

Hors-série : Les mains à l'œuvre

Un podcast dans les coulisses du Centre Pompidou

Véronique Sorano-Stedman, restauratrice cheffe de service

Avec Véronique Sorano-Stedman, nous pénétrons dans les réserves cachées et secrètes. Les œuvres y sont non seulement stockées mais aussi restaurées sous l'œil et les mains vigilantes de l'équipe de restauration.

Code couleurs :

En noir, Roxane Pour Sadjadi

En bleu, Véronique Sorano-Stedman

En vert, les autres interventions et les extraits sonores

En violet, les extraits musicaux

En rouge, toute autre indication sonore





Transcription du podcast

Temps de lecture : 8 minutes

[jingle de l'émission] *Les mains à l'œuvre. Un podcast dans les coulisses du Centre Pompidou.*

C'est la fin de la journée. [bruits de circulation] On est quelque part à Paris, devant un grand bâtiment. Les gens du Centre Pompidou appellent ce lieu « Paris Nord ». C'est un endroit très confidentiel. C'est ici que se trouvent les réserves du Musée, les œuvres de la collection qui ne sont pas exposées... mais pas que.

Bonjour Madame. [porte qui s'ouvre, pas] [voix de femme] Bonjour ! Merci. [ascenseur]

Je suis Véronique Sorano-Stedman et je suis responsable de l'équipe de restauration des œuvres pour le Centre Pompidou, pour le Musée d'art moderne.

Nous ne sommes pas des chimistes, mais on doit connaître assez bien la chimie, malgré tout. De même que nous ne sommes pas des historiens d'art, mais on connaît l'histoire de l'art, nous ne sommes pas des artistes, mais on sait peindre ou sculpter ou autre. Donc, on a un métier qui est vraiment à la frontière de plein de choses. C'est ça qui nous vaut aussi d'être mal connus, parfois. Dans les reportages, le restaurateur est souvent celui qui tient le pinceau devant le chevalet. Et ça, c'est vraiment une toute petite partie de l'iceberg.

Qu'est-ce que vous faites d'autre, par exemple, à part tenir le pinceau ?

La plus grosse partie, c'est l'analyse du tableau : connaître parfaitement son histoire, mais aussi l'analyser, analyser la cause des altérations, le type d'altération, analyser les matériaux. C'est le diagnostic. C'est mettre aussi au point des techniques qui vont permettre de résoudre le problème, mais qui n'auront pas d'incidence dans le temps,



d'effets secondaires. C'est une réflexion assez complexe qui accompagne le geste. Et puis, une chose importante, c'est que nous, on fait toujours une documentation. C'est très important de laisser une trace. C'est même essentiel.

Pourquoi c'est essentiel de laisser une trace ?

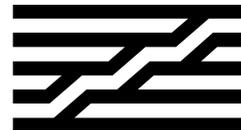
Parce que, quand on doit intervenir, la première chose à comprendre c'est l'histoire matérielle de l'œuvre, donc ce qui a été fait précédemment. C'est un peu comme un médecin qui aime bien savoir ce que son malade a vécu auparavant, quelles sont ses fragilités, quelles sont les interventions qu'il a subies. C'est un peu le carnet de santé de l'œuvre.

[signal sonore et porte s'ouvrant] Ça, c'est le sésame. Ouvre-toi. Il y a ce côté assez magique d'être dans un antre extrêmement sécurisé et contrôlé, d'y avoir accès.

Cette grande salle où on se trouve actuellement, c'est l'atelier de restauration peinture. Nous avons deux ateliers : un atelier grande peinture et un atelier petite peinture. Ici, c'est l'espace le plus vaste, comme vous voyez, dans lequel on met les très grands formats. C'est une grande pièce qui est peinte entièrement en blanc, parce que c'est ce qui convient le plus à la restauration de tableaux. Toute une partie de la façade est vitrée. Ça aussi, c'est très important pour nous, d'avoir l'éclairage naturel.

On a aussi des lampes « lumière du jour », ces grandes lampes sur pied qui nous permettent de faire des constats, observer les œuvres de manière très précise en ayant une très bonne lumière. Tout au fond, la salle se termine par une série de grilles qui permettent d'accrocher les grands formats quand on ne peut pas les mettre sur chevalet.

Et là, on a un grand format accroché.



Un très grand format, *Udnie* [1913] de Francis Picabia, qui fait à peu près trois mètres sur trois. Il se trouve que cette œuvre, je l'ai accompagnée à plusieurs reprises, notamment lors d'une exposition qui a eu lieu à New York et à Zurich, où elle était en compagnie de ses deux homologues (il y a trois versions d'*Udnie*). J'ai constaté à quel point les restaurations anciennes, parce qu'elle a fait l'objet dans le passé de restaurations, avaient vieilli et qu'elle manquait un peu de fraîcheur au regard des deux autres. Donc, ça valait la peine de se pencher sur la question.

Picabia a signé en bas à gauche, c'est une toile qui date de 1913. Vous dites que les restaurations précédentes avaient vieilli.

