

Le dernier diorama

de Louis Mandé Daguerre

Réflexion sur la conservation - restauration
d'un dispositif d'illusion du 19ème siècle

Antoine Maury

Direction de mémoire
Marc Maire, Sylvie Nayral

Référent extérieur
Dominique Dollé

Mémoire de fin de second cycle
DNSEP Option Art, Mention Conservation-Restauration
Ecole Supérieure d'Art d'Avignon
Année 2008

781.6 MAU
F 5331/3078



*Ce travail n'aurait pu être mené sans l'attention,
la disponibilité et le soutien de nombreuses personnes.*

*Je tiens à remercier en premier lieu
M. Maire, Mme Nayral, M. Ferrari, M. Defert, Mme Malberti, Mme Vieillescazes
et l'ensemble du corps enseignant de l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon.*

*Je remercie également
Mme Calvarin, Mme Didier, M. Dollé, Mme Bertrand
et toute l'équipe de conservateurs - restaurateurs en charge des traitements de la toile peinte.*

Merci à M. Bouhours, Mme Rosticher Giordano, Mlle Durocher, M. Sainte Fare Jarnot et M. Ezrati.

*Je n'oublie pas mes proches qui m'ont soutenu tout au long de l'élaboration de ce mémoire,
Camille, Emilie, Maud, Prune, Nicolas Thierry Martel et toute la promotion 2008.*

*Des remerciements particuliers à ma famille,
qui a toujours fait preuve d'un soutien sans faille.*

4 |



Avant-Propos

Au début de l'année 2006, lors des séminaires de Sylvie Nayral, professeur à l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, j'ai entendu parler pour la première fois des dioramas de Louis Daguerre et Charles Bouton. Ces dispositifs scénographiques de la première moitié du 19ème siècle présentaient de grandes peintures sur toiles, illuminées par des jeux d'éclairages, au sein d'un espace spécialement conçu, de manière à donner l'illusion d'un changement temporel et/ou spatial.

Les dioramas, qui s'inscrivaient dans le vaste champ des objets de pré-cinéma, m'ont dès lors passionné. D'abord en raison de la richesse historique et sociologique de cet art, porté par l'engouement populaire et la démocratisation du spectacle

et témoignant des formidables avancées de l'optique qui ont fait basculer en moins d'un siècle l'image peinte vers la photographie, puis le cinéma. Ensuite parce que la singularité de la conception et du statut de ces objets de précinéma, ainsi que l'interdépendance entre les différents éléments du dispositif, soulevaient de nombreuses difficultés dans leur reconnaissance esthétique et physique.

Bien que liés au monde du cinéma et du théâtre, les procédés picturaux propres à la création de Daguerre et Bouton s'inscrivaient dans mon champ de spécialisation. La mise en œuvre des matériaux et la fonction de l'œuvre/dispositif correspondant plus à un projet événementiel de formation de l'illusion qu'à une volonté de pérennité, la question de leur conservation - restauration me semblait intéressante à poser.

Après plusieurs mois de recherches infructueuses, l'ensemble des dioramas semblait avoir disparu. Par le biais du site de l'association « *Louis Daguerre, le magicien de l'image* », j'ai finalement découvert l'existence d'un diorama de Daguerre, considéré comme le dernier témoignage de cette production et conservé dans l'église Saint-Gervais Saint-Protais de Bry-sur-Marne.

En décembre 2005, je me suis rendu pour la première fois sur le site, où j'ai pu observer l'œuvre/dispositif dans un mauvais état de conservation et de visibilité. A cette occasion,

j'ai rencontré Mme Calvarin, Conservateur du musée Adrien Mentienne et responsable du diorama, qui m'apprit qu'un projet de conservation-restauration de la seule toile peinte était en cours.

Lorsqu'en 2006, l'équipe en charge de l'intervention a été sélectionnée, il m'a semblé essentiel d'être intégré d'une façon ou d'une autre au projet pour mener ma propre réflexion sur le diorama. En effet, les conditions d'accès et de visibilité du dispositif n'étaient pas réunies pour pouvoir réaliser une étude approfondie de sa matérialité. J'envisageais alors l'intervention comme un apport logistique me permettant d'aborder l'ensemble de l'œuvre/dispositif dans sa monumentalité.

Au cours de l'année 2006, j'ai donc entrepris des démarches auprès des conservateurs-restaurateurs, qui ont accepté de m'intégrer à l'équipe d'intervention sur la toile peinte en tant que stagiaire.

En mars - avril 2007, j'ai ainsi participé au lancement du chantier. Les opérations sur la couche picturale et le support, espacées sur trois années, ont été réalisées au sein d'un atelier spécialement conçu pour l'occasion. Au cours de cette période et pendant le mois de mars 2008, j'ai participé à l'ensemble des interventions sur la couche picturale et à une partie de celles du support.

Outre les moyens logistiques et les découvertes faites lors des traitements, cette expérience m'a permis de confronter et

d'enrichir ma propre réflexion lors de discussions fertiles avec les intervenants. Leur ouverture d'esprit m'a également offert une certaine autonomie pour mener à bien ma propre recherche, parfois en désaccord avec eux, au-delà de la seule toile peinte.

Au cours de ces recherches, je me suis rendu en octobre-novembre 2006, à l'exposition de préfiguration du Nouveau Musée National de Monaco : *Lumière, transparence, opacité*. Elle présentait de nombreux objets de précinéma : lanternes magiques, facsimilés des panoramas défilants de Carmontelle et de l'Eidophusikon de Louthembourg. Surtout, une partie des 55 vues d'optiques du Marquis du Périer du Mouriez conservées par le NMNM, aquarelles et gouaches sur papier, conçues pour être vues en rétroéclairage et restaurées par Blandine Durocher, restauratrice d'Art graphiques, que j'ai pu rencontrer lors de mon séjour à Monaco. J'ai également rencontré Mr Bouhours et Mme Rosticher-Giordano, respectivement conservateur en chef et conservateur-adjoint du NMNM, qui m'ont permis de consulter leurs archives et m'ont apporté leur expérience sur le sujet.

Enfin, à Paris en novembre 2006, j'ai pu assister à une journée thématique sur les supports transparents organisée par l'Association pour la Recherche Scientifique en Arts Graphiques.



Sommaire

<i>Introduction</i>	11
1^{ère} partie : Reconnaissance historique et technique des dioramas	13
1. <i>Le diorama, de sa création à sa destruction</i>	15
2. <i>Un spectacle « à la mode »</i>	22
3. <i>Un procédé de création singulier : jeu sur le caché et le révélé</i>	29
4. <i>Le lieu comme prolongement de la toile</i>	33
2^{ème} partie : Le dernier diorama de Bry-sur-Marne	35
1. <i>Histoire et contexte</i>	40
2. <i>L'état constitutif actuel du diorama</i>	55
3. <i>Interprétation : certitudes et hypothèses</i>	70
4. <i>Altérations et dégradations du dispositif</i>	72
3^{ème} partie : La Conservation - Restauration du diorama	87
1. <i>Pourquoi envisager une restauration du diorama aujourd'hui ?</i>	89
2. <i>Quelle conservation - restauration ?</i>	92
3. <i>Proposition de traitement de conservation -restauration du dispositif</i>	97
<i>Conclusion</i>	105
<i>Bibliographie</i>	107
<i>Annexes</i>	111

10 |



Introduction

En 1822, Louis Daguerre et Charles Bouton mettent à profit leur expérience de peintres-décorateurs de théâtre et de panoramistes pour élaborer un nouveau spectacle d'illusion, très en vogue en ce début du 19ème siècle : le diorama. Transposant les dispositifs scéniques élaborés du théâtre contemporain au sein d'un espace inédit et sans acteur, Daguerre et Bouton proposent au public parisien des trompe-l'œil animés. Ces vues changeantes de paysages lointains, de perspectives architecturales ou de scènes historiques, dont l'animation repose sur un savant dispositif de toile translucide peinte sur les deux faces et d'une combinaison de jeux de lumière, vont révolutionner le monde du spectacle de l'illusion, alors en plein essor.

Les grands phénomènes de modes qui se développent au 19ème siècle, en même temps que naît le concept de marchandise, vont positionner l'invention de Daguerre et Bouton sur un piédestal pour quelques années.

En 1849, l'incendie des dioramas de Bouton, dix ans après ceux

de Daguerre, va mettre un point final au désintéressement progressif du public pour ces dispositifs visuels.

Le diorama de l'église Saint-Protas Saint-Gervais de Bry-sur-Marne, réalisé par Daguerre en 1842, constitue aujourd'hui le dernier témoignage de cette production, bien qu'il s'en distingue en de nombreux points.

Son mauvais état de conservation et de visibilité actuel, signe de sa dépréciation progressive et d'une méconnaissance de son intégrité en tant que dispositif d'illusion lors des tentatives de restauration successives, ne permet plus la perception et la compréhension de son intégrité.

La volonté des autorités culturelles de préserver et de remettre en valeur le diorama a conduit au lancement d'un projet de conservation - restauration de l'ensemble du dispositif. Les interventions sur la toile peinte ont débuté, mais aucune décision n'a encore été prise concernant le traitement des autres parties du dispositif.

L'objectif de ce travail de recherche est donc de réfléchir aux moyens de redonner sens au diorama en tant que dispositif d'illusion, tout en respectant sa valeur historique comme dernier témoignage de cette production, en prenant en compte l'ensemble des éléments qui le compose.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'histoire méconnue des dioramas à travers l'étude de leur contexte d'apparition, ainsi qu'à leurs particularités techniques. Une telle recherche devrait nous permettre de mieux appréhender la complexité de ces dispositifs.

Nous nous concentrerons ensuite sur le diorama de Bry-sur-Marne, ses conditions de création, son fonctionnement et sa reconnaissance par le public. Il s'agira aussi de s'intéresser à son histoire matérielle et de définir les différentes altérations dont il est victime.

L'examen global de ce diorama, tant sur le plan du concept que de la matérialité, nous permettra enfin d'envisager sa conservation-restauration et de proposer un protocole d'intervention qui respecte les différentes instances régissant l'œuvre/dispositif et assure sa reconnaissance future. Nous serons alors amenés à nous demander si l'idée de réinstaurer le processus d'illusion initial est en adéquation avec les valeurs qu'on attribue aujourd'hui au diorama. Si tel est le cas, nous devons étudier la faisabilité d'un tel projet.

1ère Partie

Reconnaissance historique et technique des dioramas

*« Daguerre, dans la tour où son docte pinceau
Ouvre aux jeux de l'optique un théâtre si beau,
Fait dans l'obscurité d'une enceinte massive
Luire des horizons l'immense perspective ;
Sa palette est magique ; et de ses feux versés
Quand la vue est atteinte et les murs traversés,
Un tissu, des parois circulante barrière,
Se transforme en miroir de la nature entière. »¹*

13

¹LEMERCIER Népomucène - *Sur la découverte de l'ingénieur peintre du diorama, 1839*
in BENJAMIN Walter - *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages, 1934, p.549*

Avertissement au lecteur

Retracer l'histoire et le contexte d'apparition des dioramas s'est révélé être une tâche ardue.

D'abord parce que l'invention du diorama découlait de la tradition des spectacles d'illusion et du théâtre contemporain, tout en préfigurant la photographie et le cinéma. Il était donc délicat, compte tenu des contraintes formelles de ce travail, de parvenir à une synthèse qui tienne compte de cette richesse.

Ensuite parce qu'il était difficile de connaître le rôle de chaque inventeur dans cette création collective.

Enfin et surtout, parce que la disparition précoce de cette production nécessitait d'avoir recours aux seuls témoignages écrits comme outils de connaissance. Or, si cette documentation était relativement fournie, le croisement des informations laissait apparaître des divergences. Pour plus d'objectivité, il aurait pu être intéressant de faire état de tous ces témoignages, mais il m'a semblé que cette confrontation systématique aurait contribué surtout à alourdir la lecture de mon mémoire, sans apporter d'éléments déterminants à ma recherche.

Le choix de synthétiser les différents témoignages, sous forme narrative, bien que critiquable, permettait de favoriser la compréhension de cette histoire.

Le lecteur comprendra donc que, si j'ai veillé à respecter le propos des différents témoins, cette narration n'a pas la prétention d'une relecture historique. Elle n'a pour vocation que de rendre compte du contexte d'apparition du diorama dans toute sa complexité, avant d'aborder les questions relatives à mon champ de spécialisation.

La bibliographie de référence en fin d'ouvrage permettra au lecteur qui souhaite aller plus avant dans cette compréhension, de pouvoir se confronter à ces sources d'informations.

1. Le diorama, de sa création à sa destruction

1.1. Les créateurs : Louis Jacques Mandé Daguerre et Charles Marie Bouton

Louis Jacques Mandé Daguerre naît à Corneilles-en-Parisis, dans le Val d'Oise, le 18 novembre 1787.

A 16 ans, Daguerre arrive à Paris pour travailler dans l'atelier de décors de théâtre d'Ignace Eugène Degotti. De 1807 à 1815, il assiste Pierre Prévost dans la réalisation de ses fameux panoramas². Il y fait la rencontre d'un autre assistant de Prévost, Charles Marie Bouton (1781-1853), élève de Jacques Louis David et de Jean-Victor Bertin.

Ce peintre romantique, aujourd'hui oublié mais longtemps considéré comme le concurrent d'Horace Vernet, s'illustre lui aussi dans le rendu naturaliste de la perspective et de la lumière. Célèbre peintre d'architecture, il expose régulièrement au Salon de 1810 jusqu'à sa mort.

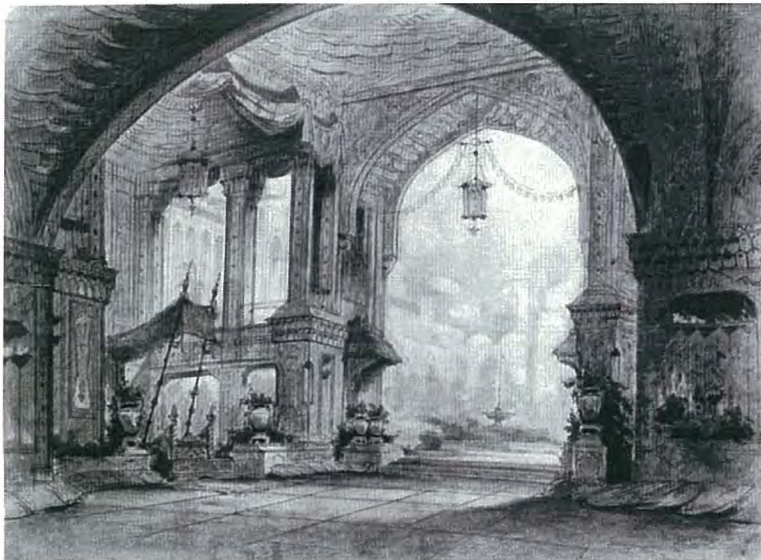


Portrait de Daguerre par Nadar
Daguerréotype, 1844

²Le panorama : après avoir arpenté des couloirs sombres, le spectateur émergeait sur une plate forme surélevée et entourée de balustrades, au centre d'une large rotonde. De cette position, il pouvait embrasser du regard les peintures en trompe l'œil se déployant sur l'ensemble des murs, à 360°. Certaines toiles mesuraient plus de 100m de long pour 20 m de haut. Au dessus de la plate forme, une ouverture était ménagée dans la toiture, afin d'éclairer la toile peinte à l'aide d'une lumière naturelle. Un grand parasol placé sur la plate forme, masquait l'ouverture de manière à faire croire que la lumière émanait du ciel peint.

En 1817, Daguerre se voit confier la création des décors de l'Ambigu, puis de l'Opéra en 1820, où il occupe la fonction de peintre en chef. Son esprit réformateur s'insurge contre les décorations théâtrales de son époque, qu'il juge vieillottes. Il met à profit les dernières innovations techniques pour animer ses décors en introduisant des jeux de lumière, des soleils illuminés au gaz (pour la pièce d'*Aladin et la lampe merveilleuse*), ou d'autres décors qui révolutionnent la scénographie théâtrale. Son intérêt pour les sciences et l'usage de la lumière dans l'art caractérise sa vie.

Louis Daguerre
Etude pour le décor
Le Palais d'Aladin
dessin, 1820-1822



En 1822, Daguerre et Bouton s'associent pour offrir un nouveau spectacle d'illusion au public parisien, le diorama. Les deux hommes sont complémentaires : Daguerre est un grand expert des effets scéniques et d'éclairage, Bouton semble être un meilleur peintre. Cependant ils ne collaborent qu'une seule fois à la réalisation d'un diorama.

Chez l'opticien Chevalier, Daguerre rencontre, en 1827, Nicéphore Niepce qui travaille depuis longtemps aux moyens de fixer l'image latente et qui est déjà parvenu à des résultats encourageants. Les deux hommes

s'associent fin 1829, mettant en commun leurs travaux.

A la mort de Niepce, en 1833, Daguerre poursuit seul les recherches. Il parvient à fixer sur une plaque métallique, enduite d'un dépôt chimique, une image latente révélée par les vapeurs de mercure. La daguerréotypie est née.

Cette invention soulève l'enthousiasme, non seulement en France, mais dans le monde entier. Le 8 juillet 1839, alors que son diorama parisien vient d'être détruit par un incendie, le physicien, membre de l'académie des sciences et député François Arago présente l'invention à la Chambre des députés.

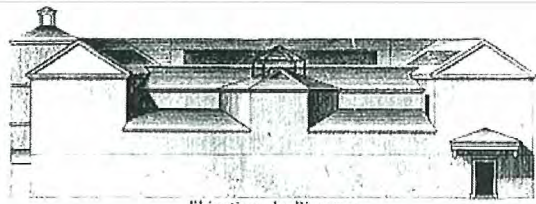
Daguerre vend son procédé de fabrication des daguerréotypes et du diorama à l'Etat, dont il reçoit une rente viagère de 6000 francs.

1.2. Le diorama : création et présentation du lieu et du dispositif

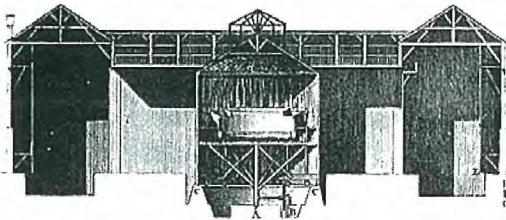
Le 3 janvier 1822, Daguerre et Bouton fondent la société «*Bouton, Daguerre et compagnie* », créée pour une durée de 24 ans. La raison d'être de cette entreprise est de «*parvenir à l'établissement d'un spectacle qui prendrait le nom de diorama, serait situé boulevard Saint-Martin, et dont l'ouverture devrait avoir lieu dans le courant d'avril prochain au plus tard* »³.

Les associés font construire par l'architecte Pierre M. Chatelain leur diorama au n°4 de la rue Sanson, place de la République, un bâtiment rectangulaire de 52m de long sur 27m de large et 16m de haut. A l'intérieur, un escalier grimpe jusqu'à une salle circulaire peu éclairée de 12 m de diamètre pouvant contenir jusqu'à 350 personnes. Cette salle tourne sur elle-même grâce à un mécanisme à pivot, galets et manivelle, pouvant être actionné par une seule personne. Le mur de la rotonde est percé d'une ouverture de 7,50 m de largeur sur 6,50 de hauteur, qui vient se placer devant les tableaux du diorama, situées à 13 m des spectateurs.

³Rapport du 3 juin 1800, Archives de Paris, D4 U1 21.



Elevation du Diorama.

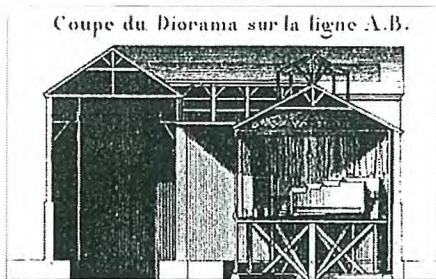


Coupe du Diorama

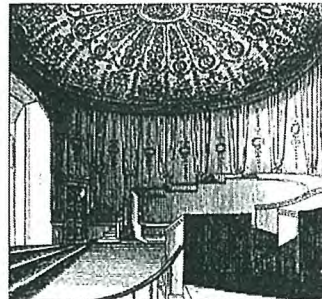
sur la ligne C.A.D.

A. Point de la salle
B. Emplacement devant le mouvement de rotation
C. Plan incliné portant les toiles

D.E. Tablureau
F. Tableaux de service
G. Emplacement des châssis multifonctions de la lumière

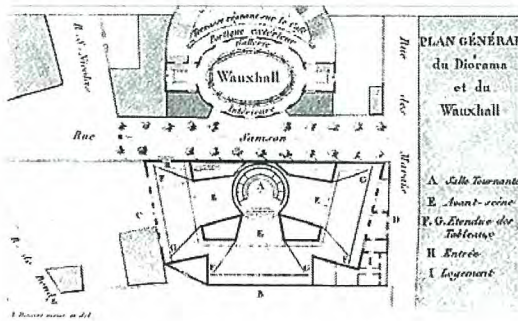


Coupe du Diorama sur la ligne A.B.



Vue intérieure de la Salle du Diorama

Original coupé



Plan du diorama
d'après les relevés
d'Alexis Donnet
réalisés en 1837

Ces toiles mesurant en moyenne 22 m de largeur sur 14 m de hauteur sont calibrées en fonction de la dimension de l'ouverture et de leur éloignement par rapport au public, de manière à ce qu'elles s'inscrivent parfaitement dans le cadre. Des paysages, des intérieurs d'édifice, des scènes historiques ou religieuses sont peints en trompe-l'œil sur le devant des toiles. Dans les dioramas à double effet, le revers, peint également, est recouvert d'éléments complémentaires, de manière à obtenir, grâce à la translucidité des toiles et à un changement d'éclairage, une transformation en fondu-enchaîné de l'image. Les effets sont le plus souvent le passage d'un paysage ou d'un édifice de jour lorsque la face est éclairée, au même sujet de nuit lors du passage progressif à un éclairage arrière qui traverse les toiles. Ces dernières sont laissées libres afin d'éviter qu'un élément de maintien ne vienne faire obstacle au passage de la lumière : elles sont maintenues sur les bords supérieurs et latéraux par des châssis périphériques qui s'accordent avec le ton des murs, et tendues grâce à des contrepoids en partie basse.

Une avant-scène sépare le public de l'œuvre, rappelant ainsi la mise en scène théâtrale. Elle sert à porter des éléments en trois dimensions, tels que des jets d'eau, des décors, voire des animaux vivants.

Chaque séance de diorama comprend la mise en scène de deux toiles, réparties sur le plan circulaire de la salle. Au-dessus de chaque toile, de grands châssis vitrés aménagés dans le toit éclairent l'avant de la toile d'une lumière naturelle, tandis que d'autres ouvertures sur les murs latéraux à l'arrière de la toile éclairent le revers.

La présentation de chaque peinture dure de 10 à 15 mn. Les spectacles se déroulent en continu de 11h à 16h.

1.3. Influence du diorama «1ère génération» et processus d'illusion

Les dioramas « 1ère génération », c'est-à-dire ceux réalisés avant 1834, reprennent le principe du panorama : le spectateur accède à la salle en empruntant un couloir sombre, permettant une transition entre les images réelles qu'il vient de voir à l'extérieur et les illusions qu'il s'apprête à voir à l'intérieur. Tout élément pouvant lui rappeler qu'il assiste à une illusion sont supprimés. Les moyens de créer cette illusion différent pourtant largement du panorama.

En fait, Daguerre et Bouton mettent en application ce passage du rapport de Dufourny sur l'invention des panoramas :

« L'illusion produite par le panorama n'ayant d'autre cause que le rapport exact de proportion entre toutes les parties, et l'absence totale des termes de comparaison qui pourraient détruire cette illusion, ne peut-on pas obtenir pour tous les tableaux cet effet magique qui seul peut leur donner tout leur prix ? Serait-il donc difficile d'isoler un tableau, en sorte que les objets dont il se trouverait environné ne servissent nullement à l'œil pour lui faciliter les moyens de reconnaître la petitesse, la proximité, la faiblesse du coloris des objets représentés ; et le procédé employé pour la totalité et en grand dans le panorama ne donnerait-il pas partiellement le même résultat ? »⁴

Daguerre et Bouton souhaitent ainsi modifier le processus d'illusion utilisé pour le panorama, basé sur la présentation d'une peinture circulaire à l'échelle, aux dimensions colossales, englobante mais statique.

Utilisant des toiles planes ou légèrement cintrées, aux dimensions réduites et en cela plus simples à déplacer, Daguerre et Bouton misent sur une brillante mise en scène théâtrale.

Tout d'abord, ils travaillent sur la distanciation du spectateur avec l'œuvre : les séances se déroulent ainsi dans l'obscurité, de manière à focaliser l'attention du spectateur sur les toiles translucides, éclairées

par des verrières zénithales en lumière transmise, et à lui faire perdre tout repère d'échelle et de localisation dans l'espace. L'ouverture ménagée dans le mur de la rotonde guide avec autorité le regard du spectateur vers la toile peinte. L'effet de trompe-l'œil est accentué par l'éloignement du public qui ne peut ainsi détailler l'œuvre dans sa matérialité. La taille importante des toiles participe à l'illusion. Parfois, certains éléments réels en trois dimensions sont présents sur l'avant-scène, proches du public, et finissent de lui faire perdre pied.

La grande innovation est l'usage remarquable des effets lumineux, les associés jouant aussi bien sur l'intensité que sur la direction de la lumière, grâce à des filtres colorés mus par des cordes et des contrepoids, de manière à varier l'ambiance lumineuse d'un brouillard épais à un clair de lune, par exemple, ou de faire ressortir tel ou tel détail du tableau. Leur but est, à l'aide de ces jeux de lumière, d'animer la toile fixe.



Les Ruines de la chapelle d'Holyrood de Louis Daguerre, une peinture à l'huile sur toile de 1829, est une copie d'un diorama datant de 1829

⁴DUFOURNY, Léon - rapport à l'Institut, Archives nationales, 1799

1.4. Histoire du diorama parisien de « 1ère génération » et réactions du public

La première séance du diorama, qui a lieu le 11 juillet 1822, présente deux tableaux : *L'intérieur de la cathédrale de Canterbury*, peint par Bouton, et *La vallée de Sarnen en Suisse*, peint par Daguerre. Cette première est un succès, comme en témoigne cet extrait du Journal des théâtres :

« L'ouverture du Diorama a été hier très brillante. Pendant toute la journée, la plus belle compagnie s'y est portée et n'a cessé d'exprimer son admiration pour les deux tableaux offerts à sa curiosité. Parmi les mots heureux qu'ont inspiré l'étonnement des spectateurs, nous avons remarqué celui-ci, qui les comprend tous : la nature ne ferait pas mieux. »⁵

Le diorama dure 17 ans. Dès le début et au cours des 8 premières années, il bénéficie d'un important engouement d'un public nombreux et hétéroclite : écrivains, société bourgeoise, mais aussi un public plus populaire. Parmi ces spectateurs figurent des personnalités illustres, comme Georges Sand, Juste Olivier, ou encore Balzac, qui écrit en 1822 à ce sujet :



Gravure représentant *Le Déluge*, un diorama de Charles Bouton

« J'ai vu le Diorama... Daguerre et Bouton ont étonné tout Paris ; mille problèmes sont résolus depuis que, devant une toile tendue, on croit être dans une église à cent pas de chaque chose. C'est la merveille du siècle, une « conquête de l'homme » à laquelle je ne m'attendais nullement. Ce polisson de Daguerre a fait une libertine d'invention qui va lui donner une bonne partie de l'argent de ces lurons de Parisiens »⁶

Alexandre Dumas évoque lui aussi le diorama dans son livre *Les Alpes de Chamonix à la Grande Chartreuse*.

1.5. Le diorama s'exporte en Europe

Le succès est tel qu'en 1823, un autre diorama ouvre à Londres, présentant les toiles peintes parisiennes une fois leur exposition française terminée. Les plans pour le diorama de Londres sont réalisés au début de l'année 1823 et le bâtiment construit en seulement quatre mois dans Regent's Park ; il ouvre en septembre 1823. Daguerre et Bouton réalisent en moyenne trois dioramas par an, exposés d'abord à Paris, puis à Londres. John et Charles Arrowsmith, les beaux-frères de Daguerre qui les assistent durant les premiers mois du diorama à Paris, sont les plus impliqués dans le déplacement et la mise en place des dioramas parisiens à Londres dans les premières années.

Face au succès que remporte le diorama anglais, plusieurs autres dioramas sont construits pour accueillir les toiles des français, à Liverpool, Manchester, Dublin et Edinbourg.

⁵Journal des théâtres, n° 1318, 11 juillet 1822

⁶BALZAC, Honoré de - lettre à Laure Surville de Bayeux, Paris, 1822, in *Lettres à sa famille*, Paris, 1950, PP. 77-78

1.6. Fin de l'association, Bouton en Angleterre et Daguerre à Paris

En 1830, Bouton met fin à son association avec Daguerre et il part s'installer en Angleterre pour s'occuper du diorama londonien, pour lequel il réalise plusieurs toiles, dont *Le Caveau de Saint-Denis* et *L'abbaye de Westminster*.

Les raisons de cette séparation diffèrent selon les sources. Certaines évoquent l'état de santé fragile de Bouton (ce qui semble improbable, puisque celui-ci continue son activité à Londres), d'autres parlent de querelle d'ego entre les associés. En tout cas, la version officielle qu'avance Daguerre dans ses courriers de 1829-1830 à Dauphin, principal investisseur du spectacle parisien, est que les revenus faibles du diorama ne permettent plus de faire vivre les deux artistes.

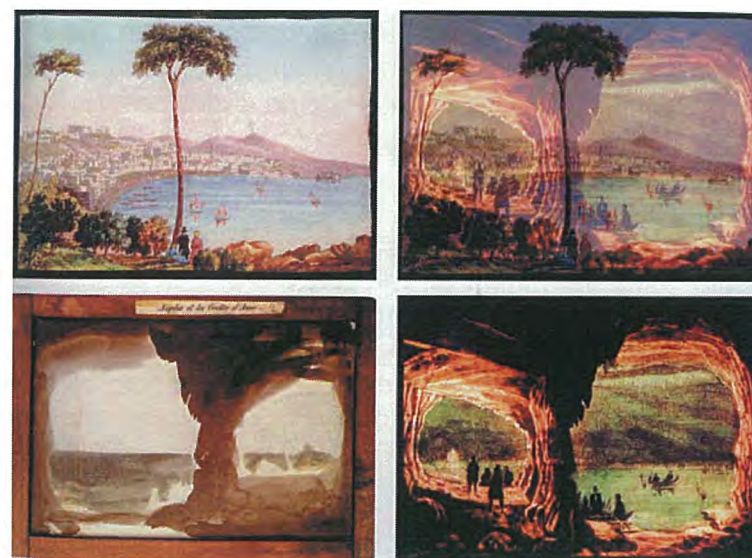
1.7. Crise du diorama et création du diorama « 2ème génération », ou à double effet

Bouton à Londres, Daguerre poursuit l'exploitation du diorama parisien, aidé par ses assistants.

La Révolution de juillet 1830 plonge le monde du spectacle dans une crise importante. Face à la désertion du public, Daguerre améliore considérablement son invention en développant, à partir de 1834, avec son assistant Hippolyte Sébron, les dioramas à double effet. Il ne s'agit plus, comme avant, de présenter une image fixe animée seulement par les jeux de lumière transmise et les décors du premier plan, mais de créer des fondus-enchaînés à l'aide d'une toile unique, en la peignant à la face comme au revers. Seule la lumière, provenant de verrières zénithales placées à l'avant et à l'arrière de la toile, est mobile : le diorama est d'abord éclairé par devant, faisant apparaître par réflexion la peinture située sur la face ; en remplaçant progressivement cette lumière par celle frappant le dos de l'œuvre, les parties peintes de ce

côté apparaissent et se substituent, dans certaines parties voulues, à la peinture exécutée sur le devant. Il est animé, rendu clair ou obscur, passe des effets de soleil à ceux de la lune, les nuages et les fumées se déplacent. Tout ceci obtenu par l'emploi raisonné de zones opaques ou translucides sur les deux côtés des toiles. L'élaboration de ces dioramas, décrite par Daguerre, sera exposée plus précisément dans le chapitre suivant.

A ces améliorations visuelles, il semble que Daguerre ajoute des effets sonores, de manière à renforcer l'illusion.



*Naples et la grotte d'Azur, vers 1830.
Reproduction d'un tableau de diorama.
Vue à «double effet de polyorama panoptique.
Musée Adrien Mentienne, Bry-sur-Marne*

En 1834, il réalise son plus fameux diorama à double effet, La messe de minuit à Sainte-Etienne-du-Mont. Germain Bapst écrit à ce sujet ces quelques lignes :

« (...) l'église paraissait d'abord vide, vue de jour ; puis on voyait le crépuscule s'accroître, la nuit arrivait et, bientôt, le sanctuaire s'éclairait ; à la lueur des cierges et des lampes, l'église, qui avait paru vide, s'emplit d'une foule compacte, et les chaises, naguère inoccupées, se trouvaient garnies de monde. »⁷

Ces dioramas à double effet ne durent pas longtemps car en 1839, le bâtiment qui les abrite brûle et au moins une partie de la production de Daguerre, *la Vallée de Goldau*, *le Temple de Salomon* et *le Sermon*, est perdue.

Gravure représentant le fonctionnement du changement d'éclairage



« C'en est fait du Diorama ! Hier, à une heure de l'après-midi, le feu a consumé en quelques minutes ce magnifique établissement. M. Daguerre, qui y demeurait, éprouve des pertes irréparables. On ignore comment le feu a pu prendre. Il est probable que c'est par une lampe qui produisait la lumière dans l'église Sainte-Marie (...) Dix tableaux sont brûlés, trois seulement sont assurés... Le Diorama existait depuis 17ans. »⁸

Certains témoins suspectent Daguerre lui-même d'avoir mis le feu au bâtiment pour faire accélérer l'attribution d'une pension de l'Etat pour son Daguerrotypage.

Au début de l'année 1840, Bouton revient à Paris pour construire un nouveau diorama sur le boulevard Bonne-Nouvelle, inauguré en 1843 par la *Vue de Fribourg*. Le sort semble s'être acharné sur le diorama, puisque quelques années plus tard, en 1849, le bâtiment de Bouton brûle à son tour.

Le diorama de Londres, repris après le départ de Bouton par Charles Rénoux (1795-1846), décline progressivement, change de mains, jusqu'en 1851 où l'édifice est abandonné et remplacé en 1855 par une chapelle.

Des dioramas inspirés de l'invention de Daguerre et Bouton sont implantés dans d'autres pays, en Allemagne (Breslau, Berlin, Cologne) et en Suède (Stockholm).

Celui de Berlin, le plus fameux de ces « faux » dioramas, est créé par Carl W. Gropius et construit à partir des plans du célèbre peintre - architecte Carl F. Schinkel. Sa destruction par le feu en 1881 signe la fin de ces spectacles d'illusion.

⁷BAPST, Germain - Essais sur l'histoire des panoramas et des dioramas, 1891

⁸Courrier des théâtres, 9 mars 1839. Cité par G. Pottonnée, p.67.

2. Un spectacle « à la mode »

Le développement important des dioramas, dans la capitale parisienne comme à l'étranger et les nombreux écrits élogieux de l'époque, témoignent du succès de l'invention de Daguerre et Bouton, qui touche l'ensemble des classes sociales de la société du 19ème siècle.

2.1. Les conditions d'apparition et de développement du diorama

2.1.1. Une culture de l'illusion

Le principe du diorama, en tant que dispositif d'illusion d'une image animée par la lumière, ne peut être considéré comme une innovation. Il apparaît plutôt comme le perfectionnement d'un rêve, celui de donner vie à l'image, qui se concrétise à partir du 17ème siècle et aboutit à l'invention du cinéma, à la fin du 19ème siècle. En cela, il s'inscrit dans l'histoire des objets de « pré-cinéma », qu'il convient d'évoquer brièvement.

a. Les prémices de l'image animée : lanternes magiques et boîtes d'optique

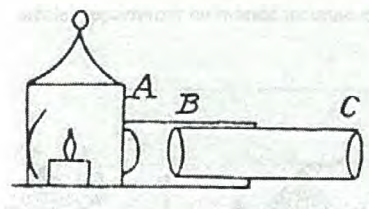
Au cours des 17ème et 18ème siècle, les physiciens font des découvertes considérables en optique, notamment la dioptrique et la catoptrique, c'est-à-dire l'étude de la réflexion, de la réfraction et de la décomposition de la lumière. Pour mettre en pratique ces phénomènes, ils développent des optiques et autres dispositifs.

La célèbre lanterne magique, premier appareil de projection de

l'histoire, est mise au point au 17ème siècle par le savant hollandais Christiaan Huygens (1629-1695), dans le but d'éprouver ses recherches scientifiques et probablement d'amuser son entourage.

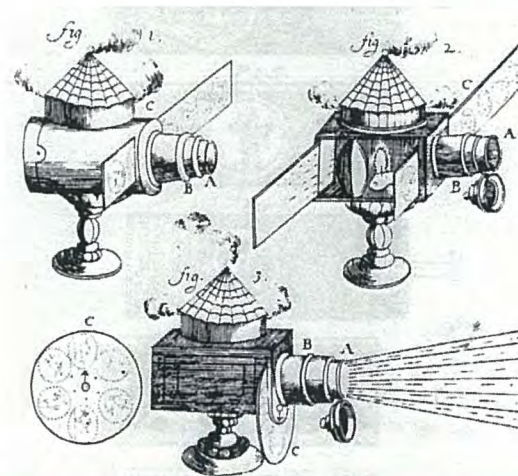
Le principe de la lanterne est de faire passer une lumière à travers une plaque de verre sur laquelle des figures sont peintes, de manière à projeter cette image agrandie sur un mur.

Le sujet est au départ fixe, mais la lanterne est par la suite améliorée pour animer la projection de l'image, grâce à des systèmes mécaniques qui permettent la succession de plusieurs verres.



Ci-contre : croquis de la lanterne de Huygens.

Ci-dessous : différents types de mécanismes pour animer l'image.



La lanterne magique est généralement constituée d'une boîte cubique en bois ou en métal, dans laquelle on place un foyer lumineux (une chandelle ou une lampe à pétrole).

Un tube optique, composé de plusieurs lentilles, est fixé dans une ouverture aménagée en face de la flamme, de manière à projeter la lumière du foyer sur un écran blanc, dans une salle obscure.

Derrière la flamme, un miroir réflecteur renvoie la lumière vers le tube optique, afin d'augmenter l'intensité lumineuse de la projection. Une cheminée placée au-des-

sus de la flamme, sur le toit de la boîte, évacue la fumée. Une plaque de verre, peinte avec des couleurs transparentes, est insérée inversée dans un « passe-vues », dans le tube optique.

La lumière du foyer traverse la plaque de verre, puis elle est projetée à travers une combinaison de lentilles sur l'écran blanc. La disposition de ces lentilles dans le tube optique varie en fonction des modèles.

Huygens semble appréhender rapidement la dimension spectaculaire de la lanterne, mais répugne à l'idée de revendiquer son invention. Pour lui, cet « objet de curiosité » est inconciliable avec sa carrière scientifique.

Dans les années qui suivent, la lanterne magique sort mystérieusement du grenier du savant pour se propager rapidement en Europe. Face au silence de Huygens, opticiens et scientifiques-amuseurs se disputent la primauté de l'invention de la lanterne. Parmi eux figure l'ingénieur jésuite allemand Athanase Kircher (1680), connu pour son génie dans l'élaboration de spectacles optiques, tel que sa machine à métamorphoses. Kircher sera longtemps considéré comme le père de la lanterne magique.

Ces « inventeurs », conscients de la fascination de leurs contemporains pour les images lumineuses et animées, détournent la lanterne magique pour projeter des images fantastiques, au service du spectaculaire.

Le succès de la lanterne est considérable. Le caractère portatif de l'appareil lui permet d'être transportée jusqu'aux coins les plus reculés d'Europe, grâce aux colporteurs, lanternistes ambulants. Par leur intermédiaire, les salons comme les campagnes découvrent la magie lumineuse des lanternes.

Ces forains ont également un rôle déterminant dans la diffusion des boîtes d'optique. Ces objets peuvent prendre différentes formes, mais il s'agit le plus souvent de cubes en bois, munis à l'avant d'une lentille et au fond desquels est placée une estampe. Percées de minuscules trous derrière lesquels des filtres colorés sont positionnés, ces vues de paysages, monuments ou autres, passent du jour à la nuit grâce au déplacement progressif de volets sur les ouvertures ménagées à l'arrière de la boîte. Ce principe de fondu-enchaîné, qui va être perfectionné avec les polyoramas panoptiques du 19^{ème} siècle, constitue une des sources d'inspiration de la création de Daguerre et Bouton.



Boîte d'optique
Vers 1730 - 1750
Cinémathèque
française

b. L'eidophusikon de Louthembourg

L'Eidophusikon, ou spectacle de la nature, de Philippe-Jacques de Louthebourg (1740-1812) peut être indubitablement considéré comme le père du diorama.

Mis au point dans les années 1780, ce théâtre miniature sans acteur fait sensation dans le Londres mondain et artistique.

