

Parlez-moi PATRIMOINES...

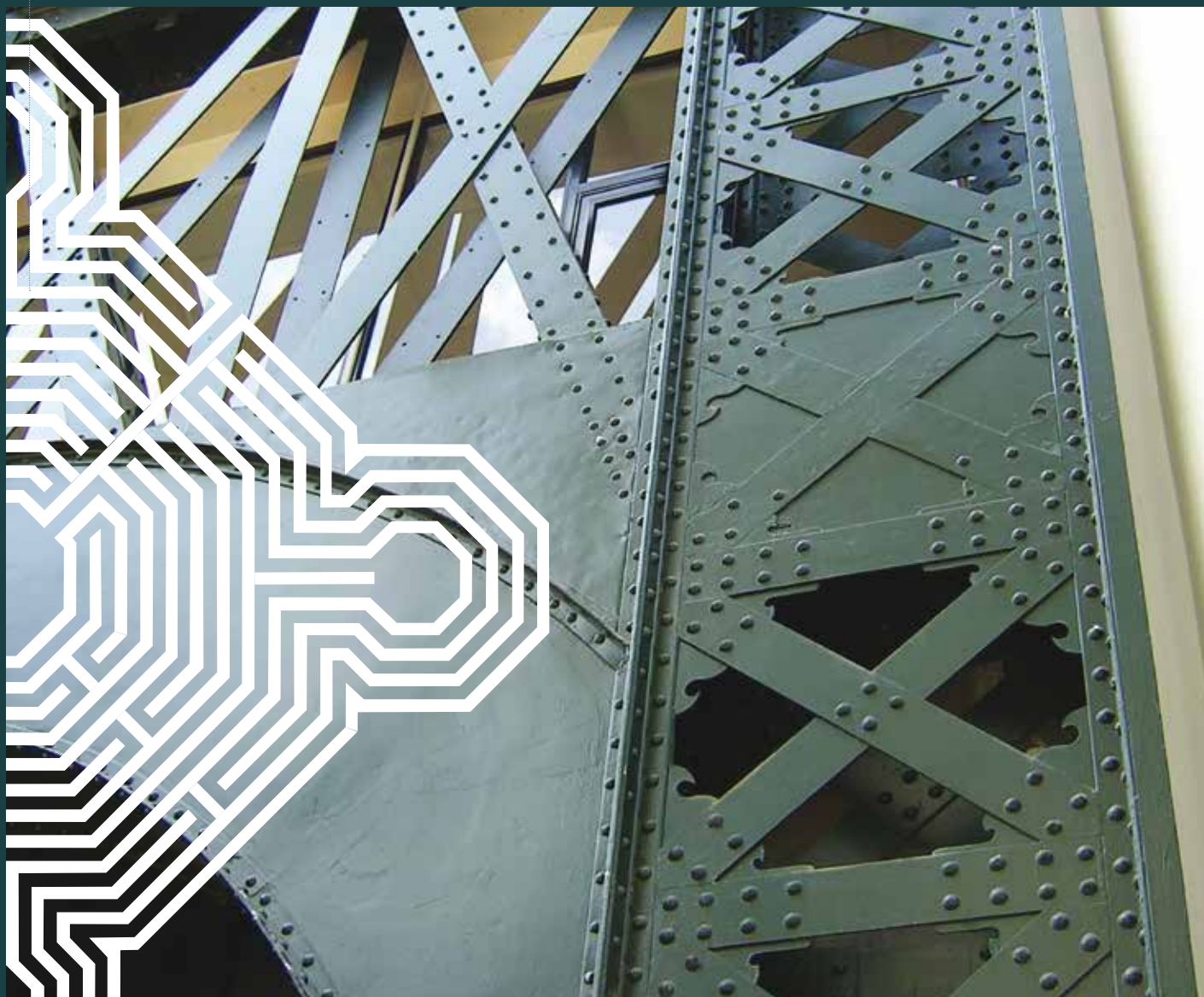
Protéger

Restaurer

Mettre en valeur
et enrichir

EN CHANTIER(S)

Les grands travaux en Pays de la Loire



Château de la Jumellière,
Vis du grand escalier, cl. D. Dautel, p. 13

Sommaire



Église Notre-Dame-de-Guenrouët,
Fresque murale, détail, cl. DRAC, P. Gros, p. 47

05 **Édito**
Henri-Michel Comet

06 **Penser les patrimoines
au XXI^e siècle**
Louis Bergès

PROTÉGER
10 La Jumellière (Maine-et-Loire) :
un château et son parc au
temps de la « fête impériale »
Solen Peron
14 Les Bains-douches de Laval
(Mayenne)
Noëlle Combe
18 En Loire-Atlantique,
une campagne de protection
du patrimoine mobilier
commémoratif de la guerre
1914-1918
Laurent Delpire

RESTAURER
24 Le Passage Pommeraye
à Nantes (Loire-Atlantique) :
une restauration historique
Julie Guttierrez
32 Des fondations au lanteron :
l'exceptionnelle restauration de
l'église Saint-Pierre de Saumur
(Maine-et-Loire)
Clémentine Mathurin
et Roland Seignard
36 La restauration des stalles
et de l'orgue : une plongée
dans le chœur de la cathédrale
de Luçon (Vendée)
Clémentine Mathurin

**METTRE EN VALEUR
ET ENRICHIR**
42 Des édifices labellisés
« Patrimoine XX^e »
Philippe Gros
64 Les acquisitions des Musées
de France
Manon Six
74 Une commande publique :
les vitraux de Pierre Mabille
à Chalonnes-sur-Loire
(Maine-et-Loire)
Claire Nédellec



Édito

Le troisième numéro de la collection « Parlez-moi patrimoines » présente quelques grands chantiers instruits par les services des patrimoines et de la création de la Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire. Le lecteur trouvera ici un panorama des actions qui ont été conduites par ces services, en termes de protection, restauration, mise en valeur et création.

Si leurs missions s'inscrivent le plus souvent dans un cadre réglementaire, elles déploient également des politiques ministérielles et promeuvent des enjeux territoriaux. On pourra également mesurer combien elles sont soumises à des contraintes techniques et scientifiques, liées à l'objet patrimonial.

À l'heure où la loi « Liberté de création, architecture et patrimoine » renforce la protection du patrimoine mobilier et immobilier, il nous a semblé important d'illustrer par des exemples l'activité de ces services. Les travaux présentés ici, qui se sont déroulés pour la plupart sur plusieurs mois, ont fait appel à de multiples métiers, à des savoir-faire anciens comme aux techniques les plus sophistiquées.

Enfin, la préservation de notre patrimoine ne peut s'envisager que dans un partenariat étroit entre l'État et les collectivités territoriales. Elle n'est également possible que grâce à ceux qui en prennent soin au quotidien : les propriétaires de monuments historiques, les associations de défense du patrimoine, les professionnels qui s'attachent à le conserver, le restaurer, le valoriser et le faire vivre. Je veux ici les en remercier.

Henri-Michel Comet
Préfet de la région des Pays
de la Loire



Penser les patrimoines au XXI^e siècle

Louis Bergès
Directeur régional des affaires culturelles
des Pays de la Loire

Le dynamisme du territoire régional ligérien, largement reconnu par les études nationales sur l'économie et la société, repose en partie sur des atouts naturels (façade maritime, structure urbaine bien équilibrée, axe est-ouest de la Loire) mais aussi sur une croissance démographique continue, et surtout sur la richesse et la variété des paysages et des patrimoines qui lui procurent une position centrale sur l'arc atlantique.

Les patrimoines de la région Pays de la Loire font partie de ces trésors qui fondent l'attractivité du territoire : du tumulus de Dissignac aux cuisines romanes de l'abbaye de Fontevraud, de la tenture de l'Apocalypse d'Angers à la « cité radieuse » de Rezé, des grottes ornées de la vallée de l'Erve à la maison bleue d'Angers, de la forteresse carolingienne de Mayenne aux grands châteaux de Saumur et de Nantes, de la muraille gallo-romaine du Mans à la base sous-marine de Saint Nazaire, toutes les périodes pré-historiques et historiques sont ici représentées de manière exceptionnelle.

