

Un trésor national
VIA VITAE
de Joseph Chaumet
Marbre, albâtre, et joaillerie

**Musée du Hiéron
Paray-le-Monial**

Rapport de restauration
Sandrine & Benoit Coignard

avril 2006

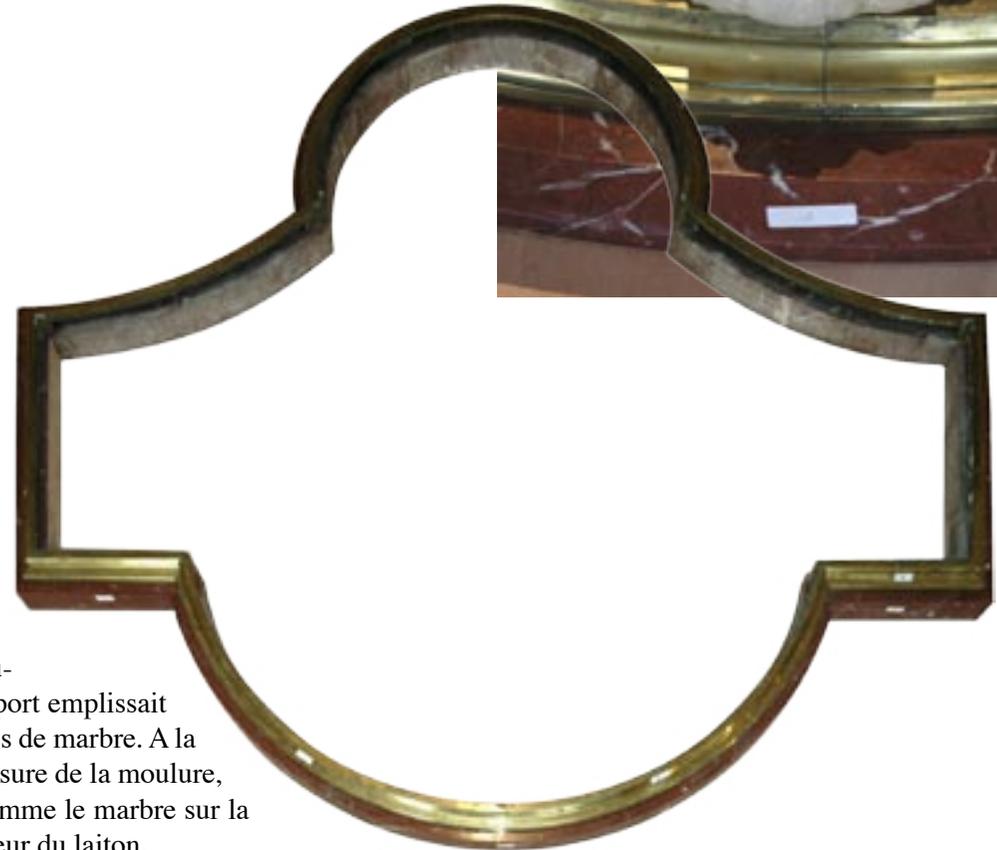


Stockées depuis de nombreuses années dans les caves de la bijouterie Chaumet, place des Vosges à Paris, l'œuvre démontée, à l'exception des personnages, était sommairement emballée et empilée sur une grande hauteur du fait de l'exiguïté des lieux. Mis à part quelques fuites d'eau de canalisation le local était sec et sain. L'humidité de ces fuites avait bien mouillée l'emballage de quelques albâtres mais contrairement à nos craintes n'en avait point altéré le poli. Déballées une à une, les diverses parties de l'œuvre ne montrèrent que quelques cassures ou écrasements ponctuels; aucune altération en tout cas qui puisse être avec certitude imputable à de mauvaises manipulations récentes comme à ces dangereux empilements. L'œuvre avait eu de la chance. Par contre, il fallait bien se rendre à l'évidence, le support en bois et la machinerie assurant la rotation de l'œuvre, stockés dans un autre lieu avaient bel et bien disparu. De même les plans de Joseph Chaumet restaient introuvables. Il nous faudrait donc se contenter des éléments eux-mêmes et de deux photos anciennes comme seules indications pour comprendre et entreprendre le remontage de cette œuvre complexe.





Dès son arrivée à Paray-le-Monial, comprendre et retrouver l'organisation des premiers rangs de pierre était de première nécessité pour entreprendre la restitution de l'assise puis du plateau tournant de Via Vitae. Il faudrait enquêter empiriquement par association des blocs de pierre eux-mêmes. Dans un premier temps, il fut relativement aisé de disposer au sol la margelle en marbre rouge puis la moulure en laiton massif qui donnaient en plan le gabarit de l'œuvre et fut tracé sur des panneaux de contreplaqué. Il est apparu rapidement que la margelle et la moulure en laiton n'avaient pas la même assise que le reste de l'œuvre mais entouraient une marche manquante de 12 cm (hauteurs additionnées du marbre et du laiton). Cette rehausse du support emplissait vraisemblablement l'espace intérieur et formerait l'assise des blocs de marbre. A la périphérie, le profil de la pierre apparaissant en réserve sur la salissure de la moulure, confirmait clairement que les vagues en albâtre portaient bien, comme le marbre sur la marche disparue et venaient mourir par endroits sur le plat supérieur du laiton.





Le montage à blanc

Les locaux qui nous accueillait dans le cloître de la Basilique, au rez-de-chaussée de l'ancien musée de Paray-le-Monial, étaient suffisamment spacieux pour que l'on puisse étaler largement les éléments de l'œuvre par catégorie. Il y avait donc trois puzzles en cours de reconstruction. Les quinze blocs de marbre gris occupaient à eux seuls la grande salle tandis que les éléments de la vague en albâtre envahissaient l'autre avec les décors des scènes en marqueterie de marbre.