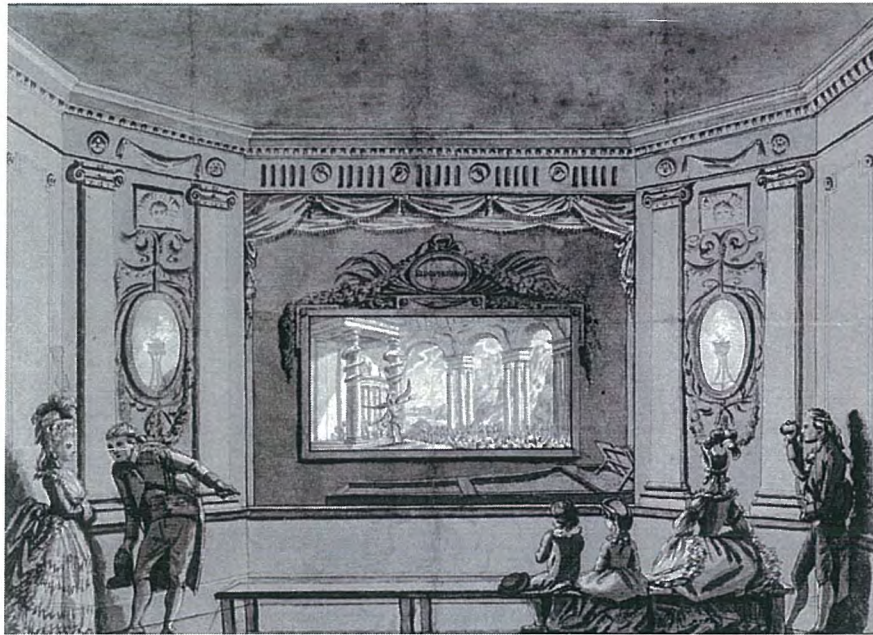
L'Eidophusikon est constitué d'une succession de plans : au fond, une toile translucide est peinte en couleur semi-transparentes, éclairable par devant et par derrière grâce à des lampes placées en hauteur, cachées au spectateur. Ces lumières sont modifiées grâce à des verres colorés, afin d'obtenir des changements d'ambiances.

Sur une petite avant-scène, des maquettes en liège ou en bois tendre peints sont animées par des mécanismes. Louthembourg peut par exemple simuler le mouvement de vagues grâce à des rouleaux tournant sur leurs axes.

Grâce à ces procédés, Louthembourg introduit dans la peinture l'impression de durée et d'animation.

Des effets sonores viennent renforcer l'illusion.

Les vues montrent des paysages des quatre coins du monde, des phénomènes naturels ou des sujets surnaturels.

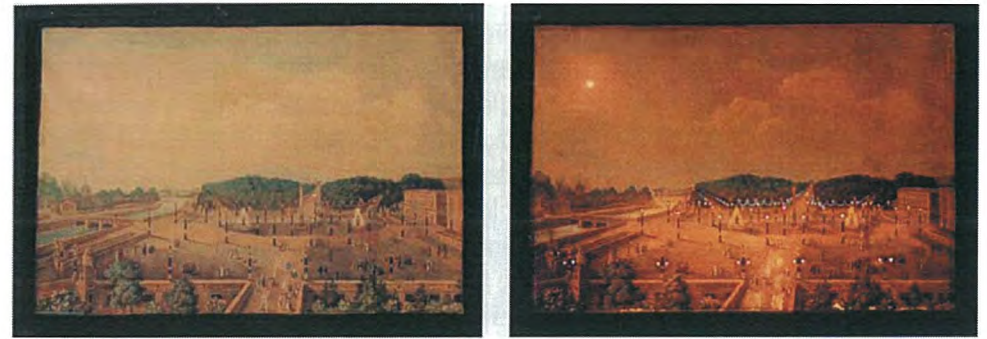


Edward Francis Burney
Loutherbourg's Eidophusikon
Gravure
British Museum, Londres

De nombreuses autres productions participent à cette culture de l'illusion de l'image animée.

Les panoramas défilants de Carmontelle, les fantasmagories de Robertson, les peintures transparentes de König ou de Friedrich, etc... : l'important corpus des objets de pré-cinéma, qui ne peut être ici qu'évoqué brièvement en raison de sa richesse, contribue à modifier le regard du public et des artistes contemporains sur le monde.

Ces derniers, tel que Pierre-Henri de Valenciennes ou John Constable, font de cette recherche du mouvement dans la peinture l'une de leur préoccupation.



François Louis Antoine Du Périer Du Mouriez
59 Place Louis XV (1^{ère} Illumination au Gaz)
Aquarelle recto-verso sur papier perforé avec incrustations de papier calque peint en rouge
19^{ème} siècle
Collection du NMNM, Monaco

La large audience de ces spectacles, dans un premier temps au sein des catégories aisées de la société, favorise l'émergence et la multiplication des grands spectacles d'illusion de la première moitié du 19^{ème} siècle.

2.1.2. Le 19^{ème} siècle, un contexte favorable

Panoramas, néoramas, cosmoramas, diaphanoramas, navaloramas, pléoramas, géoramas, cinéoramas, phanoramas, stéréoramas, cycloramas, nocturnoramas, etc...

Les spectacles d'illusion de la première moitié du 19^{ème} siècle sont légions. Si les panoramas et les dioramas semblent avoir le plus de succès, l'important développement de ces « -ramas » témoignent d'un engouement important du public de cette période.

Quelles conditions favorisent une telle multiplication de ces spectacles ?

a. Une transformation globale de la société

La principale raison semble liée à la modification globale de la société. Bernard Comment⁹ explique que la révolution industrielle de la fin du 18^{ème} siècle ayant entraîné l'émergence des usines et des grandes métropoles, les spectacles d'illusions correspondent aux fantasmes de perception et de représentation de ce monde devenu opaque.

La concentration et la sédentarisation des populations, qui ne bénéficient pas encore de moyens de transports efficaces pour se déplacer, génèrent le besoin de s'évader de ce monde tentaculaire en poussant les portes des théâtres d'illusion. Les thèmes représentés, paysages lointains, perspectives englobantes, événements historiques, s'inscrivent dans le courant artistique du romantisme et correspondent à ces attentes du public contemporain.

La révolution industrielle entraîne également l'émergence d'une classe moyenne, la bourgeoisie, qui remplace la noblesse et les souverains dans le mécénat artistique. Cette bourgeoisie, intéressée par les spectacles d'illusion et disposant de temps libre pour y assister, constitue un excellent terreau pour l'implantation de ces attractions.

b. Le développement des techniques

L'ère industrielle correspond également à un développement important des techniques. Walter Benjamin souligne l'irruption de l'industrie dans l'art à cette époque :

« On s'évertuait infatigablement à transformer les panoramas, par des artifices techniques, en théâtres d'une parfaite imitation de la nature. »¹⁰

C'est le cas notamment de la scénographie théâtrale, qui va

connaître une révolution importante grâce à l'introduction de procédés techniques (tel que l'éclairage par un soleil au gaz mis au point par Daguerre dans la pièce d'*Aladin et la lampe merveilleuse*). L'importance de la technique dans la nouvelle scénographie théâtrale est telle que le machiniste devient l'une des vedettes, à part égale avec le décorateur, le metteur en scène et l'auteur, et figure sur les programmes.

Ces avancées techniques permettent également une évolution notable des spectacles d'illusion et fascinent une société prête aux grands changements techniques qui ne sont encore que des fantasmes.

2.2. Le diorama, art ou divertissement spectaculaire à la mode ?

a. Les spectacles d'illusion, entre l'art et le divertissement

John Constable, invité à voir le premier diorama en avant-première, écrit dans une lettre destinée à un de ses amis :

« *Je fus samedi à une vision privée du Diorama (...) c'est très plaisant et produit une grande illusion - ce n'est pas du domaine de l'Art parce que son objet est la tromperie* »¹¹

Selon le point de vue de Constable, représentatif de son époque, les procédés d'illusion sont de bons divertissements, mais ils ne peuvent être considérés comme des productions artistiques puisqu'ils introduisent le leurre.

Partageant la même opinion que Constable, Alfred de Vigny écrira :

« *Si le premier mérite de l'art n'était que la peinture exacte de la vérité, le panorama serait supérieur à la Descente de croix* »¹²

Baudelaire s'oppose également à l'introduction de l'artifice

⁹COMMENT Bernard - *Le XIX^{ème} siècle des panoramas*, Paris, 1993.

¹⁰BENJAMIN Walter - *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*, 1934, p.37

¹¹COMMENT, Bernard, *Le XIX^{ème} siècle des panoramas*, Paris, 1993, p.32

¹²VIGNY, Alfred de - *Journal d'un poète, 1867, réédit. 1949*, p.13

technique dans l'art, particulièrement lors de la création de la photographie.

« *Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve, artistement exprimés et tragiquement concentrés, mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai.* »¹³

Dans ce texte, Baudelaire sous-entend le caractère utile et magique du spectacle d'illusion. En le comparant à la photographie, l'écrivain met en avant la filiation entre ces deux productions, qui cherchent à copier la nature par des artifices techniques. Or, selon lui, la copie exacte de la nature ne peut prétendre siéger au sein du monde de l'art, mais elle n'est qu'un moyen à son service.

David, qui conseille à ses élèves d'aller faire des études d'après les peintures des panoramas, semble partager cette vision des spectacles d'illusion au service de l'art.

Toutefois, Baudelaire, en considérant ce qui est faux comme plus près du vrai, annonce un changement de conception et un renversement de cette philosophie classique, qui conduit Nietzsche à écrire à la fin du 19^{ème} siècle :

« *La volonté de l'apparence, de l'illusion, de l'imposture, du devenir et du changement, est plus profonde, plus métaphysique que la volonté de vérité, de réalité, de l'être.* »

L'art, conçu ainsi, pour Baudelaire déjà comme pour Nietzsche, a alors « *plus de valeur que la vérité.* »

Au-delà de cette considération pour les spectacles d'illusion, le statut de leur créateur est intéressant. S'il semble que les peintures de Bouton aient un relatif succès au Salon Officiel, les témoignages indiquent que la qualité artistique des peintures que Daguerre présente au Salon est limitée. Certains critiques semblent lui avoir conseillé d'en rester aux décors de théâtre, où il excelle.

b. Une superproduction à la mode

Le développement du commerce et la libéralisation économique au 19^{ème} siècle entraînent l'accélération des modes et la naissance d'une concurrence forte. D'après Guy Debord, le concept de mode est au service du commerce, puisque chaque nouveau produit rend obsolète le précédent.¹⁴

Dans ce contexte, les inventeurs de spectacles d'illusion sont soumis aux exigences de rentabilité et protègent leur création par des brevets d'invention.

Ils apparaissent dès lors comme des entrepreneurs de spectacles, qui cherchent à séduire et à garder leur public, sous la pression « d'actionnaires ».

La gestion du spectacle du diorama semble en témoigner. La société « Bouton, Daguerre et compagnie » multiplie les démarches commerciales visant à assurer une affluence régulière et dans la durée du public. Une importante campagne de médiatisation, par le biais d'affiches et de publicités dans la presse, est mise en place. D'autres incitations, tel que la réduction des billets d'entrées ou la gratuité pour les artistes, permettent d'élargir le cercle des spectateurs. La création de dioramas à Londres ou dans d'autres villes européennes, va dans le même sens.

Le choix des sujets peints est également représentatif de cette volonté de séduire. Ils correspondent à la mode de l'époque et aux attentes du public : ces vues romantiques et naturalistes de paysages lointains, d'évènements historiques, de perspectives englobantes en ruines, servent l'illusion en même temps qu'elles satisfont les goûts de l'époque pour les paysages lointains et exotiques, pour la poésie picturale et le fantastique.

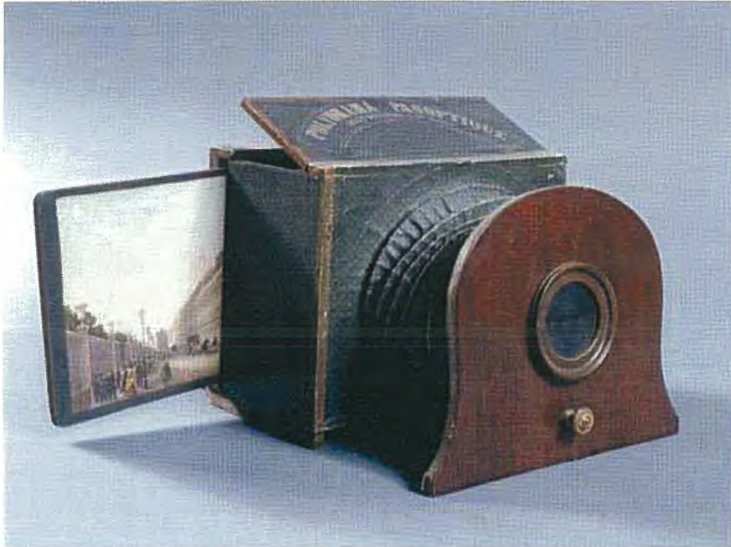
Les deux inventeurs jouent aussi sur la nouveauté pour maintenir l'attractivité des spectacles, comme en témoigne le renouvellement régulier des dioramas ou la création de ceux à double effet, au moment

¹³BAUDELAIRE, Charles - *Le Salon de 1859, in Ecrits sur l'art, Paris, 1992.*

¹⁴DEBORD, Guy - *La Société du Spectacle, Paris, 1967*

où les spectacles sont en crise.

Un autre point intéressant est à mettre en exergue. Le spectacle du diorama conduit à la fabrication et à la vente de dioramas miniatures, les polyoramas panoptiques. Cependant, les deux associés ne sont pas à l'origine de sa création. Par contre, d'après certains témoignages, Daguerre expose au Salon des copies réduites de vues de diorama. S'agit-il de se servir de la notoriété du diorama pour vendre ces peintures ?



Le polyorama panoptique est inventé par Pierre Henri Amand Lefort, vendeur de jouet, en 1848. Il s'agit d'une amélioration des boîtes d'optique et d'un dérivé du diorama. Collection du Musée français de la Photographie, Bièvres

2.3. Le déclin du diorama

Au cours des années 1830, l'attraction du diorama commence à décliner. Bien que Daguerre relance quelque peu l'intérêt du public avec ses spectacles à double effet, les témoignages historiques indiquent que le diorama ne bénéficie plus de l'engouement de ses débuts.

Ce délaissement progressif semble lié à différents facteurs ; comme cela a été souligné précédemment, ce spectacle correspond à une mode et seuls les renouvellements permanents permettent au diorama de perdurer. Or il semble que Daguerre néglige progressivement sa création au profit de ses expérimentations photographiques. Le rythme de production des toiles diminue et leurs expositions se prolongent.

Si l'incendie du diorama parisien en 1839 met un point final à la production de Daguerre, Bouton de son côté continue l'exploitation du spectacle, mais il bénéficie moins de la faveur du public que son ancien associé.

L'autre facteur, qui marque le déclin de l'ensemble des spectacles d'illusion, réside dans les avancées technologiques des années qui suivent. Le développement des voies de chemin de fer pour le transport des voyageurs (à partir de 1832, la première ligne régulière est créée, reliant Saint-Etienne à Andrézieux), permet à la société du 19ème siècle de quitter les grandes agglomérations et de voyager.

Deux autres inventions capitales mettent un terme aux grands spectacles d'illusion : la photographie, au milieu du 19ème siècle, puis le cinéma environ 50 ans plus tard.



Louis Jacques Mandé Daguerre
Tableau composé ; effet de neige et de brouillard (personnages visitant une ruine médiévale)
Huile sur toile, 102x154, 1826
Collection Gérard-Lévy, Paris
Cette peinture pourrait être une copie d'une toile de diorama, *Ruine dans le brouillard*
peinte par Daguerre en 1825.

3. Un procédé de création singulier : jeu sur le caché et le révélé.

En 1839, ruiné par l'incendie de son diorama, Daguerre vend ses inventions du Daguerriéotype et du diorama à l'état. Pour éviter de devoir faire de nombreuses séances publiques, il publie à cette occasion une brochure donnant la description des procédés de fabrication des daguerriéotypes et des dioramas.¹⁷

Ce document est essentiel car il permet de se faire une idée de la technique des dioramas à double effet. Néanmoins la description, qui ne concerne qu'une partie de sa production tardive, reste assez sommaire, Daguerre passant sous silence de nombreux points que nous allons tenter d'éclaircir au cours de ce chapitre. Il convient aussi d'aborder avec prudence l'appellation des matériaux employés, tel que la colle de parchemin, car il est possible qu'il s'agisse de matériaux de natures différentes mais correspondants à une vulgarisation de l'époque. Enfin, si l'analyse de la conception des dioramas à double effet peut permettre de



¹⁷DAGUERRE, Louis Jacques Mandé - Historique et description des procédés du Daguerriéotype et du Diorama, 1839.

¹⁸DAGUERRE, Louis Jacques Mandé - Op.cit.

mieux comprendre la matérialité de l'objet d'étude de Bry-sur-Marne, les nombreuses dissemblances qui seront mises en évidence par la suite obligent à garder une distance face à ce descriptif.

« Ces procédés ont été principalement développés dans les tableaux de la Messe de Minuit, l'Éboulement dans la vallée de Goldau, le Temple de Salomon et la Basilique de Sainte Marie de Montréal. Tous ces tableaux ont été représentés avec des effets de jour et de nuit. A ces effets étaient jointes des décompositions de formes, au moyen desquelles, dans la Messe de minuit par exemple, des figures apparaissaient où l'on venait de voir des chaises, ou bien, dans la Vallée de Goldau, des rochers éboulés remplaçaient l'aspect de la riante vallée. »¹⁸

3.1. Réalisation de la peinture

Le principe d'exécution de la peinture du diorama est le suivant : la toile et la couche picturale réalisée à la face doivent être le plus translucides possible afin que l'effet réalisé au revers puisse apparaître sans être bloqué par une zone trop opaque.

Daguerre utilise des toiles de coton, percale ou calicot, car elles présentent de nombreuses qualités :

Ce sont des toiles fines au tissage serré et régulier, ce qui leur confère une bonne translucidité homogène.

Daguerre doit réaliser des toiles de grandes dimensions, ce qui pose le problème des coutures risquant de nuire à l'apparition du second effet. Le développement important du commerce de coton au 19^{ème} siècle a entraîné la fabrication de grands métiers à tisser, permettant d'obtenir des toiles de coton de grandes dimensions et de limiter ainsi les coutures.

Daguerre a aussi besoin d'un fond blanc pour pouvoir réaliser sa peinture, mais l'ajout d'une préparation ferait perdre la translucidité requise en raison de l'opacité des charges blanches. Les toiles

de coton présentent donc l'avantage d'être naturellement blanches.

Après avoir tendu sa toile, il l'encolle de chaque côté d'au moins deux couches de colle de parchemin.¹⁹

Le premier effet est ensuite réalisé sur la face de l'œuvre. Daguerre reporte son dessin à la mine de plomb à l'aide d'une camera obscura. Il est important de ne pas salir la toile, dont la blancheur assure le rendu lumineux du premier effet. En effet, Daguerre va ensuite utiliser des couleurs broyées dans l'huile et fortement diluées dans l'essence, et les appliquer en lavis à la manière d'une aquarelle, en bannissant l'emploi de blanc et autres couleurs couvrantes, donc opaques, risquant de créer des taches dans le second effet. Il ajoute un peu d'huile à sa peinture dans les zones qui nécessitent plus de vigueur, qu'il applique au premier coup afin de conserver le maximum de translucidité. Les teintes employées doivent être plus claires que celles présentes au revers, pour éviter qu'elles ne nuisent à la transformation colorée.

Concernant l'usage de vernis, on en trouve mention dans le texte lorsqu'il évoque la réalisation des zones de vigueur « *que du reste on peut vernir sans inconvénient* ». Mais il est difficile de savoir s'il applique un vernis ponctuel ou si l'ensemble de l'œuvre est verni. On imagine mal la toile peinte du diorama abondamment verni, car l'aspect brillant qui en résulterait nuirait à l'effet de trompe l'œil souhaité.

Pour réaliser le second effet à l'arrière, Daguerre éclaire l'avant de la toile de manière à faire ressortir les formes du premier effet au revers. Aucune autre lumière ne doit perturber la perception de ces formes.

Cette fois, la toile est préparée avec une charge blanche à l'huile, de manière à homogénéiser le passage de la lumière transmise : Daguerre joue sur l'épaisseur de cette préparation, laissant une couche plus fine sur les zones opaques, telle que les coutures ou les lisières de la toile. Le blanc utilisé doit évidemment être peu couvrant, Daguerre préconisant l'emploi de blanc de Clichy, un carbonate basique de plomb moins couvrant que les autres blancs de plombs (cf. encart page sui-

vante).

Le peintre efface ensuite les traces de la brosse à l'aide d'un blaireau.

Reprenant la composition faite sur la face avant, qu'il voit par transparence, il réalise un modelé de gris, en mélangeant son blanc de Clichy avec du noir de pêche. Ce modelé va lui permettre de confirmer ou d'annuler les formes du premier effet, voire d'en ajouter d'autres en fonction de l'effet souhaité, en utilisant une peinture plus épaisse. En faisant varier la proportion de blanc ou de noir, il règle le degré d'intensité des différentes zones. Lorsque les ombres du premier effet gênent l'exécution du second, Daguerre emploie des teintes plus ou moins épaisses en fonction de la vigueur des ombres qu'il souhaite supprimer.

Durant toute la réalisation du second effet, Daguerre contrôle régulièrement le résultat par réfraction à la face.

La dernière étape consiste à colorer le modelé à l'aide de lavis à l'huile translucides. La concentration en huile dépend de l'effet souhaité : sur les zones peu colorées, Daguerre emploie des couleurs plus maigres, diluées avec beaucoup d'essence. Celles qui doivent ressortir lors du changement d'éclairage sont au contraire réalisées avec une forte concentration d'huile et appliquées en surépaisseur.

Nous voyons donc que la réussite de l'effet dépend des propriétés optiques des matériaux, telles que la translucidité de la toile de coton, le pouvoir couvrant des pigments et l'épaisseur de la couche picturale, diluée pour les zones qui doivent laisser passer la lumière, plus empâtée pour celles qui doivent ressortir.

¹⁹Le parchemin, dont l'origine semble remonter au 2ème siècle av. J.C. selon Pline, est employé comme support, obtenu par traitements successifs de peaux animales, tel que le mouton, l'agneau ou la chèvre. La colle de parchemin, dont Théophile parle au 11ème s., est obtenue par cuissons successives de rognures de parchemin neuf. Il s'agit d'une colle composée de collagène pur, ce qui lui confère d'excellentes propriétés adhésives et une bonne translucidité. Elle est employé jusqu'au 19ème siècle.



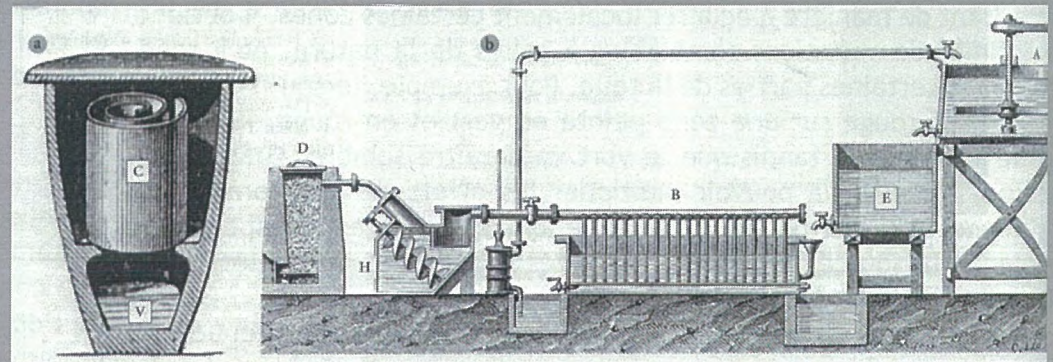
Le blanc de plomb dit « de Clichy » est un carbonate basique de plomb ($x\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) obtenu grâce au procédé de Clichy, concurrent direct du procédé Hollandais.

Le principe, découvert par L.J.Thénard en 1801, et mis au pratique par Brechoz et Lesueur à Toulouse et à Pontoise, est développé industriellement par Roard et Brechoz dans l'usine de Clichy, fondée en 1809.

Le procédé de fabrication du blanc de Clichy est obtenu par précipitation : le gaz carbonique issu du four (D) et purifié dans la cuve (H).

Dans les cuves (A et E), de la litharge, ou monoxyde de plomb PbO , est dissoute lentement avec de l'acide acétique, de manière à obtenir une solution d'acétate tribasique de plomb. Celle-ci est ensuite déversée dans le bac central (B).

Le gaz carbonique purifié est injecté dans le bac central (B) pour réagir avec l'acétate tribasique de plomb, entraînant une précipitation de carbonate basique de plomb. L'acide acétique libéré lors de la précipitation est remis en contact avec de la litharge dans les cuves (A et E) et le procédé de fabrication recommence.



Unité de préparation du blanc de Clichy. (Extrait du Dictionnaire de chimie, 1ère éd., t.1, A.Wurtz)

La formule chimique du procédé est la suivante :
 $\text{C}_4\text{H}_3\text{O}_3, 3\text{PbO} + 2\text{CO}_2 = 2\text{CO}_2, \text{PbO} + \text{C}_4\text{H}_3\text{O}_3 \cdot \text{PbO}$.

Cette méthode de fabrication, plus rapide que le procédé hollandais (quelques heures), présente aussi l'avantage d'obtenir un blanc de plomb très pur, sans plombs métalliques, d'une plus grande finesse et d'une couleur plus blanche que le procédé hollandais.

En effet, le fumier employé dans le procédé hollandais pour fournir l'acide carbonique, a l'inconvénient de dégager du soufre et de former du sulfure de plomb. Le blanc de plomb obtenu a pour cette raison tendance à virer sur le gris.

Le pouvoir couvrant du blanc de Clichy est inférieur aux autres blancs de plomb.

On peut penser que Daguerre a employé ce blanc pour son diorama en raison de ses bonnes propriétés optiques, nuisant peu à la translucidité requise pour l'apparition du second effet. Toutefois, il est aussi probable que l'emploi du blanc de Clichy soit légitimé par la proximité géographique de la fabrique et la commercialisation en masse de ce carbonate de plomb dès la première moitié du siècle.

3.2. Conception de l'éclairage

La peinture de la face est éclairée par réflexion grâce à une lumière provenant d'une ouverture dans la toiture au dessus de l'œuvre, tandis que le second effet apparaît par réfraction grâce à une lumière venant de croisées verticales aménagées dans le mur situé derrière la toile. Si les verrières de l'avant étaient généralement fermées à mesure que celles éclairant l'arrière s'ouvraient, il pouvait arriver que les deux lumières soient combinées pour modifier certaines parties du tableau.

Daguerre joue avec la lumière et sa décomposition pour obtenir ses effets d'illusion : en la faisant passer par des filtres colorés ou en l'encadrant de manière à éclairer localement certaines zones, il obtient une infinité de variations semblables à celles de la nature, et il rend autonomes certaines parties de la toile. Pour exemple, lorsqu'il emploie une lumière rouge sur une zone peinte en vert et en rouge, la teinte chaude va ressortir tandis que le vert va paraître sombre. Grâce à ce principe, l'artiste va pouvoir multiplier les effets de transformations de l'image. Pour permettre ces jeux de lumière, il lui est indispensable d'éloigner la source lumineuse, verrières et croisées verticales, d'au moins deux mètres de la toile.

Les filtres colorés sont artificiels et la coloration obtenue est choisie.

Par contre la lumière initiale, celle émergente des châssis vitrés, est naturelle et dépend donc de la couleur du ciel. Ce nouveau paramètre difficilement contrôlable pose problème pour le rendu coloré final, puisqu'un ciel bleu va faire ressortir particulièrement les tons bleus et froids aux dépens des tons colorés qui restent ternes, et inversement. Daguerre préfère pour cette raison les ciels blanchâtres, plus neutres.

L'autre paramètre, au-delà de la question de la couleur du ciel, est celle de l'intensité lumineuse, faible le matin et le soir, forte en milieu de journée. Il est évident que la seule façon de contrôler partiellement ces deux paramètres est de choisir l'emplacement géographique du bâtiment et les horaires des spectacles. Peut-être est-ce cela qui explique la concentration des dioramas dans le nord de l'Europe.

Ce descriptif permet de mettre en exergue les points importants relatifs au fonctionnement d'un diorama :

- d'une part la réalisation sur la face d'une peinture en trompe l'œil de grand format complétée au revers par des décompositions de formes à l'aide d'un procédé de peinture singulier. Celui-ci repose sur la mise en oeuvre d'une répartition de zones translucides ou opaques, obtenue grâce à l'épaisseur des strates et des pouvoirs couvrants des différents matériaux, permettant à la lumière de traverser ou d'être stoppée en fonction des effets voulus.

- d'autre part l'élaboration d'éclairages tour à tour filtrés au travers de milieux colorés, concentrés sur diverses zones, toute cette chorégraphie complexe sous la responsabilité de machinistes silencieux et cachés par le décor. La toile, figée dans sa matière, est totalement dépendante de l'éclairage qui lui donne vie.

La technique singulière des dioramas que nous venons de décrire ne peut être confrontée à la production de Daguerre et Bouton puisque nous avons vu que celle-ci a été détruite lors d'incendies. Il est également difficile de trouver des correspondances entre cette technique conçue pour les derniers dioramas parisiens de Daguerre, et celle de l'objet étudié, le diorama de Bry-sur-Marne. En effet, comme nous le verrons dans la partie qui lui est dédiée, l'œuvre de l'église de Bry-sur-Marne diffère en deux nombreux points des dioramas parisiens et il semble que la technique employée était plus sommaire.

4. Le lieu comme prolongement de la toile

perte de repère et réagencement du point de vue du spectateur

Au cours des chapitres précédents, l'interaction qui existe entre le lieu, l'éclairage et la toile de diorama a été soulignée. Comme les panoramas, le lieu est conçu spécialement pour permettre la formation de l'illusion à partir de la toile peinte.

La toile de diorama doit être considérée, non pas comme une simple peinture sur toile autonome, mais comme un des éléments du dispositif d'illusion.

Dans ce dispositif, elle est bien sûr l'élément central, car c'est sur elle que l'attention du spectateur est focalisée, c'est par son intermédiaire que l'effet recherché lui est transmis.

Mais sans le reste du dispositif, l'image ne serait qu'un simple trompe-l'oeil.

Les autres éléments sont donc intimement liés à la toile et lui donnent son caractère de diorama : du lieu dans lequel elle est placée, aux éléments décoratifs et à l'éclairage.

Sans éclairage, il n'y a pas de transformation en fondu-enchaîné de l'image, sans agencement du lieu, il n'y a pas de perte de repère et de focalisation du regard du spectateur sur la toile, nécessaire à la formation de l'illusion.

Le lieu est le plus neutre possible ou prolonge le décor de la peinture, afin d'éviter de troubler le spectateur et de perturber l'illusion. Il est totalement assujéti à la toile. Les décorations de l'avant-scène doivent elles aussi porter l'illusion, et non la troubler. Le point de vue du spectateur est modifié : assis sur une scène tournante, il reste passif puisque le système de pivot lui permet de se déplacer en

face de chaque diorama.

Contrairement à une exposition de peinture où le spectateur doit cheminer d'une œuvre à l'autre, ou encore au spectacle du panorama où il est contraint de tourner sur lui-même pour apprécier l'ensemble de la toile, dans le diorama il n'y a pas de déplacement.

Cette disposition particulière annule l'effort du spectateur, son esprit ainsi libéré de cette contrainte qui mettrait en jeu sa raison, permet d'amplifier la perte de repère, comme au théâtre, ou au cinéma plus tard.



2 ème Partie

Le dernier diorama de Bry- sur-Marne

«... ayant visité l'église du lieu où il venoit de fixer son séjour, il conçut l'idée d'y appliquer le système de son Diorama, et d'y attacher son nom.»²⁰

35

²⁰Article de l'Abbé DUCHAINE dans le journal ecclésiastique L'Ami de la Religion, Tome 114, 1842.



Dans cette partie, nous allons étudier l'objet de ce travail de recherche, le dernier diorama conservé dans l'église Saint-Protas Saint Gervais de Bry-sur-Marne. Cette étude permettra une meilleure compréhension de l'œuvre/dispositif, dans l'optique de cerner les enjeux de sa conservation-restauration et de nous guider dans l'élaboration d'une proposition de traitement globale du dispositif.

Cette étape fondamentale s'est révélée délicate pour plusieurs raisons :

- la fiabilité relative des sources d'informations recueillies,
- la nature même du dispositif qui conduit à traiter les différents éléments qui le composent,
- la monumentalité du diorama,
- son état d'altération important aujourd'hui.

De plus, l'étude doit intégrer 4 temporalités :

- celle qui s'étend de la fondation de l'église de Bry vers 1120, élément du dispositif, jusqu'à la création du diorama en 1842,
- le moment de création,
- la période qui nous en sépare,
- le moment présent : sa reconnaissance actuelle.

Afin d'exposer le propos de façon claire et objective, nous avons choisi d'organiser notre développement en traitant d'abord des apports de la documentation pour chaque élément du dispositif, puis de l'observation visuelle permettant d'aboutir à une synthèse des connaissances.



La toile peinte du diorama dans l'extension du chœur de l'église Saint-Protais Saint-Gervais



La toile peinte du diorama

Fiche d'identification

- Appellation : Diorama
- Auteur : Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851)
- Datation : 1842
- Lieu de conservation : Eglise Saint-Prottais Saint Gervais, Bry-sur-Marne
- Propriétaire : Commune de Bry-sur-Marne
- Classement à l'inventaire mobilier des Monuments Historiques par arrêté du 27 décembre 1913.
- Nature : dispositif scénographique d'illusion constitué :
 - d'une peinture à l'huile sur toile de lin, peinte en trompe-l'oeil, et complétée au revers d'une couche picturale.
 - d'un éclairage artificiel naturel qui permettait de faire apparaître les effets du revers, dispensé par des ouvertures.
 - de l'édifice même, modifié dans son architecture et dans sa décoration pour accueillir la toile peinte et permettre la formation de l'illusion.
- Dimensions de la toile peinte : 5,35 m de haut sur 6,05 m de large.
- Sujet : peinture sur toile représentant une perspective en trompe-l'œil d'une nef gothique donnant sur le chœur.
Insérée dans une extension dans le prolongement du cœur de l'église St Prottais St Gervais, cette représentation devait donner l'illusion que la nef se prolongeait au-delà du mur du chevet.
Grâce à l'orientation de l'église, au cintrage de la toile et à l'aménagement d'ouvertures, la lumière du soleil était dispensée à la face puis au revers en fonction de sa course, créant des effets de transformation de l'image.
- Inscriptions :
 - Signature de l'auteur au graphite sur la colonne de droite du jubé
« Daguerre1842, retouché en 1847 » additionnée d'une inscription non originale
« l'auteur est décédé en 1851 le 10 juillet ».
 - Signature du restaurateur « E. Ginat » sur le soubassement gauche du jubé qui semble dater de 1872.

1. Histoire et contexte

1.1. Daguerre à Bry-sur-Marne

Après l'incendie des dioramas de Paris et la vente de son brevet du Daguerreotype à l'Etat, Daguerre s'installe définitivement en 1839 à Bry-sur-Marne, dans le Val-de-Marne, où il achète une grande propriété de la rue de Villiers, en face de l'église Saint-Prottais Saint Gervais. Il y vit avec sa femme Louise et sa fille adoptive Marguerite. Dès son arrivée, il aménage un grand atelier, un laboratoire et une chambre noire pour mener ses recherches sur le Daguerreotype.

Se liant d'amitié avec le maire, Armand Louis Mentienne, et la châtelaine Geneviève de Rigny, il réalise en 1842 sa dernière toile de diorama pour l'église paroissiale Saint-Prottais Saint-Gervais de Bry-sur-Marne, qu'il insère dans une extension conçue spécialement.

Conseiller municipal de Bry à partir du 18 juillet 1843, il conserve ce poste jusqu'à sa mort, le 10 juillet 1851. Durant cette période, outre ses recherches pour améliorer son daguerreotype, il s'investit dans la vie de sa commune, proposant par exemple en 1848, pour occuper les ouvriers au chômage, d'édifier dans le parc de son domaine un diorama naturel, composé d'un château en ruines, un reste de chapelle avec arcature, des rochers, un lac, des ponts et une grotte. Cet ensemble disparaîtra en partie lors des combats de 1870.

Daguerre décède le 10 juillet 1851 et il est inhumé au cimetière communal.

1.2. La conception du diorama dans l'église Saint-Protais Saint-Gervais

L'idée semble lui être venue au cours d'une visite de l'édifice religieux. L'orientation Nord - Nord Est du chœur, différente de celle des édifices religieux classiques (orientés à l'Est), lui permet d'imaginer un système d'éclairage naturel grâce au déplacement du soleil, rendant le dispositif autonome.



Vue aérienne et orientation de l'église

Faisant part de son projet au maire Armand Louis Mentienne et à la châtelaine Geneviève de Rigny, il obtient leur soutien dans la réalisation de l'œuvre.

La toile peinte sera réalisée à titre gracieux, à la condition que Mlle de Rigny finance les travaux inhérents au dispositif et que la commune s'engage à l'entretenir.

Histoire de l'église avant la création du diorama

Construite vers 1120, le premier édifice est d'abord une modeste chapelle funéraire privée qui se limite à une simple nef voûtée en bois se terminant par une abside en hémicycle. Elle est consacrée en 1254 et dédiée aux saints martyrs Gervais et Protais.

Dès cette période, tous les seigneurs de Bry se font enterrer dans le chœur de l'église et au centre de la nef.

À la suite d'un incendie, au début du XVIIe s., l'église est entièrement réédifiée. Elle est agrandie de travées et d'un clocher placé au milieu du pignon. Elle est consacrée en 1617 avec son autel principal et deux autels annexes dédiés à la Vierge et à Marie-Madeleine.

En 1666, l'église jusque là privée devient paroissiale. L'année suivante, un grand jubé est installé et l'autel principal est couvert de boiseries.

Vers 1755, l'église devenue trop petite est agrandie : on construit deux bas-côtés de 3 m de large, communiquant à la nef centrale par des arcs en plein-cintre. Le sol est relevé de 50 cm afin de monter trois marches et d'éviter l'humidité. Le clocher placé sur la première travée de la nef est déplacé sur la gauche de la porte d'entrée et élevé, le porche est supprimé au profit d'une nouvelle travée. Les deux autels de la vierge et de la madeleine sont rajustés et placés devant les deux nouveaux pignons au fond des bas-côtés.

En 1774, Clément de Laage, propriétaire du domaine de Bry, fait construire une chapelle privée, à la droite du chœur, séparée de celui-ci par une baie avec colonnes. Sous la révolution, l'église est fermée au culte. En 1793, les biens de la cure, autels, boiseries sont vendus, le plomb des tombes des seigneurs bryards et de trois des quatre cloches est porté au Comité d'artillerie à Paris.

Le 8 juin 1795, l'église est re-ouverte au culte.

En 1813 - 1814, la toiture est en mauvais état, le clocher prêt à s'effondrer. La commune finance la couverture de l'édifice en tuiles de Bourgogne, le ravalement de la façade, du pourtour, du soubassement et du clocher.

La lettre que Alfred Moreau écrit en 1900 à Adrien Mentienne, président de la commission des Beaux-arts, nous renseigne sur l'édifice dans les années 1840, 2 ans avant la réalisation du diorama : « (...) La vieille porte principale était à 2 vantaux en boiserie Louis XVI ou Louis XV. Le plafond, depuis la porte jusqu'au-dessus du lutrin ou de la première marche d'autel, était fait de boiseries, formant des caissons ornés de décorations peintes et de dorures, le tout en assez mauvais état (...). L'autel, élevé sur plusieurs marches, était surmonté d'un fronton supporté par 4 colonnes cannelées ; en bas : 2 ou 3 gradins, au milieu desquels était un tabernacle orné de petites statuettes en bois et dorées. Dans le cadre formé par cet ensemble, était appliqué au mur un grand tableau représentant l'Ascension et qui, je crois, était une copie d'un tableau de Raphaël Mengs qui surmonte le maître-autel de l'église catholique du Palais Royal de Dresde (...). Au-dessus de la porte de la sacristie était accroché un tableau, représentant la Vierge au milieu des nuages. En face : la grande baie avec deux colonnes, une à chaque extrémité, donnant accès à la chapelle ou tribune du château ; elle était garnie, de haut en bas, de boiseries et renfermait, adossé au mur qui la séparait de la chapelle de la Vierge, un monument funèbre, en marbre et ayant la forme d'une pyramide plate. À l'angle formé par la paroi du tombeau et le soubassement de la colonne était placé le prie-Dieu de Mademoiselle de Rigny (...). »

L'église est restaurée en 1840, l'ancienne charpente de bois de la nef est plâtrée, des boiseries sont appliquées sur les murs du chœur et la sacristie est reconstruite.

Afin de réunir les conditions nécessaires à la création de l'illusion, Daguerre doit adapter le bâtiment religieux pour pouvoir installer la toile de diorama, créer une continuité entre les éléments du dispositif, et disposer d'une certaine maîtrise de l'éclairage.

La lecture de la lettre d' Alfred Moreau²¹ nous apprend que les modifications furent nombreuses, notamment dans le chœur. Elles concernaient autant des transformations de structure architecturale que de mobilier ou d'éclairage.

Le témoignage qu'Adrien Mentienne²², petit-fils du maire de l'époque, alors président de la commission des Beaux Arts, a apporté suite à sa visite à l'église de Bry-sur-Marne le 25 mai 1910, nous donne également quelques indications sur le lieu .



L'église Saint-Protas Saint-Gervais de Bry-sur-Marne

1.2.1. Les modifications architecturales et décoratives du lieu

Daguerre fait construire, dans le prolongement du chœur, une extension dont le mur du fond est en arc de cercle. Le chevet est percé à hauteur d'homme d'une ouverture rectangulaire, d'environ 4m de haut sur 3m de large. La niche ainsi obtenue, servira d'écrin à la toile du diorama.