Penché au chevet de chaque lieu ou site, l'État partage aujourd'hui avec toutes les collectivités locales présentes (région, départements et communes), les fondations et les propriétaires privés, les choix de développement et de soutien qui lui incombent. Sur la période 2013-2015, ce sont plus de 21 millions d'euros de subventions ou de montants d'opérations qui ont été engagés par l'État sur divers chantiers publics et privés : tous les types d'actions sont entrepris pour redonner à de nombreux édifices la place qu'ils méritent dans le paysage et l'environnement régional.

Les opérations de restauration et de valorisation patrimoniale sont généralement trop discrètes pour que le succès et l'enthousiasme qu'elles entraînent soient toujours partagés par le plus grand nombre. La nécessité de faire connaître le travail accompli est ici primordial si l'on veut que les missions historiques des professionnels du patrimoine dépassent leur caractère confidentiel.

L'intervention de l'État, rarement ponctuelle, souvent pluri-annuelle, revêt des formes très diverses même si elle couvre l'ensemble des champs disciplinaires du patrimoine. Les chantiers engagés depuis 2013 sont significatifs de cette grande variété d'interventions : protection classique de châteaux et

d'églises mais aussi d'immeubles d'assurance, labellisation de halles, protection de monuments commémoratifs au titre des monuments historiques, restauration de navires de rivière (bateaux-lavoirs), de phares, de moulins à vent, de dolmens et menhirs, de pigeonniers seigneuriaux, de ponts muletiers, de pierres tombales, etc.

Cette montée en puissance de chantiers toujours plus diversifiés ne doit pas nous empêcher de nous poser des questions sur l'avenir de la stratégie patrimoniale de l'État en région.

Faut-il rebalayer sans cesse les périodes médiévale et moderne pour y dénicher de nouvelles protections et de nouveaux chantiers ? Faut-il en permanence chercher dans le passé les lieux, objets et monuments que le temps permettrait de repêcher comme victimes des sélections des siècles précédents ? Comment examiner de façon objective la sensibilité d'un édifice ou d'un lieu à l'aune des objectifs de la puissance publique qui évoluent en fonction des nouvelles sensibilités de la société face aux patrimoines ?

Sans céder de façon systématique à la doctrine du « modernisme d'État » pointée du doigt par Jean-Michel Leniaud, il est possible de repenser le regard sur le patrimoine en construction plus qu'en devenir en y recherchant ce qui apporte un sens en terme de valorisation pour nos concitoyens.

Château d'eau et ancienne usine d'électricité de Luçon,
J. Bardin architecte, Guinaudeau et Guillemet ingénieurs, 1912





Immeuble de la Caisse Générale des Accidents,
Nantes, H. Vié architecte, 1932, cl. N. Roda

Il ne suffit pas de constater qu'une partie de la création architecturale contemporaine appartient déjà au patrimoine (la cité radieuse de Rezé construite entre 1953 et 1955 sera classée monument historique en 2001) alors même que certaines œuvres créées sont déjà en cours de disparition quelques années seulement après leur éclosion sans que leur créateur n'ait accédé à la notoriété.

Si la notion de classement qui ne serait pas attachée à une aide de l'État ou une exonération fiscale apparaît de plus en plus, pour beaucoup, comme une démarche purement technocratique visant à figer l'œuvre architecturale sous le seul regard de l'administration, ne convient-il pas de redonner un sens au titre officiel de « monument historique » selon la formule consacrée de 1913 ?

La symbolique créée par le député Millin de Grandmaison à la Constituante en 1790, inventeur du « monument historique », s'appliquait au départ à l'exemplarité du témoignage historique qui pouvait se dégager du lieu ou de l'objet à protéger. Les évolutions actuelles, qui mettent en avant l'intérêt public, c'est-à-dire des publics, doivent continuer de façon toujours plus prégnante à concentrer perception visuelle favorable, approche esthétique, singularité topographique, intérêt artistique et caractère symbolique.

Ces interrogations concernent aussi l'immense travail de restauration patrimoniale qui incombe à l'État comme propriétaire ou comme assistant à maîtrise d'ouvrage : l'immensité de la tâche ressemble parfois au remplissage du tonneau des Danaïdes avec des campagnes de travaux de réparation, consolidation, préservation d'objets ou d'édifices, sans cesse élargies par les mesures de protection des commissions régionales du patrimoine.

À cet égard, la poussée de fièvre du classement est à comparer avec celle de la conservation définitive des archives imaginée par l'historien Michel Melot comme l'effet d'une substance hallucinatoire face à une masse impossible à cerner. Aujourd'hui, les contraintes budgétaires et les dernières révisions sur la maîtrise d'ouvrage des travaux semblent avoir eu raison des initiatives de grande envergure dans ce domaine. L'opportunité s'offre à nous de reconsidérer l'ensemble des critères matériels et intellectuels qui ont présidé à la patrimonialisation des œuvres.

La nouvelle législation des patrimoines du 7 juillet 2016 ouvre un champ d'action élargi avec la reconnaissance du patrimoine du XX^e siècle, mais la disproportion entre la protection au titre de la loi de 1913 qui porte sur plus de 2000 monuments en région Pays de la Loire et celle existant à ce jour pour le nouveau label XX^e siècle reconnu par la loi (49 édifices en région) suffit à montrer l'ampleur de la tâche à accomplir.

Faire converger plusieurs intérêts culturels, techniques et économiques autour d'un monument historique doit désormais guider les politiques publiques, d'autant que les grandes campagnes de protection se sont achevées au début des années 2000 et que les grands investissements sur des monuments historiques ou des collections muséales ont besoin d'une programmation inscrite dans la durée.

L'ouverture des monuments historiques et des collections des musées à de nouveaux horizons est à l'ordre du jour des prochaines instances patrimoniales qui seront réformées en région. Les enjeux contemporains sont multiples et transdisciplinaires : développer une approche intégrée du patrimoine européen à travers des outils communs de recherche ; intensifier l'offre du numérique tant pour la documentation que pour la valorisation des œuvres (modélisation à des fins de connaissance), maintenir les patrimoines dans leur valeur sociale et leur portée politique à travers un travail collectif renouvelé. Dans ce cadre, les compétences variées qui existent au sein des DRAC seront appelées à s'affirmer dans un partenariat renforcé avec le monde académique et les chercheurs des disciplines patrimoniales ; c'est tout l'enjeu du succès d'une transmission réussie aux générations futures.

LA JUMELLIÈRE

Un château et son parc au temps de la «fête impériale»

Solen Peron
Chargée d'études documentaires



Vue sur la façade extérieure depuis l'étang, cl. DRAC, S. Peron

Il ne reste rien de l'ancien château de la Jumelière, implanté sur une terre angevine très ancienne transmise aux Lebasclé d'Argenteuil au XVIII^e siècle, puis aux Maillé en 1806. Le château actuel a été édifié entre 1858 et 1862 par le célèbre architecte Henri Parent, pour environ 500 000 francs, ce qui représente le coût d'un petit hôtel parisien. Inauguré en 1866, il est vite agrandi vers 1874 par l'agence d'Ernest Sanson, autre architecte de renom, afin d'y aménager une salle de billard et un petit fumoir. À proximité de la nouvelle demeure subsiste un autre édifice du même nom, reconstruit en 1730 et transformé en habitation pour le régisseur au XIX^e siècle.

Avant partage, la totalité de la terre de la Jumelière comprenait vingt-huit métairies et s'étendait sur plus de 1300 hectares. La Jumelière, estimée 2 millions de francs en 1907, procurait un revenu annuel de 65 000 francs ; elle ne représentait toutefois qu'une partie de la fortune de Jeanne Lebrun, laquelle se montait à 16 millions de francs, avec un revenu annuel de 500 000 francs.

Édifiée sous le Second Empire, marquée par le souvenir des Maillé, des princes de Wagram et des ducs de Plaisance, la Jumelière résulte de la rencontre de deux dynasties : celle des ducs de Plaisance et celle des architectes Parent. Le commanditaire du château de la Jumelière, Armand-Louis

(1816-1903), comte de Maillé et quatrième duc de Plaisance, président du conseil général en 1884 et sénateur de Maine-et-Loire en 1896, avait épousé Jeanne Lebrun (1835-1920), petite-fille du duc de Plaisance. La Jumelière est portée en 1913 dans la maison de Polignac par l'alliance de Jeanne de Maillé (1889-1950) avec François-Sosthène (1887-1981), prince de Polignac. La princesse de Polignac l'a ensuite transmise à son petit-fils Pierre-Edmond, comte Fugger-Babenhause. Gendre de Joseph-Antoine Froelicher, l'architecte adulé des légitimistes, Henri Parent recueille quant à lui la faveur du parti royaliste au point de devenir pour la postérité l'architecte du «noble faubourg» - celui de Saint-Germain - et de la plaine Monceau, grande artère du Second Empire.