Il faut savoir que les restaurations, ça a une durée de vie, les matériaux de restauration ont une durée de vie. Dans les années 1960-70, il était assez courant de vernir les tableaux, presque systématiquement. L'art moderne est souvent verni. Le vernis c'est typiquement un matériau qui, avec la lumière, s'altère un peu, change de couleur, devient jaune et donc ça a un impact visuel sur l'œuvre.

Par ailleurs, il y a des types d'altération sur lesquels on ne peut rien, qui sont un peu comme nos rides. Ce sont ces craquelures que vous voyez un peu partout et qui sont dues au fait que, en vieillissant, la peinture perd son élasticité, comme notre peau, et elle finit par se rompre sous l'effet du jeu de la toile qui, elle, reste vivante comme les autres supports, les supports bois aussi.

Qu'est-ce que vous avez prévu de faire alors ? Vous avez prévu d'enlever le vernis ?

L'idée, c'est effectivement d'enlever le vernis. D'ailleurs, c'est un tableau qui a été retouché aussi, c'est-à-dire qu'il y a des endroits où des lacunes ont été remplacées par des retouches. Là, on peut s'attendre à ce que, en dissolvant le vernis, on élimine également les retouches, donc elles seront à remplacer.

À côté, il y a une autre toile, elle est sur chevalet.



C'est un Chagall. Marc Chagall est un artiste dont certaines œuvres sont assez fragiles, parce qu'il a parfois mélangé les liants. Il a eu sa propre cuisine, on va dire. Parfois, il a mélangé la colle avec l'huile. Donc, certaines de ses œuvres ont des fragilités, notamment des fragilités dues à un manque de cohésion ou d'adhérence de la matière au support. Là, par exemple, c'est une œuvre qui n'est pas vernie, qui a un aspect assez mat, velouté même, je dirais, qui est très agréable. C'est le genre d'œuvres où il serait regrettable d'avoir mis un vernis.

Elle est fantastique, cette toile-là. Est-ce que vous pourriez nous la décrire ?

C'est une toile [*Le Cirque sur fond noir*, 1967] qui a un fond bleu nuit extrêmement profond. C'est une matière tout à fait veloutée. On dirait presque du buvard, tellement les pigments sont absorbés. Sur ce fond profond bleu marine, se détache un coq rouge, d'un rouge très vif et un personnage qui danse, une danseuse. Et un trapéziste, un peu plus à gauche dans le tableau. Puis, il y a ces figures typiques de Chagall, des musiciens. Il y a cette tour Eiffel aussi, qui s'élance dans le ciel, qui est très dessinée, avec des petits motifs du bout du pinceau, très légers.

Cette toile, vous l'avez reçue dans quel contexte ?

C'est une œuvre qui doit partir, on prête beaucoup. On prête à peu près 5 000 œuvres par an : soit elles sont décrochées en salle, soit on va les chercher dans les réserves et on les prépare pour leur départ, donc elles viennent à l'atelier. Celle-ci n'était pas en salle, elle était en réserve. [virgule sonore]

Au mois d'août 2020, ouverture du journal télévisé. [voix d'homme] Il est un peu plus de 18h, ce mercredi 4 août 2020. Ces habitants de Beyrouth croient filmer un simple incendie dans le port après une forte déflagration quand, tout à coup... [déflagration, verres brisés, sirènes] L'onde de choc a été ressentie à plusieurs dizaines de kilomètres à la ronde dans la capitale libanaise dévastée. Les blessés, hagards, tentent de comprendre ce qui vient de se passer.



Je voudrais vous montrer un autre tableau qui demande réflexion, un très beau portrait de Nicolas Sursock par Kees van Dongen [1930]. C'est une œuvre qui appartient au Musée Sursock de Beyrouth et qui nous a été confiée à la suite de cette explosion dramatique qui a fait énormément de dégâts dans le musée. L'explosion a projeté des débris de verre venant des fenêtres. Le plafond s'est effondré, donc il y a eu à la fois le souffle d'explosion et la projection de matériaux contondants. La problématique ici, c'est qu'on a un très beau portrait typique de Van Dongen, avec un bleu extraordinaire, des couleurs extrêmement fortes.

Qu'est-ce qui est représenté ?

C'est le fondateur du Musée Sursock qui est représenté. C'est un personnage en costume gris bleu. Ses cheveux roux contrastent très fortement avec ces couleurs froides. Le fond est en gris bleuté, très léger. C'est là que, malheureusement, on a une déchirure extrêmement importante, avec des fibres de la toile qui sont complètement déchiquetées.

C'est un travail compliqué, parce qu'il s'agit non seulement de remettre en place toutes ses fibres, de consolider cette déchirure, mais de la rendre invisible. Et ça, c'est vraiment une gageure, parce que comme on est sur une matière qui est vraiment fine, mince, on a très peu de marge pour faire disparaître cette cicatrice. Donc, il y a une vraie réflexion sur la méthodologie à mettre en place pour avoir un résultat parfait au niveau du raccord de la déchirure, qui nous permettra, après avec la retouche, de faire disparaître cette grande balafre. [virgule sonore]

Pourquoi est-ce que vous avez choisi de devenir restauratrice de peinture et non pas de sculpture ou même de design ?