Vue arrière de l'extension du chœur



Vue latérale de l'extension du chœur et de sa jonction avec le chœur

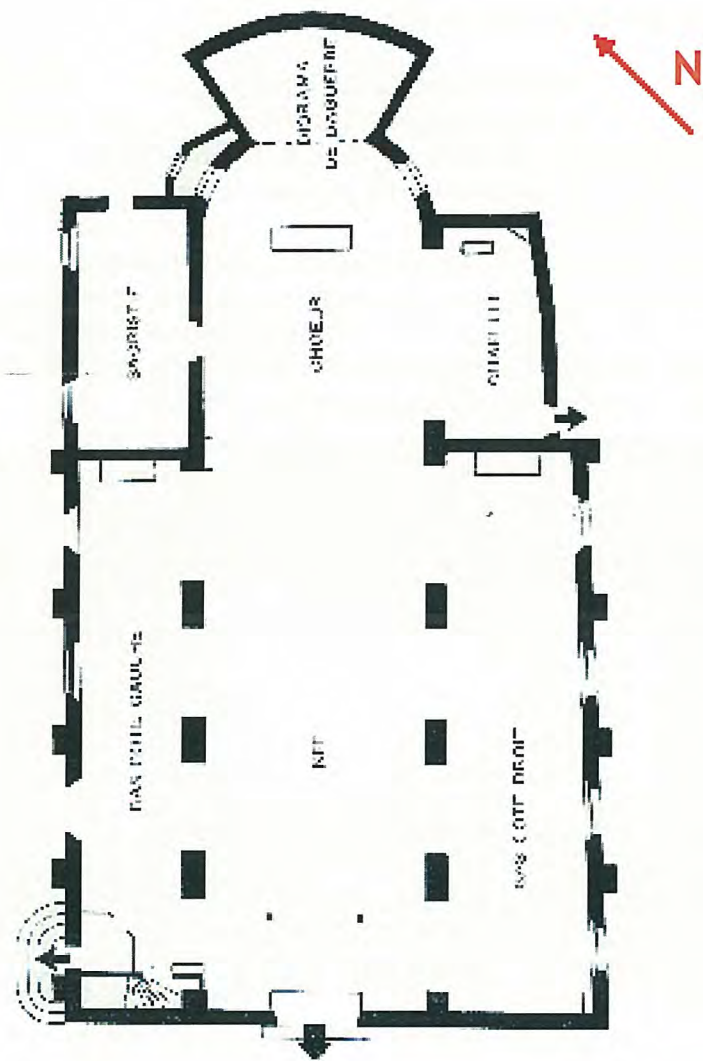
Afin de permettre l'aménagement de cette ouverture, les boiseries de l'ancien autel en chêne sont supprimées et le nombre de marches qui y mènent est diminué.

Au-dessus de ce lambris, les murs sont peints en décor baroque de marbre noir et vert. Il semble, d'après A. Mentienne, que Daguerre ait prolongé le lambris par une peinture unie imitant des boiseries en vieux chêne foncé, sur les murs prolongeant l'autel comme sur les colonnes, pilastres et frontons peints qui constituent la baie de la chapelle seigneuriale à droite du chœur.

Les couleurs sombres du chœur mettront ainsi en valeur la future toile du diorama, de manière analogue aux dioramas parisiens.

²¹Lettre d' Alfred Moreau, Archives de Bry-sur-Marne, 1900

²²Rapport de l'Architecte Communal pour le Maire de Nogent-sur-Marne, d'après les observations de la Commission des Beaux Arts, 28 mai 1910



Plan de l'église aujourd'hui

Les éléments placés sur le maître-autel ou à côté, risquant de nuire à la perception du diorama et à l'effet de perspective, sont retirés : le grand tabernacle est placé sur l'autel de la nef de gauche et remplacé par un autre plus petit, on baisse le lutrin en supprimant le socle, les six chandeliers argentés placés sur deux crédences faisant suite à l'autel.

Le tableau placé au-dessus de la porte de la sacristie, une *Vierge dans les nuages*, est déplacé en face de la porte du clocher, dans la nef principale, remplacé par un tableau de la *Sainte famille*.

Le plafond au-dessus de l'autel est recouvert d'une étoffe plissée.

Les dalles funéraires des seigneurs de Bry présentent au sol du chœur et du centre de la nef restent en place.²³

1.2.2. L'aménagement du système d'éclairage

Le trompe-l'oeil disposé dans l'extension ne peut acquérir son statut de diorama sans les jeux de lumière nécessaires à la transformation de l'image. Pour cela, Daguerre doit résoudre deux contraintes : obtenir une obscurité suffisante dans l'édifice sans gêner les paroissiens, permettre l'apparition des fondus-enchaînés par l'alternance de lumière à la face et au revers de la toile, et cela sans l'aide de techniciens. Comme nous l'avons dit précédemment, l'idée de Daguerre est de profiter de l'orientation particulière de l'église pour animer la toile grâce au déplacement du soleil.

L'extension, dans le prolongement du chœur, est orientée Nord Nord-Est, proche de la perpendiculaire à l'axe solaire. Une verrière zénithale dans un châssis de bois est aménagée dans le plan incliné de la toiture qui fait face à la course du soleil. L'ouverture du chœur est conçue de telle sorte que le spectateur placé à distance ne peut voir la verrière. Le cintrage de la toile permet ainsi à la lumière d'être diffusée tour à tour devant et derrière la toile au fil de la journée.

²³Journal local Le Temps, 1913



Daguerréotype présentant la verrière zénithale de l'extension

Détail de la verrière zénithale dans un châssis en bois

44

L'emploi de ce seul vitrage pour répartir la lumière sur la toile et créer l'effet de diorama semble limité. D'autres ouvertures ont pu être faites dans les parois de l'extension, à l'arrière de la toile, pour faire apparaître le second effet. Toutefois, aucun texte ne témoigne de leur existence, peut-être parce que la toile les masquait. L'étude de la niche permettra peut-être de révéler leur présence.

Daguerre doit ensuite parvenir à atténuer cette lumière afin de ne pas créer d'halos gênants pour la perception. Il s'agit aussi de diminuer au maximum la lumière qui éclaire le reste du lieu pour focaliser l'attention sur le diorama, ne pas gêner l'apparition des effets et cela sans troubler le confort des paroissiens.

La lumière provenant de la verrière est adoucie par un velum de linge blanc entouré de réflecteurs peints en noir. Nous avons vu que Daguerre préférait un ciel blanchâtre, plus neutre dans le rendu des

couleurs, ne favorisant ni l'une ni l'autre des couleurs du tableau. Il se peut que ce velum jouât aussi ce rôle.

Un grand écran carré en étoffe verte est suspendu, semble t'il au bas de la nef principale, à la hauteur de la seconde arcade, selon Alfred Moreau, « pour atténuer et rendre diffuse la lumière de la fenêtre qui se trouve au-dessus de la porte (ndla : d'entrée) et qui est garnie de simples verres à vitres.»²⁴

Les deux fenêtres cintrées de l'abside, placées de part et d'autre de la nouvelle ouverture et dont l'intensité lumineuse devait perturber l'effet, sont murées et reçoivent les statues de Saint Pierre et de Saint Paul, peintes en imitation de bronze. Selon Mentienne, les ébrasements à gauche et à droite de l'autel étaient tendus d'étoffe.



Sur cette photographie du chœur datant de 1960, les fenêtres murées et les statues sont visibles

Les huit fenêtres des bas-côtés et de la chapelle, fermées provisoirement durant la restauration de l'édifice par des planches dans la partie inférieure, sont conservées ainsi.

²⁴ Lettre d' Alfred Moreau, Op. Cit.

Il semble que Daguerre ait fait changer les anciens vitraux par du verre blanc d'Alsace.

1.2.3. La réalisation de la toile peinte.

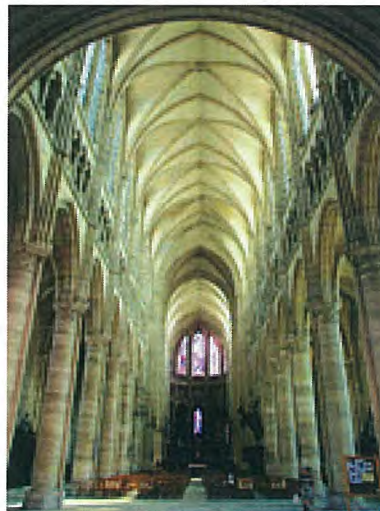
Positionnée de façon concave dans l'extension, elle était constituée de trois lés non cousus les uns aux autres, l'ensemble maintenu sur une traverse incurvée en partie haute et tendu par un système de contrepoids en partie basse.²⁵

Les témoignages indiquent que Daguerre oeuvra sur place à la réalisation de la toile peinte, caché par un rideau, de cinq heures du matin à huit heures du soir, dimanche compris, durant six mois.

1.2.4. La construction de la représentation.

L'image côté face représente l'intérieur d'une nef de cathédrale gothique classique en pierre blanche, qui pourrait dater de la seconde moitié du 12^{ème} siècle. Les recherches ont permis de faire apparaître des similitudes avec la Cathédrale Saint-Gervais Saint-Protais de Soissons, ou encore avec celle de Lausanne.

Ces édifices ont pu servir de modèle à Daguerre, mais si tel est le cas, il a pris quelques libertés dans sa représentation architecturale, certainement pour renforcer l'effet escompté.



Nef de la Cathédrale Saint-Gervais
Saint-Protais de Soissons

Le sujet de la peinture correspond à l'un des thèmes de prédilection des dioramas de Daguerre, une vue intérieure spectaculaire par sa monumentalité englobante.

La perspective est construite à partir d'un point de fuite central, situé au fond de la nef, au niveau du tabernacle disposé au centre du maître-autel. L'édifice s'élève sur trois niveaux. Le chœur est entouré d'un déambulatoire sur lequel s'ouvrent des chapelles rayonnantes. Celle du centre est percée d'une fenêtre en ogive géminée à deux lancettes, surmontée d'un oculus quadrilobé. La baie de fenêtres géminées du triforium, au deuxième niveau, est interrompue par une gloire dorée, au-dessus de l'autel. Enfin, le dernier niveau du mur du chevet, percé de cinq fenêtres identiques à celles des chapelles absidiales, mais de plus grandes dimensions, rejoignent le mur du chœur grâce à des ébrasements profonds.

Sur le maître-autel recouvert d'une nappe blanche, on trouve disposés, en plus du tabernacle central, six chandeliers allumés et placés de part et d'autre.

A partir de ce point de fuite, la nef en voûte d'ogive sans croisée se prolonge jusqu'aux bordures de la toile, interrompue par les pans verticaux de l'arc triomphal à la croisée du transept.

On compte dix travées dans le chœur jusqu'au transept, dont on devine les croisillons masqués par la dizaine d'autres travées qui terminent la toile peinte.



Détail du chœur

²⁵ Extrait du descriptif du restaurateur Paul Hubert Lepage, Archives de Paris, 24 décembre 1941

Le premier des trois niveaux d'élévation de la nef s'ouvre sur les collatéraux par des arcs brisés reposants sur des colonnes. Les chapiteaux sont ornés de feuilles d'acanthes, de volutes et de tête de putti.

Au premier plan s'élève un jubé en pierre sans clôture, dont l'ouverture encadre la nef et laisse visible son prolongement sur les côtés.



Détail d'un chapiteau

Il se compose de deux piliers quadrilobés avec quatre colonnettes, des soubassements constitués de caissons en bois, avec médaillons peints représentant Saint Protas et Saint Gervais, et des anges priant à genoux de part et d'autre des soubassements.



Détail du soubassement gauche

Des oriflammes s'élèvent de chaque soubassement et sont inclinés sur l'espace latéral. Les piliers soutiennent une tribune ouvragée ornée d'une gloire, qui répond à celle du chœur, et d'une croix centrale.

Sur chaque pilier, des éléments mobiliers sont représentés : bouquets de fleurs, cadres ronds (dont un vide) ou rectangulaires

contenant des peintures du Christ, de la *Vierge à l'enfant*, et une *Annonciation*, qui pourraient être des copies. Des statues d'une vierge à l'enfant et de Saint Paul en vis-à-vis semblent regarder elles-aussi vers le maître-autel. Ce cadre est renforcé par les deux cierges accrochés dans l'ouverture du jubé et les étoffes rouges repliées de part et d'autre de l'ouverture.



Détail du bouquet de fleur sur la colonne de droite du jubé



Statue de Saint Paul

Tous ces éléments se répondent par symétrie, de part et d'autre d'un axe central qui passe par le point de fuite. Cet axe est repris par un Christ en croix fixé sur un lambrequin marron qui pend de la tribune du jubé, ainsi que par la croix supérieure du jubé.

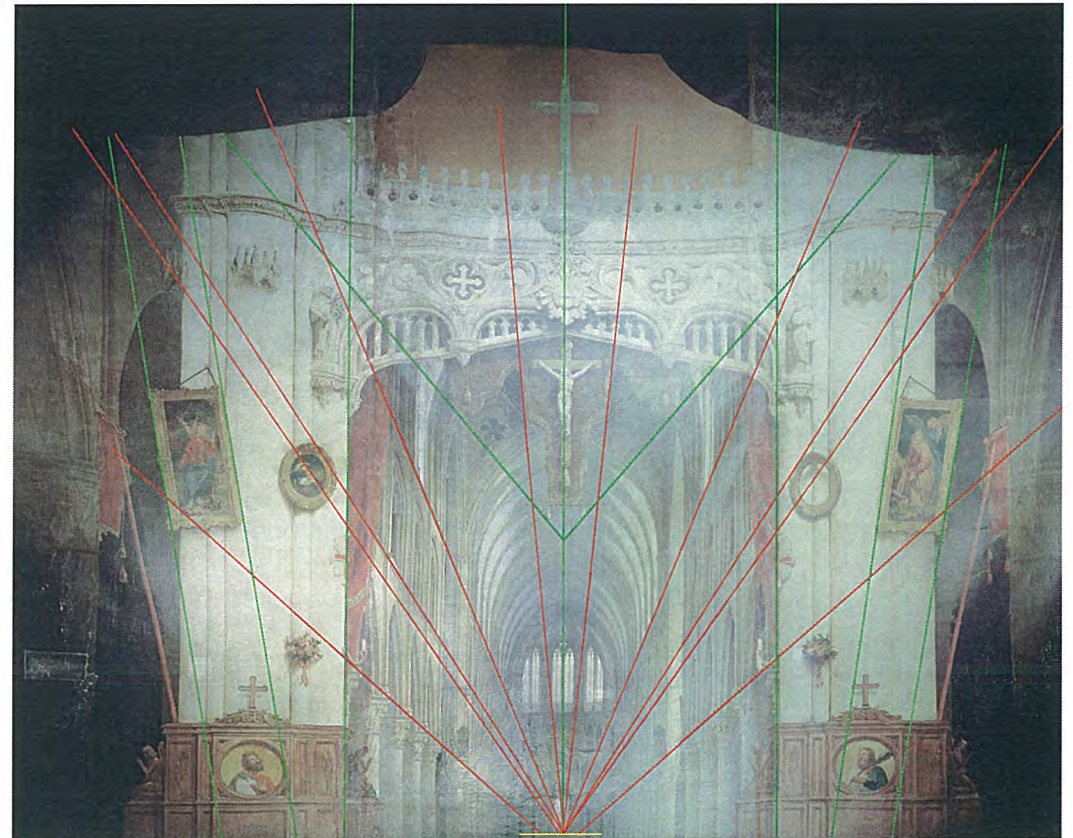
L'espace sombre latéral et supérieur au jubé forme un cadre supplémentaire. Il est constitué du prolongement de la nef, hors champ, d'une zone orange et d'un rideau marron dont les pans rabattus découvrent la représentation. L'espace qui se situe au dessus de la

tribune est fermé par une zone orange. Un autre rideau brun, placé en avant de ce premier plan, évoque le rideau ouvert des scènes de théâtre et plus généralement du monde du spectacle.

Ces jeux de cadres dans le cadre, prolongés par ceux de l'ouverture de l'extension dans le mur du chevet et de la porte d'entrée de l'église, donnent la sensation d'une vibration excentrique qui se propage à partir du maître-autel de la toile et englobe le spectateur.

Cette sensation de résonance, d'expansion à partir du point central, est aussi rendue par les lignes de fuite qui s'étirent au-delà de l'espace pictural sur la perspective de la nef de l'église de Bry.

Une fois l'espace stabilisé et le spectateur remis de sa surprise, il éprouve le besoin de se rapprocher, d'arpenter la nef de l'église de Bry, puis celle de la gigantesque extension, pour s'approcher du maître-autel.



Lignes de composition de la représentation

1.2.5. Le registre du trompe-l'œil dans la représentation : choix des couleurs, textures des éléments, détails et répartition de la lumière.

Outre la dimension importante de la toile et la représentation illusionniste de la perspective, Daguerre a mis en œuvre tous les moyens correspondant au langage du trompe-l'œil qu'il maîtrise à la perfection.

Sur sa palette, on trouve des tons chauds, principalement

appliqués sur le jubé au premier plan, et des tons froids employés pour la nef centrale et les côtés. Cette gamme chromatique est restreinte aux exigences des rendus naturalistes, et participe à la mise en espace. Le jubé est constitué du beige de la pierre et des marrons des soubassements en bois et du lambrequin. On trouve également des jaunes, employés pour le fond des médaillons et les dorures des cadres et des bougeoirs, des rouges pour les oriflammes, les rideaux et dans les copies. Des touches de couleurs froides sont appliquées également, du vert pour les feuilles des bouquets et des bleus sur certains vêtements des copies.

La nef est à dominante gris-bleuté foncé, animée par des touches

plus claires et chaudes, des beiges ou des légers voiles roses, à mesure qu'elle avance vers le premier plan, ou dans des zones d'éclairage local. On retrouve des blancs dans les ouvertures des fenêtres du chœur et de la nef.

Dans la portion de nef en bordure, Daguerre a employé des terres sombres, ce qui renforce le sentiment que la partie est hors champ. L'aplat orange en partie haute, s'il ferme l'espace, choque par sa discordance avec le reste de la toile peinte. Il est possible qu'il s'agisse d'un élément non original.

Le traitement des surfaces colorées en trois dimensions, que nous exposerons plus en détail dans le chapitre suivant, concourt à créer un effet de texture naturaliste des éléments du décor. De la pierre traitée en aplats aux reliefs des moulures des cadres ou des fleurs du bouquet, les formes se détachent de la planéité du support pour accrocher la lumière réelle de l'église et tromper ainsi le spectateur.



Détail d'un
despendrillons
du crucifix
en éclairage
rasant

Pour amplifier cette sensation de matière, Daguerre va jusqu'à représenter au graphite l'appareillage du jubé et quelques toiles

d'araignées.

Pour l'anecdote, il m'a été raconté qu'une personne chargée de l'entretien de l'église de Bry-sur-Marne, croyant que ces toiles d'araignées étaient réelles, s'est plainte du peu de soin accordé à la toile.

Détail de la colonne gauche du jubé :
clou, toile d'araignée et ombre portée



Ci-dessous : détail de la bougie
fumante de droite



D'autres détails peints sur le jubé, tel que les clous qui maintiennent les peintures au jubé, ou la mèche incandescente dégageant une fine fumée de la bougie de droite, participent au vocabulaire descriptif du trompe-l'œil.

La présence du cadre circulaire vide, qui semble servir de prétexte à l'élaboration d'une ombre portée, met en exergue un autre outil au service de l'effet d'illusion : la répartition de la lumière.

Elle est émise depuis l'Est Nord-Est. Pour le fond de l'œuvre, elle provient des ouvertures du côté droit

de la nef et du transept et éclaire la partie gauche de la nef avec une inclinaison du haut vers le bas.

Pour le premier plan, elle forme sur le jubé une multitude de zones d'ombres qui s'étalent vers le bas légèrement sur la gauche, et provient d'une ouverture située en hauteur et décalée sur la droite. Elle semble correspondre à l'ancienne ouverture de la verrière zénithale de l'annexe.

Cette répartition cohérente de la lumière sur l'ensemble de l'œuvre, semble correspondre à un soleil de fin de matinée.

Détail de la colonne de droite du jubé:
le cadre vide



1.2.6. Harmonisation toile peinte / chœur de l'église

La dimension importante de cette peinture et le traitement illusionniste de la représentation servent, nous l'avons dit, l'effet de trompe-l'œil de la toile. Mais pour pouvoir inscrire cette dernière dans une continuité avec le lieu et donner ainsi l'impression qu'elle prolonge la nef de l'église au-delà du chœur, Daguerre doit créer un raccord avec les murs environnants.

Les murs repeints en marbre vert et noir du chœur, devaient ainsi prolonger les parties sombres latérales de la représentation. Un rideau servant à fermer l'ouverture à la fin des offices²⁶ pouvait aussi, une fois replié, continuer le rideau sombre peint.

La toile était positionnée de telle sorte que la ligne d'horizon

de la représentation coïncide avec celle du spectateur. Le raccord de la partie basse, qui se termine brusquement à proximité de la ligne d'horizon, devait à l'origine se faire grâce à la disposition du maître autel de l'église. Nous avons vu que Daguerre a aussi re-disposé d'autres éléments mobiliers afin de ne pas gêner la perception du dispositif.

Cette harmonisation du contenu et du contenant semble d'autant plus importante que la représentation proposée est très différente de l'architecture de l'église. En choisissant de peindre une cathédrale aux dimensions monumentales plutôt que de reprendre l'architecture modeste du lieu, Daguerre a choisi de privilégier une vision plus spectaculaire au dépens d'une cohérence architecturale facilitant l'illusion.

1.2.7. Les effets du diorama

La première partie de ce travail de recherche a permis de définir comment les dioramas parisiens étaient animés : l'apparition à travers l'image côté face de celle du revers par transparence. Mais la première observation ne permettait pas de confirmer l'existence d'une image au revers, en raison de la présence d'un doublage opaque.

Toutefois, grâce à différents témoignages, nous avons une vague idée du rendu des effets de la toile de diorama de Bry : le passage lent du jour à la nuit sur l'ensemble.

Il semble qu'à mesure que la lumière éclairait le revers, en matinée et en fin de journée, la cathédrale était graduellement plongée dans l'obscurité et les bougies s'allumaient.

L'étude du revers permettra peut-être de confirmer, de compléter ou d'infirmer ces informations.

²⁶ Abbé Duchaine, *L'Ami de la Religion*, journal ecclésiastique, politique et littéraire, T.114, Paris, librairie ecclésiastique, 1842

1.3. Le dessein de Daguerre, l'accueil du diorama par le public

Le jour de la fête du village, le 19 juin 1842, les habitants découvrent la dernière création de Daguerre, dont la conception a duré un an.

Le dispositif était jusque là tenu secret, masqué par un rideau, et l'effet de surprise à la hauteur de la curiosité des Bryards.

La volonté de Daguerre lors de la réalisation du dispositif visuel de Bry-sur-Marne semble différer de celle des dioramas parisiens. L'objet spectacle, réalisé après la destruction des dioramas antérieurs, était clairement destiné à perdurer au sein du lieu : Daguerre, en proposant sa conception, demande à la commune d'assurer son entretien. De plus, l'Abbé Duchaine nous apprend « *qu'il avoit (sic) pour toujours renoncé à la peinture, et qu'il ne vouloit (sic) plus s'occuper dans sa retraite que de chimie et de physique pour le perfectionnement de son Daguerréotype.* »²⁷ Le dispositif apparaît dès lors comme la dernière manifestation de la production du peintre-inventeur vieillissant et son souci de laisser une marque dans l'histoire. Les disparités importantes du diorama de Bry avec le spectacle parisien en font également une œuvre unique en son genre.

Le choix du lieu ne semble pas anecdotique ; en offrant à l'Église l'objet de sa félicité, était-ce une façon de rendre à Dieu ce qui lui avait été accordé et d'œuvrer ainsi pour son salut ? Cette dimension religieuse du dispositif apparaît relative à la lumière des témoignages.

L'article de l'abbé Duchaine, parut la même année dans un journal ecclésiastique, constitue un témoignage intéressant pour comprendre comment l'œuvre a été perçue par ses contemporains.²⁸

Le succès du spectacle dans l'église, selon lui, fut tel qu'il attira des visiteurs de Paris et des environs. Le diorama servait même le culte, puisque qu'il était découvert pendant l'office et masqué le reste du temps derrière son rideau, au moins dans les premiers temps qui suivirent son inauguration. Et les paroissiens - que l'Abbé nomme « *spectateurs* »

lorsque le rideau était rabattu, se pressaient sur les marches de l'autel pour demander qu'on découvre le diorama à nouveau.

Pour sa part, l'Abbé Duchaine juge l'œuvre de Daguerre peu convenable dans un lieu saint et en donne les raisons.

Il considère d'abord que l'insertion d'un tel objet de spectacle dans une église, au sein même du chœur, est inadaptée car il excite la curiosité des fidèles et « *n'affecte l'âme d'aucun sentiment religieux* ». Or pour lui, la décoration d'un lieu de culte doit « *être grave et propre à faire naître dans l'âme une pieuse et sainte émotion.* »

Dépassant la question du statut de l'objet, il considère que le choix même du sujet est malheureux : la représentation d'une nef gothique aux riches décorations prolongeant l'architecture modeste de l'église de Bry, lui semble être un « *amalgame aussi opposé à l'unité qu'au bon goût* ». Et il souligne le caractère non tendancieux de cette critique en précisant que cet avis est général.

Enfin, considérant la nature même du diorama et son interdépendance avec l'éclairage, il juge que l'effet d'illusion est manqué en raison de l'impossibilité d'obtenir l'obscurité nécessaire, incompatible avec le déroulement du culte. Il en résulte une confusion dans la perception de l'œuvre pour le fidèle qui pénètre dans l'église, obligé de s'approcher jusqu'à la grille du chœur pour discerner convenablement la perspective.

Ce témoignage, qui constitue actuellement le seul document permettant d'appréhender la réception de l'œuvre par le public, ne semble pas objectif. Il est donc nécessaire de rester prudent quant à sa pertinence. S'il est difficile de connaître le sentiment général, on peut toutefois en tirer deux enseignements : l'Abbé, malgré son opinion défavorable, reconnaît que le diorama a eu du succès, au moins à ses débuts.

Mais il paraît clair que le spectacle dans l'église n'a pas été salué unanimement, ce qui permet de comprendre l'histoire mouvementée du dispositif.

²⁷ l'Abbé DUCHAINE, Op .Cit.

²⁸ l'Abbé DUCHAINE, Op .Cit.

En tout cas, la curiosité de la population pour l'œuvre à l'origine semble rattachée au renom de Daguerre et de son invention. La création de Bry est rattrapée par la réputation de ses sœurs comme objet de spectacle et semble déranger les autorités religieuses.

Lorsque l'intérêt de la population pour le diorama de Bry décline, l'Eglise prend des dispositions pour la cacher. La commune, garante de sa pérennisation, semble dépassée et seule l'intervention de la famille Mentienne évite à l'œuvre de Daguerre d'être perdue.

1.4. Connaissance de l'histoire matérielle grâce au corpus documentaire

Le corpus documentaire qui a permis d'établir l'histoire matérielle est constitué de témoignages historiques, de constats et de rapports d'interventions archivés par la commune et les collectivités territoriales.

Dans les années qui vont suivre la création du diorama de Bry, et tout au long du siècle et demi qui nous en sépare, de nombreuses modifications du lieu et de l'éclairage, ainsi que des dégradations de la peinture ayant parfois entraîné des interventions de restaurations inadaptées, vont faire perdre à l'ensemble sa dimension de diorama pour proposer aujourd'hui à l'œil du fidèle ou du visiteur une simple peinture sur toile, certes en trompe-l'œil, mais très dégradée et souvent masquée derrière un rideau.

Ces modifications débutent dès 1847, soit 5 ans après sa création, par le fait de Daguerre lui-même qui procède à des retouches de la couche picturale. Il est difficile de dire aujourd'hui quelles zones correspondent à ces repentirs colorés, en raison de la promiscuité de ces deux événements. Néanmoins il semble peu probable que l'intervention de Daguerre ait pu nuire à l'effet.

Quelques années plus tard, en 1869, en raison du mauvais état de la verrière zénithale et d'écoulements d'eau sur l'œuvre, le châssis en bois est remplacé par un châssis en fer. On imagine que la toile a dès cette époque subie des dégradations liées à cette présence d'eau. Le velum va tomber et la toile va se tacher.

Après l'engouement de ses premières années, le diorama est progressivement oublié, masqué de plus en plus souvent derrière son rideau. La toile se dégrade et la commune qui s'est engagée à l'entretenir tarde à intervenir.

Pourtant, une famille influente de Bry, dont le nom jalonne l'histoire de l'œuvre, va se battre dès l'origine pour que le diorama existe et perdure : les Mentienne. En 1842, Armand Louis Mentienne, alors maire de Bry et proche de Daguerre, participe au projet de création du diorama.

En 1870, alors que Bry est investie par les troupes prussiennes et devient ville-morte pendant une année, le fils d'Armand Louis, Adrien Mentienne, maire de Bry et historien, revient tous les jours et constate qu'un prussien a donné un coup de sabre dans la partie inférieure gauche de la toile, probablement pour vérifier qu'aucun bryard n'était caché derrière. Nous verrons par la suite que cette famille a joué un grand rôle dans son classement Monument Historique.

D'après la *Chronique Bryarde*²⁹, cette déchirure aurait été résorbée en 1872 par un certain E. Ginat, qui a signé son intervention sur la face de la toile.

Avec la séparation des biens de l'église et de l'état, en 1905, l'édifice et le diorama deviennent propriétés de la commune. A partir de cette date, l'œuvre va être victime des rapports conflictuels entre la paroisse et la commune, la première cherchant à nuire à la seconde. D'autant que dans la première décennie, le nouveau curé souhaite moderniser et rééclairer l'édifice, tout en cachant cette toile qu'il juge dérangeante.

²⁹ La Chronique Bryarde, journal local

L'année 1909-1910 sera particulièrement noire pour l'œuvre de Daguerre : l'ouverture de l'extension du chœur est réduite, ne laissant visible que la partie centrale de la toile, comme nous la voyons aujourd'hui, et cette partie est définitivement masquée derrière un rideau.

Le lieu subit lui aussi de profondes modifications décoratives qui vont faire disparaître les effets d'illusion originaux : le chœur est repeint en blanc et des tentures rouges sont élevées. Les pierres tombales des seigneurs de Bry, garnissant le chœur et le haut de la nef, sont retirées au profit d'un carrelage en grés de cérame, et elles sont envoyées à la décharge.

Adrien Mentienne, qui va récupérer chacune de ces tombes, s'élève contre ces transformations en jugeant que du théâtre, on est passé au café-concert.

Ce dernier réagit rapidement : en mai-juin 1910, la Commission des Beaux Arts qu'il préside établit avec l'architecte communal un rapport en mettant en exergue les autres modifications qui ont altérées le diorama.³⁰

Les étoffes qui couvraient les ébrasements à gauche et à droite de l'autel ont été remplacées par de la peinture ton pierre. Un lambrequin a été ajouté dans l'ouverture.

L'étoffe plissée qui couvrait le plafond au-dessus de l'autel, ainsi que les statues présentes dans les alcôves de part et d'autres de l'ouverture, ont été retirées. Des pièces rapportées, tel qu'une statuette de Jeanne d'arc à gauche de l'autel et le remplacement du tabernacle par un autre plus grand, viennent garnir le chœur et modifier la perspective originale.

Les peintures imitation vieux chêne de la baie de la tribune du château, à droite de l'autel, ont été remplacées par des peintures imitation porphyre. L'écran carré en étoffe verte qui permettait de régler les effets de lumière et qui semble avoir disparu lors du siècle précédent, n'a pas été remplacé.

Bien que Mentienne souhaite le rétablissement des choses dans leur état primitif, il est décidé par la Commission de conserver ce qui est

encore présent plutôt que de revenir sur ce qui a été fait. Elle demande qu'un arrêté municipal interdise que l'on touche à l'autel et préconise la pose d'un tabernacle « *comme cela a existé du temps de Daguerre.* »³¹

En 1913, un article du journal *Le temps*³² confirme la disparition de l'encadrement de ton sombre qui permettait de relier la toile à l'ensemble de la décoration. Cet article fait part du danger permanent d'incendie lié à la proximité de cierges de l'autel avec la toile.

La même année, les démarches entreprises par la commission des Monuments Historiques pour la sauvegarde de l'œuvre vont enfin porter leur fruit, puisque le 27 décembre 1913, la toile du diorama est classée à l'inventaire des Monuments Historiques en tant qu'objet mobilier.

Monsieur Ginisty, membre de la commission de classement, écrit en 1913 : « *L'encadrement semble avoir été modifié et les effets de lumière prévus par le peintre pour l'illusion de la profondeur supprimés. Il ne reste plus qu'une toile ne donnant plus une idée exacte du système de l'auteur (...) Curiosité d'époque, dernier spécimen de l'art créé par un décorateur ingénieux, méritant d'être mise en valeur...* ».³³

Cette reconnaissance précoce pour un décor d'église met l'accent sur la valeur de témoignage historique de la toile du diorama aux yeux des institutions, en même temps que sur l'urgence de la préserver d'éventuelles initiatives des ministres du culte. L'œuvre acquiert également une valeur en tant que symbole des luttes entre les autorités religieuses et laïques.

Cependant, nous voyons que seule la toile a été protégée, et non le dispositif dans sa globalité.

Dans les années 1920, les paroissiens offrent des vitraux qui remplacent les verres d'Alsace des bas-côtés installés en 1840.

Le 23 mai 1939, la commune prévoit de restaurer le diorama. La guerre fera avorter ce projet et il faudra attendre 1949 pour que l'œuvre soit enfin restaurée.

³⁰ Rapport de l'Architecte Communal pour le Maire de Nogent-sur-Marne, d'après les observations de la Commission des Beaux Arts, 28 mai 1910

³¹ Rapport de l'Architecte Communal, Op. Cit.

³² Journal local *Le Temps*, 1913

³³ Rapport de M. Ginisty, Inspecteur général des Monuments Historiques, classé par arrêté du 27/12/1913 »

Toutefois, la partie haute en mauvais état en raison de son exposition permanente au soleil va être entièrement repeinte en 1941 lors d'une intervention de restauration, sous la direction des Monuments Historiques

Le rapport du restaurateur Lepage, chargé de l'intervention, précise en 1941 que « *la toile de ce diorama, non tendue sur châssis, qu'il eut été impossible de manœuvrer sur cet emplacement exigü, est fixé en haut et en bas sur des traverses légèrement concaves et cloué sur les côtés. L'adhérence au plancher obtenu par une douzaine de contre-poids pendus sous le plancher, à des fils de fer. Ce système inutile devra être supprimé, il suffit de clouter les extrémités des fils de fer en supprimant les contre-poids. La partie haute du Diorama est en très mauvais état oxydé par l'air et la lumière.* »³⁴

Quelques années après la fin de la guerre, en 1949, l'état de conservation inquiétant du diorama conduit les Monuments Historiques à intervenir à nouveau ; la toile, dont les propriétés mécaniques se sont dégradées après un siècle d'exposition continue à la lumière directe du soleil et à l'humidité, s'est déchirée en plusieurs lambeaux et la partie haute s'est repliée sur elle-même. Les interventions de restaurations sont confiées à l'atelier Jean Malesset ; dans le rapport d'intervention, il est dit que l'œuvre a été déposée puis doublée. Pour ce faire, on va décaper l'envers de la toile, refixer la couche picturale de la face par le revers et doubler de « *deux tissus sur toile de lin forte* »³⁵ avec de l'acétate de polyvinyle de type Rhodopas ou « Alcamer », dont l'usage remonte à cette époque. La toile est ensuite remise en place, tendue sur des traverses incurvées.

La restauration n'ayant pas suffi à stabiliser l'oeuvre, la municipalité, en 1960, demande une remise en état, prise en charge par le même atelier Malesset en 1961. Il est mentionné dans le devis du 28 mars 1961 que la toile a été déposée à nouveau et refixée. La couche picturale a été restaurée, et prolongée d'une bande de toile en partie basse.

En 1974-1975, ces interventions ayant généré de nouvelles altérations, une intervention de restauration est réalisée par l'atelier Genovesio, anciennement Malesset. Sous l'action de l'humidité et d'écart de température, l'acétate de polyvinyle employé pour le doublage a gonflé et la toile de doublage en lin (15 fils/cm), de nature différente de la toile originale (35 fils/cm), a contraint celle-ci et causé de nouvelles tensions. Par endroits, les deux toiles se sont séparées. Le résultat est la formation de nombreuses cloques, de déformations du support original et de soulèvements de la couche picturale. Les plis causés par le doublage de 1949 ont généré avec le temps des déchirures et des zones d'écaillage.

Sans retirer la toile de doublage, les restaurateurs ouvrent au cutter les déformations et replaquent les lèvres des déchirures par une nouvelle injection ponctuelle d'adhésif. La couche picturale est refixée localement par la face, des mastics sont posés avant réintégration, puis l'œuvre est remise en place.

Finalement, l'œuvre est laissée cachée derrière un rideau jusqu'en 1981, date de la mise en place d'un système d'ouverture automatique du rideau depuis l'entrée de l'église.

En 1999-2000, alors que l'état de la toile peinte du diorama devient de plus en plus préoccupant, le conservateur régional des Monuments Historiques, Monsieur Pitiot, et la mairie de Bry-sur-Marne demandent à Martine Martin et Gérard Ten Kate, restaurateurs, de concert avec le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, de réaliser une étude de faisabilité de conservation-restauration.³⁶

Cette étude fait le bilan de l'état matériel de l'œuvre en soulignant l'importance et la nature des différentes dégradations, causés à la fois par les phénomènes de vieillissement naturel des matériaux, par l'incompatibilité des éléments du dispositif, notamment la présence d'un éclairage direct sur l'œuvre, et par les interventions antérieures inadaptées que nous venons d'évoquer.

Les restaurateurs constatent que les dégradations du support, causées en grande partie par le rentoilage de 1950, ont fait perdre

³⁴ Extrait du descriptif du restaurateur Paul Hubert Lepage, Archives de Paris, 24 décembre 1941

³⁵ Rapport d'intervention du 3 mars 1949, atelier Jean Malesset

³⁶ Martine Martin et Gérard Ten Kate, Etude de faisabilité de conservation et de restauration du Diorama signé Daguerre, 1999-2000 et Rapport N° 1067A du L.R.M.H., 15 avril 1999.

à l'œuvre sa planéité, et qu'elles sont responsables de l'état de dégradation intense de la couche picturale.

La colle du doublage reconnue comme étant un acétate de polyvinyle de type Alcamer ou Rhodopas M par les tests du L.R.M.H., a imprégné la toile originale et la couche picturale, très mince et fragile, en créant une barrière étanche. La faisabilité d'une conservation-restauration du support comme de la couche picturale du diorama est donc subordonnée à la possibilité de retirer la toile et l'adhésif de doublage contraignants et sources de désordres. Or les tests réalisés par les L.R.M.H. concluent que « *toute restauration en vue d'alléger ce produit (la colle), risque d'entraîner d'importantes perturbations sur la peinture.* »³⁷

A l'issue de cette étude, les restaurateurs se prononcent sur « *l'improbable faisabilité d'intervention sur le support* » et conseillent « *une présentation en l'état ou avec une intervention minimaliste* ». Des mesures de conservation préventive vont être proposées, notamment la suppression de la verrière zénithale au profit d'un éclairage froid. La commune va faire retirer en 2000-2001 le châssis et couvrir l'ouverture du toit. L'éclairage sera remplacé par des néons appliqués dans l'angle supérieur de l'ouverture de l'extension.

54 | En 2004, une étude complémentaire de faisabilité d'intervention est réalisée, à la demande de la Conservation Régionale des Monuments Historiques, par Alain Roche et Dominique Dollé, conservateurs - restaurateurs. Les essais de retrait de l'acétate de polyvinyle sont positifs et les deux spécialistes concluent finalement à la faisabilité de l'intervention de dédoubleage.

³⁷ Martine Martin et Gérard Ten Kate, *Etude de faisabilité de conservation et de restauration du Diorama signé Daguerre, 1999-2000. et Rapport N° 1067A du L.R.M.H., 15 avril 1999.*

2. L'état constitutif actuel du diorama

Cette partie correspond à l'étude matérielle du dispositif que j'ai pu mener au cours de mon stage sur le chantier de conservation - restauration. Ces observations ont été effectuées au fur et à mesure de l'avancement des travaux, après dépose de l'œuvre et placement au sein de l'atelier conçu pour l'intervention.

Des numéros sont insérés dans la légende de certaines photos. Ils permettent de les localiser grâce à la vue générale de l'œuvre en fin de chapitre.

2.1. L'église

L'église paroissiale Saint-Protas Saint-Gervais aujourd'hui est un édifice modeste au plan irrégulier qui s'élève sur un seul niveau. La nef centrale, constituée de quatre travées, mesure 8 m de haut et 15m50 de long jusqu'au chœur. Les murs sont recouverts à mi-hauteur d'un décor peint et mouluré évoquant un parement de caissons de bois. Le reste de l'élévation est en plâtre écru, avec des moulures décoratives et des baguettes rose orangé qui reprennent les lignes des éléments architecturaux.

Le plafond en voûte, également plâtré, est renforcé à la jonction des travées de poutres en bois assemblées en T inversé. On compte en tout six assemblages, dont deux dans le chœur. Le dernier assemblage est constitué de trois poutres supplémentaires, disposées en éventail, pour suivre l'arrondi de l'abside.