Une numérotation d'origine gravée dans la pierre ordonnait les éléments de la vague en albâtre dans le sens inverse des aiguilles d'une montre à partir de l'élément central de la face de l'œuvre. Elle per-





mit aisément de positionner les trois quarts de la périphérie de l'œuvre. Beaucoup plus élaborée sur l'arrière, la vague ne pouvait se recomposer qu'en interaction avec le marbre gris. Les éléments de la vague en albâtre ayant été collés au mortier contre le marbre avaient été par endroits rompus lors d'un démontage et quelques fragments y demeuraient attachés. En d'autres endroits d'anciens collages d'albâtre sur albâtre formaient des surépaisseurs qui empêchaient le repositionnement convenable des fragments entre eux.

Par ailleurs, pour donner l'illusion d'un continuum visuel, les joints entre les blocs d'albâtre avaient été masqués par de la cire. Cette technique est traditionnellement utilisée pour l'apparence visuelle comparable des deux matières (translucidité et indice de réfraction) et la facilité de teinter la cire en fusion aux coloris de la pierre. De la poussière avec le temps s'était incrustée dans la cire formant des zones noirâtres à l'interface entre chaque partie de la vague.



L'association des blocs de marbre gris posait quand à elle d'autres types de problème comme tout d'abord leur poids. Nous ne disposions en effet pour le montage à blanc que d'un transpalette, de bras et de bonnes volontés. S'il était relativement facile de comprendre la disposition des blocs d'assise et de les juxtaposer à même le contreplaqué dans le tracé du gabarit, il était difficile de déterminer comment s'associaient les blocs supérieurs sans pouvoir expérimenter les diverses hypothèses. Pour alléger autant que possible le poids global de Via Vitae, le concepteur avait disposé les blocs





d'assise en un arc de cercle vide au centre. Pour la même raison, au-dessus de l'arc vide, les blocs supérieurs venaient s'appuyer sur la tranche des blocs inférieurs comme les éléments d'une voûte. Les blocs supérieurs comportent tous en sous-face un trou avec, scellé en son centre, un écrou carré en acier montrant qu'un support disparu muni d'une extrémité fileté transférait à l'origine le poids des pierres en surplomb sur le plateau tournant. La présentation des blocs supérieurs était donc impossible sans support de substitution et sans un équipement de manutention approprié qu'il restait à concevoir puis à mettre en œuvre pour le montage effectif.

Il fallait cependant, en amont du montage, connaître l'emprise visuelle de l'œuvre dans l'espace qui lui était destiné. Puisque nous en connaissons à présent la largeur, un agrandissement proportionnel du profil de Via Vitae à partir de la seule prise de vue photographique frontale dont nous disposions était désormais possible. Nous avons donc réalisé un fantôme à l'échelle 1 qui permet de déterminer l'axe et la hauteur à laquelle il serait souhaitable de





Les deux blocs de l'assise de la flèche, ici posés sur le même niveau que les blocs du premier rang, devaient être réhaussés par un volume d'environ 30 cm de hauteur disparu avec le plateau tournant.

présenter l'œuvre pour offrir au regard du visiteur une vision optimale de l'ensemble et de chaque scène en particulier. Il devint alors évident que les deux blocs de marbre formant la base de la flèche axiale de l'œuvre n'étaient pas posés à même le sol mais sur un support spécifique lui aussi disparu avec le plateau d'origine. Cette altitude manquante ne pouvait qu'être approchée par l'agrandissement du profil photographique. Seules les grandes vagues en albâtre dont on percevait sur le marbre l'emprunte dans le mortier de collage permettraient de retrouver la hauteur du volume perdu.

Le montage à blanc avait donc permis de restituer la géométrie du support, ainsi que celle de la marche et sa hauteur lesquelles pouvaient désormais entrer en fabrication à la menuiserie municipale. Nous avons aussi appris que les blocs étaient initialement collés entre eux au mortier de ciment mais que le poids des blocs supérieurs était transféré au plateau par des éléments métalliques perdus qu'il faudrait remplacer par un nouveau dispositif.





La restauration

Le principal obstacle qui s'opposait à la juxtaposition convenable des blocs provenait des résidus du collage au mortier des blocs de marbre entre eux, et plus encore de l'albâtre contre le marbre. En tentant d'obtenir empiriquement la mesure de la hauteur manquante du support de la flèche, nous nous étions effectivement heurtés à cette difficulté. Des cavités avaient été creusées en effet par les sculpteurs pour incruster dans le marbre les formes très élaborées de l'extrémité des vagues. Le mortier de collage qui s'y trouvait encore empêchait le repositionnement convenable de l'albâtre. A l'examen, il est apparu d'ailleurs que deux épaisseurs de mortier de teintes relativement différentes cohabitaient, ce qui confirmait que l'œuvre avait effectivement été montée et démontée à deux reprises. Le mortier résiduel du premier montage n'ayant pas été éliminé lors du second montage, le résultat devait être peu conforme à l'exceptionnelle précision des ajustages d'origine. Ceci expliquait sans doute par endroits le

très large débordement de l'albâtre sur la moulure en laiton qui nous avait surpris. Il devait donc résulter de ces approximations, en conséquence de l'accumulation des décalages, l'apparition d'espaces vides dont nous verrons plus loin qu'ils avaient été compensés au second montage par des ajouts de matière. Nous perdant en vaines conjectures, nous comprenions avoir atteint la limite de ce que pouvait nous apporter le montage à blanc. Il fallait à présent entrer dans le vif du sujet.