Les façades de l'édifice, différentes les unes des autres, forment une composition d'ensemble harmonieuse et équilibrée, par le jeu des lignes verticales et horizontales des chaînages d'angle et des dossierets, des bandeaux et de la corniche régnante. La façade antérieure, au sud, est composée d'une partie centrale avec deux



Le château de la Jumelière vers 1870, avant extension, archives privées, cl. DRAC, S. Peron

avant-corps et deux ailes. La façade postérieure, au nord, s'organise autour d'une partie centrale avec un léger avant-corps, couvert d'un demi-dôme, et deux ailes en équerre, avec une saillie à pans coupés.

Les façades se distinguent par leur richesse ornementale sur de

nombreux champs et supports, en particulier par le rappel de la louve des ducs de Plaisance, qui orne chaque chaînage d'angle. L'imposante toiture à pavillons, avec croupes multiples, demi-dôme, lucarnes et oculi, se caractérise par une grande exhubérance.



Portrait de Jeanne Lebrun vers 1860-1870, archives privées, cl. DRAC, S. Peron



Louve des ducs de Plaisance, détail de la façade, cl. D. Dautel



Le grand escalier, cl. Dimitri Dautel

Le château de la Jumellière témoigne des usages et du mode de vie d'une société modifiée en profondeur après la Première Guerre mondiale, non seulement dans ses mœurs, mais aussi ses fortunes et ses symboles. Tout, ou presque, a été conservé de la distribution, du mobilier et des décors intérieurs, des communs situés au sous-sol jusqu'aux chambres des domestiques sous les combles. Le rez-de-chaussée, en particulier, comprend un vestibule et un escalier à vis suspendue, en chêne, raccordé à une galerie, le tout surmonté par un plafond à compartiments et à ciel peint. Le décor des pièces de réception, à savoir les deux salons néo-Louis XVI et la salle-à-manger néo-Louis XIV, est composé de boiseries patinées, lambris de hauteur, plinthes peintes en faux marbre, appliques, consoles, cantonnières et doubles-rideaux en tapisserie d'Aubusson avec leur passementerie. À ces pièces s'ajoute la salle de billard, aménagée vers 1874.

La salle-à-manger néo-Louis XIV et les salons néo-Louis XVI témoignent des valeurs sûres qui triomphent dès les années 1840, jusqu'à la Belle époque, précisément sous l'influence d'Henri Parent. Le vestibule présente un escalier d'une belle stéréotomie et surtout une galerie, à laquelle l'architecte recourt à plusieurs reprises, notamment pour le salon de l'hôtel parisien de Gustave Eiffel (disparu) et le jardin d'hiver de l'hôtel d'Édouard André, dont les décors sont toutefois plus ostentatoires. Et il n'est pas jusqu'au demi-dôme qui ne renvoie, à certains égards, au Palais des Tuileries lui-même, repris par Visconti et Lefuel pour la cour Napoléon du Nouveau Louvre de Napoléon III. Quant aux écuries et à la maison du jardinier,

recourant à l'usage de la brique, elles évoquent la ferme-modèle picarde de Valanglard, construite par Henri Parent pour le marquis de Valanglard.

L'œuvre d'Henri Parent est implantée dans un parc de cinquante-neuf hectares, planté vers 1867 et représenté avec précision sur un plan levé en 1872. Il est possible que le paysagiste Auguste Killian en soit le concepteur, tandis que le paysagiste Achille Duchêne paraît être intervenu un peu plus tard à la Jumellière. Factures et plans font état de travaux et d'un aménagement hydraulique au niveau du jardin fleuriste, au nord, qui comprend deux bassins, un château d'eau,

deux serres et une grange à fleurs ; à l'arrière se trouve l'ancien jardin aux primeurs, avec le pavillon du jardinier et sa cour, puis l'ancien potager clos de murs. Les écuries sont implantées au sud. Le parc, dont les entrées sont marquées par des grilles et deux conciergeries, subsiste quasiment tel qu'il a été dessiné en 1872. Le château et le parc de la Jumellière ont été inscrits au titre des monuments historiques, en totalité, par arrêté du 16 juin 2014.



Plan du parc de la Jumellière, 1872, archives privées, cl. DRAC, S. Peron

LES BAINS-DOUCHES DE LAVAL

Noëlle Combe
Chargée d'études documentaires

C'est au milieu du XIX^e siècle que les politiques commencent à s'intéresser aux notions d'hygiène et de salubrité publique. En France, une première tentative proposant la création de bains et lavoirs populaires échoue, mais l'idée est reprise par les Anglais et, dès 1846, toutes les villes industrielles anglaises sont dotées de bains et lavoirs publics à prix réduits. En 1849, un rapport sur ces établissements anglais, commandé par le ministre français du Commerce et de l'Agriculture, en démontre tout le bénéfice pour la classe ouvrière. Mais, malgré les incitations financières de l'État, la publication d'articles scientifiques et la loi du 5 avril 1884, instituant l'hygiène d'intérêt public, ce concept a du mal à se développer.

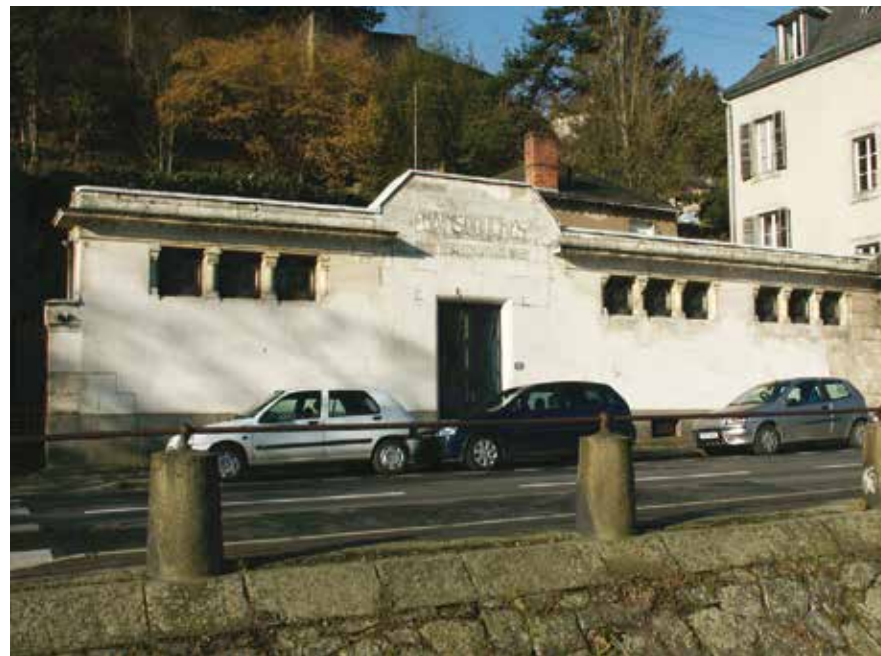
En dépit des réticences et des attermolements, un certain nombre de bains-douches voient ainsi le jour dans la région. Nantes est parmi les premières à profiter des aides financières et ouvre ses premiers bains, quai Baco, en 1855 et, en 1889, l'établissement de la Butte Sainte-Anne est le premier à proposer le "bain par aspersion", autrement dit "le bain-douche".

À Laval, les bains-douches privés installés quai Béatrix de Gavre, ferment en 1921. Plusieurs sociétés privées essaient de s'implanter, mais, en 1923, le maire, Eugène Jamain, décide de doter la ville d'un d'établissement municipal. Plusieurs sociétés spécialisées parisiennes, comme la "Société des habitations bon marché et des bains-douches", proposent leurs services mais la commune choisit de lancer un concours auprès d'architectes locaux. En août 1924, le projet de l'architecte lavallois Guinebretière¹ est retenu. L'emplacement choisi pour établir le nouveau bâtiment des bains-douches s'étire le long du quai d'Avesnières², au pied de l'à-pic rocheux qui domine la Mayenne.