Vue intérieure de l'église Saint-Protas Saint-Gervais

Deux bas côtés d'environ 3 m de large communiquent à la nef centrale par des arcs surbaissés. Egalement voûtés mais d'élévation moindre, ils s'étalent jusqu'au niveau de la jonction avec le chœur.

Des autels annexes, dédiés à la Vierge et à Marie-Madeleine, sont positionnés contre le mur du fond, séparant les collatéraux de la sacristie, à gauche, et d'une chapelle, à droite, anciennement réservée aux seigneurs de Bry et appelée « tribune du château ».

L'entrée de la nef centrale est couverte d'une tribune soutenue par deux piliers, où repose un orgue. Elle est éclairée par une large fenêtre au vitrail quadripartite ouvert dans la



Bas côté droit

façade, au dessus de l'entrée principale. On accède à cette tribune par un escalier qui grimpe jusqu'au clocher, isolé du collatéral gauche par une séparation en bois. Une entrée annexe est aménagée dans cet espace.

Le sol est recouvert d'un carrelage à motifs, interrompu dans la nef centrale par des rectangles de plancher qui délimitent l'espace destiné aux chaises et créent une allée centrale jusqu'à la jonction avec le chœur.

La sacristie et la chapelle seigneuriale, de part et d'autre du chœur, sont de même profondeur que celui-ci, sans l'abside. La sacristie communique au chœur par une porte, la chapelle par une baie composée de deux pilastres et de deux colonnes rondes. Cette chapelle est surélevée d'une marche par rapport au reste de l'édifice.

La jonction du chœur et de la nef est délimitée au sol par une bande de moquette marron, qui s'étale jusqu'aux deux marches menant à l'abside. Au-delà, le sol est en marbre blanc. Une marche supplémentaire est présente au fond de l'abside, à quelques centimètres du mur du chevet.

La décoration des murs du chœur est identique au reste de l'édifice, avec un décor en faux bois en partie basse, qui ne recouvre pas la baie de la chapelle entièrement éeue. Une peinture faux bois sombre, identique à celle des parties basses, encadre l'ouverture de l'extension du chœur où est présentée la toile de diorama.

De part et d'autre de cette ouverture se trouvent deux fenêtres à vitraux représentant St Protais et St Gervais. La peinture de couleur pierre des ébrasements semble dater de la décoration de 1909-1910, selon Mentienne.

Le maître-autel en pierre blanche est situé au centre du chœur. Il est frappé d'une stèle en bas relief, représentant Jésus et les douze apôtres, encadrée de deux colonnes.

Deux ambons en bois et une sculpture d'un Christ en croix dorée constituent les autres éléments mobiliers du chœur.

Les sondages les murs du chœur, réalisés par Ariel Bertrand³⁸, conservateur-restaurateur, mettent en évidence la succession de quatre

décor peint sur les boiseries du chœur datant de 1840. Ces polychromies sont par conséquent contemporaines ou postérieures à l'intervention de Daguerre.



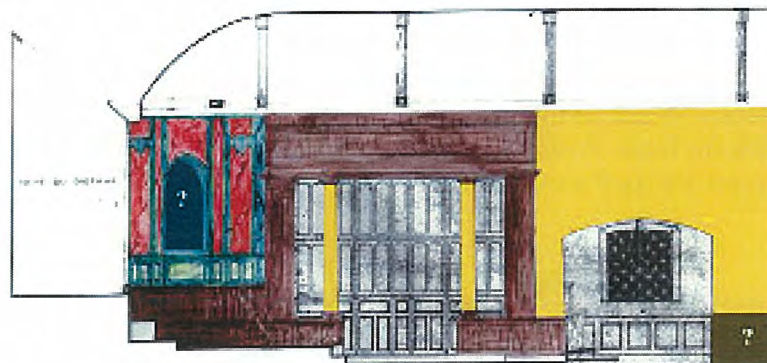
Sondage sur la colonne de la baie de la chapelle



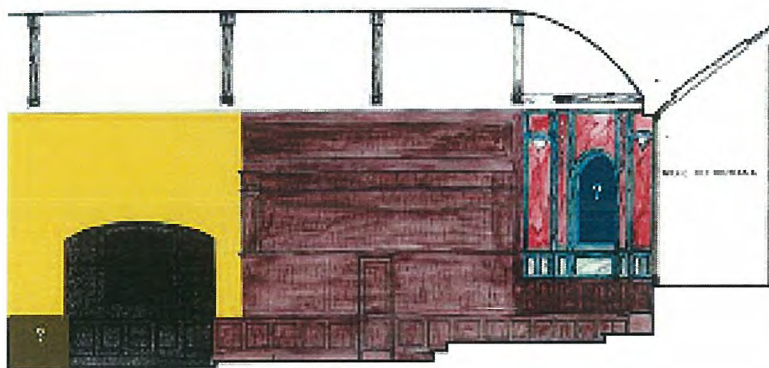
Sondage entre le décor faux bois de l'abside et la baie de la chapelle, à droite du chœur

On retrouve dans la première polychromie le faux marbre vert et noir qu'Adrien Mentienne décrit en 1913. Mais ce témoignage est très incomplet, puisque les sondages révèlent aussi l'existence d'une peinture de marbre rose et une autre de marbre gris sur la même strate. L'ensemble de ces faux marbres encadre les deux fenêtres anciennement murées du chœur. Sous l'ouverture, une peinture imitation faux bois sombre se prolonge à droite sur la baie de la chapelle seigneuriale et se termine à gauche à la jonction du chœur et de la nef. Les deux colonnes de la chapelle sont couvertes d'un ocre jaune, que l'on retrouve sur les murs de la nef et des bas côtés.

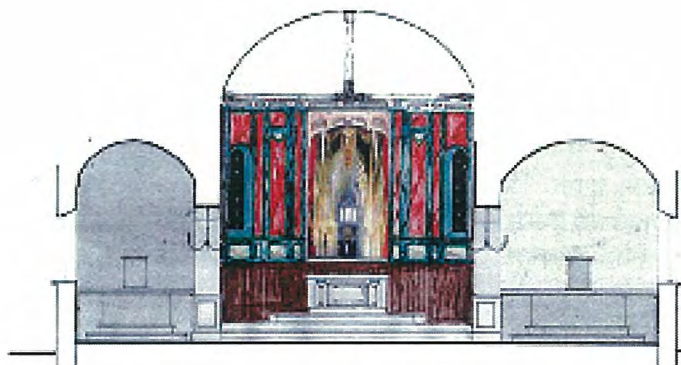
Reconstitution des décors du chœur de 1842



Coupe
longitudinale :
côté chapelle



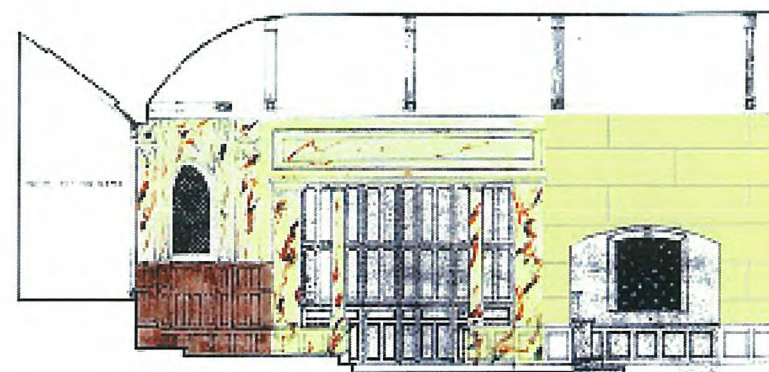
Coupe
longitudinale :
côté sacristie



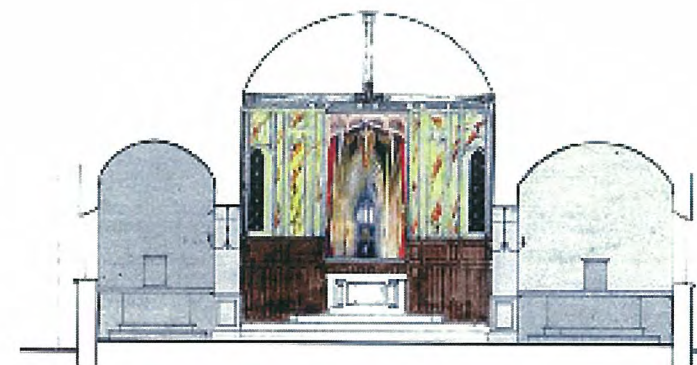
Coupe
transversale :
côté sacristie

Par-dessus, une seconde polychromie datant probablement des modifications de 1909-1910, est constituée principalement de faux marbre beige avec des veinures brunes, vertes et violettes. Cette teinte est présente sur l'ensemble de la partie haute du chevet et couvre intégralement la baie de la chapelle, sur l'ancienne peinture faux bois et l'ocre jaune des colonnes. La couche imitation faux bois est par contre conservée sur le mur du chevet et prolongée en hauteur d'une bande sur le marbre gris. On retrouve aussi une teinte beige avec de faux appareillages gris qui se prolonge à la jonction du chœur et couvre l'ensemble des murs de l'église.

Reconstitution des décors du chœur de 1909-1910



Coupe
longitudinale :
côté chapelle



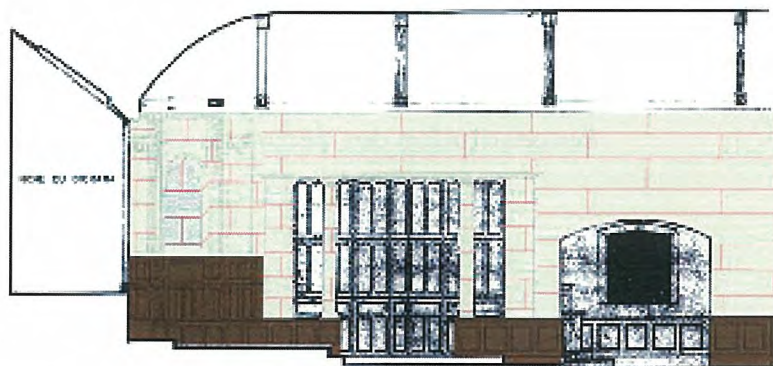
Coupe
transversale :
côté sacristie

³⁸ Ariel Bertrand, *Recherche de décor, Diorama de Daguerre*, mars 2008.

Schémas réalisés par Ariel Bertrand,
conservateur - restaurateur

Deux autres campagnes de réfection des décors ont eu lieu au cours du 20ème siècle, la première recouvrant l'ensemble des murs d'un ton jaune-gris avec faux appareillage rouge, puis la décoration actuelle de plâtre écru avec des baguettes rose orangé.

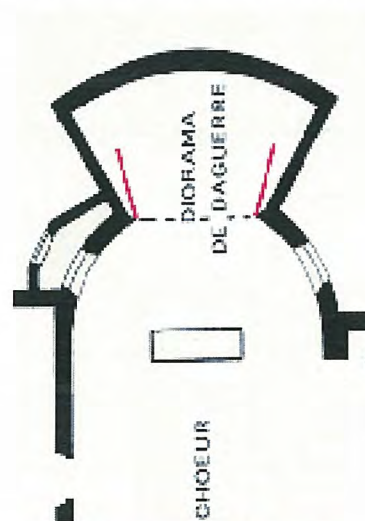
Aperçu des décors du chœur vers 1927



Coupe
longitudinale :
côté chapelle

2.2. L'extension

Orientée Nord - Nord Est, dans le prolongement du chœur, l'extension est formée de deux murs latéraux qui s'évasent vers le mur cintré du fond. Profonde de 3 m, elle mesure 3 m de large au niveau de l'ouverture de l'annexe et 6 m 27 au fond.



Plan de l'extension. En rouge
sont représentés les coffrages
(voir description ci-dessous)



Vue extérieure de l'extension

La toiture est constituée d'un plan incliné qui s'élève de la jonction avec l'abside jusqu'au 2/3 de la profondeur de l'extension, prolongé de deux plans latéraux inclinés vers l'extérieur et d'une portion en arrondi qui descend de l'arête ainsi formée pour rejoindre le mur du fond.

L'ouverture de l'extension sur le chœur mesure 3,7 m de haut pour 2,45m de large. De part et d'autre de l'ouverture, des coffrages de contre-plaqué de 1 m 30 de profondeur réduisent le biais des murs latéraux. Ces panneaux recouvrent d'autres planches plus anciennes, mais qui ne semblent pas originales. Elles sont appuyées sur des tasseaux pris dans le plâtre, sans raccords. Il semble donc qu'ils soient originaux. Une ancienne poulie en bois a été retrouvée en haut de ces panneaux ; elle pouvait servir à l'accrochage du diorama ou du rideau qui fermait l'ouverture.



Ouverture de l'extension sur le chœur

Les coffrages sont prolongés par des baguettes latérales de bois qui amputent l'ouverture de 20 cm dans sa largeur, présentes également en partie haute et en partie basse.



Vue de la partie haute de l'ouverture depuis l'intérieur de l'extension

Baguette

Le plafond suit la géométrie de la toiture, à environ 7 m de hauteur.

Une poutre légèrement concave sur laquelle est fixée la toile peinte est maintenue dans l'angle formé par les murs latéraux et le mur du fond ; moins cintrée que celui-ci, la poutre s'en détache de quelques centimètres au centre.

Un plancher en contre-plaqué recouvre un second en chêne, dont on ne connaît pas l'origine. Sous celui-ci, on retrouve un vide, sans traces de plancher plus ancien.

Le sondage des murs, réalisé également par Ariel Bertrand, montre que le mur du fond présente plusieurs couches de peinture : sous l'enduit blanc actuel, elle a découvert une peinture ocre jaune, puis des traces de peinture blanche. Les autres murs de la niche sont en plâtre nu, non peints.

Dans l'extension, on ne trouve plus d'ouvertures qui permettaient au soleil d'éclairer la toile de diorama. La verrière zénithale aménagée dans le plan incliné a été retirée, couverte en 2000-2001 et remplacée par un éclairage artificiel aux néons. La proximité de cette opération et les documents photographiques nous permettent de connaître sa dimension et sa position exacte.



Eclairage actuel,



Détail du mur du fond derrière la toile peinte

D'anciennes ouvertures de 70 cm de hauteur ont été découvertes dans les murs latéraux de la niche par Ariel Bertrand. Elles étaient masquées par des planches de contre-plaqué munies d'aérations. Elles sont situées à 4 m 20 du sol, entre les coffrages et l'actuelle position de la toile. La vue extérieure de l'extension montre la présence de plaques de zinc couvrant les ouvertures.



Vue extérieure de l'ouverture latérale fermée par une plaque de zinc



Vue de l'ouverture latérale (à gauche on aperçoit le coffrage)



Vue de l'intérieur de l'église en 1954. On distingue les fenêtres absidiales murées de part et d'autre de l'ouverture de extension

2.3. La toile peinte

2.3.1. Le système d'accrochage

La toile peinte est présentée légèrement concave au fond de la niche, maintenue sur une structure porteuse. Comme nous le précisons par la suite, les bords de clouages de la toile originale ont été découpés. La toile de doublage débordante sert donc de bord de clouage à l'ensemble.

Elle est agrafée en partie haute sur un tasseau cloué à la poutre cintrée évoquée précédemment. L'ensemble toile/structure est recouvert d'une plinthe en couvre-joint peinte en marron foncé, masquant ainsi la séparation toile originale/ toile de doublage.

En bordure, elle est maintenue par des semences sur des montants de bois encastrés dans les angles du mur du fond. Les bords de clouage sont recouverts de bandes de kraft, qui débordent sur la couche

picturale, peintes dans les tons. Des baguettes cache-clous de couleur sombre sont ensuite disposées en bordure.



Vue de l'accrochage en partie haute

En partie basse, la toile est agrafée sur un ensemble de planches incurvées et maintenues dans la feuillure du plancher. Une plinthe de même nature qu'en partie haute recouvre la séparation toile originale/ toile de doublage.



Vue de l'accrochage en partie basse

Kraft peint

toile de doublage

rajout de toile

plinthe couvre-joint

Au niveau des jonctions des lés, deux demi chevrons de bois verticaux sont éloignés du mur et maintenus à celui-ci grâce à des pièces de bois disposées à angle droit et prises dans l'enduit récent de la maçonnerie. Ces demi-chevrons sont cloués à la structure inférieure et à la poutre supérieure. Le demi-chevron vertical de gauche est renforcé par un demi chevron horizontal maintenu sur la structure latérale. Les surplus de toile de doublage sont agrafés à cette structure, puis les

lés sont réunis sur toute la hauteur par des agrafes ancrées de part et d'autre de la séparation, à même la couche picturale. L'ensemble est recouvert de bandes de kraft, repeintes dans les tons.

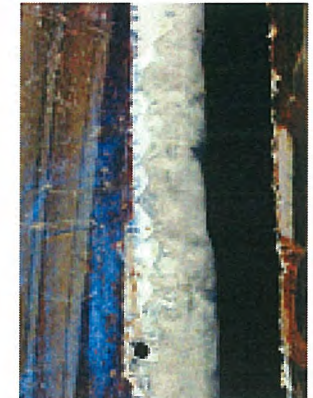
Sur la poutre, on retrouve des traces d'accrochage, des agrafes récentes et moins récentes et des semences entourées de toile originale.



Vue de la bande de kraft peinte dans les tons sur la jonction des lés



1. Détail de l'accroche par agrafe des lés après retrait du kraft



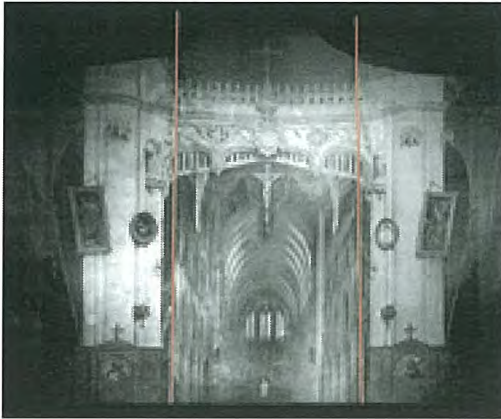
2. Après séparation des lés, on voit le surplus de toile de doublage qui sert à l'accroche sur la structure



Structure portante après dépose de la toile lors du chantier

2.3.2. Le support toile original

Le support est constitué de 3 lés de toile de lin. Les lés latéraux, de taille identique, mesurent 1,85 m de largeur. Le lé central mesure 2,35 m de largeur. Les dimensions de l'ensemble sont de 5,35 m de haut sur 6,05m de large, soit une surface totale de 32,36 m².

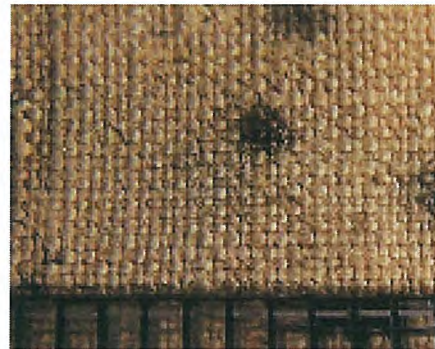


Délimitation des lés



Vue longitudinale des fibres en grossissement 40x. Les stries transversales et l'aspect angulaire sont caractéristiques du lin

Il s'agit d'une armure toile (de rapport 1 pris/ un laissé), très fine, au tissage serré et régulier, de type batiste. On compte environ 35 fils par cm sens trame et chaîne. Bien que la présence de lisière n'ait pas été constatée, la hauteur importante de la toile indique que le sens chaîne est vertical et le sens trame horizontal. La régularité du tissage ainsi que la datation de la toile peinte permet de penser qu'il s'agit d'une toile de fabrication industrielle. La teinte de la toile est aujourd'hui écrue, mais il est possible que cette coloration soit causée par son oxydation.



Détail du support toile original (échelle 1cm)

On n'observe pas de bords de clouages, mais une délimitation régulière des bordures de la toile, au ras de la couche picturale. Le support textile a donc probablement été découpé.

Des restes de bords de clouage sans couche picturale, en partie haute, maintenus par des semences sur la poutre, pourraient indiquer que cette réduction a été faite alors que la toile était fixée sur la structure, lors d'une ancienne dépose.

Sur les côtés, on constate la présence de bourrelets, recouverts de repeints. Il pourrait s'agir de surplus de préparation, créés lors de son application et correspondant à la limite de la couche picturale. On peut donc penser que la toile n'a subi qu'une amputation des bords de clouage sur la largeur.

En partie basse, on n'observe aucune trace de ces bourrelets. La perspective de la représentation semble interrompue à ce niveau de manière étrange. La toile peinte fixée à la poutre n'atteint pas le plancher actuel. Elle a été prolongée en partie basse par une bande de toile peinte de tons sombres. Or l'étude de la niche révèle que le sol a été rehaussé après la réalisation du diorama. On peut imaginer que la toile a subi une réduction de format plus importante dans la hauteur, incluant une partie de l'image peinte.



3. Réduction de la toile originale, ici en partie basse

2.3.3. le doublage

La toile de doublage est constituée de trois lés de toile de lin de 15 fils par cm en moyenne.

Pour le lé de gauche, la toile de doublage déborde de chaque côté de la toile originale d'une vingtaine de centimètres.

Pour les lés du centre et de droite, elle est coupée à raz du textile original sur la hauteur gauche et se prolonge sur les autres côtés.

Elle a été collée à la toile originale avec un acétate de polyvinyle et renforcée de deux gazes. On retrouve des anciens tirants de papier journal entre la toile originale et le doublage.

2.3.4. Les couches picturales

a. La couche picturale côté face

. Encollage

Si l'on se réfère au descriptif de la technique des dioramas³⁹, Daguerre appliquait plusieurs couches de colle de parchemin sur sa toile. L'observation stratigraphique et les tests de solubilité n'ont pas permis de confirmer la présence d'un encollage. Il est possible que cette couche soit tellement fine qu'elle ait été intégralement absorbée par la toile lors de la mise en oeuvre. La présence de l'acétate de polyvinyle employé lors du doublage de 1949 au sein des couches peut aussi constituer une barrière étanche qui empêche la solubilisation d'un éventuel encollage. Le fait que la préparation, pourtant fine et grasse, ne se soit pas diffusée dans le substrat, peut indiquer qu'il y avait bien un encollage.

. Préparation

Une préparation blanche recouvre l'ensemble de la toile.

Elle ressort dans les zones d'usures de couche picturale. Les analyses stratigraphiques montrent que cette préparation a été appliquée en couche fine. Elle est composée d'un liant lipidique et, d'après les analyses du LRMH, d'un blanc de plomb. L'emploi d'une préparation grasse à base de plomb coïncide avec le descriptif technique de Daguerre. Par contre, toujours selon ce descriptif, elle ne devrait pas être présente sur la face de l'oeuvre, mais uniquement au revers.



4. Présence de la préparation blanche dans les craquelures du rideau rouge, sur le lé de gauche



4 bis. Coupe stratigraphique prélevée dans le même rideau. Sous la teinte rouge, on aperçoit la préparation blanche. Grossissement 40 x

. Dessin de construction

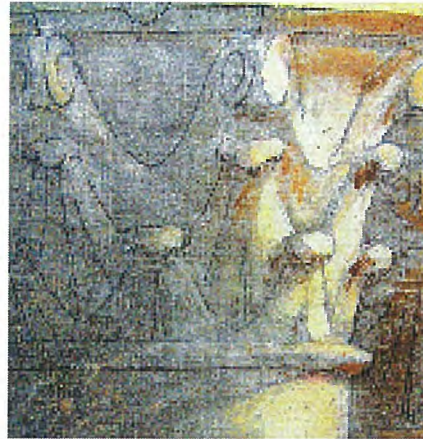
Les traits de construction réalisés à la mine de plomb apparaissent au travers de la couche picturale. Sur certaines coupes stratigraphiques, il pourrait s'agir des particules noires présentes entre la préparation et la couche picturale. En observant la toile dans les lacunes de couche peinte situées dans le prolongement des traits de construction, on constate l'absence de résidus de graphite. Le dessin aurait été réalisé en partie sur la préparation grasse. Ces traits de construction semblent aussi jouer un rôle dans l'esthétique de l'image et dans la recherche de réalisme : on voit très nettement, sur l'ensemble de l'oeuvre, qu'ils

³⁹ DAGUERRE, Louis Jacques Mandé - Op.cit.

servent à souligner des formes, à cloisonner des modules non rehaussés de peinture, voire même à compléter l'image peinte ; en témoignent les traits réguliers horizontaux sur les colonnes du jubé, qui suivent leur arrondi, et évoquent un parement. C'est aussi le cas des toiles d'araignées dessinées présentes sur ces mêmes colonnes.



5. Signature de Daguerre au graphite, localisée au-dessus du soubassement de la colonne droite du jubé



6. Détail des traits de graphites sur les chapiteaux, lé gauche

Selon le descriptif de Daguerre, les couleurs appliquées sur la face de l'œuvre étaient posées en lavis, fortement diluées avec de l'essence. Si l'absence de coups de pinceaux semble en effet indiquer que la couche colorée a été appliquée assez diluée, on peut imaginer qu'une peinture très pauvre en liant aurait dû présenter des problèmes généralisés de perte de cohésion. Or, à part sur des zones bien localisées, comme la partie haute, la peinture semble avoir conservé une bonne cohésion. Même les zones sombres, souvent touchées par ce type d'altérations en raison de la nature des pigments qui nécessitent une plus grande concentration de liant, ne présentent pas de pulvérulence. Il semble donc que la peinture employée par Daguerre contenait une bonne proportion de liant lipidique.

Sur cette couche fine, Daguerre a employé ponctuellement des couleurs en demi-pâte. Les traces du pinceau indiquent qu'elles ont été obtenues avec une certaine nervosité du geste.

Elles ont permis notamment de rehausser les zones éclairées par la lumière de la représentation, de simuler une texture (comme pour le rideau), voir de créer un relief naturaliste qui devait accrocher la lumière desservie par les ouvertures de l'annexe. Des empâtements importants et ponctuels, présents notamment sur les moulures des cadres, les pampilles du lambrequin du jubé, ou sur le Christ crucifié, participent à cette volonté de faire émerger certaines parties du plan de la toile.



7. Détail des reliefs sur les moulures du cadre du tableau représentant le Christ, sur la colonne gauche du jubé

Comme la préparation, la couche colorée est constituée d'un liant lipidique.

Elle est appliquée sur la majeure partie de l'œuvre en couche très fine, laissant apparaître les traits de mine de plomb et la trame de la toile. On ne perçoit pas de coups de pinceaux.

La finesse et la translucidité importante de la couche colorée sont amplifiées par un état d'usure important et généralisé, généré par des nettoyages abusifs. La transparence de l'huile lors de son vieillissement peut aussi participer à cet aspect. Toutefois, le rôle supposé du dessin dans l'esthétique finale de l'œuvre pourrait indiquer que la couche colorée devait être relativement fine à l'origine.

La technique employée dans la réalisation de la couche colorée semble coïncider avec celle des dioramas parisiens : « *Les couleurs dont ont fait usage sont broyées dans l'huile, mais employées sur la toile avec de l'essence, à laquelle on ajoute quelquefois un peu d'huile grasse, seulement pour les vigueurs...* »⁴⁰

On voit que pour obtenir ce trompe-l'œil, Daguerre s'est attaché à rendre le réalisme à la fois par la composition, mais aussi par le traitement différencié en épaisseur des plages de couleur.

Tous les pigments employés dans l'œuvre n'ont pu être identifiés. Ceux mis en évidence par le Laboratoire des Monuments Historiques de Champs-sur-Marne⁴¹, sont exclusivement de nature minérale, artificiels ou naturels.

Couleur	Identification
Blanc	Blanc de plomb (carbonate basique de plomb)
Rouge	Vermillon (sulfure de mercure), minium (oxyde de plomb), ocre rouge (oxyde de fer calciné)
Jaune	Ocre jaune (oxyde de fer)
Vert	Vert de cuivre

⁴⁰ DAGUERRE, Louis Jacques Mandé - Op.cit.

⁴¹ Rapport N° 1067A du L.R.M.H., 15 avril 1999.

. Mastics

On constate la présence de nombreux mastics sur l'ensemble de l'oeuvre.

Une zone de mastic ponctuelle et étendue est présente en partie basse du lé de gauche, de deux types : une première surface de couleur blanche, débordante sur la couche picturale et ayant servi à colmater une zone très altérée de toile, soluble à l'eau, indique qu'il s'agit d'un mastic à charge blanche et de liant protéinique. Sur ce premier mastic, une surface toute aussi débordante, d'aspect jaunâtre, non soluble à l'eau, d'aspect cassant et dur, indique qu'il s'agit de mastics à base de charge blanche et de liant lipidique.

Le reste de l'œuvre présente des mastics protéiniques à charge blanche ; ils sont nombreux mais peu étendus sur les colonnes du jubé, nombreux et étendus en partie haute, au-dessus de la balustrade du jubé et dans les parties sombres du rideau supérieur, plus ponctuels et peu étendus sur l'ensemble des lés latéraux ; ils sont quasiment absents dans la nef du lé central.



8. Détail des mastics recouvrant la zone de toile dégradée, dans le fût de la colonne en bordure gauche (partie hors champ)

. Repeints

On constate la présence de nombreux repeints sur l'ensemble de la toile peinte (de 40 à 50%).

On peut distinguer plusieurs zones :

- la partie haute est entièrement repeinte, dans la zone orange et sur le rideau brun, au-dessus de la balustrade du jubé. Ces repeints sont appliqués principalement à même la toile, sur des écailles de couche picturale originale, ou sur des mastics. La coupe stratigraphique prélevée dans le rideau brun indique que la couche brune épaisse

actuelle recouvre une couche orange épaisse, de couleur identique à celle qui se trouve au-dessus de la balustrade, puis une fine couche rose-rouge, à même la préparation, qui semble originale.

9. Coupe stratigraphique prélevée dans le rideau brun. Grossissement 40 x



Les tests de nettoyage confirment la présence d'au moins deux campagnes de repeints : le brun du rideau est facilement retiré à l'eau, il pourrait s'agir de repeints à base de liants aqueux, uniquement présents dans cette zone. La couche orange se retire plus difficilement avec des solvants forts et pourrait être de nature lipidique.

- on peut observer des repeints à la périphérie des jonctions des lés, notamment sur les anges et les rideaux rouges. Ils sont présents dans les lacunes de couche picturale à même la toile, débordent parfois sur la couche peinte originale ponctuellement ou totalement pour les rideaux rouges par exemple, ou recouvrent des mastics. On y observe également la présence de deux campagnes de repeints, qui semblent ici être uniquement de nature lipidique.

- dans les colonnes du jubé et sur les éléments accrochés, les repeints sont de faible étendue mais généralisés, de même nature et de même application que précédemment.

- des jutages recouvrent l'ensemble de la couche picturale sombre qui compose les parties « hors champs » en bordure.

- on trouve également des jutages de repeints qui couvrent largement les zones de craquelures prématurées, présentes dans les bruns des

ombrages et dans les rideaux rouges.

- ils sont nombreux en partie basse, sur environ 10cm à partir de la bordure, appliqués à même la toile dans les lacunes de couche picturale.

10. Sur ce détail de la bordure inférieure, au niveau du soubassement de la colonne de droite, sont présents des repeints à même la toile



- la partie centrale est quasiment exempte de repeints, à part en partie basse et en partie haute, ainsi que localement et ponctuellement autour de la gloire du fond de la nef.

. Vernis

Aucune trace d'un vernis original n'a pu être constatée sur les couches stratigraphiques. Les seules données permettant d'envisager sa présence proviennent du descriptif technique des autres dioramas, où on en trouve mention. Toutefois il semble peu probable que Daguerre ait employé un vernis épais, qui aurait entraîné des brillances incompatibles avec les exigences du trompe-l'oeil lorsque la toile peinte se trouvait éclairée.

On observe la présence sur l'ensemble de l'œuvre d'un vernis irrégulier non original qui couvre les repeints.

b. La couche picturale côté revers

Le dédoubleage des lés latéraux lors du chantier de conservation-restauration a permis d'observer une partie du revers de l'œuvre. Malheureusement, la partie centrale n'a pu être dédoublee avant la rédaction du mémoire.⁴²

L'état général très lacunaire de la couche picturale laisse apparaître une polychromie assez pauvre. Comme pour le côté face, l'existence d'un encollage n'a pu être observée, et les hypothèses de sa présence sont les mêmes que précédemment.

Une couche de préparation blanche lipidique, de même nature que celle du côté face, a pu être repérée. Sur cette préparation, on distingue une couche picturale rose très lacunaire, qui semble avoir été appliquée de manière généralisée. Aucune autre polychromie ou trace de graphite n'est présente sur le revers.



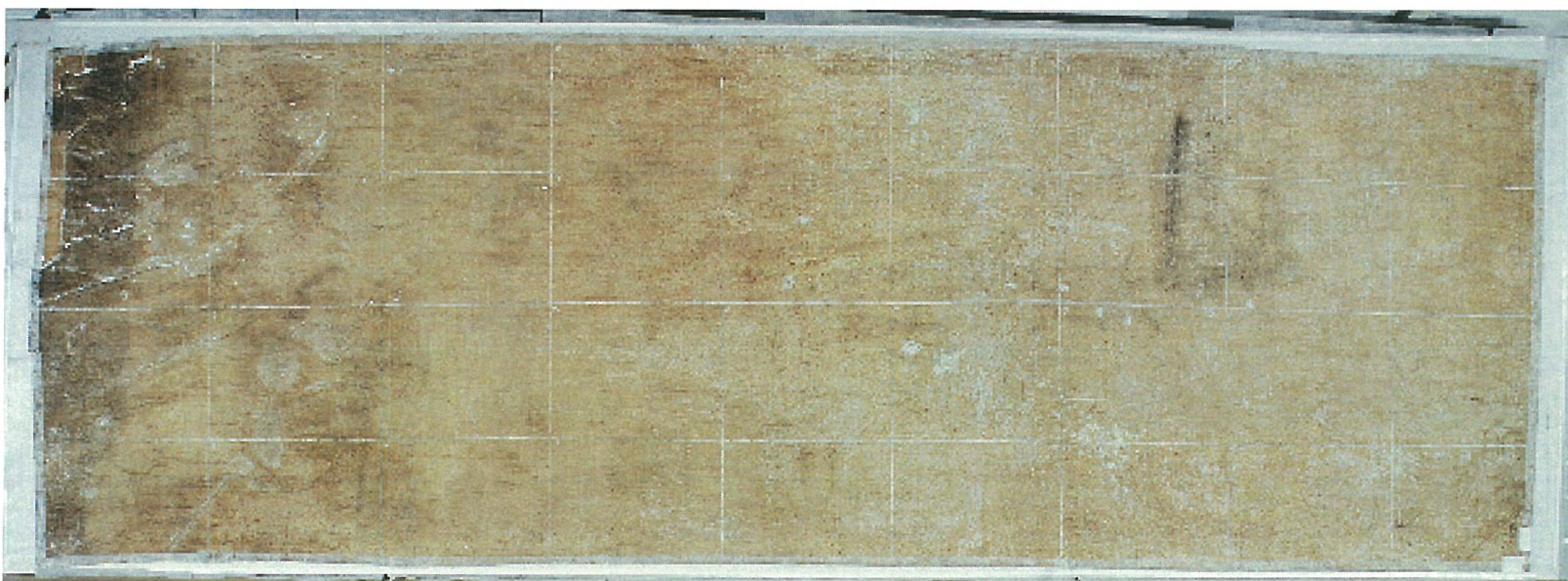
Détail de la polychromie du revers sur le lé gauche

⁴² Rappelons que cette observation n'a pu être faite que tardivement, lorsque l'intervention de conservation-restauration en cours a permis de libérer les lés latéraux de la toile de doublage d'une précédente intervention. Ces éléments seront relatés par la suite. Le désentoilage du lé central permettra peut-être d'apporter des éléments nouveaux.



BAS

HAUT



68

Vue générale du revers des lés latéraux en cours de traitement



Localisation des détails photographiques

3. Interprétation : certitudes et hypothèses

La synthèse des informations apportées par les témoignages et de celles collectées lors de l'observation des composants du dispositif devrait nous permettre de mieux comprendre son fonctionnement, avant d'aborder la question de sa dégradation et de sa conservation - restauration.

L'étude des matériaux constitutifs de la toile peinte met en exergue deux points fondamentaux : d'abord la finesse générale de l'ensemble, qu'il s'agisse de la toile ou de la couche picturale. Ensuite la présence d'une polychromie au revers. Si la technique employée pour la réalisation de la toile peinte diffère de celle des dioramas parisiens, avec notamment l'emploi d'une préparation sur la face et d'une toile de lin, l'œuvre de Bry-sur-Marne semble de toute évidence avoir été conçue pour être éclairée par l'arrière et laisser apparaître des effets peints au revers.



Détail du soubassement droit après dédoubleage, éclairée en lumière transmise

L'ancienne présence d'un éclairage zénithal et la mise à jour d'ouvertures latérales, orientées dans l'extension le long de la course du soleil, confirment cette théorie.

Si Daguerre avait positionné les ouvertures latérales dans l'optique de compléter la verrière zénithale éclairant uniquement le haut de la toile, il aurait été plus logique de les retrouver à une hauteur moins importante.

Les restes de peinture blanche mis à jour sur le mur du fond par Ariel Bertrand pourraient correspondre à une surface de réflexion de la lumière. Son rôle aurait pu être d'homogénéiser la lumière issue des ouvertures latérales et de la diffuser sur l'ensemble du revers.

Ces suppositions amènent à la question du système de présentation de la toile dans la niche.

Aucun élément de structure ne permet de définir l'emplacement original exact. Pour que le dispositif fonctionne, il était nécessaire que la toile soit détachée du mur du fond et que les côtés passent devant les ouvertures latérales.

Les témoignages historiques décrivent Daguerre peignant dans la niche, caché derrière un rideau. La toile devait être suffisamment avancée pour que celui-ci puisse réaliser les effets du revers.

Une présentation plane avancée au-delà des ouvertures latérales est impossible : l'extension se réduit vers le chœur et la toile est trop grande. De plus, les ouvertures latérales sont placées au même niveau que la verrière zénithale et dans cette position, la toile n'aurait été éclairée que par l'arrière.

Le cintrage de la toile devait permettre à celle-ci de passer derrière la lumière zénithale, éclairant ainsi l'avant et devant les éclairages latéraux faisant apparaître les effets du revers. Les tasseaux du coffrage semblent, d'après Ariel Bertrand, originaux. Il est possible qu'ils servissent à maintenir d'anciennes planches. Dans ce cas, on peut imaginer que les bordures de la toile correspondant aux parties « hors champs », qui ne nécessitaient pas d'être éclairées, étaient plaquées contre ces coffrages.

D'après les témoignages, les lés n'étaient pas maintenus les uns aux autres et ils étaient tendus par un système de contrepoids en partie basse. L'observation des jonctions de lés ne montre aucune trace de fixation autre que celle des agrafes non originales, ce qui semble

confirmer l'autonomie initiale des différents éléments.

La présence de câbles et de contrepoids en partie basse est attestée par le restaurateur Lepage en 1941.⁴³ Il précise même qu'ils passaient sous le plancher. La présence d'éléments de structure ou de coutures aurait occulté ces zones en lumière transmise, créant une gêne dans la perception de l'effet. Il est à noter également que les descriptions des dioramas parisiens font part de ce système d'accrochage, emprunté au monde de la scénographie théâtrale dont Daguerre est issu.

Si ces interprétations se révèlent exactes, on peut tenter d'imaginer les effets du diorama à l'origine, en précisant bien qu'il ne s'agit que d'extrapolation.

Le matin, la lumière solaire provient de l'ouverture latérale située à l'Est et éclaire par le revers la bougie, qui est en train de s'éteindre, située à droite de la composition. La lumière réfléchiée par le mur blanc du fond fait apparaître l'effet nocturne du revers, plongeant la nef dans l'obscurité. Le soleil progresse et émerge en fin de matinée par la verrière zénithale. L'avant de l'œuvre est alors éclairé, et les lumières de la représentation confirment la présence du soleil proche du zénith. En milieu d'après-midi, le soleil descendant pour terminer sa course, la nef éclairée par l'arrière est plongée à nouveau dans l'obscurité et une flamme apparaît sur la bougie de gauche.

L'ouverture sur le chœur devait s'inscrire dans une continuité avec la toile.

Il est difficile de se prononcer sur sa dimension originale, aujourd'hui réduite par un encadrement de baguettes. Celles qui prolongent le coffrage ont pu remplacer d'autres baguettes originales servant à masquer le joint des bordures latérales de la toile, si elles étaient bien maintenues sur le coffrage. En partie haute, l'ouverture rejoint l'angle de la toiture de l'extension, ce qui indique que la réduction ne correspond qu'à la dimension de la baguette. Même chose en partie basse, où les sondages révèlent la présence de polychromie originale sous la baguette.

L'hypothèse d'une ouverture originale moins importante, si elle

est envisageable, signifierait qu'une partie de la toile peinte était masquée.

Puisque les décorations du chœur sont évoquées, l'étude réalisée par Ariel Bertrand permet de dire avec une quasi-certitude qu'il s'agissait d'un décor baroque relativement sombre, décrit précédemment. Ces peintures, qui rappellent certaines décorations d'églises toscanes, semblaient davantage jouer un rôle d'assombrissement du chœur afin de focaliser l'attention sur la toile peinte éclairée, plutôt qu'une volonté de continuité avec l'édifice.