La zone de contact entre deux blocs de marbre était étroite (de 5 à 10 cm environ) et présentait une surface lisse. Malgré cette précaution, restait en quantité inégale sur l'un ou l'autre des blocs une couche de mortier de collage qu'il fallait évidemment ôter. Ce travail était facilité par le peu d'adhésion du mortier sur les zones polies de la pierre. Il ne serait d'ailleurs pas étonnant qu'elles l'eurent été à cet effet. Il n'en fut pas de même pour les cavi-





A gauche, des résidus de mortier de collage sur la zone lisse à la jonction de deux blocs.
Ci-dessus, un collage au mortier sans doute d'origine (un accident de taille) contient probablement un ou plusieurs inserts en fer
A droite la cabine de microsablage.

tés destinées à l'incrustation des vagues d'albâtre qui, du fait de leur concavité, restaient brutes de taille. Burin manuel et burin pneumatique ont été mis à contribution pour en venir à bout. La finition de ce travail nécessitait la mise à nu de la pierre et l'élimination des pellicules de ciment débordant notamment autour des joints sur la face historiée de la pierre. A cette fin, une cabine bâchée et mobile permis de mettre en œuvre la technique du micro-sablage (bille de verre de 0 à 40 microns) pour le nettoyage des tranches des quinze blocs de marbre gris.

Le mortier de collage se suffisait à lui-même lorsqu'un bloc exerçait son poids en appuie contre l'autre. Lorsque celui-ci s'exprimait en traction ou en cisaillement, les sculpteurs avaient ajouté au montage quelques éléments métalliques. Gou-

jons, griffes ou agrafes en fer, de petites sections, se trouvaient ça et là scellés aux blocs de pierre. Nous devions en principe les ôter — pour éviter que leur oxydation éventuelle ne fasse éclater la pierre — pour leur substituer si nécessaire d'autres inserts en métaux non oxydables. Ceci fut fait dans la plupart des cas. Un collage au mortier par exemple, remarquable de précision et sans doute d'origine (un accident de taille) contient à coup sûr un ou plusieurs inserts en fer toujours en place puisque celui-ci n'a pas été démonté. Parmi les exceptions, il faut surtout mentionner le gros écrou carré ancrant le poids de chaque bloc au plateau tournant. Il fallu plusieurs heures pour extraire l'un d'entre eux tant il était bien scellé dans le marbre. Comme on peut le distinguer sur la photo (page précédente) aux angles de l'écrou, quatre tiges d'acier sortaient en s'évasant pour résister plus encore à tout risque



d'arrachement. Le nombre d'écrous à extraire devenant prohibitif par rapport au compte à rebours déterminé par ouverture du musée, cette précaution de principe dans le climat sain et stable du nouveau musée n'a pas été jugée indispensable à la bonne conservation de l'œuvre.



Parallèlement au dégagement des mortiers sur les blocs de marbre, nous entreprenions le nettoyage des vagues en albâtre. La cire qui avait été mise entre les éléments de la vague pour masquer la visibilité des joints, était non seulement très sale mais comportait beaucoup de débordement sur les reliefs dentelés et la surface (notamment des gouttes et des coulures de cire liquide). Elle avait pénétré dans le moindre relief laissant des taches noires relativement poisseuses dans cette période de chaleur estivale. Après un premier nettoyage au coton imprégné de trichloréthylène qui était loin de suffire, nous avons testé l'élimination de la cire à la vapeur.

Or il est bien connu que l'albâtre est très sensible à l'eau et nous craignons la dissolution de constituants minéraux en surface qui aurait pu altérer le poli de la finition. Expérimenté au revers, les résultats particulièrement encourageant nous permirent d'entreprendre en confiance le traitement de la face. Cependant pour éviter tout ruissellement d'eau de condensation, nous travaillions avec une éponge végétale et/ou du coton afin d'assécher immédiatement la surface. Quelques taches de peinture blanche et, plus ennuyeux, des éclaboussures de mortier de ciment (sans doute occasionné lors du jointoiment des blocs en marbre) s'avéraient plus résistantes et





ont été éliminées mécaniquement. Le nettoyage décollant l'étiquetage effectué au démontage, nous le réinscrivions au fur et à mesure sur une zone propre et discrète. Les quinze blocs de marbre gris et les incrustations de marbre blanc ont eux aussi été nettoyés à la vapeur, avec l'aide de brossettes pour venir à bout des incrustations dans les reliefs prononcés. Quand aux zones du marbre dorées en surface, elles ont été nettoyées à l'alcool avec quelques reprises ponctuelles des lacunes à la peinture dorée. Avec ce nettoyage le marbre, qui semblait de prime abord relativement uniforme, révéla une richesse de nuances du gris au bleu avec des veines claires (certains blocs sont globalement plus clairs). Le sculpteur avait renforcé ces nuances en donnant des coups de gradine réguliers laissant des petits intacts



blancs. Par contre les deux personnages féminins et la figure de lion, toutes trois taillées dans la grande incrustation en marbre blanc de la flèche, dont nous attendions après nettoyage le plus bel éclat, se sont avérés plutôt ternes malgré la qualité du travail.

Le motif qui domine le monument est formé d'un triangle d'où jaillissent des rayons en métal creux — du cuivre sans doute — doré par électrolyse. Ces derniers ont été fixés dès l'origine dans des trous creusés dans le marbre par une colle qui jaunit à la lumière ; aussi les débords invisibles initialement sont-ils gênants aujourd'hui. Nous les avons atténués par



grattage superficiel au scalpel. Certains rayons avaient été mal remontés avec une colle plus récente (une époxy probablement), ont été déposés puis recollés plus convenablement. Deux ou trois rayons ont disparu si l'on en juge par les cavités vides.