Cet édifice d'apparence modeste, surtout au regard du bâti ancien qui l'environne, pourrait aisément passer inaperçu, alors qu'il rassemble, en sa seule façade sur rue, plusieurs des principales caractéristiques de l'architecture Art Déco : la géométrie, rectangle pour l'édifice et la porte, carré pour les fenêtres ; le pan coupé, ici appliqué au fronton ; la réapparition des colonnes, ici encadrant les baies, les corniches abondamment sculptées, sans oublier la place importante dévolue à la ferronnerie.

Beaucoup utilisé pour les constructions de bâtiments liés au commerce et aux loisirs, magasins, théâtres, cinémas, etc. ce nouveau style, tout en rejetant l'abondance décorative de l'Art nouveau, laisse cependant une place importante au décor du second œuvre.

Façade, quai Albert Goupil, cl. DRAC, P. Gros



Le vocabulaire employé y est souvent en rapport avec la personnalité du commanditaire ou avec la destination de l'édifice.

Le décor sculpté des bains-douches de Laval répond à ces préceptes : les chapiteaux des petites colonnes marquant les baies proposent une représentation "géométrisée" de concrétions ; la corniche est sculptée de flots et de fleurs et feuilles de nénuphars, et le décor de la ferronnerie n'utilise pas la rose si souvent présente à l'époque, mais une forme de volute ondoyant. Tout ce vocabulaire prépare à l'entrée dans un établissement où l'eau est l'élément essentiel.

Un fronton à pans coupés marque la porte d'entrée en fer forgé garnie de verre cathédrale qui s'ouvre sur un petit vestibule puis deux marches permettent d'accéder à l'accueil. Ce "vestibule" formant sas, destiné à limiter les écarts de température, est clos de boiseries. Le hall d'accueil, couvert d'une voûte longitudinale, était éclairé sur la rue par la porte vitrée et sur l'arrière par une baie plein cintre qui, à l'origine, abritait un vitrail du maître verrier lavallois Auguste Alleaume. Ce vitrail a disparu, peut-être soufflé lors de la Seconde Guerre mondiale ou au cours des travaux entrepris dans les années 1960, lorsqu'on a créé quatre nouvelles cabines de douches à la place de la caisse. Là encore on retrouvait un motif récurrent de l'Art Déco, un soleil aux rayons très marqués dans un paysage marin. Le dessin en a été retrouvé au cours des recherches récentes sur les créations d'Alleaume³.



Baies éclairant les cabines, cl. DRAC, P. Gros

Corniche, détail, cl. DRAC, N. Combe



La conception intérieure des bâtiments de bains-douches répond à des normes précises. L'hygiène y est essentielle et il s'agit également de rationaliser l'espace. Chaque cabine se compose de deux entités : une cabine-vestiaire et une cabine de douche, de surfaces égales. La profondeur du receveur de douche est elle aussi normalisée. On préconise des parois en béton ou brique entre les cabines et une peinture blanche afin de mieux gérer l'indispensable propreté des lieux.

La participation financière de l'État est d'ailleurs soumise au respect de ces normes et les bains-douches de Laval n'échappent pas à cette conception hygiéniste.

De part et d'autre du hall, s'ouvrent, par des doubles portes vitrées, deux larges couloirs distribuant les cabines : à gauche, les six cabines dotées de baignoires et à droite, les seize cabines de bain-douche et une cabine de lieux d'aisance. Dans le hall ainsi que dans l'axe de chacun des deux couloirs, des bancs sont intégrés à la maçonnerie. Le couloir des douches est éclairé par une verrière zénithale.

Ici, pas de peinture blanche. En effet, la particularité des bains-douches de Laval est d'avoir conservé, malgré les quelques interventions des années 1960,

un décor de mosaïque de très grande qualité créé par Isidore Odorico.

D'une famille de mosaïstes originaire du Frioul⁴, venus en France pour participer au chantier de l'Opéra Garnier, les frères Odorico s'installent à Tours, puis à Rennes où ils créent leur propre entreprise⁵. Dans une région où la mosaïque est peu connue, ils apportent des techniques permettant de réduire les coûts. Isidore Odorico fils (1893-1945) reprend l'entreprise familiale après la guerre de 1914-1918. Il a suivi les cours des Beaux-Arts de Rennes, et profite



Décor mural, détail, cl. DRAC, N. Combe

Couloir des douches, cl. F. Lasa
© Région Pays de la Loire - Inventaire général



Receveur de douche, cl. F. Lasa © Région Pays de la Loire - Inventaire général



de l'engouement pour les arts décoratifs, et en particulier pour la mosaïque, dans la période de l'entre-deux-guerres. Il collabore à de grands chantiers comme la piscine Saint-Georges à Rennes, et en Maine-et-Loire, la Maison Bleue et le bâtiment de la Compagnie Française d'Aviation à Angers ou encore la piscine du château de Marson à Rou-Marson⁶. Il travaille régulièrement en Mayenne avec Léon Guinebretière. Les sols et les murs des bains-douches de Laval sont ainsi couverts d'un revêtement de mosaïques dans les divers tons de bleu avec le jaune pour les frises, le noir et blanc pour les bordures et quelques tesselles dorées pour accrocher la lumière. Le décor des murs s'élève jusqu'au haut des portes, dans le hall, les couloirs et les cabines.

Les receveurs des douches sont décorés de mosaïque passant d'un décor concentrique sur

plan carré à un motif rayonnant employant de plus en plus, vers le centre, la couleur jaune.

Sur les murs une plinthe d'un bleu soutenu est séparée du décor de hauteur par une rangée de tesselles carrées. Depuis le haut du décor et la large frise alternant bleus et jaunes, de longs filets de tesselles d'un module plus fin coulent sur le mur, terminés par des gouttes d'or. Le sol est traité en tapis formé de carrés de tesselles irrégulières délimités par des cordons réguliers, le tout en dégradés de gris-bleu. Ce tapis est bordé de noir et blanc sur un fond bleu soutenu, comme les plinthes. Malgré les quelques interventions des années 1960 dont on reconnaît les petits carreaux de grès, l'essentiel du décor est conservé.

Dès leur ouverture, les bains-douches de Laval trouvent rapidement leur clientèle et si en

1927, on y prend 4858 douches et 3177 bains, ce sont 10 000 douches et plus de 4000 bains qui sont pris en 1929. Mais, avec le développement des équipements sanitaires dans les appartements dans la seconde moitié du XX^e siècle, la fréquentation diminue, à Laval comme dans les autres villes, et les bains-douches du quai Albert Goupil ferment en 2003.

Inscrits en totalité au titre des monuments historiques par arrêté du 18 décembre 2014, les anciens bains-douches, propriété de la ville de Laval, font aujourd'hui l'objet d'un projet de restauration et de réutilisation à des fins culturelles.

1 - Léon-Henri Guinebretière 1892-1965, architecte DPLG, architecte départemental de la Mayenne à partir de 1934.

2 - Aujourd'hui quai Albert Goupil.

3 - Voir à ce sujet la récente publication de l'Inventaire : Arnaud Bureau, Service du patrimoine de la Région Pays de la Loire avec la collab. de Nicolas Foisneau, *Auguste Alleaume, peintre verrier*, Nantes, Éd. 303, 2015, 96p. (Images du patrimoine ; 291).

4 - Région nord-est de l'Italie.

5 - Voir à ce sujet : Claire Caillarec et Fabienne Martin-Adam, *Odorico, 100 ans de mosaïques*: exposition, Rennes, Musées de Bretagne, 2 avril 2009 - 3 janvier 2010, Rennes, Éd. Apogée ; Musée de Bretagne, 2009.

6 - Ces quatre édifices sont inscrits au titre des monuments historiques.

EN LOIRE-ATLANTIQUE,

une campagne de protection du patrimoine mobilier commémoratif de la guerre 1914-1918

Laurent Delpire
Conservateur des antiquités
et objets d'art de Loire-Atlantique

À l'occasion de la commémoration du centenaire de la guerre 1914-1918, la Conservation des antiquités et objets d'art de Loire-Atlantique a lancé un recensement du patrimoine mobilier commémoratif lié au premier conflit mondial. Cette recherche concernait d'une part le patrimoine conservé dans les communes, d'autre part les monuments aux morts paroissiaux dans les églises. Peu de départements en France se sont, à ce jour, intéressés à la protection de ce patrimoine mémoriel.