On ne trouve plus de trace des dispositions prises par Daguerre pour assombrir l'édifice. La photographie de 1960 présente les fenêtres absidiales encore fermées, garnies de deux statues pouvant correspondre à celles mises en place par Daguerre. Les différentes étoffes et les planches fermant en partie les fenêtres des bas-côtés, qui participaient certainement à cette volonté d'atténuer la lumière, ont disparu. De même que l'hypothétique velum blanc, entouré de réflecteur noir, de la verrière zénithale.

Le diorama de l'Eglise St Protais St Gervais de Bry-sur-Marne s'inscrit dans la tradition des productions parisiennes.

Les nombreuses similitudes de cette « peinture de lumière » avec ses aînées s'illustrent tant dans le thème représenté (l'imagerie romantique et spectaculaire chère au peintre) que dans l'agencement de la toile dans l'espace et dans son interdépendance avec les autres éléments du dispositif. Analogies également dans la mise en œuvre du rapport de transparence/opacité pour la réalisation de la toile peinte et le contrôle de l'éclairage ambiant.

Mais le diorama de Bry présente une particularité qui le différencie nettement : il a été conçu pour un bâtiment, où il est destiné à rester, qui n'a pas été construit pour l'accueillir ; qui plus est un édifice religieux.

Cela suppose des contraintes de taille : adapter le lieu pour l'effet, adapter l'effet pour le lieu. La présence d'opérateurs chargés

⁴³ Extrait du descriptif du restaurateur Paul Hubert Lepage, Archives de Paris, 24 décembre 1941

de manipuler l'éclairage et les filtres étant impossible, Daguerre utilise la course solaire et le dispositif devient autonome.

L'espace du lieu étant limité, il construit une annexe et réduit la taille de sa toile.

L'obscurité totale proscrite par les exigences du culte, il diminue l'intensité lumineuse et assombrit la décoration périphérique.

A ces contraintes initiales s'est ajoutée une difficulté dans le choix du sujet : la représentation d'une architecture sans cohérence avec celle de l'église de Bry. Et les décors peints dans le chœur ne semblaient pas atténuer cette disparité, puisqu'au lieu de jouer le rôle de raccord, ils constituaient un cadre supplémentaire.

Plutôt que de suggérer un prolongement de la nef, il semble qu'il ait créé un spectacle dans l'église, au sein même du chœur.

«... Mr Daguerre s'est créé des difficultés qu'il lui a été impossible de vaincre. (...) il a manqué l'effet qui l'attendoit (sic) de son travail. », conclut l'Abbé Duchaine dans son article du journal ecclésiastique « L'ami de la religion ».⁴⁴

Et l'on conçoit la levée de boucliers de certains membres du clergé, devant « ce spectacle » qui « ne convient point dans ce lieu saint ».⁴⁵

Cette dimension de spectacle de l'œuvre, un temps au service du culte et délogée de ses rideaux au moment des offices, induit la notion de nouveauté et de mode. A la curiosité initiale des paroissiens succède l'indifférence puis l'oubli, la perte progressive de son intégrité et enfin la méconnaissance de ses caractéristiques.

L'œuvre/dispositif, conçue pour être visible en permanence alors qu'elle est le plus souvent masquée, est inexorablement condamnée au même sort que ses aînées.

Cet élément est déterminant pour comprendre les causes de sa dégradation que nous allons étudier à présent.

4. Altérations et Dégradations du dispositif

4.1. L'église

Les peintures originales du chœur, découvertes lors des sondages, semblent usées par le temps mais encore présentes. Elles étaient à dominante sombre et permettaient de créer une focalisation sur la toile peinte. Elles sont aujourd'hui recouvertes par une décoration claire, qui a pour effet de créer une démarcation franche entre la toile peinte et le lieu, accentuée par la présence du cadre brun autour de l'ouverture de l'annexe.

Les fenêtres absidiales, autrefois fermées, constituent des foyers lumineux gênant la perception de l'œuvre et renforçant le contraste entre la toile peinte et la clarté du chœur. De plus, les vitraux apportent une décoration supplémentaire qui perturbe la focalisation sur la toile peinte.



Vue du chœur

Les dispositions d'assombrissement des sources lumineuses de l'édifice, obtenues grâce aux planches qui fermaient les fenêtres des bas-côtés, ou aux différentes étoffes filtrantes, ont disparu. Cela a pour effet la diminution du contraste lumineux entre la toile du diorama et le reste de l'édifice, ainsi que l'apport d'une lumière frontale sur la toile

⁴⁴ l'Abbé DUCHAINE, Op .Cit.

⁴⁵ l'Abbé DUCHAINE, Op .Cit.

créant des brillances gênantes pour la formation de l'illusion.

De même, le remplacement des verres d'Alsace des fenêtres des bas-côtés par des vitraux apporte une lumière colorée là où Daguerre semblait souhaiter un éclairage neutre.

La modification des éléments mobiliers et de leur configuration dans l'espace perturbe aussi le raccord de l'image peinte avec le lieu. Le maître-autel, placé à l'origine contre le mur du chevet, est aujourd'hui au centre du chœur et ne permet plus de masquer la bordure inférieure de la toile.

Des éléments non originaux, tel que le crucifix doré ou l'affiche appliquée entre l'ouverture de l'annexe et la fenêtre absidiale droite, perturbent la perception de l'œuvre.

4.2. L'extension.

La diminution probable de la taille de l'ouverture de l'extension, même minime, réduit le champ visuel de la toile peinte, amplifiée par la diminution du cintrage original.

La disparition des ouvertures et des systèmes de filtration lumineux, destinés à éclairer la toile par réflexion et par réfraction, interdit l'animation de celle-ci et diminue sa mise en relief par rapport aux autres éléments du chœur.

Le remplacement de l'ancien éclairage naturel par des néons, qui apportent une lumière artificielle fixe sur le haut de la toile, ne respecte pas le système original et crée un halo lumineux inesthétique en partie haute. De plus, il modifie le rendu coloré de la toile peinte.

Vue du halo lumineux inesthétique en partie haute causé par l'éclairage artificiel



La peinture blanche du mur du fond, qui semblait jouer le rôle de surface réfléchissante, est dégradée et empoussiérée.



Vue du mur du fond dégradé

Des efflorescences salines présentes en partie basse du mur du fond témoignent de remontées d'humidité par capillarité. Les éléments en bois, structure portante de la toile, planchers ou coffrages, forment des réserves d'humidité qui aggravent les conditions climatiques de l'annexe. La présence, depuis 1927, d'un chauffage central sous l'extension crée un différentiel climatique entre la partie haute et basse.

L'absence de ventilation favorise l'empoussièremment et la formation d'un microclimat. Ce confinement est accentué lorsque le rideau électrique ferme l'ouverture de l'annexe.

L'ouverture de l'extension fermée par le rideau électrique



4.3. La toile peinte

4.3.1. Le système d'accrochage

Le positionnement de la toile au fond de l'annexe avec diminution du cintrage ne permet plus un éclairage arrière. Cette position accentue le confinement avec le mur humide et poussiéreux.

Le système de maintien original de la toile, constitué d'après les sources historiques d'une traverse beaucoup plus cintrée que la poutre actuelle et de contrepoids en partie basse, a disparu. Aucune trace ne permet de connaître sa position exacte.

La structure portante actuelle est inadaptée. Les montants en bois qui maintiennent la toile au niveau des jonctions de lés constituent des éléments opaques qui empêchent le passage d'une lumière arrière à travers le support peint. De plus, les agrafes qui servent à maintenir la toile sur ces montants traversent la face peinte, ce qui occasionne des trous et des déchirures du support, ainsi que des pertes de matière picturale.

Enfin, ce système de maintien est plus contraignant que la présentation originale et altère la souplesse de l'ensemble.

4.3.2. Le support toile

a. Déperdition des propriétés mécaniques du support

L'ensemble des lés de toile présente un état de fragilité et d'oxydation important, ainsi qu'une grande sensibilité à l'eau. Cet état d'altération semble inhérent :

- à la finesse de la toile qui la rend plus sujette aux altérations naturelles, tel que les variations climatiques.

- au système d'accrochage original qui devait favoriser les mouvements des lés de toile, à la mauvaise répartition des contraintes liées au poids important de l'ensemble et à la présence de poids en partie basse (forte tension en partie haute et basse).

- aux mauvaises conditions de conservation : humidité importante de l'annexe, écoulements d'eau sur la toile venant de l'ancienne ouverture zénithale, photo-oxydation de la partie haute en raison d'un ensoleillement direct et constant venant de la verrière zénithale, différentiel climatique entre la partie haute (chaleur) et la partie basse (humidité, fraîcheur) puis chaleur en partie basse lors de l'installation du chauffage central sous l'annexe en 1927, confinement de l'annexe généré par la fermeture de l'ancien rideau, empoussièremment, présence de tampons d'humidité (poussière, éléments en bois).

- aux ajouts ultérieurs : apport aqueux lors de l'application de l'adhésif de doublage (émulsion d'acétate de polyvinyle), dégagements d'acides de ce même adhésif inhérents à sa dégradation par les mauvaises conditions de conservation, acidité des repeints huileux appliqués à même la toile, oxydation des agrafes maintenant les jonctions des lés à la structure portante.

b. Perte de la souplesse et de la planéité du support

Le support, qui devait à l'origine être d'une souplesse importante en raison de sa finesse et de son mode de présentation, apparaît aujourd'hui rigide et cassant. Si la déperdition de ses propriétés mécaniques qui vient d'être évoquée en est une des causes, le doublage et les autres ajouts ultérieurs sont en grande partie responsables.

Le renfort général du support, constitué d'une toile de lin épaisse et de deux gazes d'intervention, rigidifie l'ensemble de manière importante.

L'adhésif de doublage, qui a migré jusqu'à la couche picturale, contribue à contraindre la toile et crée des zones indurées.

Le maintien des jonctions des lés et de la partie basse, à l'origine laissées libres, les différents ajouts tels que les bandes de kraft ou les mastics et repeints, sont autant d'éléments qui augmentent la rigidité du support.

De nombreuses déformations constellent l'ensemble du support et altèrent sa planéité.

Les déformations, toutes convexes, sont soit :

- des bosses souples et creuses, ou cloques, correspondant à des dédoublements ponctuels, liés à la faiblesse de l'adhésion de l'acétate de polyvinyle dans ces zones ou à sa dégradation.
- des bosses dures et creuses, qui correspondent également à des dédoublements ponctuels, mais liés à la migration de l'adhésif de doublage au sein du support original qui crée des tensions importantes.
- des bosses dures et pleines, correspondant à la formation de nodules de la colle de doublage.



1. Plis et déformations sur la tribune du jubé, lé central



2. Déformations et incisions dans la partie «hors champ» du lé droit

A ces bosselures s'ajoutent de nombreux plis du support original.

Ces déformations semblent inhérentes à l'application de pression lors du doublage sans maintien préalable de la toile originale, à la pose de l'adhésif dans le frais de manière irrégulière sans isolation préalable de la toile originale.

Il est aussi possible que la présence d'eau dans l'émulsion d'acétate de polyvinyle, l'absence de décatissage préalable de la toile de doublage et les mauvaises conditions de conservation aient entraîné des variations dimensionnelles du renfort créant des désordres au sein de la toile originale.



3. Plis de la toile dans la tribune du jubé, sur le lé central

c. Modification des dimensions primitives

On constate la disparition des quatre bordures de la toile originale permettant sa mise en extension originale, par clouage en partie haute et sur les parties latérales, grâce à des contrepoids en partie basse. La régularité de ces bords témoigne d'un découpage net qui semble correspondre à une opération préalable au doublage de l'œuvre. Ces bordures étaient peut-être déjà dégradées avant le découpage en raison du poids de l'ensemble et des conditions de conservation.

Cette réduction entraîne une impossibilité de remettre en extension le support sans ajout de bandes de clouage.

d. Déchirures, lacunes de toile, incisions et lacération

Dans le tiers supérieur, le support est très dégradé. On observe de nombreuses lacunes de toile originale en bordure, de dimensions importantes, régularisées et fermées par des incrustations de nature différente. Une grande concentration de longues déchirures verticales se propagent, principalement en partant de la bordure supérieure. D'autres déchirures diagonales de grandes dimensions sont présentes. On observe également des déchirures plus petites, réparties au-dessus de la tribune du jubé.

Ces déchirures sont souvent accompagnées de zones lacunaires, comblées par des mastics.

Ces altérations semblent antérieures au doublage, causées par la rupture du support et sa désagrégation, dans une zone de fragilisation importante suite à l'ensoleillement direct et à la chaleur provenant de l'ancienne ouverture.



4. Déchirures, lacunes de toile et mastics en partie haute

Cette zone est également sujette à la contrainte très importante du poids de l'ensemble. Il est aussi possible que les ruptures du support original soient causées par une ancienne mise en tension, ou par les variations dimensionnelles de la toile de doublage.

Quelques déchirures verticales sont visibles au niveau de la jonction des lés, résorbées grâce à des agrafes et des bandes de kraft.



5. Déchirure résorbée par une bande de kraft

Enfin on constate l'existence de petites déchirures et lacunes ponctuelles sur le reste de la toile.

Des incisions ont été faites sur de nombreuses déformations lors d'une intervention précédente, principalement sur les lés latéraux, probablement lors d'une tentative de rétablissement de la planéité

Enfin, dans la colonne « hors champ » du lé de gauche, on constate une zone très dégradée de toile, avec de nombreuses déchirures complexes, recouverte de mastics et de repeints. Elle semble correspondre au coup de sabre du soldat prussien.



6. Zone du «coup de sabre»

e. Perte de transparence du support

Les incrustations (présentes principalement en bordure supérieur), krafts, agrafes, toile et adhésif de doublage, non-originaux, ont entraîné une opacification importante du support. Cette altération de sa transparence interdit tout passage de lumière transmise.



7. Vue d'une incrustation en partie haute

4.3.3. Les couches picturales

a. La couche picturale côté face

La couche picturale présente un état d'usure et de dégradation considérable sur l'ensemble de sa surface. L'adhésif et la toile de doublage sont responsables de la perte de planéité de la toile peinte et de la création de nombreuses tensions internes qui se répercutent sur la couche picturale.

- Les usures de la surface semblent liées à une action physique et chimique intensive lors de précédents nettoyages. Ils ont occasionné l'atténuation des traits de graphite présents sur la couche picturale, tel que les toiles d'araignées ou la signature de Daguerre, qui a été reprise et complétée de la date de sa mort. Ils sont également responsables de la diminution locale de l'épaisseur du feuil peint, soit partiellement (la préparation est alors apparente), soit totalement (créant ainsi des lacunes de couche picturale), et de la perte possible de certains glacis. Enfin, ils ont aggravé la transparence naturelle de l'huile vieillie et laissent apparaître ou renforcent les traits de construction et la trame de la toile. L'usure de la couche picturale au niveau de certaines crêtes sur

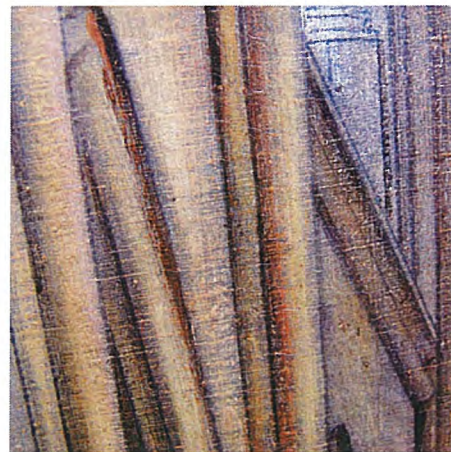


8. Signature de daguerre reprise et complétée



9. Vue de l'état d'usure de la couche picturale, ici au-dessus du soubassement droit du jubé

les bosselures indique que des nettoyages ont été réalisés après leur formation lors du doublage.



10. L'usure de la couche picturale laisse transparaître la trame de la toile et renforce la présence des traits de construction

- On constate également de nombreux écaillages avec perte de matière, principalement au niveau des déformations, à la jonction des lés, ou à la périphérie des déchirures. Ces pertes d'adhésion entre le support et la couche picturale, parfois entre la couche colorée et la préparation, sont causées par la rupture de la peinture. Elles sont inhérentes aux mouvements du support, aux tensions occasionnées par les ajouts (krafts et agrafes en bordure, transposition spontanée à cause de l'acétate de polyvinyle qui a fusé entre la toile et la couche picturale, contraintes du doublage) et aux ruptures du support (déchirures et incisions).

De nombreux écaillages sont en cours d'évolution.



11. Détail de lacunes de couche picturale sur l'ange de la colonne droite du jubé, au niveau de la jonction des lés

- On constate l'écrasement de l'ensemble des empâtements, notamment au niveau des reliefs des cadres et des bouquets de fleurs, avec rupture de la couche picturale et création d'une multitude de petites zones lacunaires. Cette altération semble causée par une forte compression couplée à un apport de chaleur excessif, lors d'un repassage intensif, probablement lors des opérations de doublage.

- Des marques de pliage de la toile avec perte de matière, notamment en partie basse, ainsi que de nombreuses craquelures en «arêtes de poisson», sont présentes. Elles ont certainement été causées par de mauvaises manipulations.



12. Ecrasement et éclatement des empâtements. Détail des moulures du cadre du *Christ*, présent sur la colonne gauche du jubé



13. Craquelures en arête de poisson sur le soubassement droit du jubé

- La couche picturale comporte de fines craquelures sur l'ensemble de sa surface, qui reprennent la plupart du temps la trame de la toile.

Des craquelures prématurées laissant apparaître la préparation sont présentes notamment sur la teinte rouge des rideaux à l'intérieur de l'ouverture du jubé mais aussi dans les parties sombres du haut de la nef et dans les ombrages de la tribune du jubé. Elles sont consécutives à une mauvaise mise en œuvre lors de la réalisation de la toile peinte (absorption ou répulsion du liant par la couche sous-jacente, excès de liant, propriétés des pigments, addition de produits retardant ou accélérant le séchage, addition d'un médium, incompatibilité des matériaux employés, reprise au dessus d'une couche insuffisamment sèche).



14. Craquelures prématurées visibles sur l'oriflamme gauche et dans la zone sombre de la partie «hors-champ»

- L'ensemble du tiers supérieur présente un état lacunaire important, provoqué par une perte de cohésion générale de la couche picturale et entraînant une pulvérisation de la surface. Cette évanescence semble causée par l'ensevelissement direct de la partie haute et les nombreux écoulements provenant de la verrière zénithale.



15. Craquelures prématurées visibles sur l'oriflamme gauche et dans la zone sombre de la partie «hors-champ»

- L'amputation des bordures de la toile semble s'être prolongée sur l'image peinte. Le léger bourrelet présent à la limite des bordures latérales peut correspondre à un surplus de préparation indiquant la fin de la surface peinte. L'image n'a pas dû subir de réduction dans la largeur.

Par contre, ce bourrelet est absent en parties haute et basse. L'état d'usure intense de la partie supérieure ne permet pas de se prononcer sur une réduction de l'image peinte dans cette zone. Par contre, la partie basse, moins altérée, peut avoir subi une amputation. La présence de lacunes de couche picturale importante sur une zone de 10 cm à partir de la bordure, recouvertes par des repeints à même



16. Bordure inférieure de la toile, sous le maître autel

la toile, pourrait indiquer que la toile a subi une dégradation liée à la présence d'humidité en partie basse. La détérioration importante de cette zone, aggravée par la tension exercée par les contrepoids originaux, a pu ainsi entraîner une réduction de format « d'assainissement ». Dans ce cas, il est possible que le rajout de toile peint en brun, inesthétique, ait servi à combler le vide entre la toile et le plancher. Le cadrage original souhaité par Daguerre serait alors modifié.

- Les incrustations de toile, surtout concentrées en bordure supérieure, sont de nature différente du support original. Teintées dans les tons, elles sont apparentes et constituent des zones inesthétiques.

17. Détail de la bordure supérieure : incrustation inesthétique



- Les mastics observés (cf. état constitutif) dans les lacunes de toile ou dans les déchirures, sont dégradés. Ils sont souvent visibles, cassants, fissurés et lacunaires. Parfois ils recouvrent la couche picturale présente en périphérie en créant des tensions sur celle-ci, comme dans la zone du coup de sabre. Le plus souvent ils ne sont pas à niveau. Leur structure différente de celle de la couche picturale crée une gêne optique et altère la planéité de la toile peinte.



- De nombreux repeints dégradés sont présents sur l'ensemble de l'œuvre (cf. état constitutif). Ils sont désaccordés, le plus souvent débordants, notamment en partie haute et dans les parties sombres « hors champ » où ils recouvrent l'ensemble de ces zones.

18. Mastic débordant et fissuré présent à droite du crucifix

Ces repeints et surpeints entraînent une gêne optique, une modification des rapports chromatiques et de l'état de surface, une dissimulation de la couche picturale originale et peuvent entraîner des soulèvements de celle-ci. Dans certaines zones, tel que les rideaux rouges où ils masquent les effets de drapés, ils dénaturent le traitement naturaliste des textures.

De nombreux repeints sont également présents dans les lacunes de couche picturale, ou dans les réseaux de craquelures prématurées, sans isolation préalable.



19. Zone supérieure intégralement repeinte

On constate également la présence de la signature surpeinte d'un restaurateur « E.Ginat » dans le soubassement de la colonne de gauche du jubé.

20. Signature surpeinte du restaurateur E.Ginat



- Les bordures et les jonctions des lés sont recouvertes de bandes de kraft qui se prolongent sur la couche picturale. Ces bandes, grossièrement repeintes, se sont rigidifiées et pliées après séchage de l'adhésif, entraînant une gêne esthétique et la création de tensions et de soulèvements de la couche picturale sous-jacente et périphérique.

Les jonctions des lés sont maintenues par des agrafes à la structure portante. Ancrées dans la couche picturale sur toute la hauteur, elles ont occasionné des ruptures de la peinture et une oxydation locale. Elles sont recouvertes de bandes de kraft jointives, également repeintes et dégradées, responsables de la formation de plis horizontaux de la toile peinte. On note un décalage d'environ 2 cm entre le lé central et celui de gauche, très visible au niveau de la corniche.



21. Vue de la bande de kraft contraignante et repeinte à la jonction des lés central et droit

Quelques déchirures verticales du support au niveau de la jonction des lés ont été agrafées à même la toile à des pièces de bois visibles au revers du doublage. Ces agrafes ont également été recouvertes de krafts maquillés.

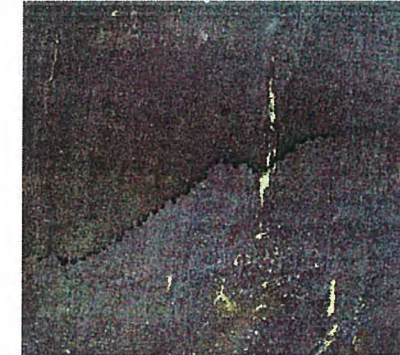
- L'aspect de surface est très altéré, en raison des différents ajouts inadaptés et désaccordés.

L'acétate de polyvinyle a entraîné un grisaillement généralisé de la couche picturale, avec des taches prononcées au niveau de certaines déformations ouvertes, qui témoignent d'une injection locale d'adhésif par la face.

La pose d'un vernis irrégulier sur une surface chaotique a entraîné des coulures, principalement en partie haute, ainsi que des matités et des brillances gênant la perception.



22. Le témoin de dévernissage met en exergue le jaunissement du vernis sur la colonne droite du jubé



23. Coulure du vernis en partie haute.

Ce vernis irrégulier a jauni et laisse apparaître les traces inesthétiques des coups de pinceaux inhérents à son application. Des éraflures ponctuelles du vernis ont causé des blanchiments. Le mauvais nettoyage de l'ancien vernis encrassé présent dans les empâtements entraîne un raffermissement local des contrastes.

Une importante couche de crasse est présente sur le vernis.

Des projections locales de peinture, oranges ou grises, maculent la couche picturale ponctuellement. Elles semblent correspondre à des coulures des repeints de la partie haute et à une application de peinture au plafond avec la toile en place.

Ces différents éléments entraînent notamment une atténuation

des contrastes, de la tonalité et des valeurs chromatiques, une modification du rapport de transparence/opacité et une gêne visuelle.

b . La couche picturale côté revers

La couche picturale du revers, masquée par le doublage, est très lacunaire et ne permet plus de percevoir les effets réalisés par Daguerre. Elle a été décapée par abrasion mécanique lors des opérations de doublage, comme en témoigne les hachures caractéristiques de l'emploi d'un scalpel.

Elle est totalement incluse dans l'épaisse couche d'acétate de polyvinyle.

24. Détail du revers présentant des hachures

















Localisation des détails photographiques

Légende




Calque 1: Altérations support:

-  Incrustations
-  bosselures/cloques
-  déchirures
-  plis
-  zones de pliage
-  lacunes de toile
-  papier kraft
-  agrafes

Calque 2: Altérations couche picturale:

-  perte de cohésion
-  perte d'adhésion
-  craquelures prématurées
-  usures, manipulations

Calque 3: Anciennes interventions:

-  repeints
-  mastics
-  mastics + repeints



Le déroulement du chantier n'a pas permis d'établir un relevé détaillé des altérations de l'intégralité de la toile peinte. Le présent relevé ne concerne donc que le lé central. Cependant, ces altérations rendent compte de l'ensemble puisqu'elles sont relativement représentatives de l'état général.

4.4. Diagnostic

Les causes des altérations et des dégradations de l'œuvre/dispositif sont liées à plusieurs facteurs.

Le diorama de Daguerre semble dès l'origine condamné à un vieillissement accéléré et porte en lui les causes mêmes de ses futures dégradations. La technique d'exécution et le fonctionnement particulier du dispositif, indispensable à la formation de l'illusion, sont incompatibles avec une bonne conservation des matériaux constitutifs. L'ensoleillement direct et constant de la toile peinte, la finesse du support, le poids important de l'ensemble et son manque de maintien : tous ces éléments induisent une détérioration précoce. Des dégradations étaient-elles déjà apparues en 1847 lorsque Daguerre procède à des retouches ?

Le dispositif souffre également très tôt des mauvaises conditions de conservation qui vont entraîner la dégradation de la toile peinte, du châssis en bois de la verrière zénithale, des étoffes filtrantes et du mur blanc servant à réfléchir la lumière arrière.

L'œuvre est également victime de son statut d'objet de spectacle, jugé impropre dans un édifice religieux : la fermeture de l'annexe par un rideau va accentuer son confinement et créer un microclimat, favorisant la détérioration des matériaux présents. L'absence de contrôle et d'entretien du dispositif explique aussi sa détérioration rapide.

La méconnaissance des spécificités du diorama au début du 20^{ème} siècle, comme en témoigne son classement partiel en 1913, va entraîner de nombreuses interventions inadaptées sur la toile peinte et l'absence de prise en compte des autres parties intégrantes du dispositif, transformant le dispositif visuel en « *décor tableau* ». ⁴⁶ Il semble inutile de revenir sur la nature de ces altérations et des dégradations qui ont suivi, puisqu'elles ont été largement traitées précédemment. Ce qu'il

faut retenir est qu'elles ont entraîné le plus souvent la perte définitive d'éléments déterminants (tel que la transparence de la toile peinte ou l'effet du revers), qu'elles ont contribué à occulter le potentiel informatif du dispositif et à créer de nouvelles sources de dégradation, sans toutefois prendre de mesures visant à la protéger des mauvaises conditions environnementales.

Si à partir des années 1990, un travail de reconnaissance semble s'être amorcé, la fermeture de la verrière zénithale et son remplacement par une lumière froide artificielle en 2000-2001, bien que justifiable sur le plan de la conservation préventive, constitue une nouvelle atteinte au dispositif du diorama.

Aujourd'hui, le diorama de Daguerre semble irrémédiablement perdu. De nombreux éléments du dispositif ont disparu ou ne sont plus perceptibles. L'ancien aménagement du chœur est soit masqué (pour la polychromie des murs), soit absent (pour la configuration des éléments mobiliers, le système lumineux). Seule la présence de l'extension et de la toile peinte témoignent de son existence. L'occultation des ouvertures latérales, la disparition de la verrière zénithale et de la filtration lumineuse, de la surface blanche du mur du fond et du système de présentation original, ne permettent plus la formation de l'animation de la toile peinte. De plus, les différentes dispositions prises dans le passé, tel que la réduction probable de l'ouverture, le déplacement de la toile au fond de l'annexe sur une structure opaque, la réduction de l'image et la disparition des effets peints au revers, les différents ajouts sur la toile peinte (doublage, incrustations, mastics, repeints, krafts,...) et les altérations que ces ajouts ont entraîné (perte de planéité, modifications chromatiques, éclairage artificiel inadapté,...) sont autant de facteurs qui concourent à l'altération de la lisibilité et de la visibilité de la création de Daguerre. Le déficit de documentation et de traces visuelles d'un certain nombre d'éléments, tel que le cintrage original ou le second effet de la toile peinte, constitue une barrière à la compréhension du dispositif original, qui ne peut être appréhendé que

46 Extrait de texte de Jean Roblin, 1^{er} Conservateur du musée Adrien Mentienne de Bry-sur-Marne, 1989

par des suppositions.

La résultante est la perte de l'intégrité du dispositif, qui n'existe plus aujourd'hui comme diorama, mais comme simple décor d'église lacunaire et visuellement inesthétique.

A ces altérations du fonctionnement et de la perception de l'illusion s'ajoute l'état matériel préoccupant de la toile du diorama. La perte des propriétés mécaniques et de la planéité du subjectile original, ainsi que l'amputation de ses bords de clouage, ne permettent plus à celui-ci d'offrir un plan de référence et d'équilibre aux forces internes du film peint, déjà très dégradé. La présence de matériaux non-originaux, tel que l'adhésif et le support de doublage, les mastics, repeints et krafts, génèrent de nouvelles tensions au sein de la toile peinte et contribuent à sa dégradation. Les mauvaises conditions de conservation de l'extension (empoussièrement, humidité, chaleur provenant du chauffage central placé sous l'extension) se combinent au vieillissement naturel de l'ensemble des matériaux constitutifs et rapportés. Le résultat est la dégradation accélérée du support et de la couche picturale, cette dernière présentant de nombreux soulèvements et perte de matière évolutifs. Sans mesures de conservation, le dispositif déjà très lacunaire est inévitablement amené à disparaître.



3 ème Partie

La Conservation - Restauration du diorama

dispositif dans sa globalité, alors qu'il semblait condamné.

L'engagement des financeurs dans une telle intervention, au coût important, conduit à s'interroger sur la valeur actuelle accordée à l'œuvre/dispositif.

L'intérêt historique, établi dès 1913 lors du classement de la toile peinte, dépasse aujourd'hui ce seul élément au profit de l'ensemble du dispositif. A l'heure de l'avènement du monde des médias, notre époque s'intéresse aux fondements de cette culture de l'image. Le diorama en tant que dispositif d'illusion apparaît dès lors comme dernier témoignage d'une catégorie d'objets de pré-cinéma, précurseurs de l'image animée. « *Le Diorama pourra ainsi témoigner devant les nouvelles générations que le monde de l'image dans lequel nous vivons est né au 19ème siècle.* »⁴⁷

90 | La reconnaissance récente de Daguerre comme acteur important de l'aventure de la photographie et du pré-cinéma, constitue une autre raison de l'intérêt actuel pour l'œuvre/dispositif. Elle apparaît dès lors comme une étape dans les recherches de Daguerre vers une parfaite reproduction de la nature : de ses scénographies théâtrales populaires, où le décor prend le pas sur le comédien et semble s'animer seul, aux Daguerrotypes comme reproduction exacte de la nature sans intervention du peintre, le diorama de Bry, où les opérateurs sont absents et la peinture s'anime au gré de la course du soleil, participe à cette volonté d'autonomie et de mimésis.

Enfin, la considération actuelle du diorama s'inscrit dans un regain d'intérêt pour le 19ème siècle qui a longtemps été délaissé par le monde de l'Art. On voit notamment en peinture murale que depuis une vingtaine d'années seulement, les couches stratigraphiques de cette époque, jusqu'alors systématiquement détruites au profit de décors plus anciens, font l'objet d'une prise en considération non dévalorisante.

Outre cette reconnaissance propre à notre époque, l'investissement

important de la commune de Bry-sur-Marne dénote d'un attachement local à Daguerre et à sa création, comme en témoignent les nombreuses commémorations à son égard. Outre sa tombe ouvragée, de nombreux lieux et monuments lui sont dédiés : un piédestal, un musée, une école, une rue, une place et un théâtre. L'œuvre/dispositif apparaît dès lors comme patrimoine bryard et sa disparition annoncée pourrait être vécue comme une atteinte à l'identité locale.

Au-delà de cette valeur commémorative et identitaire du dispositif, l'ampleur du projet et la volonté de créer un pôle d'attraction autour de Daguerre et de sa présence à Bry-sur-Marne révèlent évidemment une prospective économique par le tourisme, de revalorisation de la ville et de l'Est parisien.

⁴⁷ Journal mensuel municipal La vie à Bry, mars 2008.

Le Diorama de Bry-sur-Marne : un enjeu culturel, politique et économique pour la commune et l'Est parisien.

La conservation - restauration du Diorama constitue la première étape d'un important projet culturel visant à sauvegarder l'œuvre/dispositif, à assurer sa visibilité et sa reconnaissance publique. Cette intervention s'inscrit dans une volonté de revaloriser Daguerre, dont le rôle dans l'invention de la photographie a été longtemps contesté.

Le budget prévisionnel du projet est de 900000 euros. Il comprend :

- la conservation-restauration de la toile peinte pour 250000 euros, constitué des financements de la commune, de l'Etat par le biais de la DRAC pour 50% (correspondant à l'aide pour les objets classés) et du conseil général du Val-de-Marne (30000 euros). L'intervention est réalisée dans un atelier moderne conçu spécialement et financé par la commune (220000 euros).

- le reste de la somme est dédié à l'intervention sur le lieu et à la repose de la toile dans l'église. Il est question de sécuriser le lieu et de procéder à différentes études autour de la toile peinte (réflectographie par infrarouge, étude du système d'accrochage) et de son environnement (climatologie, étude de l'éclairage).

En janvier 2008, la ville reçoit le soutien de la fondation Getty. Dans le cadre de ses financements aux projets culturels d'envergure, la fondation alloue une somme de 138000 euros pour la conservation-restauration du Diorama. Outre cet apport budgétaire conséquent, la reconnaissance de Getty est un « *sésame qui ouvrira d'autres financements...* » (propos du maire Mr Jean-Pierre Spilbauer dans *la Vie à Bry* de février 2007). La recherche active de financements conduit le maire à se rendre aux Etats-Unis à trois reprises, où il obtient le soutien de plusieurs institutions américaines.

Outre ces investissements financiers importants, la commune lance un appel aux dons privés des citoyens bryards, par le biais de l'Association *Louis Daguerre, le magicien de l'image*. Une importante campagne de médiatisation du projet est lancée : deux webcams placées dans l'atelier de restauration diffusent en temps réel l'avancée des travaux, plusieurs documentaires sont réalisés par l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière et la revue locale *La Vie à Bry* couvre les avancées du projet (voir annexes). A l'occasion des éditions de la Nuit des musées, des visites de l'atelier sont organisées.

Enfin, la commune souhaite se porter acquéreur de l'ancienne propriété de Daguerre pour créer un grand centre de ressource et d'exposition international autour de Daguerre, de la photographie et du pré-cinéma.

La volonté de créer un pôle image autour de Daguerre dans ce secteur qui compte déjà deux grandes institutions, l'Institut National de l'Audiovisuel et la Société Française de Production, présente également une dimension économique. L'enjeu est exprimé par le maire dans *La Vie à Bry* de juin 2007 : « ... *Sauvegarder notre patrimoine et se doter d'un formidable « emblème » afin d'attirer de nouvelles entreprises de pointe.* »

Soulignons également la dimension politique du projet, comme en témoigne l'implication importante du maire pour le faire aboutir.

2. Quelle conservation - restauration ?

L'étude préalable qui vient d'être menée a permis de mieux comprendre l'œuvre/dispositif, tant dans sa matérialité que dans sa finalité esthétique et fonctionnelle originelle. La nature et les causes des altérations de structure et d'aspect du diorama, qui correspondent à son histoire, ont également été mises en exergue.

La présente réflexion s'intéresse à l'ensemble des éléments qui constituent le dispositif d'illusion et aux moyens qui permettraient la réémergence de ses significations.

N'ayant pas la charge d'effectuer les traitements sur le diorama, ma réflexion n'aura pas de résultantes directes.

Elle pourrait cependant permettre d'alimenter les discussions sur les objectifs à atteindre pour les opérations qui n'ont pas encore débuté.

2.1. Les objectifs

Le diagnostic de l'état de conservation du diorama met l'accent sur la dégradation évolutive des éléments du dispositif, notamment de la toile peinte. La première priorité est donc d'assurer la pérennité de ses matériaux constitutifs, par des mesures de conservation curative et préventive.

Les conditions de présentation actuelles de la toile peinte, la disparition ou l'occultation de certains éléments du dispositif, l'apport de matériaux visuellement inesthétiques, entraînent une dégradation des conditions de visibilité du dispositif d'illusion, qui n'existe plus en tant que tel. Il est donc nécessaire d'œuvrer au rétablissement de conditions de visibilité acceptables, par des mesures de restauration.

En somme, ces opérations permettront de restituer une intégrité potentielle du diorama en tant que dispositif visuel, d'assurer les conditions de sa visibilité et de sa transmission aux générations futures.

Enfin, l'intervention qui n'est qu'une première étape dans le travail de reconnaissance, vise à favoriser une meilleure compréhension de la matière et de la fonction du diorama, ainsi que d'éventuelles réinterprétations futures.

2.2. Les possibilités d'interventions

Outre l'état de conservation du diorama, ses différentes valeurs actuelles, définies en début de partie, compliquent la tâche d'une intervention sur le dispositif.

La reconnaissance du diorama comme objet de mémoire domine clairement, en raison de sa rareté, de sa richesse historique et de la commémoration de son créateur. Cet intérêt a d'ailleurs été mis en avant par les mesures de protection fragmentaire de 1913.

A cette première reconnaissance, qui impose de respecter les altérations et dégradations propres à son historicité, s'oppose la valeur d'actualité du diorama, c'est-à-dire son fonctionnement en tant que dispositif d'illusion. Cette dimension est capitale car elle correspond à l'intégrité originelle du diorama. Sa prise en compte est d'autant plus nécessaire que l'intervention doit favoriser la reconnaissance du diorama en tant que spectacle d'illusion.

Afin de confronter ces différentes valeurs qui semblent inconciliables et de trouver un compromis entre celles-ci, il est nécessaire d'énumérer les diverses possibilités d'interventions et de préciser la nature des opérations qui en découleraient. Ce bilan permettra d'écarter les propositions inappropriées et de définir une ligne directrice d'intervention la plus à même de redonner sens à la création de Daguerre en respectant les différentes attentes.

2.2.1. 1ère proposition

On considère que le caractère de spectacle d'illusion du diorama prime et les traitements doivent aller dans le sens d'une réactivation du dispositif. Sa fonction d'illusion prend le pas sur son historicité et les altérations constituent autant d'obstacles à la formation de l'illusion.

Outre les mesures de conservation, il s'agit d'œuvrer au rétablissement du rapport original de transparence/opacité et de l'image du revers, gage de l'animation de la toile. Pour cela, les différents ajouts sont autant de zones opaques qui doivent être retirées. De même, les diminutions d'épaisseur de la toile peinte (lacunes, usures,...) doivent être réintégrées. Celle-ci doit ensuite retrouver sa place au sein de l'extension dans les conditions originelles.

Pour le lieu et l'éclairage, il est nécessaire de retrouver le décor, l'agencement et les dispositions lumineuses prises par Daguerre, dans le bâtiment principal comme dans l'annexe.

Primauté	Objectifs	Proposition de traitement du support	Proposition de traitement de la couche picturale	Proposition de traitement des autres éléments du dispositif
Valeur d'actualité du diorama en tant qu'illusion à double effet	<ul style="list-style-type: none"> - Pérenniser les matériaux constitutifs en supprimant les facteurs d'altération et en rétablissant un état d'équilibre de la matière. - Restituer les conditions de visibilité afin de permettre la formation de l'illusion. 	<ul style="list-style-type: none"> - Conservation curative (retrait de la toile et de l'adhésif de doublage responsables de désordres, reprise des incrustations, des lacunes de toile et des déchirures, rétablissement de la planéité). - Respect de la transparence du support afin de permettre le passage de lumière transmise (utilisation de matériaux transparents lors de la conservation curative, remise en place de la toile sur une structure portante qui ne fasse pas barrage au passage de lumière et dont le positionnement permet l'éclairage avant et arrière). 	<ul style="list-style-type: none"> - Conservation curative sur les deux faces peintes (refixage et consolidation des couches picturales, assainissement de la surface, retrait des ajouts non-originiaux débordants sur la couche picturale) - Restauration du rapport de transparence /opacité des matériaux à l'aide d'une lumière transmise (retrait des éléments qui entraînent une opacification tels que les ajouts non-originiaux ; réintégration des parties qui augmentent la transparence tel que les lacunes, ou les parties usées). Réintégration de l'image de la face et du revers. 	<ul style="list-style-type: none"> - Conservation préventive du dispositif (assainissement de l'annexe, mesures climatiques, filtration thermique et UV des ouvertures lumineuses) - Restauration de la décoration originale de l'édifice, réagencement à l'identique des éléments mobiliers, de l'éclairage et du système de filtration lumineuse, dans le bâtiment principal comme dans l'annexe.

Cette proposition est inenvisageable pour de nombreuses raisons.

Bien qu'en théorie, elle tienne compte de l'intégrité du dispositif, sa mise en pratique est impossible car il existe encore trop d'incertitudes sur le fonctionnement originel, de nombreux éléments ayant disparu (ainsi, l'effet du revers définitivement perdu ne permet plus une quelconque animation).