Contrairement à l'apparence à distance, aucun rayon métallique ne va jusqu'au centre du motif ornemental. Leurs prolongements visuels



sont sculptés dans le marbre et dorés à la peinture. Par endroit lacunaire, celle-ci a été retouchée sur le marbre ponctuellement. Le motif a entièrement été nettoyé à la vapeur. Quelques coulures d'oxydes métalliques persistant sur le marbre n'ont pu être atténuées qu'au microsa-blage de billes de verre (0/40 microns).



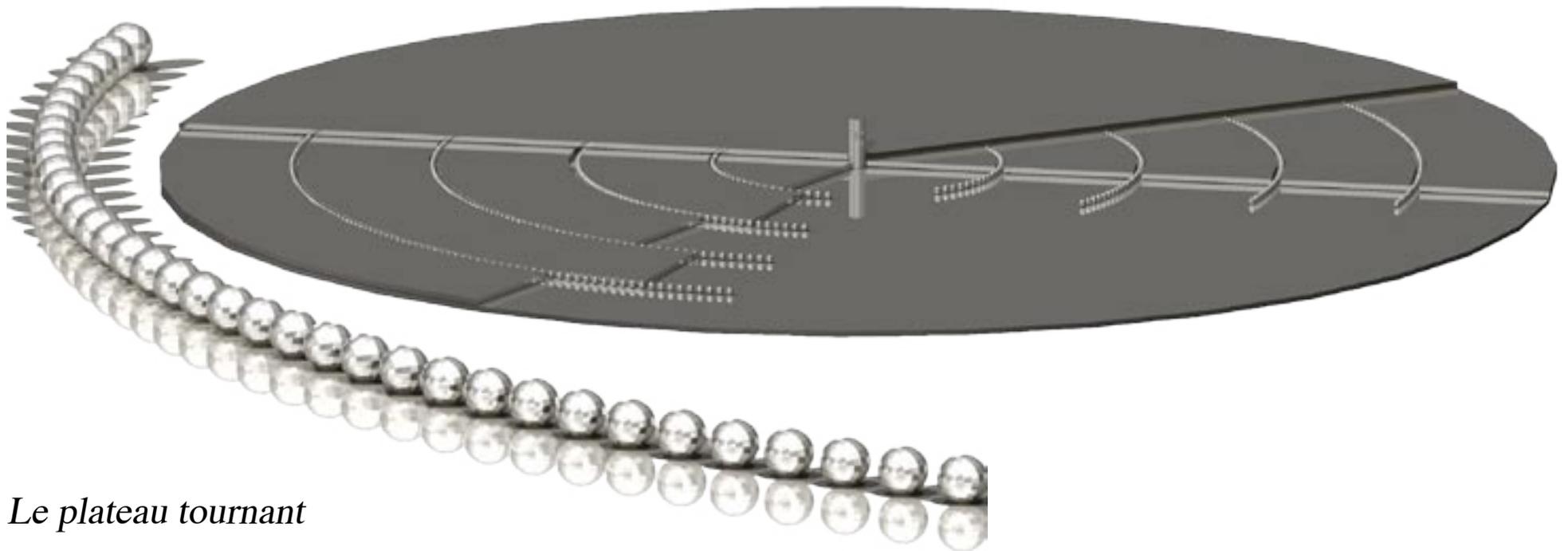
Malgré les «rustiques» conditions de stockage, les différentes parties de Via Vitae nous étaient parvenues avec relativement peu de casse. Le bloc de marbre rouge de la margelle périphérique en était sans doute l'exemple le plus important. Quelques cassures de vagues en albâtre anciennement recollées avaient aussi cédé. Certaines étaient, après élimination des anciennes colles, aisément recollables (résine époxy ; AW106) qu'il fallut par endroits renforcer par l'insertion de goujons de laiton. D'autres cassures en revanche, à cause de la translucidité de l'albâtre en faible section, trahirent la présence d'un insert. Aussi avons-nous préféré réassocier ses fragments de la vague par simple juxtaposition.



Parmi de nombreuses interventions de détail sur les éléments du décor, citons sur le personnage du Diable une aile lacunaire en son extrémité qui a été restituée à la résine polyester et patinée en noire ainsi que la main droite cassée qui a été recollée.

Tous les éléments en argent dorés (par électrolyses ou au mercure) présentaient des remontées d'oxydes d'argent qui noircissaient et mataient la surface. Ils ont été en grande partie éliminés par application au coton humide d'une pâte composée d'argile, de savon et de glycérine, éliminée au chiffon sec.





Le plateau tournant

Le support de présentation en bois et sa machinerie originale devait ressembler peu ou prou au style et aux techniques mises en œuvre pour l'animation des manèges dans les fêtes foraines de l'époque. Puisqu'ils avaient été perdus et probablement détruits, il fallait procéder à leur remplacement. L'œuvre se suffisant à elle-même, dans le contexte d'une muséographie contemporaine n'obligeait en rien à une reconstitution stylistique. Nous avons donc sommairement imaginé le principe général d'un immense roulement à billes. Formé de trois disques d'acier superposés sur un axe, celui du milieu aurait été découpé au laser en cinq anneaux con-

centriques fixés par vissage au plateau inférieur, tel que décrit sur le modèle 3D ci-dessus, volontairement tronqué pour en visualiser les couches successives. L'ensemble aurait aligné et retenu à la jonction de chaque anneau un cercle rempli de bille d'un diamètre légèrement supérieur à l'épaisseur de l'acier. Quatre cercles formés d'une multitude de billes auraient ainsi assuré une assise régulière indéformable répartissant la charge supportée par le plateau supérieur sur toute la surface du plateau inférieur. Comme une roue d'horloge, le plateau supérieur aurait enfin été dentelé sur toute sa périphérie pour animer sa rotation.