La sélection effectuée dans le patrimoine des communes a permis d'envisager la protection de deux pièces d'artillerie allemande, d'un drapeau d'anciens combattants, d'un tambour et d'un clairon, de pièces de broderies, de tableaux commémoratifs ou encore d'une maquette de monument aux morts communal.

Les deux pièces d'artillerie allemande repérées sont conservées près des monuments aux morts de Legé et de Héric. Un contact avec le musée de l'Armée aux Invalides a permis d'identifier ces pièces et de confirmer leur intérêt. Ainsi si le canon de campagne de 7,7 mm, nouveau style, modèle 1896, canon court de Legé, fait partie d'un corpus d'environ vingt-cinq pièces encore conservées en France, l'obusier lourd de campagne de 15 cm de long, modèle 1913, conservé à Héric, serait le seul exemplaire qui subsiste dans le pays. Cette rareté a conduit à une proposition de classement de cette pièce, tandis que le canon de Legé a été inscrit. La présence de ces pièces d'artillerie allemande sur le territoire s'expliquerait par les « trophées de guerre » que pouvaient revendiquer les communes après la Première Guerre mondiale pour décorer les monuments aux morts et les mairies, ce dont témoignent les archives municipales de Héric en particulier. Il reste désormais à mettre à l'abri le canon oublié de Héric qui n'est pas en bon état et qui demandera une restauration lourde.

Les autres objets communaux sont plus modestes. Il faut signaler dans la sélection opérée le tableau commémoratif des morts de la guerre avec photographies, conservé dans la mairie de Basse-Goulaine, le tambour et le clairon du garde-champêtre qui annoncèrent la mobilisation générale en août 1914 à Saint-Fiacre-sur-Maine, le drapeau d'anciens combattants de cette même commune. À Bouvron, la commune conserve un tableau d'André Lagrange illustrant le cessez-le-feu des troupes allemandes à Haudroy-La-Capelle dans l'Aisne le 7 novembre 1918, accompagné d'un morceau de drapeau blanc des parlementaires offert en 1934 par l'abbé Deniau, vicaire à Bouvron, et présent lors des faits en 1918.



Obusier lourd de campagne allemand, modèle 1913, Firme Krupp, monument aux morts, Héric, cl. L. Delpire, CAO 44



Gouache sur papier « Demande de cessez-le-feu des troupes allemandes à Haudroy-La-Capelle dans l'Aisne le 7 novembre 1918 » avec un morceau du drapeau blanc des parlementaires, vers 1934, hôtel de ville de Bouvron, cl. Mairie de Bouvron

À Savenay, une famille a récemment offert à la commune huit pièces de broderies fabriquées comme souvenir pour les soldats américains présents à Savenay entre 1917 et 1919, du fait de l'existence d'un hôpital militaire. Rappelons que l'essentiel des troupes américaines débarqua à Saint-Nazaire, ce qui conditionna toute une logistique qui toucha plusieurs communes du département. Les pièces brodées portent souvent le drapeau américain ou la mention « Souvenir de France » et témoignent des liens qui unirent soldats d'outre-Atlantique et populations locales.

L'église de Paimbœuf conserve un rare modèle en plâtre du monument aux morts communal conçu par un enfant du pays, le sculpteur Georges Bareau (1866-1931). Il représente une Victoire qui sert également de modèle au monument aux morts de Luçon (Vendée). Enfin dans la mairie d'Ancenis, on peut admirer un bas-relief en plâtre patiné représentant « La lecture d'une lettre par un soldat dans la tranchée ». Cette œuvre de 1922 est l'un des modèles imaginés par Pierre-Victor Dautel pour les bronzes du monument aux

morts communal. Pierre-Victor Dautel est né à Saint-Géréon près d'Ancenis et réalisa plusieurs bas-reliefs pour des monuments aux morts du département comme à Montbert ou Joué-sur-Erdre. Il est surtout connu pour son travail de graveur et de médaillier.

Tous ces objets communaux sont désormais inscrits au titre des monuments historiques.

L'autre recensement a porté sur les monuments aux morts paroissiaux de 1914-1918. Dès les premières années de la guerre, le clergé n'a pas voulu laisser le privilège au pouvoir civil d'honorer les soldats morts au combat. La loi de séparation des Églises et de l'État avait laissé des traces dans les campagnes et la situation était parfois encore tendue.

Les tables mémorielles sur lesquelles on ajoutait régulièrement les nouvelles victimes ont souvent été remplacées à l'issue de la guerre, en particulier dans les années 1919-1921, par des monuments définitifs parfois très ambitieux, financés par la générosité des paroissiens, tandis que les communes érigeaient de leur côté des monuments spécifiques.

Dans certaines communes, une dizaine en Loire-Atlantique, la forte pratique cultuelle et la bonne entente entre autorités civiles et religieuses ont conduit à ériger un seul monument aux morts, placé dans l'église, comme c'est encore le cas aujourd'hui à Aigrefeuille-sur-Maine ou encore à La Chapelle-sur-Erdre, en contradiction complète avec la loi de 1905.



Tableau commémoratif - Basse-Goulaine

Toute la difficulté était d'effectuer une sélection témoignant de la diversité, de la représentativité et de la richesse des monuments. Sur les cent soixante-cinq églises étudiées, quarante-cinq ne possèdent pas de monument commémoratif, ce qui ne signifie pas qu'aucun monument n'ait jamais existé mais qu'il devait être souvent modeste et a pu faire l'objet d'une suppression lors d'une rénovation de l'église. Parmi les monuments identifiés, trente-cinq sont des bas-reliefs, trente-six de simples plaques de marbre, sept prennent la forme d'autels, vingt et un sont constitués de boiseries, dix-neuf présentent des personnages sculptés, douze sont des fresques ou des peintures murales et sept sont portés sur des vitraux. La sélection a systématiquement écarté pour des raisons juridiques (statut d'immeuble par nature), les vitraux, les fresques et peintures

murales et les monuments maçonnés faisant corps avec l'édifice, malgré l'intérêt de plusieurs d'entre eux dans des édifices qui ne sont souvent pas protégés¹. De nombreux monuments, comme partout en France, sont des œuvres de série, éditées par des entreprises de statuaire religieuse. Toutefois, cette pratique paraît s'être moins développée en Loire-Atlantique que dans d'autres départements.



Monument aux morts paroissial 1914-1918, vers 1920, modèle de série d'après le modèle original d'Eugène Blanc, sculpteur à Angers, église Saint-Étienne, Montoir-de-Bretagne, cl. L. Delpire, CAO A 44



Maquette de monument
aux morts - Paimboeuf

adossée au mur, porte une Piéta très stylisée, encadrée par les noms des victimes réparties par frairie. À Saint-Géréon, on retrouve l'enfant du pays, Pierre-Victor Dautel qui élabore deux bas-reliefs en plâtre patiné représentant un poilu mort et une tombe de poilu bénie par un aumônier militaire, insérés dans une boiserie très simple.

À Montbert, la paroisse se signale par un programme très complet de vitraux où l'on retrouve tous les portraits des morts au combat mais dès 1917, c'est un meuble formant oratoire, richement sculpté par un menuisier du Finistère, qui sert à placer les noms des disparus.

À Plessé, le programme est également ambitieux puisqu'une chapelle de l'église est entièrement consacrée au monument aux morts grâce à la générosité de la famille de La Rochefoucauld. Sur l'autel central trône un groupe sculpté de Jules Dechin représentant la résurrection de Lazare, tandis que les boiseries du mur portent les noms des soldats morts au combat. La sculpture est également présente au Bignon, à Sautron et à Saint-Père-en-Retz où tantôt les figures de poilus, du Christ ou de Jeanne d'Arc décorent des monuments à la fibre patriotique marquée. Enfin dans l'église de Rougé, le monument aux morts s'enrichit du cénotaphe en marbre du vicomte Robert de Rougé, commandité par son épouse et confié à l'architecte Georges Balleyguier et au sculpteur Horace Daillion. Le

Dans le cadre de ce recensement, dix-sept monuments paroissiaux ont été sélectionnés. Cinq correspondent à des œuvres de série en plâtre ou pierre, adaptées au contexte local où elles ont été placées. Il s'agit des monuments de Paulx, de Montoir-de-Bretagne, de Mesquer, de Saint-Julien-de-Vouvantes, et de la Madeleine à Guérande. Ces œuvres témoignent du rôle joué dans cette diffusion par des sculpteurs comme l'angevin Eugène Blanc (1879-1970), le parisien Charles Desvergnès (1860-1928), le toulousain Henri Giscard (1895-1985) ou par des entreprises de moulage comme celle de Marcel Marron à Orléans ou H. Miquel à Toulouse. Ce même phénomène s'est développé pour les monuments aux morts

communaux où certains modèles se retrouvent à travers toute la France.