Tenter de réactiver l'illusion en reconstituant le double effet reviendrait à imposer une interprétation du dispositif originel au public, en niant son vieillissement et en proposant un « faux » esthétique et historique.

De plus, ces dispositions génèreraient une nuisance pour la pratique du culte. Puisque nous ne pouvons présumer de l'attitude des futurs responsables religieux, il semble important de ne pas favoriser les ressentiments à l'égard du dispositif.

2.2.2. 2ème proposition

Comme il est impossible de proposer une réactivation globale du dispositif, mais que l'image de la face est suffisamment complète pour permettre de recréer au moins l'illusion du trompe-l'œil, une autre solution consisterait à se contenter du premier effet.

Outre les traitements préventifs et curatifs du dispositif, il s'agirait de procéder à une réintégration importante de l'image peinte à la face, en supprimant toutes les lacunes et marques de la matérialité de l'oeuvre qui troubleraient l'illusion. Contrairement à la proposition précédente, le rapport de transparence/opacité n'importerait plus, puisque l'usage d'un rétroéclairage serait obsolète. Cette intervention pourrait s'accompagner d'une restauration des décorations et de l'agencement du lieu afin de faciliter la formation de l'illusion.

Primauté	Objectifs	Proposition de traitement du support	Proposition de traitement de la couche picturale	Proposition de traitement des autres éléments du dispositif
Valeur d'actualité de la toile peinte en tant que trompe-l'œil	Même priorités que précédemment, mais en s'intéressant uniquement à l'image peinte de la face.	- Conservation curative (mêmes traitements que précédemment). Le renfort du support original est nécessaire car celui-ci ne peut plus assurer son rôle. Les questions de transparence sont secondaires puisque aucune lumière ne doit traverser le substrat. La toile peut être remise en extension sur châssis, en modifiant le cintrage pour des questions de visibilité.	- Conservation curative de la face avant (mêmes traitements que précédemment, sans se soucier de la couche picturale du revers). - Restauration de la couche picturale avant : mastics et réintégration de l'ensemble des lacunes de couche picturale de manière à recréer l'illusion du trompe-l'œil.	- Conservation préventive du dispositif (mêmes dispositions que précédemment) - Restauration de la décoration originale car elle participe à la formation du trompe-l'œil. Dans l'annexe, un éclairage frontal peut être mis en place pour mettre en relief le trompe-l'œil et permettre la formation de l'illusion.

94

Si ce traitement techniquement réalisable pourrait permettre de restituer à la création de Daguerre une partie de son potentiel d'illusion, il reviendrait à dénigrer son intégrité globale en tant que diorama. En faisant émerger un fragment du dispositif aux dépens des autres parties intégrantes, en masquant les particularités conceptuelles et historiques de l'oeuvre/dispositif, le conservateur-restaurateur inscrirait son intervention dans la lignée de ses prédécesseurs. Ce choix serait d'autant plus inadapté que l'intervention ne correspondrait pas aux valeurs actuelles du diorama, que nous avons tenté de cerner précédemment. Ajoutons que si l'image peinte à la face est dans l'ensemble complète, la réintégration de la partie haute très lacunaire ne pourrait se faire sans une interprétation aléatoire de cette zone.

Le résultat serait la création d'un « faux » esthétique et historique, une dénaturation du dessein de Daguerre ainsi qu'une dépréciation de sa création, puisque l'intervention proposerait par défaut un trompe-l'œil à l'intérêt relatif, aux dépens d'une production à la fois unique et rare.

2.2.3. 3ème proposition

La réactivation de l'illusion étant matériellement impossible, le diorama de Bry-sur-Marne ne peut exister à l'heure actuelle que comme témoignage historique et, potentiellement, comme dispositif d'illusion imaginé par reconstruction mentale, si le dispositif est présenté au spectateur comme tel. Les altérations et dégradations du dispositif, responsables de la perte irréversible de sa fonction en tant que spectacle d'illusion, constituent des témoins de son histoire matérielle, de son fonctionnement et de son statut particulier. Comme nous l'avons vu, elles sont également la raison du classement précoce de la toile peinte.

Dans ce cadre là, l'intervention, minutieusement documentée, doit viser dans un premier temps à pérenniser les éléments constitutifs du dispositif en agissant sur les facteurs d'altérations, par des traitements de conservation préventive et curative.

Les différents ajouts ultérieurs qui nuisent à l'intégrité de l'œuvre en tant qu'ancien dispositif d'illusion doivent être retirés. Pour le bâtiment principal, il s'agit de mettre à jour le décor peint et de le pérenniser, tout en acceptant son état de dégradation. Des mesures visant à atténuer l'éclairage général et à retirer les éléments gênants du chœur (tel que l'affiche présente sur le mur du chevet) peuvent être prises, à condition de ne pas gêner la pratique du culte. Pour l'annexe, les informations recueillies lors de l'étude permettent d'envisager une restauration du système d'éclairage et de l'accrochage de la toile peinte, sans risquer d'être dans une démarche d'interprétation. Enfin un assainissement de la toile de diorama (nettoyage de l'encrassement et retrait des ajouts non-originiaux) permettrait de restituer sa finesse et sa transparence, et d'autoriser un éclairage arrière.

Primauté	Objectifs	Proposition de traitement du support	Proposition de traitement de la couche picturale	Proposition de traitement des autres éléments du dispositif
<p>Valeur de mémoire de l'œuvre/dispositif en tant que dernier témoignage d'un spectacle d'illusion du 19ème siècle conçu par Daguerre</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Pérenniser les éléments constitutifs et rétablir un état d'équilibre de la matière. - Conserver les altérations inhérentes au passage du dispositif dans le temps, si elles ne nuisent pas à sa conservation, à sa transparence ou à sa visibilité. - respecter ou rétablir la finesse et la transparence de l'œuvre, qui participent à l'esthétique de l'œuvre dégradée. - rétablir l'agencement du dispositif afin de présenter l'œuvre dans les mêmes conditions de visibilité qu'à l'origine, lorsque cela est possible sans commettre de faux historique. - établir un corpus documentaire détaillé du dispositif avant, pendant et après l'intervention, afin de permettre une meilleure compréhension de l'œuvre/dispositif pour le public comme pour les futurs chercheurs et conservateurs-restaurateurs. 	<ul style="list-style-type: none"> - Conservation curative (retrait de la toile et de l'adhésif de doublage responsables de désordres, reprise des incrustations, des lacunes de toile et des déchirures, rétablissement de la planéité) - Respect de la transparence du support afin de permettre le passage de lumière transmise (utilisation de matériaux transparents lors de la conservation curative, remise en place de la toile sur une structure portante qui ne fasse pas barrage au passage de lumière et dont le positionnement permet l'éclairage avant et arrière). 	<ul style="list-style-type: none"> - Conservation curative sur les deux faces peintes (refixage et consolidation des couches picturales, assainissement de la surface, retrait des ajouts non-originiaux débordants sur la couche picturale) - Documentation précise de l'image du revers avant doublage. - Restauration de la transparence et de la finesse des matériaux à l'aide d'une lumière transmise (retrait des éléments qui entraînent une opacification tels que les ajouts non-originiaux) - La toile peinte, qui va être repositionnée dans des conditions analogues à celles souhaitées par Daguerre, sera amenée à être éclairée en lumière transmise. Les lacunes de couche picturale, qui doivent être conservées, risquent de laisser passer un surplus de lumière. Dans ce cas, le fond risque de passer en avant par rapport à la forme et de créer une gêne dans la perception de l'œuvre. Le doublage, bien que translucide, devrait permettre d'éviter cet inconvénient. Si ce n'est pas le cas, un ton de fond pourrait permettre d'atténuer ces zones tout en respectant le rapport lacunes/couche picturale. 	<ul style="list-style-type: none"> - Conservation préventive du dispositif (assainissement de l'annexe, mesures climatiques, filtration thermique et UV des ouvertures lumineuses) - Suppression des polychromies masquant la décoration originale de l'édifice, qui doit être consolidée si besoin. - Réagencement du système lumineux, dans le bâtiment principal comme dans l'annexe, si cela est possible sans créer un faux historique et sans gêner la pratique du culte.

Cette dernière proposition apparaît comme la seule alternative. En effet, elle respecte l'œuvre/dispositif en favorisant sa conservation et la restauration de ces conditions de visibilité, en évitant toute réinterprétation et en tenant compte de son passage dans le temps. Sa valeur première de patrimoine historique légitime ce choix.

La suppression des éléments occultants et la documentation exhaustive établie permettront de rétablir le potentiel informatif du diorama. En assurant une compréhension matérielle du dispositif et en laissant ouverte une éventuelle réinterprétation future, l'intervention serait clairement définie comme une première étape dans le travail de reconnaissance de la dernière création de Daguerre.

Toutefois, bien que les conditions de visibilité soient partiellement rétablies, la présente proposition ne va pas permettre d'assurer une réactivation de l'illusion. Or la volonté des commanditaires de créer un pôle touristique autour du diorama implique de « donner à voir » et d'assurer une compréhension publique de l'œuvre/dispositif.

Les démarches entreprises par la mairie de Bry-sur-Marne pour l'acquisition de l'ancienne propriété de Daguerre mise en vente, va permettre d'offrir un espace ex-situ, donc sans nuisance pour le culte, au service d'une réactivation didactique du diorama.

Dans ce lieu, le corpus documentaire, à la fois historique et matériel, pourra être exposé au public afin d'assurer une réactivation mentale du spectacle d'illusion et de compléter ainsi l'expérience lacunaire de la confrontation avec le diorama. De même, la présentation d'un facsimilé, qui doit nécessairement se distinguer du dispositif original pour éviter toute confusion, pourrait permettre de répondre aux attentes du public en proposant une réactivation expérimentale de l'illusion et en favorisant ainsi sa compréhension globale sans porter atteinte à l'original.

2.3. Les compromis.

Bien que les objectifs de traitement proposés semblent répondre aux différentes contraintes inhérentes à l'intervention, il existe encore un certain nombre de compromis qu'il convient à présent de définir et de résoudre avant de d'envisager un traitement du dispositif.

- l'œuvre/dispositif a été conçue au sein d'un lieu de culte, encore très actif aujourd'hui. L'interpénétration est telle que le diorama doit être considéré comme un monument immobilier et indissociable de son environnement. Or son histoire matérielle démontre qu'il a constitué une gêne pour les ministres du culte et les paroissiens. Il est donc indispensable de prendre en compte cet élément dans les choix de traitements. Certaines propositions, telle que l'atténuation des foyers lumineux de l'édifice, devront être en adéquation avec les exigences des pratiquants, afin d'éviter de générer de nouvelles malveillances à son égard.

- les traitements de conservation curative de la toile peinte nécessaires pour pérenniser ses matériaux constitutifs impliquent un apport de matériaux qui vont gêner la transparence et la finesse de la toile peinte. En plus d'assurer la stabilisation de l'oeuvre, ces ajouts doivent donc être les plus réversibles possibles et avoir des propriétés de transparence et de neutralité colorée.

- le système d'accrochage et le cintrage actuel ne permettent pas de rétablir les conditions de visibilité de la toile peinte. Cependant, l'absence de traces rend incertaine toute tentative de retrouver l'agencement original. Il est donc nécessaire de trouver un compromis entre les exigences de visibilité et le respect de l'authenticité du dispositif. Il en va de même pour l'ensemble des éléments aujourd'hui disparus et dont les seuls témoignages permettent d'envisager leur existence passée.

- le rétablissement de l'éclairage naturel direct sur la toile peinte n'est pas vraiment compatible avec sa conservation. Pourtant, celui-ci est indispensable si l'on souhaite aller vers une intégrité du dispositif et rétablir ses conditions de visibilité. Il est donc nécessaire de proposer une solution qui prenne en compte ces deux aspects.

3. Proposition de traitement de conservation - restauration du dispositif

3.1. L'église

L'ensemble des modifications apportées doit se faire en accord avec les responsables du culte, afin de ne pas imposer des choix qui troubleraient l'activité du lieu.

3.1.1. La mise à jour du décor mural original

La polychromie originale, révélée par les sondages, doit être dégagée. Le fait qu'il s'agisse du plus ancien décor évite les questionnements relatifs à sa conservation aux dépens d'un décor sous-jacent. Par contre, cette mise à jour entraîne la destruction des trois décors postérieurs. L'intérêt du dispositif de Daguerre étant supérieur à celui de ces polychromies du 20ème siècle, leur retrait après documentation ne pose pas de véritable problème éthique. Avant d'envisager ce dégagement, il est cependant nécessaire d'approfondir les sondages pour confirmer que la polychromie est bien présente sur l'ensemble des murs. Après rétablissement de la polychromie, des mesures de conservation devront être envisagées, et probablement des mesures de restauration allant dans le sens d'une homogénéisation visuelles des lacunes.

3.1.2. Le réagencement des éléments mobiliers

Il existe aujourd'hui trop d'incertitudes quant à la configuration originelle. De plus, la modification de l'agencement actuel pourrait porter atteinte à la liturgie. En l'état actuel des connaissances et pour ces raisons, une intervention est peu envisageable. Par contre, les éléments présents dans le chœur dont l'importance semble relative (notamment le poster présent entre l'ouverture de l'annexe et la fenêtre absidiale) devraient pouvoir être retirés.

3.1.3. L'atténuation des sources lumineuses

Les nombreux foyers lumineux de l'édifice, notamment ceux constitués par les deux fenêtres de l'abside, devraient être atténués pour faciliter la mise en relief de la toile peinte et éviter de perturber les conditions de visibilité. Bien qu'il soit envisageable de retirer les vitraux des fenêtres absidiales et de murer ces ouvertures comme à l'origine (il existe des preuves photographiques), cette intervention semble trop radicale. Une solution alternative consisterait à positionner sur ces vitraux des filtres occultants, éventuellement amovibles pour les besoins du culte.

3.1.4. Les mesures climatiques et sanitaires

L'étude climatique en cours, réalisée par Alain Roche, va permettre de déterminer les mesures à prendre dans l'édifice principal comme dans l'extension. La maîtrise de l'humidité, de la température ainsi que de l'état sanitaire du lieu doit assurer une pérennité des éléments du dispositif. Il est important que ces dispositions soient les mêmes dans les deux structures afin de ne pas créer de différentiel climatique.

3.2. L'extension

3.2.1. Les mesures climatiques et sanitaires

De même que pour le bâtiment principal, il est indispensable de prendre des mesures de conservation préventive dans l'extension.

Les remontées d'humidité par capillarité au sein des murs peuvent être causées par la présence d'éléments étanches, tel que le bitume, qui empêchent l'eau contenue dans le sol de s'évaporer. La solution pourrait être d'aménager un système de drainage extérieur.

La pose d'un revêtement isolant sur les murs exposés à la pluie battante devrait permettre de limiter la présence d'humidité dans l'extension. Il semble aussi important de contrôler la bonne isolation de la toiture pour éviter toute infiltration.

Les différents éléments en bois, qui constituent des tampons d'humidité, doivent être traités (traitements contre les insectes xylophages, fongicide) et hydrofugés.

Dans l'extension, des déshumidificateurs d'air peuvent être également placés.

Le lieu doit être assaini par des opérations de dépoussiérage et de nettoyage. Il est également nécessaire de prévoir une ventilation de l'extension et d'éviter son confinement en supprimant le rideau fermant l'ouverture donnant sur le bâtiment principal. De même, l'éloignement de la toile du mur du fond devrait permettre de remédier à ce problème.

Concernant la température, le chauffage au sol, toujours actif, doit être reconsidéré, certainement au profit d'un système de régulation thermique.

3.2.2. La restauration du système d'éclairage

Le système d'éclairage de l'extension est aujourd'hui tangible : les ouvertures latérales ont été révélées lors de l'étude, l'emplacement et les dimensions de l'ancienne verrière zénithale supprimée récemment sont connus. Nous avons souligné l'importance de son rôle en tant que partie intégrante du dispositif visuel. Son rétablissement est donc nécessaire.

Toutefois l'ensoleillement direct constitue un facteur de dégradation important pour la toile peinte (voir encadré) et des mesures de filtration thermique et anti-UV doivent être prises en priorité.

Pour réduire le rayonnement visible, également responsable de la dégradation de la toile peinte, il est possible d'employer des systèmes statiques (vitrage, films), ou des systèmes dynamiques (stores). Mais ces mesures de filtration risquent de causer une diminution de l'éclairage gênant la perception du dispositif.

La pose de volets électriques, qui seraient ouverts en fonction du temps limite d'exposition journalier de la toile peinte (qui doit être déterminé par des mesures précises du niveau d'éclairage des ouvertures) permettrait de solutionner le problème. Il convient de définir au préalable le coût de l'installation et de la maintenance de ce système.

Le mur du fond de l'extension pourrait être repeint en blanc afin qu'il puisse à nouveau jouer son rôle de surface réfléchissante.

3.2.3. L'agrandissement de l'ouverture de l'extension

La suppression des baguettes non-originales qui réduisent l'ouverture de l'extension permettra de rétablir les conditions de visibilité de la toile peinte et de supprimer ce cadre inesthétique en désaccord avec le décor original du chœur.

3.3. La toile peinte

3.3.1. Critères de sélection des matériaux et prise en compte de la transparence dans les traitements

Les propriétés des matériaux employés lors de l'intervention de conservation et de restauration doivent évidemment correspondre à leur attribution respective (propriétés d'adhésivité des matériaux de refixage, de maintien pour le support de doublage,...). Il est aussi nécessaire que ces matériaux soient compatibles entre eux et avec la toile peinte, stables et réversibles dans le temps.

A ces exigences propres à l'ensemble des produits employés en conservation - restauration, la particularité du diorama et le fait qu'il soit amené à être éclairé en lumière transmise, conduit à considérer trois critères supplémentaires : souplesse, transparence et neutralité colorimétrique.

Afin que les opérations ne modifient pas le rapport de transparence/opacité de la toile peinte, tout ajout inhérent à l'intervention doit être contrôlé à l'aide d'une lumière transmise.

3.3.2. Les traitements de conservation : pérenniser les matériaux constitutifs

L'intervention doit d'abord veiller à rétablir l'équilibre des forces entre le support et la couche picturale dans les zones de soulèvements et de perte de cohésion, par des opérations de refixage et de consolidation.

Il faut ensuite retirer les différents ajouts non-originiaux qui constituent des facteurs d'altération de la toile peinte. Il est ainsi nécessaire d'assainir la couche picturale (retrait du vernis encrassé et contraignant, des krafts, agraphes, repeints et mastics débordants, remontées d'acétate

de polyvinyle,...) et de retirer l'adhésif et le support de doublage.

Ces interventions vont permettre de refixer et de consolider la couche picturale du revers, de rétablir la souplesse de la toile peinte et sa remise dans le plan. Il s'agit également de reprendre les déchirures et les lacunes de toile.

Le doublage, indispensable, doit être suffisamment transparent pour permettre le passage de lumière. De plus, il doit être souple et permettre son retrait sans altérer la couche picturale sous-jacente.

3.3.3. Les traitements de restauration : rétablir les conditions de visibilité

Les ajouts non-originiaux, s'ils ne nuisent pas à la conservation des matériaux constitutifs, sont autant d'éléments qui perturbent la perception de la toile peinte, par leur désaccord, leur opacité ou leur occultation de dégradations témoignant du passage de l'œuvre dans le temps. Ils doivent donc être retirés.

La réintégration des lacunes ne semble pas légitime. D'une part parce que dans la plus grande partie de la toile peinte, ces manques ne portent pas atteinte à la compréhension de l'intégralité formelle et colorée de l'image. Dans les zones très lacunaires, en partie haute et au niveau du coup de sabre, une réintégration est impossible sans réinterpréter l'image. D'autre part, ces zones correspondent à des dégradations liées au fonctionnement du dispositif et à son histoire matérielle.

Par contre, une couche d'isolation du support et d'homogénéisation colorée des matériaux rapportés (notamment les incrustations) est nécessaire pour ne pas altérer le support et ne pas créer des zones hétérogènes qui nuiraient à la perception de l'œuvre. Il est également nécessaire de contrôler que le passage de lumière est bien homogène et ne crée pas de troubles visuels dans les lacunes de toile. Le vernis de protection final doit être suffisamment mat pour ne pas créer de zones de brillance avec l'éclairage.

3.3.4. L'élaboration exhaustive d'un corpus documentaire favoriser la reconnaissance et les réinterprétations futures

L'œuvre doit être consciencieusement documentée, par des témoignages photographiques ou écrits, afin de favoriser un partage d'information et un suivi qui aille dans le sens de sa reconnaissance et de sa réinterprétation future. Cette documentation permettra notamment de voir la couche picturale du revers, qui sera masquée lorsque la toile retrouvera sa place dans l'extension.

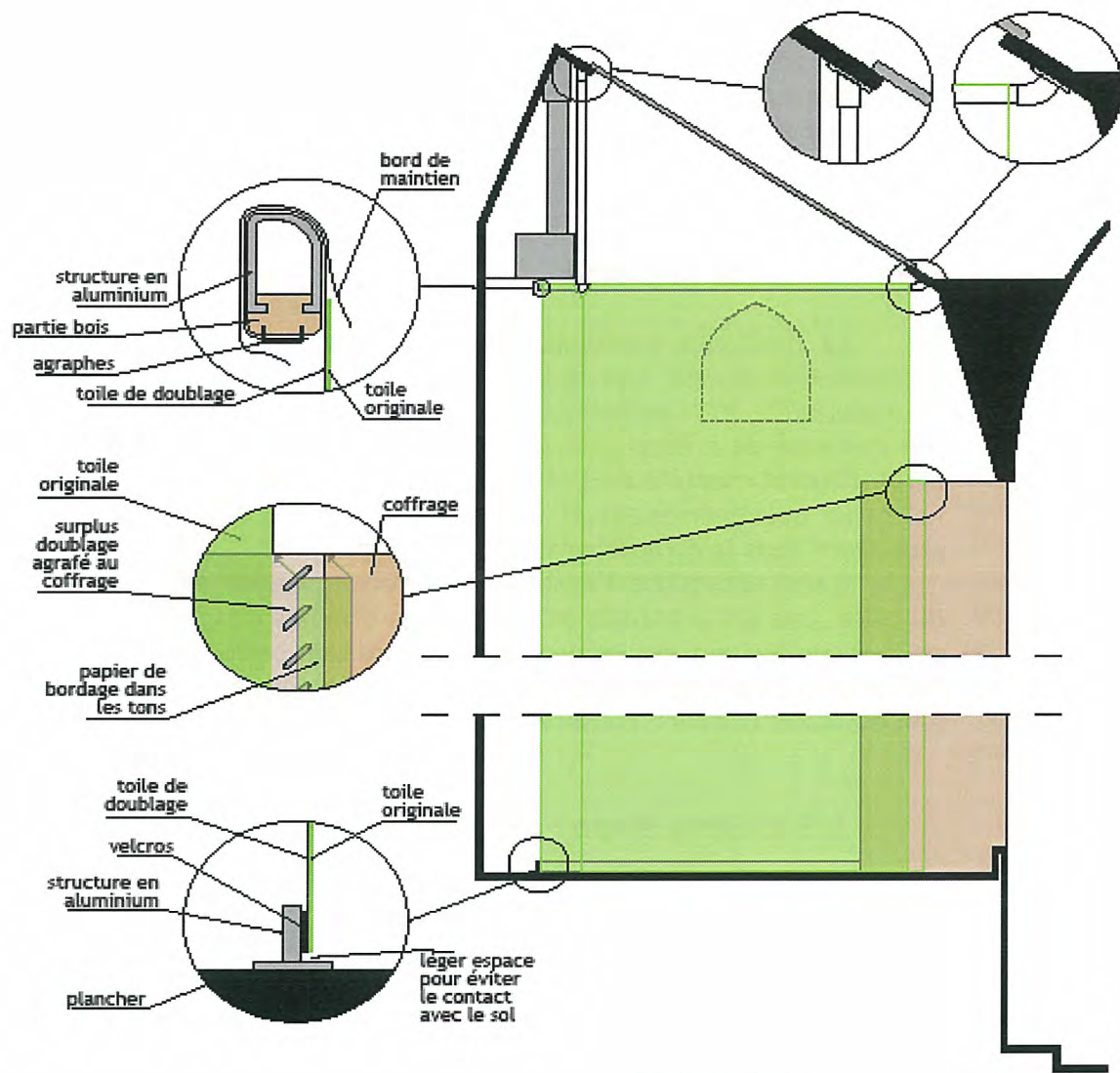
3.4. Le système de présentation de la toile du diorama.

La structure portante actuelle, inadaptée, doit être retirée.

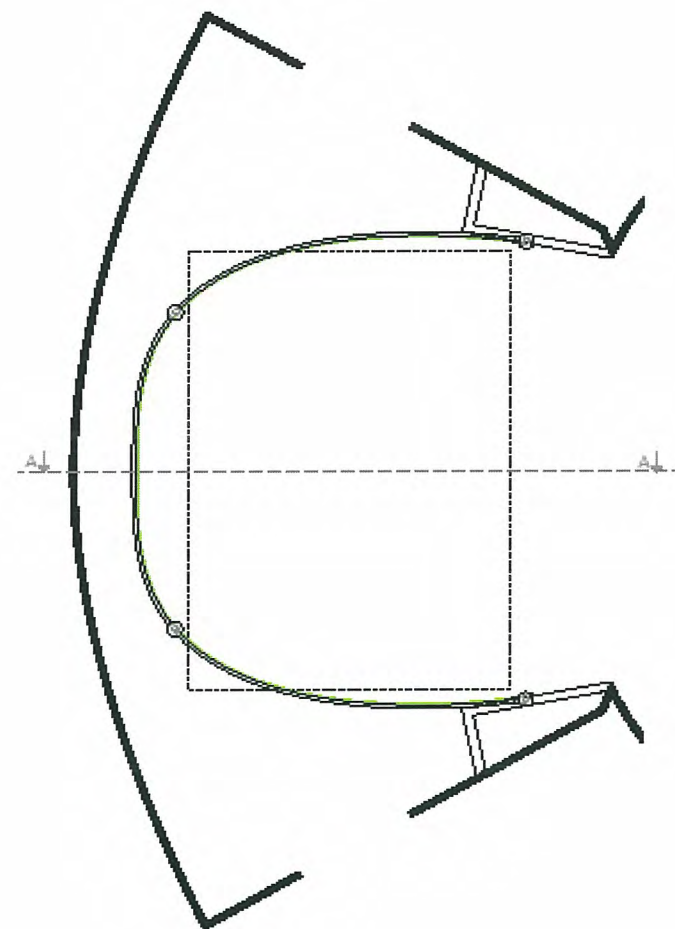
Il faut réfléchir à un système qui se rapproche de l'agencement original, en apportant un maintien suffisant de la toile tout en respectant sa souplesse. Il doit également être suffisamment cintré pour rendre visible l'ensemble de l'image et permettre les jeux de lumière sans occulter ces derniers. Enfin, il ne doit pas nuire à la conservation de la toile peinte.

Le schéma qui suit correspond à ma proposition de présentation de la toile.

Les lés sont présentés de manière autonome, ce qui correspond à la volonté de Daguerre et permet d'éviter une jonction opaque. Par contre, des bandes de maintien sont positionnées horizontalement sur le doublage et espacées sur toute la hauteur. Cette mesure limite ainsi les mouvements des lés (ce renfort ponctuel doit évidemment être suffisamment transparent pour laisser passer la lumière ; bien que des tests n'aient pu être menés, il semble qu'une crêpeline de polyester monofilament pourrait convenir, puisqu'il s'agit d'un tissu relativement souple et transparent).



Coupe AA



Vue en plan

En partie haute, une structure cintrée en aluminium, inerte pour la toile et légère, est maintenue au plafond. Au niveau de la jonction des lés, cette accroche est obtenue par des pattes métalliques, ancrées derrière la verrière zénithale. Le maintien de la toile se fait par clouage du surplus du support de doublage sur un tasseau de bois, présent sous la structure d'aluminium. Des bandes périphériques viennent consolider l'accroche à la structure supérieure.

Les bordures latérales de la toile sont maintenues sur les coffrages en bois qui ont été préalablement traités (cf. mesures climatiques et sanitaires de l'extension).

En partie basse, la toile est maintenue par velcros à une structure en aluminium fixée au plancher, de même cintrage que la partie supérieure. La toile est légèrement surélevée afin de ne pas être en contact avec le sol et d'éviter ainsi tout échange d'humidité ou d'accumulation de poussière.

La repose de la toile peinte risque d'être problématique. L'espace exigu de l'annexe, diminué par le nouveau cintrage de la toile, rend difficile l'utilisation d'un échafaudage pour atteindre la partie haute. D'autant que l'accroche supérieure nécessite une manipulation sereine et prolongée. Il sera sans doute nécessaire de trouver un système d'élévation à partir du chœur, tel qu'une nacelle sur bras articulé.

La toile devra être repositionnée une fois la structure en place, lé par lé, en veillant à ce qu'il n'y ait pas de décalage, puis les bandes de maintien entre les différentes parties seraient positionnées.

3.5. La « réactivation » ex-situ de l'illusion

Comme cela a été dit précédemment, l'état d'altération et de dégradation important du dispositif ne permettra pas, même après traitement, une réactivation de l'illusion allant dans le sens de sa compréhension globale par le public.

La volonté de créer un site ex-situ autour du diorama va permettre d'envisager une réactivation extérieure, qui respecte l'histoire matérielle

du dispositif et la pratique du culte tout en apportant des moyens de compréhension du fonctionnement original, qui a tant fait défaut à l'œuvre de Daguerre par le passé.

Un parcours touristique et pédagogique peut être imaginé afin d'offrir au public une compréhension chronologique du fonctionnement originel du dispositif visuel.

3.5.1. 1ère étape : confrontation avec la création de Daguerre

La meilleure expérience pour le spectateur est celle de la confrontation directe avec le diorama. Dans un rapport d'intimité avec la matérialité et l'esthétique de l'œuvre/dispositif lacunaire dans son contexte de création, le spectateur pourra amorcer une première reconstitution mentale de l'illusion. Cette expérience incomplète fera naître un questionnement et une curiosité, préalable au désir d'aller plus avant dans la compréhension du diorama.

Il sera nécessaire d'établir, en concertation avec les responsables du culte, une grille horaire de visites, afin d'éviter de gêner les offices et le recueillement des fidèles. Cette disposition permettra également de limiter l'éclairage de la toile peinte à ces seules périodes de visites, afin d'assurer la bonne conservation des matériaux constitutifs.

3.5.2. 2ème étape : réactivation mentale grâce à l'exposition du corpus documentaire

Une fois le diorama appréhendé, le spectateur pourra découvrir le corpus documentaire historique et matériel exposé au sein du lieu ex-situ. Cette information complémentaire, qui pourra prendre différentes formes (photographies, textes, supports numériques,...), permettra d'étoffer sa compréhension du diorama. A ce niveau d'apprentissage, il sera en mesure d'imaginer comment la création de Daguerre pouvait fonctionner.

3.5.3. 3ème étape : réactivation expérimentale grâce au facsimilé

Enfin, la visite pourra aboutir à la présentation d'un facsimilé du diorama, permettant de répondre aux attentes du public en apportant une réactivation expérimentale de l'illusion et en favorisant ainsi sa compréhension globale sans porter atteinte à l'original.

Ce facsimilé n'aurait pas pour dessein de se substituer au diorama (comme ce peut être le cas pour celui de Lascaux qui se substitue à la grotte, inaccessible pour des questions de conservation) mais de servir de complément démonstratif, d'aide ultime à la « récréation » mentale.

Son caractère didactique et ludique permettrait en outre de favoriser l'intérêt du public.

Le facsimilé pourrait se calquer sur le dispositif de l'église ; présentée dans l'obscurité, la toile peinte serait animée par des jeux de lumière, conçus par un spécialiste. L'éclairage pourrait reproduire la course du soleil, qui serait accélérée afin que le spectateur puisse assister à l'ensemble de la transformation de l'image.

Il est important de bien faire apparaître la copie en tant que telle, afin d'éviter toute confusion du public entre ce qui est original et factice. Bien que la chronologie du parcours du public aille dans ce sens, cette différenciation peut être affirmée par une modification d'échelle et une dissemblance du sujet.

Il n'est pas souhaitable que le conservateur-restaurateur ait la charge de la réalisation du facsimilé car cela ne correspond pas à ses attributions.⁴⁸ Par contre, il pourrait mettre à profit sa connaissance du dispositif afin de réaliser des tests préalables à partir de l'étude des procédés techniques et des phénomènes optiques du diorama.

La création du facsimilé pourrait être réalisée à partir de ces essais par un artiste, avec l'appui d'historiens, de scientifiques, ce qui constituerait une formidable occasion d'établir une pluridisciplinarité et

irait dans le sens d'une réappropriation contemporaine du diorama.

3.6. La faisabilité de l'intervention

La proposition qui vient d'être faite nécessite de lourds moyens, à la fois techniques et financiers. Pour que ce projet soit concevable, il est nécessaire d'échelonner les différentes interventions dans le temps.

La priorité sera donnée aux opérations relatives à la toile peinte, ou à celles qui ne pourront être réalisées après sa repose. Il s'agit d'abord de procéder aux travaux dans l'extension : mesures sanitaires et climatiques, réouverture de la toiture et pose de la verrière zénithale, ouverture des verrières latérales, pose des systèmes de filtration, réfection du mur du fond, etc...

La structure devra être conçue et positionnée rapidement pour que la toile puisse retrouver sa place.

Dans un deuxième temps, il faudra s'intéresser aux interventions dans le bâtiment principal : études de la polychromie originale, mise à jour et mesures de conservation, etc...

Les financements pourront ensuite être employés pour l'achat et l'aménagement du lieu ex-situ et l'élaboration de la muséographie relative à l'exposition du corpus documentaire.

Si cette proposition était retenue, la réalisation des tests et de la création du facsimilé constitueraient la dernière étape de sa mise en œuvre.

⁴⁸ « Reconstruire physiquement ce qui n'existe plus ou ne peut être préservé est du domaine de l'artisanat ou des professions artistiques telles que ferronniers, doreurs, ébénistes, décorateurs et autres. Cependant, ceux-ci peuvent bénéficier considérablement des découvertes et des connaissances des conservateurs-restaurateurs ».

Le conservateur-restaurateur : une définition de la profession, Article 4.1., ICOM-CC, Nouvelles de l'ICOM, n.1, 1986, vol.39

« Lorsqu'une reproduction de l'objet est envisagée, le conservateur-restaurateur doit recommander des procédés de reproduction sans danger pour l'original. » Règles professionnelles de l'ECCO, adoptées par l'Assemblée Générale de l'Ecco le 11 juin 1993, Code d'éthique, Article



Conclusion

Ma confrontation avec le dernier témoignage de ces spectacles d'illusion, dans un état de dégradation et d'altération important qui ne permettait pas d'appréhender les spécificités de sa conception et de son fonctionnement en tant que dispositif visuel, rendait indispensable une étude approfondie du contexte et du procédé de création de l'œuvre de Bry-sur-Marne et de l'ensemble de la production. Pour ces raisons, il est apparu rapidement que la dimension documentaire allait tenir une place importante dans ce travail.

Sur le plan personnel, cela m'a permis de mieux appréhender cette production complexe avant d'aborder la question de sa conservation-restauration. J'espère que dans une certaine mesure, cette étude contribuera également à alimenter le travail de reconnaissance actuel de la création de Daguerre.

En tenant compte de la primauté de l'historicité de l'œuvre/dispositif, tout en considérant l'aspect fonctionnel de l'illusion, indispensable au rétablissement de l'intégrité du diorama, la proposition développée en marge de l'intervention effective, tout en tenant

compte des différents avis et réalités du terrain, permettrait d'établir un consensus entre les différentes valeurs contradictoires : respecter le document historique et le lieu de culte, laisser l'œuvre « ouverte » à la conservation-restauration « in progress », offrir une dimension de contemporanéité en « donnant à voir » au public et en favorisant une réappropriation des procédés par les artistes du 21^e siècle.

La réactivation ex-situ via le facsimilé permettrait en outre d'éviter les écueils inhérents à l'exploitation touristique du patrimoine.

Au-delà de la proposition, il est indispensable de se préoccuper de l'avenir du diorama. Les revenus engendrés par les visites pourraient permettre de compléter les financements de futures études et interventions.

Le présent travail pourrait également contribuer modestement à une prise de conscience des pouvoirs publics en vue d'un reclassement du dispositif, dans son intégralité et non pas par fragmentation de celui-ci.

Bien que ce travail n'ait pas eu jusqu'à présent d'influence directe sur les traitements du dispositif, il ambitionne, en tenant compte de la volonté des responsables et en cherchant à proposer des solutions applicables, d'apporter une contribution pragmatique aux réflexions et aux interventions à venir.

Ma participation au chantier de conservation-restauration de la toile peinte m'a permis de nouer des contacts avec les professionnels. Ils m'ont confié la réalisation d'une partie du dossier d'étude de la toile peinte, qui sera financé. De plus, il est possible que je participe aux interventions à venir sur la couche picturale.

Enfin, la proposition de créer un facsimilé pourrait intéresser Mme Calvarin, conservateur du Musée Adrien Mentienne de Bry-sur-Marne responsable du diorama. J'espère donc poursuivre ce travail en réalisant des essais à partir des procédés techniques énoncés par Daguerre, qui pourraient servir de point de départ à l'élaboration du facsimilé.



Bibliographie

OUVRAGES

- BAJAC, Quentin, PLANCHON-DE-FONT-REULX (ouvrage collectif sous leur direction) - *Le daguerréotype français. Un objet photographique* - Paris : Ed. RMN, 2003.
 - BAPST, Germain - *Essais sur l'histoire des panoramas et des dioramas* - Paris : Imprimerie Nationale, Masson, 1891- BAUDELAIRE, Charles - *Ecrits sur l'art* - Paris : Coll. Classiques, Ed. Livre de Poche, 1992.
 - BEGUIN, André - *Dictionnaire technique de la peinture pour les arts, le bâtiment et l'industrie*, Paris : Ed. Béguin Estampe SARL, 2001.
 - BENJAMIN, Walter - *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages* - Paris : Ed. Les éditions du cerf, 1982, réed. (3ème) 2006.
 - BERGEON, Ségolène - *Rentoilage à la cire-résine transparent* - in « *Science et patience ou la restauration des peintures*», Paris : Ed. Réunion des musées nationaux, 1990.
 - BESSY, Maurice - *Le mystère de la chambre noire : histoire de la projection animée* - Paris : Ed. Pygmalion/Gérard Watelet, 1990.
 - BIEMONT Emile - *La lumière* - Paris : Ed. Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1996
 - BRANDI, Cesare - *Théorie de la restauration* - Rééd. Ecole Nationale du Patrimoine, 2000.
 - COMMENT Bernard - *Le XIXème siècle des panoramas* - Paris : Ed. Adam Biro, 1993.
 - DAGUERRE, Louis Jacques Mandé - *Historique et description des procédés du Daguerréotype et du Diorama* - Paris : Ed. Alphonse Giroux et Cie, Coll. Rumeur des Ages, 1839, réed.1982.
-

- DEBORD, Guy - *La Société du Spectacle* - Paris : Ed. Gallimard, Coll. Folio, rééd. 1992.- DELCROIX, Gilbert, HAVEL, Marc - *Phénomènes physiques et peinture artistique* - Puteaux : Ed. EREC, 1988.
- DERIBERE, Maurice - *La couleur* - Paris : Ed. Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1964.
- DUMAS, Alexandre - *Les Alpes de Chamonix à la grande chartreuse* - Paris : Ed. Encre, 1980, pp. 220-223.
- FIGUIER, Louis - *Les merveilles de la science, ou description populaire des inventions modernes* - Paris : Ed. Furne, Jouvet et Compagnie, 1869.
- MANNONI, Laurent - *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma* - Paris : Coll. Nathan Université, Ed. Nathan, 1994.
- MORA, Paolo et Laura, PHILIPPOT, Paul - *La conservation des peintures murales* - Bologne : Ed. 1977.
- PEREGO, François - *Dictionnaire des matériaux du peintre* - Paris : Ed. Belin, 2005.
- POTONNIEE, Georges - *Daguerre peintre et décorateur* - Paris : Ed. J.M. Place, rééd. 1989.
- ROCHE, Alain - *Comportement mécanique des peintures sur toile : dégradation et prévention* - Paris : Ed. CNRS, 2003.
- ROUBINE Jean-Jacques - *L'ère du Grand spectacle* - in *Le théâtre en France*, ouvrage collectif- Paris : Ed. Armand Collin, 1989.