De ce concept initial, le format circulaire du plateau mobile a été retenu par l'architecte pour définir le volume global du socle tandis que la conception du mécanisme était confiée à André Guillemin dont l'entreprise était chargée de sa réalisation. Pour tenir les délais et probablement le budget, le système a sensiblement évolué. Il est à présent composé de deux cercles d'acier superposés — l'un fixe et l'autre mobile — réunis en leur centre par l'axe de rotation. Entre les deux, trente billes pré-assemblées sur des roulements autonomes sont disposées de façon à répartir une charge globale d'environ trois tonnes sur l'assise inférieure.



Le transfert du mouvement rotatif d'un moteur électrique au plateau est effectué par une roue en caoutchouc astucieusement choisie pour effectuer une rotation lente du plateau sans bruit ni à-coup. Cependant, le temps de mise au point de ce dispositif aura manqué pour corriger quelques défauts. Composés chacun de quatre quartiers assemblés mécaniquement les plateaux forment des plans discontinus et imparfaitement alignés entre eux. De même les billes soudées au plateau inférieur ne sont qu'imparfaitement alignées au plan métallique qu'elles supportent.

En conséquence, le franchissement de chaque bille sur la jonction de chaque quartier du plateau supérieur engendre un léger ressaut. Le nombre de billes effectivement porteuses est bien inférieur à la marge de sécurité appliquée théoriquement au rapport poids/billes. Enfin, il est aisément constaté sur l'image ici à droite, que la surface circulaire du plateau ne se superpose pas avec le plan de l'œuvre. La charge est inégalement appliquée sur un nombre restreint de billes. Du fait de la faible épaisseur du disque d'acier les déplacements engendrent une flexion non négligeable du plateau en acier.



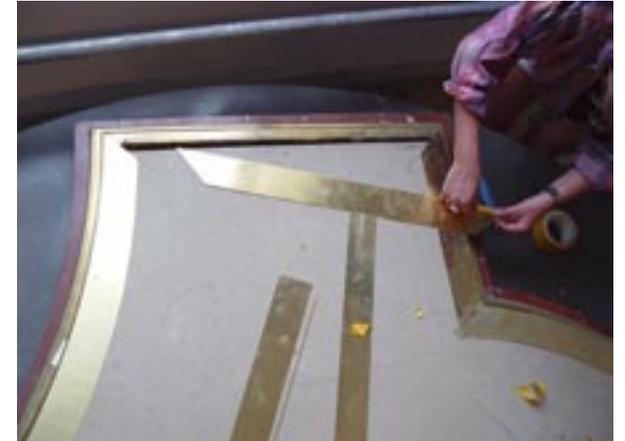
Indépendamment des inconvénients constatés — cliquetis des billes, petites secousses, patinage de la roue motrice due à la déformation du plateau — le fonctionnement actuel du mécanisme pourrait être encore affecté par l'écrasement progressif des billes porteuses qui immobiliseraient à terme le plateau ; ceci ne saurait être évité qu'en procédant à la rotation très régulière du plateau.



Sur le plateau en acier vient se placer dans l'axe, une première plaque de contreplaqué de bois profilant en retrait le tracé extérieur de Via Vitae, puis une assise secondaire de la hauteur d'une marche réalisée par la menuiserie municipale dans les règles de l'art pour supporter sans déformation l'inégale disposition des gros blocs marbre gris. La première rangée de pierre, la margelle en marbre rouge, est disposée à la périphérie sur la première plaque de bois. Les blocs sont associés par des agrafes en acier préalablement scellées au mortier que nous nous sommes contentés de disposer à sec



dans le montage actuel. Sur la margelle sont ensuite mis en place les éléments du profilé en laiton qui sertit l'œuvre pour en relever la préciosité. Ceux-ci sont reliés entre eux pas des vis et des cavaliers du même métal. Entre la marche de menuiserie et le profilé en laiton demeurait un vide irrégulier qui n'aurait que partiellement été recouvert par les vagues en albâtre. Ignorant la manière donc les concepteurs avait résolu cette question sur le support original, nous avons façonné dans une plaque de laiton, en collaboration avec la métallerie Guillemain, un profil complémentaire prolongeant la visibilité du métal noble en recouvrement de la zone visible du vide et de l'aggloméré de bois. Celui-ci a tout simplement été fixé au moyen d'un adhésif biface.



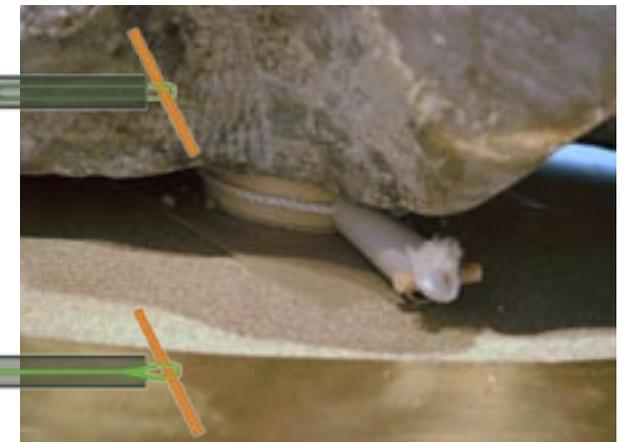
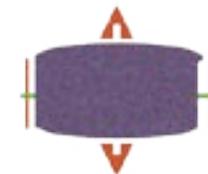
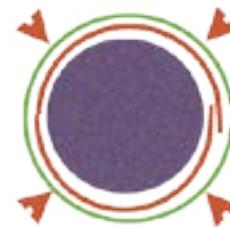