D'autres paroisses ont, en revanche, souhaité créer des monuments originaux et se démarquer des œuvres de série. À Sainte-Reine-de-Bretagne, le peintre Albert Baudry utilise les armoires à bannières de la nef pour créer un monument aux morts peint. À Guérande, le statut de monument historique de la collégiale Saint-Aubin impose la création d'un monument qui s'intègre parfaitement au caractère de l'édifice. C'est finalement l'architecte des monuments historiques Bernard Haubold qui conçoit l'œuvre dessinée et peinte par Marcel Magne. L'ensemble, conçu comme une stèle funéraire

gisant de Robert de Rougé fait penser sous certains aspects au célèbre cénotaphe du général de Lamoricière dans la cathédrale de Nantes. La qualité de cet ensemble a conduit à proposer le classement de ce monument au titre des monuments historiques.

Trois monuments sélectionnés, ceux des églises de Saint-Fiacre-sur-Maine, La Baule-Escoublac et Guémené-Penfao n'ont pas été retenus car leur conception ambitieuse, composant avec l'architecture des églises (sculpture, peinture, marbre, socles maçonnés), ne permettait pas de considérer ces ensembles comme des meubles par nature ou des immeubles par destination (bien meuble rattaché durablement et de façon fixe à un immeuble).

Tous les autres monuments évoqués plus haut ont été inscrits au titre des monuments historiques. La protection de ces ensembles, propriétés de l'Association diocésaine de Nantes, a reçu l'assentiment de Monseigneur James, évêque de Nantes, qui a manifesté un vif intérêt pour cette thématique de protection du patrimoine commémoratif de la guerre 1914-1918.

Ces différents recensements ont également permis de remettre à l'honneur plusieurs artistes régionaux, très sollicités dans cette première moitié du XX^e siècle et souvent méconnus ou oubliés aujourd'hui, comme les sculpteurs Georges Bareau, Pierre-Victor Dautel, Eugène Blanc ou encore le peintre Albert Baudry.

1 - On soulignera à ce titre le remarquable travail réalisé par l'Inventaire sur les monuments aux morts peints, dont plusieurs sont situés en Loire-Atlantique. Ce travail a fait l'objet d'une publication en 2014 : Christine Leduc-Gueye, Service du patrimoine de la région Pays de la Loire, *Les Monuments aux morts peints dans les églises*, Nantes, Éd. 303, 2014, 100 p. (Images du patrimoine ; 290).

Cénotaphe du vicomte Robert de Rougé et monument aux morts paroissial 1914-1918, 1922, par Georges Balleyguier architecte et Horace Daillion sculpteur, église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Rougé, cl. Anne Legrais, paroisse Sainte-Croix en Châteaubriant



LE PASSAGE POMMERAYE À NANTES

une restauration historique

Julie Guttierrez
Conservateur des monuments historiques

À l'occasion de la célébration de ses 170 ans, le Passage vient de faire l'objet d'une restauration de grande ampleur, lancée à l'initiative privée de ses quelque soixante copropriétaires, avec le soutien de deux partenaires principaux, la Ville de Nantes et l'État-Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire. Confié à l'architecte du patrimoine Yves Steff (Agence Architecture Urbanisme Patrimoine), ce chantier avait pour ambition de restituer au Passage Pommeraye son éclat d'origine, de redonner à ses foisonnants décors peints et sculptés leur splendeur passée en supprimant les éléments qui, au cours de son histoire, avaient contribué à le dénaturer.

Sur le plan financier, le montant total des travaux, décomposé en trois tranches successives, s'est élevé à environ 4 700 000 € avec une participation tout à fait exceptionnelle de la DRAC à hauteur de 25%, soit une subvention de 1 158 000 €, ce qui en fait pour l'État l'un des investissements patrimoniaux les plus conséquents de ces dernières années.

Le Passage Pommeraye : un monument unique

Sa construction s'inspire du modèle des passages couverts parisiens, qui se développent vers 1820-1830 : il s'inscrit dans le contexte général de l'application des théories hygiénistes en vogue à cette époque et dans le contexte plus local de l'essor de l'activité industrielle et du commerce maritime de la Ville de Nantes. Ainsi, pour le commanditaire du projet, l'objectif était double : transformer un quartier insalubre et mal famé, haut lieu de la prostitution nantaise, en une enclave commerciale, lumineuse et luxueuse, implantée au cœur de la ville ; et, sur le plan de l'urbanisme, relier la ville basse, quartier des affaires et du port, à la ville haute, le nouveau quartier Graslin, construit au cours du XVIII^e siècle. Malgré une construction difficile, ralentie par l'hostilité farouche des riverains et les défis techniques, liés à la forte déclivité du terrain, le Passage devient rapidement un lieu de flânerie prisé des Nantais. En 1852, il fut agrandi vers la rue du Puits d'Argent, par la construction d'une nouvelle aile, la galerie Régnier.



Enseigne touristique à l'entrée du Passage Pommeraye, cl. DRAC, J. Guttierrez

Le Passage Pommeraye à Nantes doit son nom au notaire Louis Pommeraye, qui commanda sa construction, dans un style éclectique, aux architectes nantais Jean-Baptiste Buron et Hyppolyte-Louis Durand-Gassel. Inauguré le 4 juillet 1843 sous le règne de Louis-Philippe, son succès immédiat auprès des promeneurs et touristes ne s'est jamais démenti. Il est aujourd'hui considéré comme un monument emblématique de la ville et, bien au-delà, comme un ensemble architectural et patrimonial unique en Europe.



Le Passage Pommeraye après restauration, cl. DRAC, J. Guttierrez

Organisé autour d'un escalier monumental pour répondre aux contraintes topographiques, le Passage Pommeraye offre alors à ses visiteurs une conception nouvelle du commerce, dans un écrin architectural à la décoration exubérante, mélange de références néo-classiques et néo-Renaissance. Les matériaux de construction employés accordent une large place au verre et au métal, une ode à la modernité que l'on peut également lire dans le programme iconographique retenu : apologie de la richesse et du dynamisme économique de la ville grâce aux allégories sculptées de l'artiste Jean De Bay ; célébration des figures locales, intellectuelles, artistiques ou militaires, dans des portraits en médaillons rythmant les travées

de la galerie Santeuil. La profusion de ses décors, commandés à des artistes de renom, dont les frères Louis et Guillaume Grootaers, ainsi que la monumentalité et le caractère vertigineux de sa composition, étagée sur trois niveaux principaux de galeries, ont très tôt valu au Passage Pommeraye une reconnaissance patrimoniale. Cet intérêt précoce s'est traduit par un classement au titre des monuments historiques dès le 26 décembre 1976, à une époque où l'architecture du XIX^e siècle n'était pas encore réellement prise en considération, ni évaluée à sa juste valeur.

Une étape préalable : documenter le Passage

Avant le démarrage officiel des travaux en juillet 2013, la phase préparatoire du projet de restauration a été longue et cruciale : diagnostic sanitaire précis et complet de l'ensemble des éléments architecturaux composant le Passage Pommeraye, recherches documentaires et iconographiques, définition du parti de restauration avec études complémentaires, avisscientifiques et techniques conjoints de la DRAC et de l'Inspection générale des monuments historiques, montage administratif et financier du chantier.