PERIODIQUES

- ALBANO, Albert - *A semi-rigid transparent support for paintings which have both inscriptions on their fabric reverse and acute planar distortions* - in *Journal of American Institute of Conservation* n°20, 1981, pp.21-27.
 - BENOIT, Christine, LAGARDERE, Geneviève, MIRABILE, Antonio - *Les Quatre Saisons de Carmontelle : Restauration d'un transparent du musée de l'Île-de-France à Sceaux* - in *Techné* n°22, 2005, pp. 70-73.
 - BOISSONNAS, Alain - *Relining with Glass-Fiber Fabric* - in *Studies in conservation* n°6, 1961, pp. 26-30.
 - COPE, R. - *Contribution à l'étude du vieillissement naturel des résines polyesters renforcées de fibre de verre* - in *Cahiers du centre scientifique et technique du bâtiment* n°177, 1977, 19 p.
-

- COTTE, Sabine - *Les débuts d'un atelier de restauration de thangka au musée du Bhoutan* - in *Corée* n°7, nov.1999, pp. 46-52.
- DOGNIAUX, R. - *Proposition de normalisation des sources d'éclairage naturel pour la détermination des caractéristiques photométriques des matériaux transparents et translucides* - in *Revue Ciel et Terre* n°82, 1966, pp. 35-49.
- EZRATI, Jean-Marc, MAY, Rolland - *Conserver, restaurer : une gestion de la lumière dans les salles d'expositions* - in *Culture et recherche* n°104, 2005.
- LAROQUE, Claude - *Transparent papers : a technological outline and conservation review* - in *Reviews in conservation* n°1, 2000, pp. 21-31.
- LURON, Sonia - *Traitement de conservation-restauration des peintures sur papier d'un écran portable japonais (tsuitate)* - in *Corée* n°16, fév. 2006, pp. 4-14.
- MATTER, P. - *colorimetric checks of translucent products* - in *European Coatings Journal* n°3, 1988, p. 207-209, pp. 212-217.
- NEUGEBAUER, Hildegard - *Bildfahnen in der Denkmalpflege* - in *Zum thema textile objekte. Restauratorenblätter* n°12, 1991, pp. 77-83.
- REGNI, Marina L. - *Objets de papier du pré-cinéma : aspects techniques et conservation* - in *Techné* n°22, 2005, pp. 122-126.
- RODRIGUEZ SANCHO, Isabel, GARCIA MOLINA, M. José, RODRIGUEZ LORITE, Miguel A. - *Diseño y estudio de nuevos soportes traslucidos y transparentes con aplicacion en el campo pictorico y en el de la restauration* - in *Patina* n°9, 1999, pp. 102-113.
- SPERANZA, Laura, VERDELLI, Mario, PRESENTI, Nadia - *Moderne tecniche nelle foderature trasparenti dei dipinti* - in *Kermès : arte e tecnica dei restauro* n°46, 2002, pp. 59-69.

ACTES DE COLLOQUES

- Association pour la Recherche Scientifique sur les Arts Graphiques (ARSAG), *Rencontre thématique - Les supports transparents* - Auditorium de la Grande Galerie de l'évolution, Muséum national d'histoire naturelle, Paris, 20 novembre 2006.
 - BERGER, Gustav A. - *The role of tension in the preservation of canvas paintings : a study of panoramas* - in *Preprints du Colloque du Comité pour la Conservation de l'ICOM*, 6ème réunion triennale, Ottawa, 1981, pp. 81/2/3-1 - 81/2/3-12.
-

- BERGER, Gustav A. - *Transparent lining of paintings* - in *Preprints du Colloque du Comité pour la Conservation de l'ICOM*, 11ème réunion triennale, Edinburgh, 1996, pp. 239-244.
- BERNSTED, Soren - *Transparent cold-lining of a transparent painting* - in *Preprints du Colloque du Comité pour la Conservation de l'ICOM*, 10ème réunion triennale, Washington, 1993, pp. 118-121.
- BOISSONNAS, Alain, DIETHELM, Alois K. - *Somes problems affecting choice, formulation and application of materials in restoration and lining* - in *Preprints du Colloque du Comité pour la Conservation de l'ICOM*, 6ème réunion triennale, Ottawa, 1981, pp. 81/2/6-1 - 81/2/6-10.
- FLIEDER, F., GUINEAU, B., LAROQUE, C., LIEBARD, B., RICHARDIN, P. - *Analysis and restoration of old transparent papers* - in *Actes de la conférence du Canadian Conservation Institute*, Ottawa, 1988, pp. 235-244.
- HEDLEY, Gerry - *The stiffness of lining fabrics : theoretical and practical considerations* - in *Preprints du Colloque du Comité pour la Conservation de l'ICOM*, 6ème réunion triennale, Ottawa, 1981, pp. 81/2/2-1 - 81/2/2-13.
- PACOUD-REME, E. - *Trois cas de rentoilage transparent faits par G. Ten Kate au service de la restauration des peintures des musées nationaux* - in *Preprints du Colloque du Comité pour la Conservation de l'ICOM*, 6ème réunion triennale, Ottawa, 1981, pp. 81/2/11-1 - 81/2/11-6.

MUSEE/EXPOSITION

- Catalogue d'exposition - *Acte 2 du Nouveau Musée National de Monaco : Lumière, transparence, opacité* - BOUHOURS Jean-Michel (dir.), Monaco, 10 octobre - 26 novembre 2006, Milan : Ed. Skira. 208 p.
- Inventaire des collections - *Lanterne magique et fantasmagorie* - Conservatoire National des Arts et Métiers, Musée National des Techniques, 1990.

ETUDES

- ROCHE, Alain, DOLLE Dominique - *Etude de faisabilité d'une intervention sur le support du diorama de Louis Daguerre à Bry-sur-Marne*, Novembre 2004.
 - MARTIN, Martine, TEN KATE, Gérard - *Etude de faisabilité de conservation et de restauration du Diorama signé Daguerre* - 1999-2000.
-

Annexes



Annexe 1 : Biographie de Daguerre

- 18 novembre 1787 : naissance de Louis Jacques Mandé Daguerre, de Louis Jacques Daguerre et Anne Antoinette Daguerre, née Hanterre, à Corneilles-en-Parisis.
- 1790 : déménagement à Orléans.
- 1791-1801 : éducation à l'école publique d'Orléans.
- 1801-1803 : Daguerre quitte l'école publique pour entrer comme apprenti dessinateur dans un atelier d'architecte. Il y acquiert une bonne connaissance des lois de la perspective et du dessin technique.
- 1804 : à 16 ans, plus intéressé par les portraits et les paysages que les plans d'architecte, Daguerre se rend à Paris et devient apprenti d'Ignace Eugène Degotti, peintre décorateur de théâtre et décorateur en chef de l'Opéra.
- De 1807 à 1816, Daguerre devient assistant de Pierre Prévost (1764-1823) sur ses panoramas. Il y rencontre son futur associé sur les dioramas, Charles Bouton, également assistant de Prévost.
- Le 10 novembre 1810, il épouse Louise Georgina Smith (1790-1857), ou Arrowsmith.
- En 1814, Daguerre présente sa première peinture au Salon, l' *Intérieur d'une chapelle de l'église du Feuillants, Paris*. En 26 ans il n'exposera que 6 peintures au Salon.
A la même époque, il participe à l'illustration des *Voyages pittoresques et romantiques en l'ancienne France* dont les différentes parties seront éditées entre 1820 et 1878.
- 1816-début 1822 : décorateur de théâtre à l'Ambigu-Comique.
- 1819-début 1822 : décorateur de théâtre à l'Opéra.
- Le 11 juillet 1822 : ouverture du diorama de Paris avec Charles Bouton.
- Le 29 septembre 1823 : ouverture du diorama de Regent's Park à Londres.
- Le 10 février 1824 : brevet (sous le nom du beau-frère de Daguerre Arrowsmith) en Angleterre de la méthode des dioramas.
- 1824 : début des expérimentations photographiques.
- Le 10 janvier 1825, Daguerre reçoit la Croix de la Légion d'Honneur.
- Janvier 1826 : début de la correspondance avec Nicéphore Niépce, inventeur de l'Héliographie.
- Août 1827 : première rencontre avec Niépce.
- 14 décembre 1829 : Daguerre et Niepce s'associent dans l'expérimentation photographique.
- 1830 : fin de l'association avec Bouton.
- 1833 : après la mort de Niépce le 5 juillet, son fils Isidore lui succède dans l'association.
- 20 mars 1834 : premier Diorama à double-effet, en collaboration avec Hippolyte Sébron.

Annexe 1 : Biographie de Daguerre

- 1835 : développement d'une image latente avec les vapeurs de mercure ; le 9 mai, révision du contrat avec Isidore Niépce.
 - 1837 : découverte du moyen de fixer une image avec des sels ; nouvelle révision du contrat le 13 juin.
 - 1838 : Daguerre et Niépce essayent d'obtenir des subventions pour le Daguerréotype.
 - le 7 janvier 1839 : François Arago annonce l'invention du Daguerréotype à l'Académie des Sciences.
 - Le 8 mars 1839 : le diorama est détruit par le feu.
 - Au milieu de la même année, Daguerre est promu officier de la Légion d'Honneur.
 - Le 30 juillet, le procédé du Daguerréotype est acheté par l'Etat. Daguerre et Niépce obtiennent une pension.
 - Le 14 août, le Daguerréotype est breveté en Angleterre, au Pays de Galle et dans les colonies anglaises. Le 19 août, Arago publie le procédé du Daguerréotype à une réunion de l'Académie des Sciences et des Beaux-Arts. Le 20 août, publication aux éditions Giroux du descriptif du Daguerréotype et du diorama.
 - 1840 : Daguerre s'installe à Bry-sur-Marne.
 - 1842 : réalisation du diorama de l'Eglise Saint-Prottais Saint-Gervais.
 - 1844 : Daguerre publie *Nouveau moyen de préparer la couche sensible des plaques destinées à recevoir l'image photographique.*
- Le 10 juillet 1851 : décès de Daguerre à Bry-sur-Marne à l'âge de 64 ans.

Annexe 2 : Chronologie des dioramas

	Paris 4, rue Sanson	Londres Regent's Park	Liverpool Bold Street	Manchester Cooper Street	Dublin Great Brunswick street	Edinburgh Lothian Road
	Ouvre le 11 juillet 1822 Brûle le 8 mars 1839	Ouvre le 29 septem- bre 1823 Ferme en janvier 1851	Ouvre le 21 février 1825 Ferme en octobre 1832	Ouvre le 5 avril 1825 Ferme en décembre 1827	Ouvre en mars 1826 Ferme le 20 décem- bre 1828	Ouvre le 12 dé- cembre 1827 Ferme le 15 juin 1839
Vallée de Sarnen (Daguerre)	Du 11 juillet 1822 au 18 février 1823	Du 29 septembre 1823 à août 1824	Du 10 avril 1827 à mars 1828	Du 5 avril 1825 au 8 octobre 1825	De mars 1826 à janvier 1827	De juillet 1828 au 30 mai 1829, De mai 1831 au 6 août 1831
Chapelle de la Trinité de Canterbury (Bouton)	Du 11 juillet 1822 au 27 juillet 1823	Du 29 septembre 1823 à août 1824	Du 21 février 1825 au 1 octobre 1825	Du 24 octobre 1825 au 28 octobre 1826	De janvier 1827 à juillet 1827	Du 25 août 1831 à mai ? 1832
Port de Brest (D)	Du 19 février 1823 au 19 octobre 1823	Du 30 août 1824 à mi-mars 1825 (et 1837)	Du 14 octobre 1825 au 11 mars 1826	Du 18 novembre 1826 au 31 mars 1827		Du 4 août 1834 au 4 avril 1835
Cathédrale de Chartres (B)	Du 27 juillet 1823 au 21 février 1824	Du 30 août 1824 à décembre ? 1825 (et 1837)	De début mai 1830 à mars 1831			Du 12 décembre 1827 au 14 juin 1828
Chapelle d'holyrood (D)	Du 20 octobre 1823 au 23 septembre 1824	Du 21 mars 1825 à décembre ? 1825	De début avril 1826 à mars 1827	Du 16 avril 1827 à décembre 1827	Du 19 avril 1828 au 20 décembre 1828	De juin 1829 au 29 mai 1830
chapelle de Roslin (D)	Du 24 septembre 1824 au 14 août 1825	Du 20 février 1826 à mai 1827	Du 26 avril 1828 à fin mai 1829		De fin juillet 1827 au 8 avril 1828	De avril 1835 au 31 octobre 1835

Annexe 2 : Chronologie des dioramas

	Paris 4, rue Sanson	Londres Regent's Park	Liverpool Bold Street	Manchester Cooper Street	Dublin Great Brunswick street	Edinburgh Lothian Road
Ville de Rouen (B)	Du 20 avril 1825 au 30 novembre 1825	Du 20 février 1826 à mai 1827	De juin 1829 à début avril 1830			De juin 1830 à avril 1831
Ruines dans le brouillard (D)	Du 15 août 1825 au 4 mai 1826	Du 4 juin 1827 à mars ? 1828				De mai 1832 à fin janvier 1833
Environs de Paris, Saint Cloud (B)	Du 27 novembre 1825 au 23 août 1826	Du 4 juin 1827 à mars ? 1828	De mai 1831 à janvier 1832			De novembre 1836 à décembre 1837
Village de Unterseen (D)	Du 24 août 1826 au 21 août 1827	Du 24 mars 1828 à mai 1829	Du 30 janvier 1832 à octobre 1832			De juin 1833 au 19 juillet 1834 et de janvier 1838 au 21 avril 1838
Village de Thiers (D)	Du 11 novembre 1827 au 26 juillet 1828	De mai 1829 à avril ? 1830				De mai 1838 au 15 juin 1839
Mont St Gothard (D)	Du 27 juillet 1828 au 3 août 1829	D'avril 1830 à juin ? 1832				De novembre 1835 au 5 novembre 1836

La production de Daguerre et Bouton a été bien plus importante, mais les sources sont souvent en contradictions, tant sur la date de création que sur l'auteur.

Durant la période d'association, jusqu'à 1830, les deux peintres ont aussi réalisé :

- *Le commencement du déluge* (D en 1825?)
- *La Vallée d'Unterwalden* (?)
- *St Pierre de Rome* (B)
- *Le Grand Canal de Venise* (B)

En 1830, Daguerre cherche une façon d'attirer le public et propose, en 1830-1831, une *Vue du Mont Blanc depuis la vallée de Chamonix*. Dans ce diorama, véritable transition avec ceux à doubles effets, Daguerre introduit un vrai châlet et d'autres éléments en trois dimensions sur l'avant-scène.

Puis les dioramas à doubles effets apparaissent, vers 1834 :

- *Le bassin du commerce à Gand* (1834)
- *La messe de minuit à Sainte Etienne du Mont* (même année)
- *La vallée de Goldau*
- *L'Inauguration du temple de Salomon* (1836)
- *Le Sermon à l'église de Montréal*

Bouton, en Angleterre, crée :

- *Le Caveau de St Denis*
- *L'Abbaye de Westminster*
- *Le Campo Santo de Pise* (mai 1830)

A partir de 1835, il reprend le procédé à double effet de Daguerre pour élaborer son *Intérieur de l'église de Santa Croce de Florence*.

Après l'incendie du bâtiment de Daguerre, Bouton revient à Paris et ouvre un nouveau spectacle de diorama, où il présente à partir de 1842 :

- *Vue de Fribourg*
- *Vue de Chine* (1847)

Jusqu'à l'année 1849 où ce bâtiment brûle également.

Annexe 3 : Entretien avec Mme Calvarin

Retranscription de l'entretien avec Mme Calvarin du 16 avril 2007

Pouvez-vous vous présenter, nous dire quelle est votre responsabilité par rapport au diorama ?

Mme Calvarin, conservateur du Musée Adrien Mentienne, responsable du patrimoine mobilier et immobilier de la commune, donc responsable en charge du dossier de la restauration du diorama. L'oeuvre est classée Monument Historique depuis décembre 1913, donc toute restauration doit être faite en accord avec l'Etat. Le projet de restauration du diorama est un accord entre l'Etat et la commune.

Parlez-nous du diorama de Bry-sur-Marne réalisé par Daguerre : quand a-t-il été créé ? Pourquoi ? Fonctionne t'il de manière identique aux autres dioramas ? Pourquoi l'avoir placé dans une église ?

Le diorama de Bry pose des questions auxquelles on n'a pas encore de réponses. Pourquoi le diorama à Bry ?

Daguerre vient en 1839, après que son diorama de Paris ait brûlé. Ses inventions viennent d'être rachetées par l'état et il touche une pension. Il achète une immense propriété, qu'on appelle le belvédère parce qu'il se fait construire une grande tour avec vue sur la Marne, dont il fait décorer les murs extérieurs avec des motifs mauresques. Elle donne face à l'église. La châtelaine, Geneviève de Rigny, va lui demander de faire ce diorama pour Bry. Est-ce qu'il l'a fait simplement parce qu'elle lui a demandé, ou pour d'autres raisons ?

La première raison est que l'église a une orientation extrêmement intéressante, qui ne correspond pas exactement aux orientations classiques. Le chœur est dirigé légèrement nord-est. Ne s'est il pas dit,

en remarquant cette orientation singulière, qu'il pourrait se servir de la lumière naturelle pour animer son diorama ?

La deuxième raison est qu'il s'agit d'une petite église de province, elle n'a pas un charme exceptionnel, elle est assez neutre à l'intérieur. Peut-être s'est il dit qu'il pourrait ainsi la modeler à son goût ? De plus, il avait un pouvoir et une personnalité politique tels, des liens avec la famille royale et des personnalités connues, qu'il a peut-être pensé qu'il pourrait faire ce qu'il voulait.

La troisième raison est qu'il avait tous les atouts en main, la maîtrise de la technique du diorama, une église qu'on lui demande de décorer, pour peindre un dernier diorama. L'intérieur fait penser un peu à une camera obscura, c'est un espace sombre, qui n'est pas très grand. L'extrémité du chœur, si on l'ouvre, pourrait être de la même taille que les ouvertures qu'il avait dans son théâtre à Paris.

En tout cas, Mlle de Rigny lui demande de faire ce diorama, la famille Mentienne dont sont issus plusieurs maires de Bry, se félicite de la venue d'une telle personnalité, qui devient conseiller municipal, qui est donc actif dans la vie de la commune. Il va accepter de faire ce diorama et va même aller plus loin en le faisant gracieusement. Il va peindre pendant plusieurs mois cette toile au fond du chœur de l'église.

Par contre il demande à ce qu'on transforme complètement l'église : il faut casser le fond du chœur, faire une ouverture de 6m sur 7 - qui correspondrait presque aux ouvertures du diorama de Paris - et qu'on fasse une extension avec une ouverture dans la toiture pour éclairer la peinture.

Tout semble fait comme il le souhaite, le décor intérieur de l'église est modifié, les peintures des murs sont refaites pour la rendre plus sombre. La lumière, qu'il maîtrise 20 ans après son invention du diorama, semble parfaite. Ces modifications lui permettent d'obtenir un « mini-théâtre ».

Les récentes découvertes aux archives semblent aller dans ce sens, puisqu'elles nous apprennent qu'il a fait retapisser l'intérieur du chœur avec des tissus, posé des rideaux qui s'ouvraient et se fermaient. On est assez proche du théâtre.

Qu'est-ce que représentait ce diorama ? L'intérieur d'une église gothique imaginé, parce qu'on est en plein romantisme. Quand on rentre dans l'église à l'époque, elle est très neutre. Ce qui veut dire que tous les regards sont focalisés sur l'œuvre qu'il a peinte. Dans le chœur il va utiliser tous les objets du culte comme objets décoratifs, il va offrir des bougeoirs qu'il va faire accrocher sur les murs et va faire poser des boiseries. L'autel classique est parfait, il n'a pas besoin de le changer, mais il le change de place en le plaçant dans le prolongement exact. Quand on rentre dans l'église et qu'on regarde la peinture, on a vraiment l'impression de passer dans une deuxième salle, l'église réelle constituant l'avant-choeur de la cathédrale représentée sur la peinture.

Pour la technique, il va d'abord probablement utiliser une camera obscura pour obtenir la perspective parfaite, puis il va reporter son dessin sur la toile. Il s'agit d'une toile de 5m sur 6 environ, à peu près 32m², plus large que haute, composée de trois lés, qui semble être en calicot.

Elle était certainement exposée non pas à plat, mais légèrement en arrondi, en fonction de la lumière et des effets qu'il souhaitait. Elle représente un décor d'église gothique avec un jubé dans le fond. Il est intéressant de voir que cette toile qui était conçue pour être vue à 15m par les paroissiens, est constituée de nombreux détails, signe que Daguerre s'est beaucoup amusé dans la réalisation de son décor. Outre l'autel et les grands vitraux qui s'éclairent, il a ajouté une multitude des petits détails, des bouquets, des clous en trompe l'œil sans rien accroché dessus, des encadrements vides, des toiles d'araignées dessinées.

On est sûr que c'est Daguerre qui l'a peint parce que les archives nous le confirment, et qu'il y a sa signature avec la date 1842. Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a une deuxième signature de Daguerre, celle qu'il utilisait sur ses daguerréotypes, avec inscrit « retouché en 1847 ». Est-ce que c'est lui qui a inscrit retouché en 1847 ? En tout cas on est sûr que la signature est de lui. Il a sûrement fait des retouches et signé à la mine de plomb comme il a l'habitude de signer ses œuvres.

Il semblerait que la toile se transformait à certains moments de la journée en fonction de l'orientation du soleil. Mais comme le soleil bougeait en permanence, on peut imaginer que les changements devaient se faire à plusieurs moments de la journée. Y avait-il des ouvertures derrière ou sur les côtés ou l'éclairage ne se faisait que par la verrière zénithale ? On n'en sait rien, il faudra faire des sondages. On n'imagine pas qu'il y ait eu un machiniste en permanence en train de manipuler des miroirs comme dans le diorama de Paris. Donc on peut supposer qu'il s'était contenté, comme en témoignent certains écrits, d'un grand tissu, probablement vert, tendu sous sa verrière, permettant d'atténuer la lumière du soleil et d'éviter qu'un point lumineux vienne troubler l'effet. Daguerre dit lui-même dans ses archives qu'il n'aime pas la lumière trop forte du soleil, il faut l'atténuer pour pouvoir la manipuler.

Donc l'effet de transparence était produit grâce à l'utilisation de la lumière du soleil.

Cette peinture a été mise dans une extension arrondie. Il semble que la toile suivait la forme de cette extension, et devait probablement être accrochée par ses côtés puisqu'il reste des crochets en partie haute. La toile était tellement fine qu'elle était suspendue et tendue en partie basse par des poids, les lés n'étaient pas attachés entre eux, laissant une certaine souplesse.

Cette toile a très certainement été encollée des deux côtés avec une colle de parchemin, puis peinte avec des couleurs mélangées dans de l'huile. La transparence était telle que cela ressemblait à de l'aquarelle.

Annexe 3 : Entretien avec Mme Calvarin

Aujourd'hui, on voit une toile qui a été rentoilée, vernie, retouchée, qui est extrêmement sombre mais qui devait être assez belle avec des couleurs qu'on ne voit plus aujourd'hui.

Quel est son statut et sa valeur : objet de culte, trompe-l'œil, témoignage historique, objet de curiosité, œuvre artistique ou décorative, expérimentation scientifique ?

Comment a-t-il été perçu par la population, les paroissiens ?

Cette peinture, au 19^{ème} siècle, était normalement perçue parce qu'on était dans une époque où, au niveau philosophique, un objet décoratif qui représentait une scène de culte était considéré comme naturel dans une église. Un objet à la fois social, parce qu'il avait une signification ; politique, parce que c'était une représentation luxueuse dans une simple église paroissiale.

Donc à l'époque de Daguerre, tout le monde était d'accord. Ce qui est socialement logique pour le siècle : on est en plein romantisme, ce genre de peinture était considéré comme un luxe. Aujourd'hui, si on vous offrez une œuvre exceptionnelle d'un artiste très connu, vous accepteriez de la mettre dans l'église, parce qu'elle a une grande valeur et qu'elle est en relation avec le culte. Donc jusque là, cette œuvre était parfaitement perçue, personne ne se posait de questions.

Avec le recul, je ne pense pas qu'à l'époque on se disait que cette œuvre avait une grande valeur. La notion de valeur dans une église, il n'y en avait pas, puisque c'était un objet de culte.

Aujourd'hui on peut considérer qu'il s'agit d'une œuvre à la fois culturelle, puisqu'il n'y a aucune scène qui soit répréhensible dans ce tableau ; une œuvre culturelle, car c'est une œuvre peinte monumentale considérée comme une œuvre de grande valeur. Déjà en 1910, on parlait du principe qu'on ne pouvait pas évaluer la valeur de cette œuvre parce qu'elle était unique. Une invention scientifique aussi, bien qu'à l'époque on ne se posait pas la question, bien que l'état ait acheté cette invention à Daguerre.

On considère donc qu'il s'agit d'une œuvre de grande valeur, bien qu'on ne puisse pas l'estimer financièrement. Par contre, on est capable de dépenser des sommes faramineuses pour la restaurer, retrouver la transparence, mener des études dessus. On est prêt à refaire des transformations dans l'église avant de la remettre dedans. Bref, on est prêt à faire beaucoup de choses qu'on n'aurait probablement pas fait en début de 20^{ème} siècle. Aujourd'hui c'est une œuvre classée Monument Historique, donc elle a de la valeur.

Maintenant, savoir quel est son statut aujourd'hui... Pour le monde culturel, elle a un statut extrêmement important grâce à son classement.

Pour les paroissiens, si on revient au 20^{ème} siècle, avec le concile qui s'est tenu dans les années 1970, où on demandait à ce que l'austérité dans l'église revienne, où on a changé l'autel de place et on s'est débarrassé de toutes les œuvres picturales qu'il y avait dans l'église, je ne suis pas sûr que ce soit une œuvre acceptée facilement par la paroisse.

Cette œuvre, dès sa création en 1842 a été très bien perçue par les paroissiens. Sauf pour certaines personnes du clergé, entre autre le père Duchaine, qui écrivait de nombreux articles, et qui a très mal perçu ce décor théâtral dans une église paroissiale. Il a considéré qu'il n'avait pas sa place, que même représentant des scènes de culte, on ne devait pas mettre ce type de décor dans les églises. Pour lui, cela distrairait les paroissiens et faisait un peu miraculeux. C'est la question du miracle, du faux miracle... Il a très mal pris cette installation. Mais a priori c'est le seul qui ait été aussi négatif.

Comme tout invention, on se lasse, on oublie, et jusque dans les années 1870, même si on a fait des restaurations, petit à petit les effets vont disparaître, parce que le velin va tomber, parce que la toile va se dégrader, qu'il faut l'entretenir et que la commune a autre chose à faire.

Cette situation va largement s'amplifier au début du 20ème siècle, avec l'arrivée d'un nouveau curé. Il trouve que son église est trop sombre, il aimerait une église plus moderne, sans tombes à l'intérieur, sans ce tableau gênant derrière. Il ferme définitivement le rideau devant l'ouverture, il fait retirer toutes les tombes des seigneurs de Bry du M.A. jusqu'au 19ème s., dans le chœur comme dans la nef centrale, et les envoie à la casse. Ces tombes, qui étaient déjà protégées et inscrites dans l'inventaire, sont récupérées par Adrien Mentienne qui les remet une à une. Le curé fait mettre du carrelage et fait repeindre les murs en blanc, ce qui fait dire à Mentienne, maire à l'époque : « du théâtre on est passé au café-théâtre ». Ces transformations vont être très mal perçues.

Il faut savoir qu'au début du 20ème s., avec la séparation des biens de l'église et de l'état, la paroisse et la commune sont en opposition. La paroisse considère que tout lui appartient et qu'elle peut en disposer comme bon lui semble. La commune, quant à elle, fait immédiatement inventorier les biens de l'église, pour éviter que l'on y touche. Cela va mener à des relations conflictuelles, le curé cherchant à détruire tout ce qu'il peut. Du coup, très vite, en 1913, le diorama est classé Monument Historique pour le protéger et éviter qu'il soit détruit, chose très rare à cette époque pour les peintures d'église.

Parlez-nous de sa détérioration, de son histoire matérielle.

En 1842, Daguerre peint son tableau et il fait des retouches dès 1847.

En 1867, on change la verrière qui avait un châssis en bois pour mettre un châssis en fer parce qu'il y a des écoulements d'eau sur la toile. Donc déjà on imagine que la toile a été abîmée.

En 1870, durant la guerre franco-prussienne, Bry a été très touchée, la commune est devenue ville morte et tous les bryards ont été expulsés sur Paris, pendant 1 an. Mentienne revient tous les jours, et constate qu'un prussien, vérifiant que tous les bryards sont partis, est

rentré dans l'église, a soulevé le rideau pour découvrir la toile derrière. Comme elle n'était pas positionnée au fond puisqu'elle était en forme arrondie, il ne pouvait pas voir derrière. Il donna donc un grand coup de sabre pour vérifier que personne n'était caché derrière.

Les prussiens s'en vont, et en 1873 on restaure la toile, à l'initiative de la famille Mentienne, amis de Daguerre, qui souhaite protéger et garder en mémoire cette œuvre qu'ils considèrent comme exceptionnelle.

En 1900, l'église est transformée, on ferme définitivement le grand rideau, le velin qui servait pour atténuer les nuances va se déchirer, la toile oubliée s'abîme, se déchire partiellement, la partie centrale va se rabattre en lambeau en partie haute. La mairie s'inquiète et après classement Monument Historique de l'œuvre, l'état fait appel à des restaurateurs. On conclut qu'il faut absolument protéger l'œuvre. Il faut la démonter, l'entoiler pour qu'elle ne se déchire plus, faire des retouches. Ils grattent en partie ou en totalité le revers, et collent une toile de lin derrière, plus épaisse. Avec les écarts de température, la toile de lin se rétrécit et des boursouflures vont se former. Pour coller cette toile, ils vont utiliser ce qu'on appelle aujourd'hui de la colle blanche qui a un effet néfaste sur l'aspect pictural.

Les années passent et il est nécessaire de reprendre cette restauration. C'est le même atelier qui s'en occupe : on démonte à nouveau la toile pour la mettre sur un châssis. En la rentoilant, on lui avait déjà fait perdre sa transparence. En la tendant sur un châssis, on la transforme en tableau de chevalet. Mais la toile tient mal, donc on va remettre des baguettes derrière, au niveau de la couture des lés, pour agraffer la toile dessus. On remastique, on colle des papiers sur les coutures et on repeint dessus.

Durant les années suivantes, la toile continue à faire drapeau. On va se rendre compte que la toile s'abîme de plus en plus, que la verrière est toujours là, donc en 1996, on décide de faire appel aux Monuments Historiques pour essayer de trouver une solution. Cela met quelques années à se mettre en route. Finalement en 2004, la 1ère étude est faite

Annexe 3 : Entretien avec Mme Calvarin

et conclue qu'on ne peut pas restaurer cette œuvre et qu'il vaut mieux la laisser mourir de sa belle mort.

Une 2ème étude va être faite, disant qu'il est peut-être possible de restaurer cette toile. L'état et la commune lancent donc un appel d'offre en 2006. L'équipe qui a fait l'étude est sélectionnée, non pas parce qu'elle a fait l'étude mais parce que c'est elle qui connaît le mieux la technique du diorama et qui est la plus proche de nos demandes.

Qu'elles sont les demandes de l'état et de la commune ? Restaurer la toile, essayer de retrouver de la transparence si y en a, et surtout de repositionner l'œuvre dans l'église en essayant de lui donner la forme qu'elle avait au 19ème s.

On ne veut pas de nouveau un tableau de chevalet. Les avis évolueront en fonction de ce qui va être trouvé.

Le diorama est actuellement en cours de traitement de conservation-restauration. Qu'attendez-vous de ces traitements ?

Qu'ils stoppent les processus de dégradation de manière à conserver une peinture sur toile usée et ayant perdu la transparence spécifique qui fait d'elle un diorama, en laissant apparaître les traces de sa dégradation ?

Ou bien souhaitez-vous une réintégration colorée afin de rétablir son caractère de trompe l'œil ? S'il reste des traces de peinture au revers, qu'envisagez-vous ? Tenter de réactiver l'effet de fondu-enchaîné propre au diorama ? Laisser visible le revers aux spectateurs en leur permettant de déambuler autour ?

Envisagez-vous de projeter l'image de ce qui aurait pu se trouver au revers sur la face, afin de redonner pleinement l'illusion de transformation de l'image propre au diorama ? Ou de créer un fac-similé en substitution ?

Dans l'idéal, j'aimerais qu'on retrouve la transparence et qu'on

puisse voir au moins en partie les effets. C'est difficile de répondre à cette question parce je crois qu'on va évoluer en fonction de la restauration.

De toute façon, aucune intention de faire du faux dans l'église, ce n'est absolument pas l'objectif. Tout ce qui concerne la pédagogie auprès du grand public ne se fera jamais dans l'église. Un lieu qui va être créé exprès, en face de l'église, dans l'ancienne propriété de Daguerre, avec la documentation, éventuellement des copies, des explications sur le mécanisme, mais l'église est en priorité un lieu de culte.

Par contre, aucune intention que le diorama soit caché ensuite. Une fois restauré, il sera définitivement visible.

La projection d'une image du revers sur la face du diorama est inenvisageable, même ponctuellement. De toute façon, cela va dépendre de ce que l'on trouve au revers. Si on ne trouve rien parce la couche picturale est trop détériorée, si on est obligé de doubler parce que la toile n'a plus de tenue... Peut-être qu'on fera un fac-similé avec les effets, mais ce ne sera sûrement pas dans l'église qui est en priorité un lieu de culte. Par contre l'œuvre reprendra sa place dans l'église parce qu'elle était faite pour ce lieu. On va essayer de se rapprocher au maximum du décor qu'il y avait à l'époque de Daguerre, sans bousculer la tradition culturelle. On ne pourra pas passer derrière, même si au départ cela était envisagé, parce que ce n'est pas conçu pour cela.

Mais il y aura un espace dans la maison Daguerre où tout sera expliqué, présenté, afin qu'on voit les effets. Peut-être qu'on mettra un panneau dans l'église avec une photo du revers de la toile. Mais rien ne sera fait sans l'accord de la paroisse qui est dans son bâtiment et qui décide. Par contre l'œuvre ne sera jamais plus cachée. Ce n'est pas une peinture blasphématoire, donc il faut arrêter d'en faire « la chose » dans l'église, parce que c'est ce qu'on entend.

S'il n'y a pas de traces au revers, on ne va pas en fabriquer.

Par contre, si on est dans une situation idéale, si on arrive à désentoiler et qu'il reste de la peinture au revers, si on retrouve de la transparence et qu'on arrive à retrouver les effets que voulait

Daguerre...

De toute façon on va repositionner la toile comme on imagine qu'elle l'était à l'époque de Daguerre. Elle ne sera pas repositionnée sur un châssis-cadre dans le fond. On refera les ouvertures dans la toiture et on essaiera de retrouver les effets de Daguerre. On ne va pas faire un théâtre dans l'église, mais on essaiera au maximum de donner la possibilité de voir tel que c'était à l'époque. Mais toutes les explications seront ailleurs, même si le prêtre aujourd'hui est d'accord pour mettre des explications, une petite vidéo dans le fond par exemple. Dans ce cas, il faudra faire une convention avec l'évêché. Peut-être qu'on reviendra à faire un éclairage naturel, ce qui est à mon avis le plus souhaitable. Si on ne trouve pas de transparence et/ou de peinture au revers de l'oeuvre, on la conservera en trompe-l'œil, mais on respectera le vieillissement de la toile, il n'est pas question de faire un faux...

(...)

La restauration du diorama s'inscrit dans un vaste projet de reconnaissance et de mise en valeur des créations de Daguerre. Pouvez-vous nous en dire plus ?

On est à Bry, ville de l'image. Il y a eu Etienne de Silhouette, il y a eu Daguerre. Il n'y a pas de musée sur Daguerre, à cause d'un manque de reconnaissance, en France, lié à une vieille discussion qui remet en question sa place dans l'invention de la photographie. Daguerre est un peu le mal aimé. Personne ne s'est intéressé à l'invention du diorama.

Il faut donc redécouvrir toutes ces techniques et toutes ces inventions, relatives au décor de théâtre. Il y a à Bry la Société Française de Production, où on faisait les plus grands décors de théâtre et où on tournait des films. Il y a aussi l'Institut National de l'Audiovisuel, qui archive les images.

Donc cela pourrait être une image de proue pour l'est parisien qui est le parent pauvre d'Ile-de-France, parce que toutes les grandes

sociétés ont leurs bureaux à l'ouest et leurs usines à l'est. Les artistes peintres désertaient l'est pour aller vers l'ouest, vers la mer et le soleil.

N'oublions pas que l'est parisien, c'est aussi Joinville, ville des frères Lumières. L'est parisien était donc très lié à l'image.

L'idée est donc de remettre en valeur l'est parisien, et pour cela, Daguerre est parfait. Il a laissé un diorama et il semblerait que ce soit le dernier au monde. C'est un circuit touristique intéressant des inventions scientifiques du 19ème, siècle très à la mode aujourd'hui.

La restauration du diorama constitue la première étape.

Ensuite, on explique comment fonctionnait le diorama, et on sait qu'on ne peut pas mettre cette documentation dans l'église. Donc on trouve un lieu. La propriété de Daguerre va être mise en vente dans deux ans et c'est l'occasion ou jamais de la racheter pour préserver ce patrimoine, cette mémoire du patrimoine. Parce que si elle est vendue à des promoteurs, elle sera détruite au profit de lotissements.

La commune pourrait faire le sacrifice d'acheter cette propriété pour qu'elle devienne un lieu de culture. Ce qui permettrait de conserver les bâtiments où habitait Daguerre et les autres propriétés voisines, et de les utiliser pour abriter un centre de ressources, de recherches, pour faire des expositions temporaires... Un centre de ressources autour de la thématique du précinéma, ce qui n'existe pas. Il existe en France de nombreux musées du cinéma, de l'image et de la photographie, mais pas sur le précinéma ou sur Daguerre. Or Daguerre n'est pas que le précurseur de la photographie ; avec son invention du diorama et du fondu enchaîné, il est aussi celui du cinéma. Il faut absolument le mettre en valeur.

Ce projet beaucoup plus important pourrait donc débiter par l'acquisition de la propriété. L'objectif étant qu'il devienne un centre de ressource international, puisque c'est une grande demande des américains.

Pourquoi les américains ? Petite anecdote : lorsque Daguerre est

Annexe 3 : Entretien avec Mme Calvarin

mort, il y a eu un deuil national aux Etats-Unis, alors qu'en France on ne savait même pas qui il était.

Pourquoi le daguerréotype aux E.U ? Parce que la population américaine de l'époque était souvent nomade, or il était de bon ton d'emporter l'image de sa famille avec soi, donc le daguerréotype a été une des premières solutions. Lorsque l'état a acheté l'invention de Daguerre, elle est devenue universelle et gratuite pour tous - sauf pour les anglais à qui il l'a vendu. Donc les américains étaient entièrement libres d'utiliser cette technique, et le procédé était si simple qu'il n'y avait absolument pas besoin de faire appel à des professionnels.

Donc le daguerréotype a été considéré dès le début, autour des années 1850, comme un outil accessible pour toutes les catégories sociales, contrairement à la France où ce luxe était réservé à la bourgeoisie. De plus, la qualité de la lumière étant meilleure là-bas qu'en France, ils ont amélioré le système du daguerréotype pour le portrait, en diminuant les temps de pose, ce qui leur a permis de se spécialiser dans le portrait. Daguerre est donc considéré comme un libérateur.

Concernant d'éventuelles subventions, le Getty Institute considère que la restauration du diorama est extrêmement importante. Dans le cadre de leur aide aux projets d'intérêt international, le Getty trouve que le projet est éligible et il nous a demandé de faire un dossier pour éventuellement obtenir des subventions.

Si le Getty nous soutient dans le cadre de la restauration, il sera plus facile de trouver des subventions ailleurs, parce que l'image du Getty est importante.

- Equipe support :

La concrétisation du projet de conservation - restauration de la toile peinte fait suite au diagnostic favorable de l'étude de faisabilité réalisée par Alain Roche et Dominique Dollé en 2004. A partir de tests sur échantillons de toile encollée à l'acétate de polyvinyle (l'adhésif de doublage de l'oeuvre), les deux conservateurs - restaurateurs établissent un protocole qui permet un retrait satisfaisant de l'adhésif. Le doublage contraignant et difficilement réversible de la toile peinte constituant un obstacle à tout traitement, ce diagnostic est décisif.

La volonté des responsables de l'oeuvre est d'assurer la conservation matérielle de la toile peinte, d'améliorer son aspect esthétique et sa présentation au sein de l'église ; de retrouver les effets de diorama si les traitements permettent le rétablissement de la transparence et la découverte de l'image du revers, ou à défaut de rendre à l'oeuvre sa fonction et son esthétique de trompe l'oeil.

Le choix final dépendra donc de l'évolution de l'intervention.

La désignation de l'équipe de spécialistes, après lancement de l'appel d'offre en 2006, privilégie la prise en compte, parmi les propositions des candidats, des spécificités du diorama.

L'équipe retenue est composée autour d'Alain Roche et de Dominique Dollé, qui ont réalisé les tests et sont jugés les plus à même de répondre aux volontés des commanditaires.

Il s'agit d'un groupement conjoint, de 5 co-traitants et de 5 sous-traitant, issus de l'INP, de la MST, ou d'écoles étrangères délivrant des diplômes équivalents. Ils sont partagés en deux équipes.

- Alain ROCHE
Restaurateur, Ingénieur
Responsable de LARCROA (Laboratoire d'Analyse et de Recherche pour la Conservation et la Restauration d'Oeuvres d'Art).
Responsable de l'équipe support. (co-traitant)
- Ariel BERTRAND
Responsable du matériel et de l'atelier.
Chef de groupe (co-traitante)
- Christian CHÂTELLIER
Restaurateur
Assistant technique
Chef de groupe (sous-traitant)
- Laurence FRAGNE
Restauratrice
Assistante à la documentation (sous-traitante)
- Bettina EWALD
Restauratrice (sous-traitante)
- Raquel SIGUENZA BARTOLOME
Restauratrice (sous-traitante)
- Élodie NICLOT
Restauratrice (sous-traitante)

Annexe 4 : Le chantier de Conservation-restauration

- Equipe couche picturale :

- Dominique DOLLÉ Mandataire du groupement
Restaurateur
Responsable de l'équipe couche picturale.(co-traitant)
Responsable du matériel
- Bertrand BEDEL de BUZAREINGUES
Restaurateur
Responsable de l'équipe couche picturale
Responsable de la documentation (co-traitant)
- Sophie DEYROLLE
Restauratrice
Responsable de l'équipe couche picturale (co-traitante)
- Claire BOUAL
Restauratrice (sous-traitante)
- Sophie GHERSI
Restauratrice (sous-traitante)

L'intervention de conservation
- restauration de la toile peinte se déroule au sein d'un atelier de 100 m² aménagé, construit spécialement en 2006.