Tous les blocs de pierre étaient à présent rapatriés dans le nouveau musée du Hiéron. Alignés sur des palettes, il allait falloir les hisser sur le socle rotatif pour reconstruire le mont de cette Jérusalem mythique. Nous prévoyons, du fait de la complexité du montage et surtout des inconnus d'une méthode à réinventer, d'avoir à procéder à un très grand nombre de manipulations pour chacun des quinze blocs les plus lourds. Mieux valait à ce stade prendre le temps d'installer un équipement de manutention approprié. Deux tours d'échafaudages ont tout d'abord été installées aux deux extrémités de la pièce. Deux poutres métalliques de forte section y ont été placées à chaque extrémité enjambant l'espace dans le sens de la profondeur. Dans la perpendiculaire, fixée sur deux chariots roulants, une troisième poutre métallique franchit la pièce dans sa largeur. Deux autres chariots roulants installés sur ces dernières porteraient les palans destinés au levage des blocs de pierre. Enfin, un jeu de sangles et d'élingues de toutes tailles et de cordes compléterait l'équipement pour saisir les volumes divers et variés du marbre et les maintenir en leur juste orientation au cours de leur mise en place. Avec ce dispositif, une personne seule pouvait dès lors en souplesse, avec aisance et précision, déplacer toutes les pierres dans les trois axes de l'espace, autant de fois que nécessaire.



Le remontage

Les blocs du premier rang du « rocher » avaient déjà été juxtaposés expérimentalement dans l'ancien musée. Nous avons compris que le contact imparfait entre les blocs devait provenir de l'épaisseur du mortier résiduel des précédents montages. Nous avons cependant été surpris de constater que les blocs propres ne retrouvaient pas beaucoup mieux leur position originale. De même le placement de l'albâtre dans les incrustations du marbre ne se trouvait pas si aisé que nous l'avions imaginé. A l'examen il devenait évident que les blocs du premier rang n'étaient à nécessairement en contact du plan de l'assise. Un jeu de cales de hauteur variable devait relever chacun dans la position la meilleure pour une association intime au bloc mitoyen. Au fur et à mesure que nous approchions de la position juste, nous étions de plus en plus surpris du contraste entre la remarquable précision de l'ajustement des blocs et l'absence totale de contact avec l'assise horizontale. Il semblait en fait que si cette précision avait pu être atteinte, c'était, de façon relativement empirique, grâce à l'abandon d'un horizon somme toute invisible dans le résultat final.





Le callage d'origine devait être en bois. Mais il est plus que probable qu'un mortier de collage devait être glissé entre l'assise et les blocs de marbre pour en fixer la position. Au cours de nos tâtonnements le niveau laser nous permettait de retrouver plus rapidement la juste position d'un bloc déplacé pour le réglage du bloc voisin. Cette difficulté constante nous a conduit à mettre en œuvre un procédé qui donne en permanence la distance exacte du bloc sur le bois et assure par là même sa stabilité. Il consiste à coller à la pierre aux angles les plus extérieurs des plots de résine chargée de poudre minérale ayant une haute résistance à la compression et au fluage (S3 de Résipoli ; 200Kg au Cm²). Ces plots ont été moulés in situ en comprimant le mélange entre la pierre et le sol, au moyen d'un cylindre fendu ensermé par une cordelette sous tension (voir schéma sur la page précédente). Un film plastique ayant au préalable été posé sur le bois, il suffit de démonter cordelette et cylindre après la prise de la résine

pour rendre aux blocs leur autonomie. Chacun dispose à présent en toute circonstance de quatre pieds parfaitement parallèle à l'horizon et permettant en cas de démontage à l'avenir de retrouver aisément sa juste position au contact des blocs mitoyens.

Le bloc principal de la flèche devant être relevé d'une hauteur approchée de quelque trente centimètres, nous avons réalisé un support intermédiaire constitué d'un volume de béton cellulaire (pour son faible poids) en sandwich entre deux plaques de contreplaqué. À chacun des quatre angles, une tige filetée de forte section traverse de part en part les matériaux, réunissant les divers éléments du support et transférant le poids de la pierre au bois de l'assise. La hauteur définitive de la réhausse de la flèche ne pouvait cependant pas être déterminée à ce stade du montage. Le placement des grandes vagues d'albâtre le permettront plus tard puisqu'elles seront les dernières pierres à être mise en place.



