peinture prend la pause*, in *Beaux-Arts magazine*, Juillet- Août 1996.
- ERNOULD- GANDOUE (Marielle), *Djamel Tatah*, in *L'œil*, Nov- Dec 1996.
- 1997 CHASSEY (Eric de), *La peinture est vivante, dix artistes de moins de 40 ans*, in *L'œil*, n° 489, Octobre 1997.

- DAGEN (Philippe), *Les figures Becketiennes de Djamel Tatah*, in *Le Monde*, 7 Mars 1997.
- 1998 DAGEN (Philippe), *L'Art Français du XXème Siècle*, Edition Flammarion, Paris, 1998.
- 1999 FLOHIC (Catherine), Djamel Tatah, in *Ninety*, n°34, 1999.
- MALDONADO (Guitemie), *Djamel Tatah, Portrait en Suspens*, in *L'œil*, Juin 1999.
- POIVERT (Michel), *Hauteur d'Homme*, in *Catalogue Djamel Tatah*, Edition galerie Durand- Dessert, Paris 1999.
- 2000 DAGEN (Philippe), *Autopsies du Présent et du Futur*, in *Le Monde*, 23 Mars 2000.
- MALDONADO (Guitemie), *Djamel Tatah*, in *L'œil*, Mars 2000.
- 2002 CHASSEY (Eric de), *Djamel Tatah*, Exposition al Centro de Arte de Salamanca, published by Consorcio Salamanca, 2002.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement Djamel Tatah, Louise Wijnberg, Claude Wrobel et Jérémie Setton pour leur soutien et leur collaboration.

Ainsi qu' Hélène Lassalle, Sylvie Colinart, M. Vernet et Cyril de la société J. Vernet, M. Cohen-Sabban et tous les employés de la société STIL et M. Delamare, pour leur aide.

Mais aussi Eric de Chassey pour m'avoir prêté son texte : *Sans titre. Les tableaux de Djamel Tatah.*

Egalement mes amis et ma famille : Pascale Accoyer, Guillemette de Mathan, Magali Mathieu, Anne Flachon, mes parents et Julien, pour leurs conseils et leur soutien au quotidien.