Les objectifs et propositions du groupement sont :

- *Pour le support* : parvenir à retirer le support de doublage, enjeu principal de cette intervention, sans affecter l'intégrité de l'oeuvre. Cela afin d'améliorer la planéité de la surface de l'oeuvre et de la consolider. Les tests réalisés serviront de base technique pour le dédoubleage.

La repose de l'oeuvre dans l'église, sur une structure adaptée, dépendra du cahier des charges établi par la suite.

- *Pour la couche picturale* : rendre à cette peinture la lisibilité :
- de l'ensemble de l'image, en tant que trompe-l'oeil architectural,
 - de ses particularités techniques,
 - des qualités artistiques contenus dans les détails de l'oeuvre,
 - de son histoire matérielle.

Pour cela, il faut envisager dans un premier temps un nettoyage approfondi ;

Puis une réintégration picturale, qui dépendra des résultats du nettoyage. Celle envisagée est de type illusionniste, avec pose de glacis légers correctifs, afin de restituer une continuité de la matière originale sans volonté imitative.

Enfin, la pose d'un vernis de protection final, à base de résine synthétique stable et réversible, vaporisé. Le degré de saturation et de brillance doit être choisi en concertation avec les responsables de l'oeuvre.

Annexe 4 : Le chantier de Conservation-restauration

Le déroulement du chantier

1. Dépose de la toile - mars 2007

En raison de l'exiguïté de l'ouverture de la niche et de la taille importante de l'œuvre, il est nécessaire de déposer un lé après l'autre. Les jonctions des lés et les bordures sont libérées.

Il s'agit aussi de protéger pour le transport les zones fragiles présentant des soulèvements de matière picturale, des pulvérulences ou des faiblesses de support. Pour cela, on applique localement des feuilles de papier boloré fin à la tylose.

Pour déposer les lés de toile, on emploie de grands châssis en bois aux dimensions de chaque lé, sur lequel on tend une toile de coton qui va permettre d'assurer un plan de maintien lors des manipulations, à la fois souple, non abrasif pour l'œuvre et surchargeant peu l'ensemble. La formation d'éventuels ventres et plis de la toile, risquant de créer de nouvelles altérations, est ainsi limitée.

Afin de faciliter la dépose, le bord supérieur des lés est détaché de la traverse et il est agrafé sur l'entrait placé en contre-haut. Les châssis sont portés dans la niche, positionnés contre la face ou glissés derrière la toile (les deux méthodes ont été testées), la toile de coton en contact avec la toile originale. Avant toute intervention, une corde permettant de contrôler le poids de l'ensemble lors des manipulations est nouée à la traverse supérieure du châssis et tendue grâce à une poulie positionnée au centre de l'entrait en contre-haut. Deux personnes en partie haute sur l'échafaudage assurent le détachement et le réagrafage progressif du bord supérieur sur le support de dépose. Certains bords ne présentant pas de bords de clouage pour fixer la toile et la maintenir sur les châssis, des sangles sont tendues horizontalement autour de l'ensemble toile

originale - châssis de dépose à intervalles réguliers sur la hauteur. Une fois chaque lé déposé sur le châssis, l'ensemble est sorti de la niche pendant qu'une personne assure la descente en maintenant la corde en tension.

Les lés détachés des châssis sur le sol sont ensuite enroulés sur un rouleau, protégés par un film-bulle et transportés hors de l'église dans l'atelier.



Extraction de la toile après sa mise sur châssis

En haut : séparation des lés
En-dessous : pose de papiers de protection

Annexe 4 : Le chantier de Conservation-restauration

2. Opérations de nettoyage des lés latéraux - mars-avril 2007

Les lés sont repositionnés sur bâti afin d'être traités verticalement. Le dégrasage de la couche picturale est effectué avec du New Des (benzalconium chlorure à 10%) dilué à 9% dans de l'eau déminéralisée suivi d'un rinçage à l'eau déminéralisée.

Des test de nettoyage sont effectués sur les différentes plages colorées de la peinture : sur les bruns roux représentant des boiseries dans la partie basse, sur les rouge des rideaux, sur les blanc des colonnes centrales et sur les bruns des colonnes latérales.

Le vernis rencontré est très irrégulier et jauni, beaucoup plus épais dans les parties basses.

Un gel (Ethomeen et Carbopol) de xylène-isopropanol (50-50) est retenu pour l'élimination du vernis, suivi d'un rinçage au mélange iso-octane-isopropanol (50-50).

Plusieurs repeints à l'eau, jutoses généralisés, présents essentiellement dans la partie haute des deux lés (rideaux bruns), ont été éliminés au moment du dégrasage.

Certains repeints à l'huile, ramollis après l'application des gels ont pu être enlevés au scalpel.

Un mélange de diméthylformamide-acétate d'éthyle (50-50) a été utilisé très ponctuellement pour certains d'entre eux.

De nombreux jutoses dans les bruns roux et les bruns sombres ont été éliminés avec le gel xylène-isopropanol suivi d'un rinçage xylène-isopropanol (50-50).

Des bandes de papiers Kraft peintes qui joignaient les lés entre eux ont été éliminées à l'aide d'eau déminéralisée, découvrant la peinture originale plus ou moins lacunaire.

Une zone située à l'extrême gauche du lé gauche, dans la partie inférieure, a été anciennement restaurée par l'application de deux enduits complètement repeints : un enduit fin, blanc, à la céruse et un enduit jaune plus grossier, sans doute à base d'huile. Ces enduits recouvrent environ un mètre carré. Ils ont été vraisemblablement appliqués pour masquer plusieurs déchirures et déformations, et les nombreuses lacunes occasionnées par celles-ci. Cette zone correspond, d'après les témoignages historiques, au coup de sabre du soldat prussien de 1970.

Le dégrasement est réalisé avec un gel de diméthylformamide-acétate d'éthyle et au scalpel, avec un rinçage par le mélange d'iso-octane-isopropanol.



Ci-contre : la zone du «coup de sabre»

Ci-dessous : Dévernissage



3. Opérations support sur les lés latéraux - mai 2007 à mars 2008

Après dépose de l'oeuvre sur les plans de travail, une première consolidation générale par imprégnation à la face est réalisée au Plexisol P 550 à 3% dans un mélange White Spirit/acétone. Deux passages sont effectués, espacés d'un temps de séchage.

La peinture, soumise à des tensions importantes pendant les opérations de désentoilage et de suppression de la colle, nécessite une protection qui maintiendra la peinture en place.

Une première protection de papier boloré 12g/m² est collé avec une colle d'amidon renforcée de colle de poisson. Inerte aux solvants, elle servira de couche d'intervention.

Une couche de non-tissé de polyamide collée avec une cire/résine (cire microcristalline/Plexisol P550) sert de renfort.

Enfin une couche de papier Canson 160g/m² collée avec un mélange de colle de poisson et d'amidon va permettre de rigidifier l'ensemble.

Le désentoilage se fait par arrachage à sec de la toile par lambeaux. Des essais ont été faits pour évaluer la largeur des bandes en fonction de la résistance de la toile. Des bandes de 12 cm sont tracées à la craie et le doublage est légèrement entaillé au cutter. La toile se décolle mais l'adhésif reste intégralement sur la toile d'origine et forme un film plus ou moins régulier.

Les gazes et l'adhésif de doublage (acétate de polyvinyle) sont ensuite retirés. Le solvant employé est un formiate d'éthyle.

Il est appliqué sur la surface par carreaux, puis la zone est couverte d'un mélinex pour limiter l'évaporation. Une fois la colle ramollie, l'ensemble gaze/colle est retiré mécaniquement.

Les mastics présents sous la gaze sont éliminés mécaniquement au

L'adhérence de la couche picturale est ensuite contrôlée par ouverture d'une fenêtre dans la protection de surface.

La deuxième étape de ce travail consiste à consolider la toile qui se trouve, dans certaines zones, très abîmées et lacunaires. C'est le cas des parties supérieures des deux lés.

De nombreuses usures de la toile et des petits trous se concentrent dans les zones fragilisées. Seules les lacunes supérieures à 2 mm sont consolidées. Celles plus petites sont résorbées par fil à fil avec une émulsion d'acétate de polyvinyle. Les plus importantes sont consolidées par de petites incrustations d'une fine toile de coton encollée.

Une double imprégnation de consolidation de Plexisol P 550 (de même concentration que la précédente) est appliquée par le revers.

La peinture est ensuite retournée et les protections de surface sont retirées afin de pouvoir reprendre les incrustations par la face.

Une imprégnation de consolidation par la face est à nouveau réalisée (Plexisol P550 à 3%).

La reprise de la planéité de la toile se fait par cartonage : une première protection de papier boloré/colle de pâte, puis une seconde de canson/colle de pâte, l'ensemble mis sous tirants.

Une fois la toile remise dans le plan, le cartonage est retiré et une double couche de protection en préparation du doublage est positionnée sur la face, constituée d'un tissu polyamide encollé à la cire microcristalline/plexisol P 550.

La toile est ensuite retournée, puis la toile de doublage, une mousseline de polyester monofilament, est positionnée par-dessus et agrafée en bordure sur des baguettes en carton de renfort.

Annexe 4 : Le chantier de Conservation-restauration

L'adhésif de doublage est un plexitol B500 épaissi au xylène, appliqué à travers la mousseline de polyester.

Les parties hautes des lés, soumises au poids de l'ensemble et très fragiles, sont renforcées d'une bande supplémentaire de mousseline.

Après séchage, la toile est dégagée et remise sur bâti pour les interventions de couche picturale.



Désentoilage

4. Les traitements à venir

Les deux lés latéraux sont à présent doublés et prêts pour les interventions de couche picturale. La réintégration colorée n'a pas encore débuté et la décision du niveau d'intervention n'est pas encore prise. Le lé central, nettoyé en mars dernier, n'est pas encore désentoilé.

Les conditions de repose de l'oeuvre dans l'extension sont actuellement à l'étude.

Éditorial



Restauration du Diorama

En 1842, à la demande de Geneviève de Rigny, châtelaine de Bry, Louis Daguerre, peintre, décorateur de théâtre et co-inventeur de la photographie, peint gracieusement pour l'église paroissiale une œuvre monumentale. Cette pièce unique, classée monument historique depuis 1913, reste le dernier diorama de Daguerre et surtout le seul existant à ce jour dans le monde. Une expertise minutieuse menée sur le diorama a montré son état alarmant. Une restauration longue et coûteuse devient urgente et nécessaire.

La peinture faisait croire au spectateur que le fond de l'église de Bry «Saint-Gervais Saint-Protas» était prolongé par une église gothique beaucoup plus vaste. Tout est peint sur la même toile, en effet de jour sur la face et en effet de nuit sur le revers de la toile. Seule la lumière naturelle qui éclairait le tableau était mobile. L'un des effets sur le diorama était l'apparition de flammes sur chacune des bougies éteintes et fumantes dans l'effet de jour. De nombreuses restaurations malheureuses au cours du XX^e siècle ont fait perdre la transparence à cette peinture mouvementée.

La dernière étude de faisabilité datant de 2004 nous confirme qu'après restauration, la peinture de Daguerre retrouverait une transparence partielle ou complète. Nous sommes dépositaire et propriétaire d'un patrimoine unique au monde et nous devons tous ensemble unir nos efforts pour que cette œuvre retrouve ses effets d'antan.

Malgré la participation des institutions, la restauration de cette œuvre monumentale nécessite un appel à des dons privés et à du mécénat mais aussi et surtout l'appui de l'ensemble des habitants de Bry. Plus nombreux seront les Bryards à soutenir et à défendre leur patrimoine plus nous aurons de poids et d'influence pour mener à bien ce sauvetage du diorama.

Dans le prochain numéro de la Vie à Bry, nous vous présenterons plus en détails notre diorama et vous donnerons tous les éléments qui vous permettront de soutenir l'association Daguerre, le magicien de l'image, chargée de veiller à la protection et à la mise en valeur du patrimoine Bryard.

Le maire,
Jean-Pierre Spilbauer

AGENDA DU MAIRE

Lundi 25 septembre

- Réunion de l'ACTEP sur l'aménagement des bords de Marne.

Vendredi 29 septembre

- Réunion sur le Contrat de Plan État - Région à la préfecture de Créteil.
- Réunion sur le Comité d'Orientatation et de Surveillance avec L'Agence de développement du Val-de-Marne.

Lundi 2 octobre

- Conseil municipal.

Mardi 3 octobre

- Réunion avec le département à propos des logements locatifs aidés réservés aux handicapés.

- Rencontre avec les partenaires susceptibles d'apporter une aide pour la rénovation du diorama.

- Conseil d'administration du *Rayon de Salet Bryard*.

Mercredi 4 octobre

- Réunion sur le pôle de compétitivité *Cap Digital* à l'Agence de développement du Val-de-Marne.

Jeudi 5 octobre

- Carrefour de l'emploi à Nogent.

Lundi 9 octobre

- Visite au MIPCOM (Salon international des contenus audiovisuels) à Cannes en tant que délégué de l'ACTEP pour développer le pôle image.

Vendredi 13 octobre

- 70^e anniversaire de la pose de la 1^{ère} pierre de l'hôpital Saint-Camille.

- Fête des commerçants de la place Carnot.

Dimanche 15 novembre

- Remise des trophées des foulées bryardes.

Mardi 17 octobre

- Réunion de l'ACTEP sur les transports.

Mercredi 18 octobre

- Table ronde de l'ACTEP sur le lycée international.

Vendredi 20 octobre

- Réunion du CLAP (Comité Local d'Accompagnement des Projets) à Nogent qui vise à faciliter l'accès des PME et TPE au pôle de compétitivité *Cap digital*.

Samedi 21 octobre

- Inauguration des logements locatifs aidés *La Belle de Bry* en présence de Jean-Louis Borloo, ministre de l'Emploi, de la Cohésion sociale et du Logement.

Bry-sur-Marne

Spectaculaire déménagement d'une toile unique au monde



BRY-SUR-MARNE, VENDREDI. Avant tout déplacement, il a fallu préparer la toile. Pendant deux jours, les spécialistes ont protégé les endroits marqués par des fissures ou des éclats de peinture. L'œuvre est enroulée pour son transport et une surface écaillée pourrait l'endommager davantage.

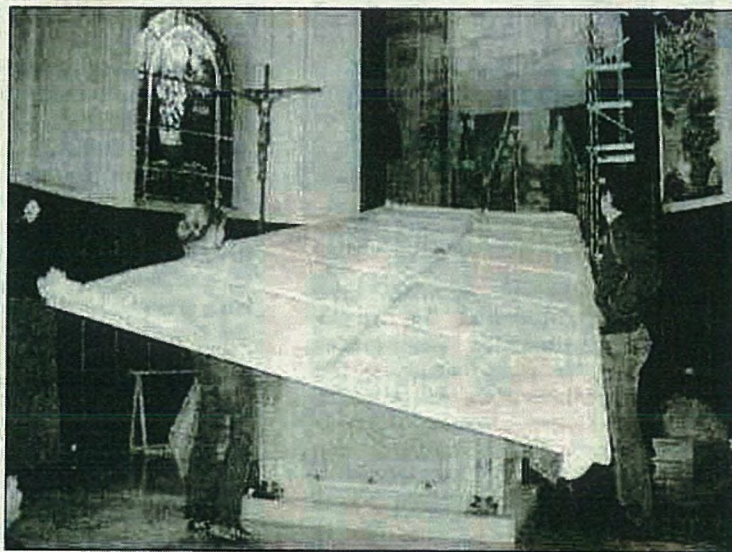
CŒUVRE UNIQUE au monde, le diorama réalisé par Louis Daguerre a quitté hier l'église de Bry-sur-Marne. Cette toile peinte de 35 m² conçue en 1840 par le co-inventeur de la photographie sera restaurée. Elle représente un intérieur d'église en trompe l'œil et vaut surtout par sa transparence

et un traitement scientifique des couleurs qui filtrent la lumière. Mais le diorama a beaucoup perdu de son éclat. Les effets « jour » et « nuit » ne sont plus très marqués. Trois ans et 900 000 € seront nécessaires à l'équipe de Dominique Dollé pour le restaurer. Sa première mission : retirer le diorama de sa niche,

dans le fond de l'église. Une opération délicate qui s'est déroulée en plusieurs phases.

HÉLÈNE BRÉAULT

On peut suivre cette aventure en direct via Internet. Une webcam a été installée dans l'atelier où travailleront les scientifiques. (www.daguerre-bry.com)



HIER. Des cadres en bois ont été montés et recouverts d'un drap. Ils servent de support pour décrocher le diorama panneau par panneau. L'œuvre est découpée en trois. Deux techniques différentes ont été utilisées. Ici, ce grand panneau a été agrafé, puis entouré de sangles, puis déplacé à l'aide d'une poulie et d'une équipe de six personnes.



HIER. Une fois à terre, il reste à séparer l'œuvre de son support et à l'enrouler sur un tube de grand diamètre. Recouverte d'un film plastique de protection, elle peut être transportée jusqu'à l'atelier construit spécialement pour sa restauration. Son emplacement est tenu secret.

Le diorama : une œuvre unique à sauver.

Le dernier diorama au monde se trouve dans le chœur de l'église de Bry. Inauguré en 1842, il a été classé monument historique en 1913. Aujourd'hui, son état nécessite une restauration d'ampleur.

L'effet de diorama

La toile peinte par Louis Daguerre (co-inventeur de la photographie et inventeur du daguerréotype) représente un intérieur d'église en trompe-l'œil prolongeant le fond de l'église Saint-Gervais - Saint-Protais. Néanmoins, cette œuvre vaut surtout par sa transparence et un traitement scientifique des couleurs qui filtrent la lumière. Peinte sur ses deux faces, une en effet de « jour » et l'autre en effet de « nuit », la toile se transforme au fur et à mesure de la journée sous l'action de la lumière. Les chandeliers s'allument même le soir !

Des spécialistes au chevet de l'œuvre

En raison du vieillissement des matériaux et de restaurations inadaptées, le diorama est aujourd'hui dégradé. Dès lors, la restauration prochainement lancée a été confiée à l'équipe d'Alain Dollé, qui a participé à la rénovation de la galerie des glaces à Versailles. Grâce à un procédé élaboré sur mesure, l'œuvre devrait retrouver d'ici 3 ans une partie des effets d'antan.

Des partenaires « fans » de Daguerre

L'association bryarde *Louis Daguerre, le magicien de l'image* a en charge la collecte de fonds. Elle démarche pour cela tous les partenaires potentiels, publics et privés. Son président Marc Kereun est l'un des rares daguerréotypistes contemporains.

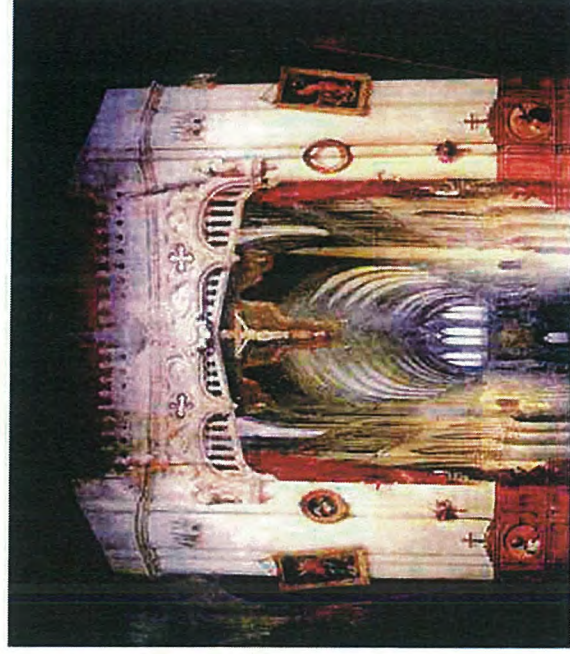
Francis Olschafskie, chercheur à l'université de Boston, a conçu gracieusement le site de l'association (www.daguerre-bry.com). Une webcam permettra prochainement aux adhérents de suivre en direct la restauration. Notre expert nous explique l'engouement américain pour Daguerre :

« Aux États-Unis, l'avènement des nouveaux moyens de photographie a relancé la recherche sur les photographies anciennes. Le diorama est au cœur de quatre domaines : la photographie, le théâtre, le cinéma et la technologie. » L'École Nationale Supérieure Louis Lumière (Noisy), spécialisée dans le cinéma, va réaliser des documentaires sur la restauration.

Vous aussi, participez !

L'implication de toute les habitants dans la sauvegarde de leur patrimoine (le diorama appartient à la commune) est primordiale. Pour soutenir ce projet, soyons le plus nombreux possible à adhérer à l'association Louis Daguerre.

Renseignements au 01 45 16 68 00.



Conférence sur le diorama

Mercredi 7 février à 20 h 30

L'histoire du diorama sera retracée par Jean-Pierre Spilbauer, maire de Bry. Jean-Paul Derremble, professeur d'histoire de l'art à l'université de Lille, présentera, quant à lui, les enjeux théologiques de cette œuvre. Église Saint-Gervais - Saint-Protais

BULLETIN D'ADHÉSION 2007

Nom :

Prénom :

Adresse (rue, code postal ,ville) :

.....

.....

Cotisation annuelle : 5 €.

Je souhaite faire un don supplémentaire de€

Chèque à l'ordre de "Association Daguerre"

Si vous faites un don et souhaitez recevoir un reçu fiscal, libellez votre chèque à l'ordre de "Fondation du Patrimoine-Daguerre"

À renvoyer à :

Association Louis Daguerre, le magicien de l'image
1, Grande rue Charles de Gaulle - 94360 Bry-sur-Marne.



à la découVerte de nos quartiers

La restauration du diorama

1^{ère} étape : le diorama quitte l'église

L'opération a débuté mi-mars par le démontage et le transport de la toile à l'atelier de restauration. Dans deux ans, l'œuvre de Daguerre retrouvera sa place dans l'église avec ses effets de lumière d'antan.



Les restaurateurs protègent minutieusement les parties les plus fragiles de la peinture.



Dans un silence religieux, les trois îles composant la peinture monumentale sont délicatement séparés.

Amplifions le mouvement

Plus de 280 familles bryardes ont déjà adhéré à l'Association *Daguerre, le magicien de l'image*. Afin de soutenir activement la restauration, rejoignez-les. Les donateurs à la Fondation du patrimoine deviennent évidemment membres de l'association. En faisant un don, même symbolique, vous montrerez que l'ensemble de la ville s'investit pour sauver son patrimoine.

Renseignements au
01 45 16 68 00



Ils sont ensuite décrochés, soutenus par des châssis en bois conçus sur place.



Une fois roulées sur un cylindre pour le transport...



...les îles sont installés dans l'atelier de restauration.

Bulletin d'adhésion 2007

Nom : Prénom :

Adresse (rue, code postal, ville) :

Courriel :

Numéro de téléphone :

Cotisation annuelle : 5 euros

Je souhaite faire un don supplémentaire de :

Chèque à l'ordre de «Association Daguerre» ou, si vous souhaitez recevoir un reçu fiscal, à l'ordre de «Fondation du patrimoine-Daguerre».

À renvoyer à : Association Louis Daguerre, le magicien de l'image
1, Grande rue Charles de Gaulle – 94360 Bry-sur-Marne.

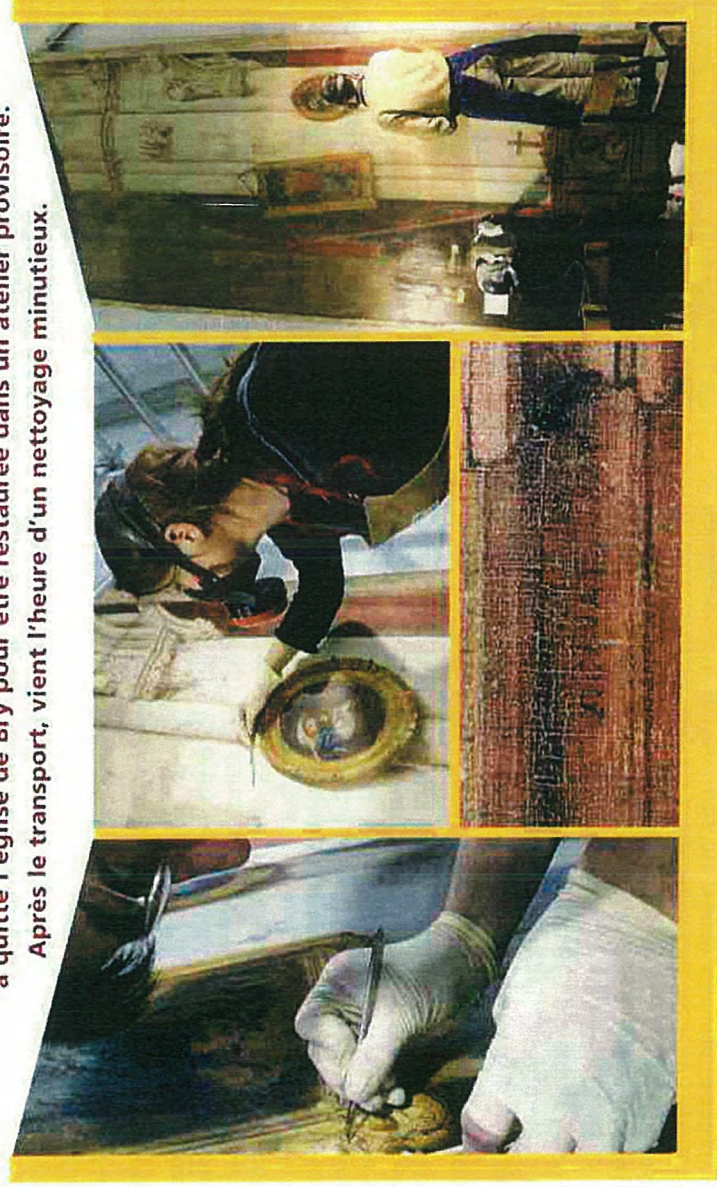
10 ... la Vie à Bry - avril 2007

à la découverte de nos quartiers

La restauration du diorama

2^e étape : le nettoyage de la toile.

La célèbre œuvre de Louis Daguerre, peinte en 1842, a quitté l'église de Bry pour être restaurée dans un atelier provisoire. Après le transport, vient l'heure d'un nettoyage minutieux.



Première découverte : la signature du premier restaurateur apposée «sur le côté gauche en bas, perforé en 1870 par un coup de sabre prussien» (Mentienne). On peut y lire «E. Ginat 1873».

La restauration en direct

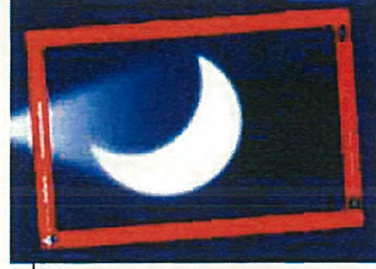
Grâce à une webcam installée dans l'atelier, vous pouvez suivre en temps réel le travail des restaurateurs. Rendez-vous sur le site de la ville www.bry94.fr ou sur celui de l'association *Louis Daguerre, le magicien de l'image*. www.daguerre-bry.com

Continuez à soutenir notre action

Vos dons à la fondation du Patrimoine sont déductibles de l'impôt sur le revenu à hauteur de 66% du don (dans la limite de 20% du revenu imposable). Par exemple, un don de 100 € vous permettra de déduire 66 € de votre revenu imposable. Pour en bénéficier, libellez votre chèque à l'ordre de "fondation du Patrimoine-Daguerre", puis envoyez le à :

Association Daguerre le magicien de l'Image

1, Grande rue Charles de Gaulle
94360 Bry-sur-Marne
Renseignements au 01 45 16 68 00.



Portes ouvertes

le samedi 19 mai

À l'occasion de la Nuit des musées, l'atelier de restauration sera ouvert au public.

Les visites se feront par groupes de 10 personnes.

à 19 h 30, 20 h 15, 21 h,
21 h 45, 22 h 30 et 23 h 15.

67, av. de Rigny
entrée par le tennis club
Sur réservation
au 01 45 16 68 00.

Le maire aux États-Unis pour le diorama

Louis Daguerre est l'un des pionniers de la photographie. À ce titre, il est fort connu aux États-Unis où l'usage du daguerréotype est longtemps resté répandu pour les portraits. S'appuyant sur cette notoriété, Jean-Pierre Spilbauer, maire de Bry, a effectué trois déplacements outre-atlantique afin de présenter le projet de restauration du diorama (œuvre peinte en 1842 préfigurant le cinéma) et d'obtenir des financements.

VàB : Qui avez-vous rencontré aux États-Unis ?

JPS : «En octobre 2006, avec Margaret Calvarin, conservatrice du musée, nous avons rencontré Francis Olschafskie, directeur de l'institut de recherche pour la technologie des médias à l'université de Boston. Suite à notre entrevue, il a conçu le site de l'association Daguerre.* Nous avons également soumis notre projet à Grant Romer, l'un des meilleurs spécialistes mondiaux de la restauration photographique, qui m'a assuré de son soutien inconditionnel. Il dirige le programme de recherche de la George Eastman House de Rochester (État de New York) qui possède de nombreuses archives sur Daguerre à Bry. L'accueil a également été très enthousiaste au Metropolitan Museum of Art de New York (spécialisé notamment dans la photographie du 19^e siècle) et à Pittsburgh (Pennsylvanie) de la part des membres de la *Daguerreian society*, association américaine consacrée à Daguerre.»

«L'implication des bryards a impressionné la fondation Getty.»

«Par la suite, en février 2007, lors d'un congrès à Rochester, j'ai noué des contacts qui m'ont permis de présenter notre projet à la fondation *Paul Getty* en avril à Los Angeles. L'expertise de cette institution fait référence en matière d'art. Nous saurons en octobre si elle nous apporte un soutien financier. Si tel est le cas, ce sera un sésame qui nous ouvrira d'autres financements aux États-Unis. J'ai bon espoir. Notre projet est traité sur un pied d'égalité avec la restauration de certaines œuvres de Rembrandt. À ce sujet, je tiens à remercier tous les bryards qui ont fait un don. Cette implication a impressionné favorablement la fondation.»

VàB : À titre personnel, pourquoi cette implication ?

JPS : «Il s'agit du dernier diorama au monde. Si on ne le restaure pas maintenant, il sera ensuite trop tard. Or, nous n'avons pas les moyens de le faire seuls. D'autre part, cette œuvre fait le lien entre les débuts de la photographie et le pôle image de notre ville qui réunit des entreprises au sommet de la technologie. L'enjeu est donc double : sauvegarder notre patrimoine et se doter d'un formidable «emblème» afin d'attirer de nouvelles entreprises de pointe chez nous. Nous créerons ainsi des emplois et pourrons améliorer la qualité de vie à Bry.»
Pour l'heure, la réfection de l'oeuvre se poursuit et peut-être qu'en octobre ce sera l'Amérique...

* www.daguerre-bry.com

Le nettoyage du diorama y est visible en direct.



Le maire expose son projet au Metropolitan Museum of Art de New-York ...



...et à l'université de Boston.



Remise au président de la Daguerreian society d'une photographie du Mont Saint-Michel prise au daguerréotype. Ci-contre, le siège de l'association à Pittsburgh.



L'actualité à Bry

La restauration du diorama

3^e étape : le désentoilage

Peint en 1842 et classé monument historique en 1913, le diorama fait l'objet d'une restauration minutieuse. Sous la direction d'Alain Roche, ingénieur-restaurateur spécialisé dans les supports et structures, six experts sont à pied d'œuvre. Après avoir nettoyé le support, l'équipe a retiré le canevas collé au dos des deux lés latéraux lors d'une précédente restauration. L'objectif est que l'œuvre de Louis Daguerre retrouve sa transparence d'origine. L'opération a duré presque deux mois. Il faut dire que la surface à traiter était importante : le diorama mesure 6,05 mètres de longueur et 5,35 mètres de largeur.



Le cartonnage



La face peinte est couverte avec plusieurs couches d'un papier très fin (le papier Japon) qui est ensuite enduit. Les boursouflures disparaissent alors progressivement et la toile redevient parfaitement plane.

Le désentoilage



Les restaurateurs travaillent ensuite sur le dos de l'œuvre afin de retirer l'épaisse toile de lin posée en 1949. Les 20 m² sont arrachés bande par bande.

Le désencollage

Il faut enfin retirer les résidus de colle millimètre par millimètre.

Ces opérations achevées, le diorama a profité d'un repos bien mérité en juillet et août avant la reprise des soins ce mois-ci. À suivre...

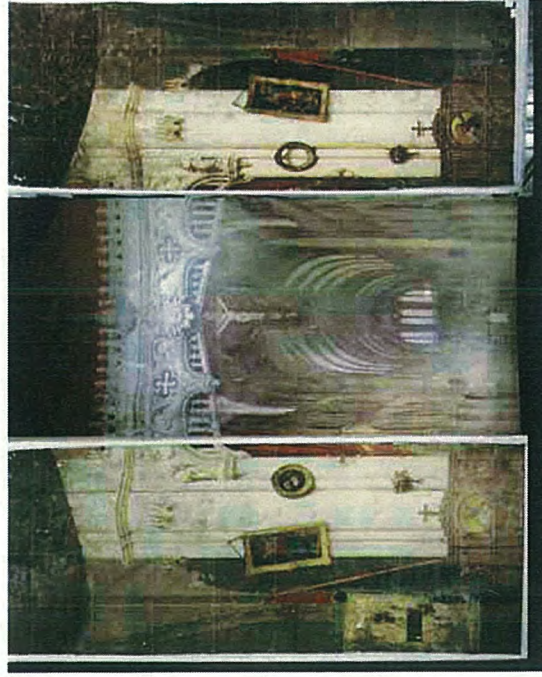


Journées du patrimoine : visite de l'atelier Samedi 15 et dimanche 16 septembre

Dans le cadre des journées européennes du patrimoine, des visites commentées de l'atelier auront lieu à 14 h, 15 h et 16 h en présence des restaurateurs.

Réservation à l'accueil de la mairie. Tél. : 01 45 16 68 00
67, av. de Rigny (entrée par le tennis-club).

Le mécène américain du diorama



Pendant ce temps, la restauration avance minutieusement. Les deux côtés latéraux ont été nettoyés. Le montage ci-dessus permet de voir le résultat par rapport au lé central qui, lui, n'a pas encore été traité.

Le chèque est arrivé le 12 janvier : 200 000 dollars (soit 138 000 euros) pour le diorama de l'Église Saint-Gervais Saint-Protais que la commune fait actuellement restaurer. Cette somme a été versée par la fondation Getty qui, depuis son musée de Los Angeles, finance dans le monde entier des projets pour la sauvegarde des œuvres d'art. En plus de grands argentiers, elle regroupe d'éminents spécialistes dans le domaine de l'histoire de l'art. Recevoir un versement de cette prestigieuse institution signifie donc que la pièce concernée est de grande qualité et que le dossier technique est sans faille. Désormais, la restauration du diorama bénéficie donc en quelque sorte du label «soutenue par la fondation Getty». Ce sésame devrait ouvrir la porte à d'autres financements.

Pour les obtenir, la Ville compte bien continuer à appliquer la même recette. D'abord, nouer des contacts et expliquer de long en large le projet à tous ceux qui peuvent apporter un soutien scientifique ou artistique et cautionner l'opération. En 2007, le maire s'est ainsi rendu à New York, Boston, Rochester et Los Angeles pour plaider la noble cause du diorama. Ensuite, montrer que les habitants s'impliquent à travers l'association Louis Daguerre. Créée il y a un an à peine, celle-ci réunit déjà 392 «adhérents-donateurs».

Enfin, mettre en avant l'ingrédient qui relève le tout : la notoriété de Daguerre en Amérique. Au pays des grands studios, le coauteur de la photographie avec Nicéphore Niépce, est également considéré comme étant à l'origine du cinéma. Et l'effet d'animation propre au diorama n'y est pas pour rien. Il ne reste donc plus qu'à trouver d'autres mécènes.



Le mois prochain, le point sur la restauration du diorama.

La fondation Getty verse 200 000 dollars



Le musée J. Paul Getty à Malibu (Los Angeles, Californie).



L'assemblée générale de l'association Louis Daguerre, le 12 janvier.

Suivez la restauration en direct sur www.daguerre-bry.com

L'Actualité à Bry

Restauration du diorama, où en est-on ?

Un an déjà ! La restauration de la monumentale œuvre de Louis Daguerre a débuté en mars 2007. Les deux lés latéraux ont été nettoyés et surtout désentoilés. Retirer l'épaisse toile collée au revers du tableau par les précédents restaurateurs sans déchirer la toile originale était en effet une gageure. À force de précautions et de méticulosité, l'équipe de Dominique Dollé y est parvenue. La toile a ainsi retrouvé sa transparence ce qui est de bon augure avant de traiter le lé central où doivent se nicher la plupart des effets de diorama. Ceux-ci consistent en une évolution des teintes et de certains éléments de décors au fur et à mesure de la journée en fonction de la lumière. Si la restauration devrait être achevée en décembre 2008, la partie n'en sera pas finie pour autant. Il faudra encore réinstaller le diorama dans l'église. Or, cette seconde étape nécessite le même souci du détail que la première. Il s'agira de faire jouer la transparence du diorama par un éclairage adapté mais aussi d'assurer sa bonne conservation. Le taux d'humidité et la température devront notamment être stables autour de cette œuvre plus que centenaire et particulièrement fragile. Le diorama pourra ainsi témoigner devant les nouvelles générations que le monde de l'image dans lequel nous vivons est né au 19^e siècle.

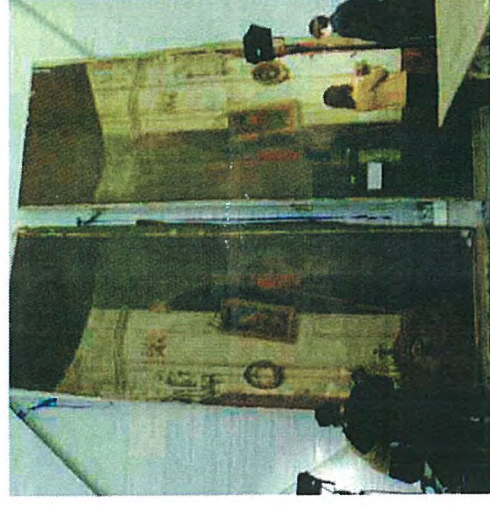
Le coup de sabre prussien

Si le diorama a subi les outrages du temps, il a aussi fait les frais du zèle d'un cavalier prussien peu ouvert aux choses de l'art. Nous sommes en 1870. L'occupant ordonne l'évacuation de la ville. Afin de vérifier qu'aucun habitant ne se cache derrière le diorama, un soldat donne un grand coup de sabre en bas à gauche de la toile.

Or, aucune trace de cette déchirure dont faisait état Mentienne n'avait été retrouvée. Tout simplement parce qu'en 1873, un certain «A. Ginat» l'avait recollée avec de l'enduit. Puis en 1973, on passe une couche de peinture dessus sans se poser de questions. En enlevant cette dernière couche, Dominique Dollé et son équipe ont découvert l'emplacement du fameux coup de sabre et la signature de Ginat à côté.

Un atelier unique

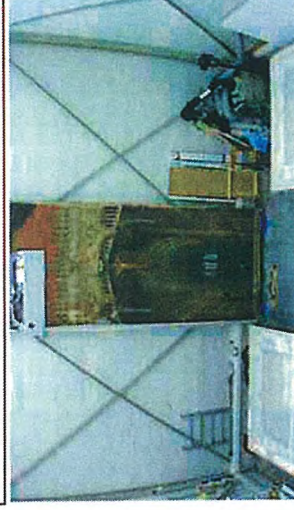
Le bâtiment dans lequel le diorama est restauré commence à être connu dans le petit monde des restaurateurs. En effet, sa superficie et ses équipements en font un outil unique en France. Devant initialement être démonté après le transfert du diorama dans l'église, il devrait finalement être conservé pour d'autres restaurations.



Faites partie de l'opération

Pour soutenir la restauration du diorama, rejoignez l'association «Louis Daguerre le magicien de l'image». Plus vous serez nombreux à le faire, plus il sera aisé de convaincre les mécènes potentiels que c'est toute une ville qui s'implique dans cette opération. Pour l'heure, l'association compte déjà 392 adhérents. La cotisation annuelle est de 5 euros auxquels vous pouvez ajouter un don. Pour adhérer, renvoyez ou déposez le bulletin ci-dessous accompagné de votre versement

Regardez la restauration en direct sur
www.daguerre-bry.com



Bulletin d'adhésion 2008

Nom : Prénom :

Adresse (rue, code postal, ville) :

Courriel :

Numéro de téléphone :

1) Cotisation annuelle : 5 euros (espèces ou chèque à l'ordre de «Association Louis Daguerre – le magicien de l'image»).

2) J'ajoute un don de euros
(par chèque uniquement à l'ordre de «Fondation du patrimoine – restauration Diorama de Bry-sur-Marne»).

À renvoyer à : Association Louis Daguerre, le magicien de l'image
1, Grande rue Charles de Gaulle – 94360 Bry-sur-Marne.

12 ... la Vie à Bry - mars 2008