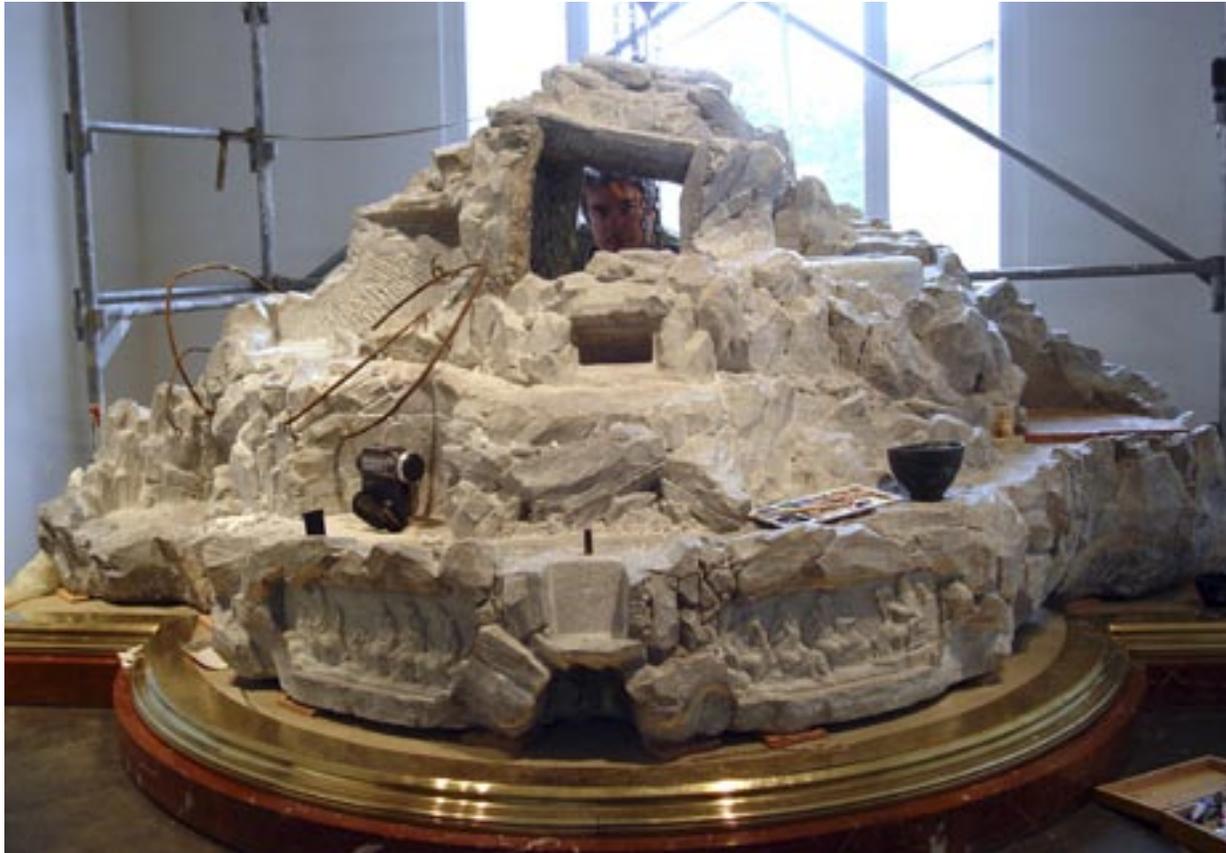


La première rangée de bloc montrait fort bien à quel point les sculpteurs avaient eu le souci d'alléger au maximum le poids de l'ensemble. Volumineux à la base, ils s'amincissaient progressivement en direction des blocs supérieurs. Ainsi la comparaison avec le travail d'une voûte prenait-elle tout son sens. Les blocs suivants ne pouvant se maintenir en état de lévitation devraient être soutenus par une structure complémentaire. Nous aurions aimé comme nous le fîmes pour d'autres œuvres au montage complexe, réaliser une élégante structure en acier sur laquelle chaque pierre haute serait venue s'asseoir munie à leur tour de plots de résines moulées. L'ensemble serait devenu un simple jeu de construction, démontable et remontable aisément à l'avenir. Il eut fallu pour cela disposer du temps nécessaire à un premier montage global, puis

à un démontage pour procéder à la transformation du gabarit provisoire en une structure en acier, et enfin au remontage définitif avec réalisation des plots pour l'autonomie des blocs. Voyant inexorablement approcher la date fixée pour l'ouverture du musée, il fallait bien en convenir, nous laisserions ce travail aux générations à venir...

Le gabarit provisoire en bois est donc là pour de longues années. Entre le bois et la pierre, le même mélange de résine et de poudre de pierre permet de renforcer la cohésion de l'ensemble. De même entre les pierres elles-mêmes pour éviter des glissements un peu de pâte a été glissé dans des emplacements critiques ainsi que des petits inserts sous forme de griffe ou de tige de laiton. En vertu du principe de réversibilité applicable si possible à toute restau-





ration, les plots de résine aussi résistants soient-ils se détruisent aisément. Il s'agit donc de collage temporaire. Lors d'un démontage, contrairement au mortier traditionnel qui ne se soumet qu'à la force du marteau et du burin, ce mortier de résine se ramollit rapidement par imprégnation de la pâte poreuse au trichloréthylène. Les solvants de substitution à ce produit dangereux semblent fonctionner aussi bien encore que nous ne sachions pas si cette efficacité s'avérera constante dans le temps.

Par contre le jointoiment apparent entre les blocs de pierre n'a qu'une fonction esthétique. Il est donc superficiel. De la fibre de coton est tout d'abord introduite dans le joint pour empêcher un comblement excessif. Un mélange de résine acrylique (réversible à l'alcool) et de poudre de marbre gris (prélevée sur les fragments ou lors du percement de petits trous) se trouve teinté de pigments puis appliqué sur le joint.





A l'exception de la flèche, tous les blocs de marbre gris étaient à présent assemblés sur le nouveau plateau tournant. Cependant nous n'étions toujours pas en mesure de fixer l'exacte l'altitude du support de la flèche que seul l'encastrement des grandes vagues d'albâtre donnerait avec certitude. Pour ce faire il fallait donc placer successivement tous les éléments en albâtre, à commencer par les flots paisibles de la face pour finir par ces vagues impétueuses dont les formes extrêmement savantes ne préciseraient leur orientation exacte qu'en relation des blocs d'albâtre et de marbre environnant.