Ce dessin est le plus ancien document représentant le Passage Pommeraye dans son état initial, Archives Départementales de Loire-Atlantique, cote 2 Fi Nantes 1422

L'étude préalable a également été l'occasion de retracer la chronologie de toutes les campagnes d'entretien et de restauration qu'a connues le Passage Pommeraye depuis sa construction : dès la fin du XIX^e siècle, les différentes galeries, éclairées au gaz, ont été électrifiées. Dans les années 1930, les toitures, une partie des sols et l'éclairage ont été restaurés, tandis qu'après la Seconde Guerre mondiale, de nouveaux travaux de remise en état ont été entrepris après les bombardements de 1943. À la fin des années 1960, le Passage Pommeraye se trouve dans un état de vétusté avancé en raison d'un relatif abandon engendré par le développement de la circulation automobile au détriment des flux piétons et par l'avènement de la société de consommation et des centres commerciaux. Un vaste programme de travaux est alors lancé (reprise des toitures, ravalement des façades, restauration des sols et de l'électricité), complété dans les années 1980 par la réfection à neuf des marches du grand escalier, la remise en peinture des décors et dorures des statues, colonnes et chapiteaux. En réalité, le Passage Pommeraye, qui a également fait l'objet de travaux d'entretien dans les années 1990 et 2000, a été continuellement en travaux, certaines campagnes ayant entraîné des modifications dommageables et irréversibles, à l'image du plancher en béton central de l'escalier et créer le plafond d'un grand magasin.

L'étude préalable, commandée à Yves Steff, a permis de rassembler une riche documentation ancienne qui s'est révélée très précieuse pour suivre l'évolution progressive du Passage Pommeraye et connaître son état d'origine. Des témoignages visuels ont dès le départ permis d'envisager la restitution des éléments disparus dans le but de revenir à un état plus conforme aux dispositions initiales. Cette abondante iconographie, notamment les cartes postales anciennes qui rappellent à quel point le Passage Pommeraye fut dès l'origine une attraction touristique majeure de la ville, a été utilement complétée par la filmographie du réalisateur nantais Jacques Demy qui prit à plusieurs reprises le Passage Pommeraye pour décor : le film *Lola* a notamment donné une idée plus précise de la nature et de l'aspect des sols d'origine, mal rénovés dans les années 1960, et qui suscitaient de multiples interrogations dans la mesure où ils n'étaient clairement visibles sur aucun document historique.

Les grandes orientations du projet de restauration

Prévus pour une période de vingt-deux mois, les travaux de rénovation du Passage Pommeraye inaugurés en juin 2015, comprenaient la restauration globale de toutes les parties communes, à l'exception des parties privatives (logements, commerces) : restauration des quatre galeries, y compris l'escalier central et les escaliers d'angle ; restauration des façades, toitures et souches de cheminée, en mauvais état, des rues Santeuil, du Puits d'Argent et de la Fosse ; restauration de l'ensemble des décors (sols, luminaires, ferronneries, décors peints, sculptures et gypseries). La rénovation systématique des devantures des boutiques, relevant du domaine privé, a cependant été exclue du projet de restauration. Certaines d'entre elles ont été spontanément restaurées à l'initiative des commerçants qui les ont harmonisées avec le modèle ancien existant en respectant le rythme tripartite, la modénature du module (restitution des meneaux et traverses) ainsi que la typographie et la gamme chromatique des enseignes d'origine.



La redécouverte des décors d'origine grâce aux sondages, cl. Arthéma Restauration



La restauratrice de décors peints recréant les panneaux en grisaille manquants d'après le modèle original, cl. Arthéma Restauration

Assez rapidement, l'ensemble des partenaires a trouvé un accord sur la philosophie générale du projet, qui s'appuyait sur trois orientations principales :

- les éléments progressivement ajoutés, qui nuisaient à la cohérence générale des galeries et de leurs décors, devaient être supprimés : ainsi, les vitrines additionnelles installées ponctuellement par les commerçants ont été retirées, de même que les grilles, mises en place tardivement pour des raisons de sécurité, qui compromettaient la fluidité des espaces et de la circulation à l'intérieur du passage. Autre exemple, sur les petits panneaux surmontant les vitrines, la peinture rouge, qui recouvrait les décors en grisaille représentant des guirlandes et angelots décoratifs, découverts lors des sondages stratigraphiques préalables, a été dégagée pour restaurer et mettre en valeur les peintures anciennes.

- les éléments disparus mais attestés par la documentation visuelle existante - afin d'éviter toute interprétation fantaisiste - ont été restitués, notamment les panneaux portant des frises de gypserie, sculptées en bas-relief, visibles en rive latérale des planchers des coursives. De même, les garde-corps en fer forgé des façades extérieures, au motif néo-classique de grecque, pour la plupart perdus lors de la Seconde Guerre mondiale, ont été refaits à l'identique du modèle initial.

Les frises en gypserie ornant les rives latérales des planchers des coursives ont été restituées d'après la documentation historique, cl. DRAC, J. Guttierrez



- quand les modifications postérieures présentaient un intérêt artistique ou patrimonial, elles ont été conservées, à l'instar des luminaires Art Déco des années 1930, réussis sur le plan esthétique et bien intégrés au décor de 1843, ou encore l'enseigne « Visitez le Passage Pommeraye », probablement datée des années 1950, qui fut finalement conservée et restaurée. En effet, il a été décidé d'un commun accord qu'au-delà du témoignage historique de cette période d'après-guerre, elle appartenait désormais totalement à l'identité visuelle du Passage.

La question délicate des polychromies

Au cours du chantier, certains points se sont avérés particulièrement délicats à traiter et ont nécessité des études complémentaires destinées à améliorer la connaissance des matériaux, à affiner le programme d'intervention et à prendre la décision technique la plus appropriée au parti de restauration global. Lors des réunions hebdomadaires, de nombreux échanges ont eu lieu entre tous les partenaires, et en

particulier avec les copropriétaires et le maître d'œuvre, afin de concilier au mieux les souhaits, intérêts et exigences de chacun : contraintes techniques, impératifs de sécurité, usage commercial et lieu d'habitation, ouverture publique, respect des spécificités patrimoniales du monument. Concernant le choix des matériaux, textures et teintes à privilégier, des échantillons et prototypes ont été systématiquement présentés, discutés puis validés par les services de la DRAC.



La véritable histoire du soldat inconnu par Jacques Tardi - Tardi©Futuropolis, 2005



Entre les vitrines, les luminaires des années 1930 de style Art Déco ont été conservés et les luminaires d'origine en fonte ont été recréés par le ferronnier d'art, cl. DRAC, J. Gutierrez

La documentation ancienne ne permettant pas d'obtenir une idée très précise de l'ambiance colorée d'origine, deux options théoriques totalement opposées, reposant sur les deux principales tendances chromatiques qui se développent dans l'architecture sous le règne de Louis-Philippe, étaient possibles : d'une part, le choix d'une polychromie soutenue, privilégiée lors de la campagne de restauration des années 1980, puisque les chapiteaux des colonnes néo-classiques du Passage avaient toutes été rehaussées de filets aux couleurs vives ; d'autre part, une approche dite « ton sur ton » qui instaurait un délicat jeu de camaïeu de tons pierre, proche de la monochromie. C'est cette dernière orientation qui a été choisie pour traiter l'ensemble

du Passage : ainsi, les retouches colorées qui soulignaient les détails architecturaux ont été supprimées pour mettre en valeur la subtile harmonie des décors et les effets de lumière sur les différents niveaux de relief.

Parallèlement à la tonalité générale, la polychromie des fameuses allégories du Passage a suscité un vif débat entre les copropriétaires, l'architecte et les services de la DRAC au moment de déterminer quelle serait la teinte définitive à adopter pour cet ensemble de seize sculptures : en effet, les sondages stratigraphiques complémentaires effectués pour qualifier l'aspect d'origine (matériau laissé brut ou peint ?) n'ont pas donné de résultats convaincants. Ainsi, alors que

la DRAC défendait le choix d'une couleur terre cuite affirmée, plus proche des carnations, qui aurait souligné l'allure italianisante de cette galerie de personnages, maître d'ouvrage et maître d'œuvre ont préféré conserver le badigeon « ton pierre » appliqué dans les années 1970, dans le même esprit que le reste des décors.

Une atmosphère lumineuse magique

La problématique de l'éclairage du Passage Pommeraye a également été au cœur des échanges entre les différents partenaires : peu de luminaires d'origine étant conservés, un avis favorable unanime a été donné à l'utilisation des luminaires anciens et à leur complément systématique (suspensions à deux bras de lumière), là où ils avaient été supprimés. Les globes ont également été revus pour être plus conformes aux originaux. C'est le ferronnier d'art, Bernard Bresnu, qui a eu le privilège de recréer cet ensemble de luminaires, sur la base de la documentation graphique ancienne, mais en introduisant une dose de créativité. En effet, en l'absence des dessins d'origine avec tous les détails d'exécution qui auraient autorisé une restitution fidèle, l'artisan a proposé une iconographie fantastique tout en laissant au restaurateur une marge de liberté dans l'interprétation et la re-création de ces décors.