Je pense que c'est tout bêtement parce que je suis à l'origine peintre, je suis portraitiste. C'est un peu ma seconde nature, la peinture, le dessin. Donc ça s'est imposé à moi. J'ai travaillé trois ans à la Galerie des glaces et à la Galerie d'Apollon



au Louvre, à Sceaux également. Charles Le Brun est un de mes grands peintres, je l'adore, parce que je le connais bien. Puis, au Musée Gustave Moreau, j'ai dû restaurer environ 200 tableaux. Donc je le connais très bien, aussi.

Quand est-ce que vous êtes arrivée au Centre Pompidou ?

Je suis arrivée en 2010. Mon prédécesseur a été le premier restaurateur au Centre Pompidou en peinture, c'est lui qui a amorcé le service de restauration et qui a fait l'essentiel pour poser les bases de ce que devait être notre mission. Il s'appelait Jacques Courrière (il s'appelle toujours Jacques Courrière) et je vais le suivre là-dessus. Il continue de travailler, c'est un métier qui est un peu une passion. Je pense que, comme lui, je vais continuer au-delà du Centre Pompidou.

Est-ce que vous avez une idée du nombre d'œuvres qui sont passées entre vos mains ?

Je me suis posée cette question, assez étrangement. Je pense entre 400 et 500 œuvres.

Parmi toutes ces œuvres, est-ce qu'il y en a une ou deux qui vous ont marquée ?

Il y a beaucoup d'œuvres qui m'ont marquée. Ici, au Centre Pompidou, je ne cacherai pas que mes grands plaisirs, ça a été bien Henri Matisse... *Intérieur, bocal de poissons rouges* [1914], le *Portrait de la journaliste Sylvia von Harden* [Otto Dix, 1926] et les trois bleus de Joan Miró [*Bleu I, Bleu II, Bleu III*, 1961]. Ce sont des œuvres que j'ai adoré restaurer.

Il y a une chose importante : dès qu'on rentre dans une œuvre par le biais de la restauration, c'est-à-dire par le biais de sa conception, de sa matière, de sa réalisation, eh bien, on se prend d'amour, automatiquement. Il y a une espèce de fusion qui s'opère avec cette œuvre, qui fait que c'est notre enfant.



Ce que vous me demandez, c'est un peu comme si on me demandait quel est mon enfant préféré. Voilà, pour moi, ça résume tout. [virgule sonore]

Est-ce qu'il y a un artiste qui vous donne plus de fil à retordre que les autres ?

Actuellement, j'ai du fil à retordre – mais je ne suis pas la seule, mon équipe aussi – avec ce pauvre Yves Klein dont la très belle toile [*IKB 3, Monochrome bleu, 1960*] a subi un petit dommage. C'est l'impact d'un doigt d'un visiteur. Pour l'instant, on se débat un peu avec la solution qu'on n'a pas vraiment trouvée. Les œuvres très mates comme ça, avec des matières très particulières, sont extrêmement difficiles à imiter. On est encore en attente de trouver une solution convenable, c'est un peu un cauchemar.

Vous voulez dire qu'il y a un visiteur qui a posé son doigt et qu'on a la trace, l'empreinte digitale du visiteur ?

On a une petite trace claire, parce que la matière a été un peu abrasée en surface. On a pourtant le bleu de Klein, on a ce qu'il faut. Mais c'est beaucoup plus compliqué que ça, parce que c'est un dosage très précis entre le pigment et le liant. Et tant qu'on n'a pas la maîtrise parfaite de ce dosage, on n'arrive pas à imiter cet effet. C'est difficile.

Est-ce qu'il vous arrive d'aller revoir une peinture que vous avez restaurée ? D'aller la voir exposée dans le Centre ?

Oui, absolument. Je le fais même très régulièrement. Je reviens à mon bébé, oui.

[rires]

Pourquoi est-ce que vous y allez ?

Et bien, parce que c'est mon bébé ! Parce que non seulement je l'aimais avant, mais je l'aime encore plus après, parce que j'ai été très proche, un bon moment.



Et je pense qu'on a une espèce d'attention jalouse pour les œuvres dont on s'est occupé.

[jingle de l'émission] *Les mains à l'œuvre. Un podcast du Centre Pompidou.* Merci et à bientôt pour une nouvelle rencontre.

Crédits

Réalisation : Roxane Pour Sadjadi

Production : Clara Gouraud

Montage, mixage : Léo Chardron et Ivan Gariel

Illustrations : Céline Chip

Design sonore : Sixième son

Infos pratiques

www.centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite

Application Centre Pompidou accessibilité

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/appli-centre-pompidou-accessibilite

Livrets d'aide à la visite

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/livrets-daide-en-falc

Suivez-nous sur

Facebook - Centre Pompidou, publics handicapés
et Accessible.net