Dès le montage à blanc, nous avons bien remarqué la présence sur deux blocs de marbre gris situés en symétrie à l'arrière de Via Vitae d'un cordon de ragréage comprenant des fragments de marbre liés aux mortiers à la jonction des vagues et du rocher. S'agissait-il d'un rattrapage tentant de faire oublier une fâcheuse erreur des tailleurs de pierre ? La qualité de l'œuvre nous permettait d'en douter.

Lorsqu'à la mise en place des premières grandes vagues celles-ci résistèrent à toutes nos tentatives, il fallut soit imputer cette impossibilité à une erreur que nous aurions commise en amont, soit admettre l'hypothèse selon laquelle ces restitutions de volume ne seraient pas d'origine mais corrigeraient les imperfections du second montage. Ors nous ne pouvions répondre à cette question sans détruire un ragréage certes, mais peut-être original. Après moult hésitations, et conscient de prendre le risque de porter une atteinte mineure mais réelle à l'intégrité de l'œuvre, nous avons sur le côté gauche ôté le cordon en question (voir les photos ci-dessus). Sans résoudre à elle seule toutes les imperfections, cette intervention confirma notre seconde hypothèse. Le ragréage comblait un vide provenant d'une multitude de décalages accumulés lors du second montage. Son élimination permit de loger les grandes vagues à leur emplacement, ainsi que les vagues suivantes et rendit enfin possible la détermination précise de l'altitude de la flèche.





La restauration de structure était en voie d'achèvement. Les grandes vagues tenaient toutes en juste place mais à l'aide de cales de soutien, de serre-joints et autres tendeurs. Ici encore la méthode d'origine avait emprunté aux maçons le collage au mortier pour retenir dans leur élan dynamique les surplombs audacieux de ce « tsunami » d'albâtre (renforcé par quelques goujons d'emboîtement en nombre insuffisant. Voir photo au milieu à droite). Puisque nous avons pu jusqu'alors éviter pour ce troisième montage les méthodes anciennes, radi-

cales mais difficilement réversibles, nous avons eu à cœur d'imaginer pour chaque cas le plus petit maintien utile, le moins visible et surtout le plus aisément démontable. Tous les albâtres sont ainsi immobilisés à la base sur une feuille antidérapante, tandis que quelques agrafes en laiton suffirent à soutenir les parties en surplomb (photo en bas à droite). Restait enfin à atténuer la visibilité des joints entre les blocs d'albâtre qui formaient une ligne noire inesthétique. A la place de la cire est aujourd'hui appliqué un simple joint de coton hydrophile.





Parachevant l'édifice symbolique un nuage de marbre blanc habité de chérubins élève un triangle trinitaire en cristal auréolé d'une gloire dont les rayons qui jaillissent sont réalisés dans un métal creux mou recouvert d'or (argent, laiton ou cuivre probablement doré par électrolyse). Celui-ci est très simplement emboîté sur un tenon tronconique mais de section carrée au sommet de la flèche.

Dire que l'opération fut aisée ne serait pourtant pas exacte. L'altitude demandait le montage d'un échafaudage pour cette seule opération. Le poids et la taille de cet objet composite et surtout la fragilité de ses rayons demandaient enfin à chacun des quatre protagonistes une agilité qui n'était pas assurée d'avance.



En dernier lieu le placement du cristal couronnait le geste donnant à ce moment particulier la dimension tout aussi symbolique du point final ; de cet instant où l'on mesure à la satisfaction de tous, comme à la fatigue de chacun et au relâchement de la tension, le chemin parcouru et l'intensité du vécu.



Des quatre membres de l'équipe ici réunie, Pierre Pelte, responsable des services techniques de la ville de Paray-le-Monial, fut quotidiennement à nos côtés pour résoudre les questions techniques et humaines que ne manqua pas de poser ce défi contre la montre et les aléas du mois d'août. Sa gentillesse mais surtout son ingéniosité et le savoir faire de ses collaborateurs ont été des atouts précieux pour la réussite de cette entreprise peu commune. Nous tenons à lui témoigner ici de notre amitié et de notre gratitude.



Le travail n'était pourtant pas fini. Mais au regard des incertitudes initiales et des techniques qu'il fallut mettre en œuvre, l'assemblage des scènes devenait presque un jeu d'enfant. Chaque grande étape de la vie du Christ, de la nativité à la résurrection était évoquée par les haltes d'un chemin gravissant le rocher du monde. Tel un théâtre, le décor de chaque scène changeait, formé de marqueterie de marbre de couleurs variées et d'argent doré, de mobilier et d'accessoires, qui tous demandèrent pour le moins quelques calages.

Quand arrivèrent enfin les 138 personnages d'ivoire et d'or, il manquait bien quelques tenons ou quelques repères au sol. Mais c'est le texte des évangiles qui permit de faire réapparaître la mise en scène de Joseph Chaumet pour que ces comédiens sans parole nous chuchotent l'histoire Sainte par le geste et l'émotion.





Mieux que les
mots ne sauraient
le dire,
voici en quelques
images
le temps de
la renaissance.





Dreux
Le 10 avril 2006
Sandrine et Benoit
Coignard



Après un montage à blanc
fin juin 2006 dans
le cloître de la Basilique
la restauration de
VIA VITAE
de Joseph Chaumet
s'est déroulée au mois d'août 2005
au musée du Hiéron à Paray-le-Monial

Conservatrice : Dominique Dandraël
Restaurateurs : Sandrine et Benoit Coignard
Collaboration technique : Pierre Pelte
Socle tournant : André Guillemin