Statue : angle de l'escalier Sondage Socle en pierre, repaint.



Les sondages de polychromie effectués dans le but de connaître la couleur d'origine des sculptures, cl. Arthéma Restauration

Un chantier exigeant pour un nouveau regard

De manière tout à fait exceptionnelle, la restauration du Passage Pommeraye a consisté en un chantier pluridisciplinaire particulièrement complexe, qui a rassemblé un grand nombre d'acteurs, et quasiment tous les métiers de la restauration. En effet, une dizaine d'entreprises spécialisées détenant des savoir-faire traditionnels particulièrement pointus, est intervenue sur ce chantier majeur : maçonnerie, charpente, couverture, menuiserie, sculpture, ferronnerie, gypserie, miroiterie, peinture, dorure, avec, comme point commun, une égale exigence de qualité dans la sélection et la mise en œuvre des matériaux, afin de reproduire au plus près les techniques et modes d'assemblage des années 1840.

Parallèlement, par le percement d'une nouvelle galerie prolongeant les galeries classées tout juste restaurées, le Passage Pommeraye poursuit son évolution en s'inscrivant dans l'histoire contemporaine. À l'inverse de la majorité des chantiers de restauration sur monuments historiques que les services de l'État suivent au quotidien, et qui souvent nous interpellent sur la nouvelle utilisation, adaptée à notre société actuelle, que l'on entend donner à ces témoignages du passé, le Passage Pommeraye a conservé, et même amplifié, son usage d'origine. La restauration menée sous la direction de M. Yves Steff n'a donc pas inventé une nouvelle fonction, ni rendu au Passage Pommeraye son usage perdu, mais elle a contribué à renouveler le regard que le public porte sur ce monument, à en redécouvrir toute la richesse et la somptuosité.

Une figure allégorique néo-classique signée et datée du sculpteur Jean De Bay après restauration, cl. DRAC, J. Guttierrez

En revanche, la proposition faite par le maître d'œuvre de recourir à un système d'éclairages additionnels destinés à théâtraliser les espaces, à souligner l'architecture et à mettre en valeur les médaillons et les bustes de la galerie Santeuil a reçu un avis défavorable. En effet, il a été considéré que, dans la journée, la lumière naturelle très changeante provoquait de beaux effets et que la lumière du soir procurée par les luminaires anciens restitués - sans compter la lumière artificielle souvent excessive procurée par les vitrines des boutiques - devait suffire. L'idée, assez ambitieuse, était donc de se rapprocher le plus possible de l'ambiance lumineuse, souvent qualifiée de mystérieuse, qui existait à l'origine. Cette atmosphère, presque magique, a toujours été propice à la création poétique ou artistique : elle a été une source d'inspiration prégnante pour de nombreux artistes, des productions littéraires des Surréalistes jusqu'aux visions cauchemardesques du dessinateur Jacques Tardi dans son album, *La véritable histoire du soldat inconnu*, réédité en 2005.



DES FONDATIONS AU LANTERNON :

l'exceptionnelle restauration de l'église Saint-Pierre de Saumur

Construction et reconstruction de l'église

Mentionnée pour la première fois dans les sources au XI^e siècle, l'église Saint-Pierre de Saumur est alors rattachée à l'église Notre-Dame de Nantilly. Devant le développement du quartier dit « du pont » où elle se trouve - centre-ville actuel -, l'église fait l'objet d'une reconstruction à

partir de la fin du XII^e siècle, qui commence par le chœur et le transept, où sont édifiées, au nord comme au sud, des absidioles qui ont conduit à décrire ce plan comme un plan « en tridents », largement diffusé dans l'art roman angevin. Le « long chœur éclairé par de grandes fenêtres d'une élégance et d'une modernité rarement égalées à Saumur à cette époque »¹ est à remarquer. Dans ses deux bras, le transept est surplombé par deux statues-colonnes représentant respectivement saint Pierre et le Christ foulant les démons.

Au XIII^e siècle, débute une seconde campagne avec la construction de la nef couverte de voûtes bombées. Typiques du style gothique dit « Plantagenêt », elles sont également employées à l'abbaye de Fontevraud et à la cathédrale d'Angers. Enfin, aux trois travées de la nef, on vient ajouter des chapelles latérales entre le XIV^e et le XVI^e siècle. L'église connaît en effet, à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, une époque faste durant laquelle les puissants soutiens se multiplient comme en témoigne le retable, aujourd'hui disparu, commandé par le roi René dans les années 1470. Les deux chapelles situées sur le côté nord de la nef développent par ailleurs un décor d'une grande qualité, entre gothique flamboyant et motifs Renaissance.

Clémentine Mathurin
Conservateur des monuments
historiques
Roland Seignard
Technicien des services culturels
et des bâtiments de France

Alors que la construction de l'église était achevée, la façade occidentale (façade principale) s'effondre dans la seconde moitié du XVII^e siècle. L'architecte René Villette est alors chargé de sa reconstruction et dessine une façade au riche décor composé d'une superposition d'ordre avec, au premier niveau un fronton triangulaire où se trouvent, sculptées par Pierre Geneteau, les armes du cardinal Jérôme Grimaldi, abbé de Saint-Florent qui finança en partie la reconstruction. Au second niveau, des colonnes ioniques soutiennent un fronton curviligne. René Villette reprend là un type de façade dont les plus fameux exemples se trouvent à Paris, notamment à l'église Saint-Gervais-Saint-Protais, où l'architecte Salomon de Brosse, dans les années 1610-1620, vient élever devant un édifice de style gothique flamboyant, une façade où trois ordres se superposent. Villette conçoit ainsi une façade « de son temps », dont le style tranche avec l'intérieur de l'église, mais en fait toute l'originalité.



Façade occidentale après restauration,
cl. DRAC, C. Mathurin

Détail des deux frontons, cl. DRAC, C. Mathurin



Ornements et décors

L'église Saint-Pierre abrite également un riche décor et une collection d'objets mobiliers d'une grande variété typologique et chronologique, parmi lesquels se distinguent les stalles du chœur, classées au titre des monuments historiques en 1862, en même temps que l'église. Sculptées en 1475, elles proposent un programme iconographique complexe au sein duquel on reconnaît notamment, sur les miséricordes, des anges musiciens ou des animaux fabuleux².

L'enrichissement de l'église se poursuit au XVI^e siècle par la commande de deux fameuses tentures de tapisserie. La première, commandée en 1524 par l'abbé de Saint-Florent, développe un cycle autour des vies de saint Florent et saint Florian, deux saints évangélistes ayant accompli des miracles à Saumur et dans les alentours, représentés sur les six tapisseries de cette tenture, chef-d'œuvre de la production de l'époque. En 1545, une seconde tenture, destinée à orner le chœur de l'église, est commandée par la confrérie du Saint-Sacrement. Sur cinq pièces de tapisseries ont été représentées dix scènes de la vie de saint Pierre, saint patron de l'église. L'édifice abrite également une série de tableaux parmi lesquels se trouve un chef-d'œuvre de la peinture du XVI^e

siècle : le *Noli me tangere* peint par Filippo Bellini (1550/55-1604). Aussi appelé « le Christ jardinier et la Madeleine », il a été attribué dans les années 1970 à ce peintre par Pierre Rosenberg, grand spécialiste de la peinture italienne, hypothèse qu'est venue confirmer la redécouverte de la signature du peintre lors de sa restauration en 2010. Tous ces objets d'art sont classés au titre des monuments historiques, tout comme le buffet d'orgue, datant des XVII^e-XVIII^e siècles³.





Le chœur de l'église, l'autel et les stalles en arrière-plan, cl. DRAC, C. Mathurin



Les stalles, classées monuments historiques, cl. DRAC, C. Mathurin

Une restauration... des fondations au clocher

Déjà restaurée deux fois entre 1840 et 1860 par Charles Joly-Leterme et dans les années 1900 par Lucien Magne, l'église Saint-Pierre est l'objet d'une nouvelle campagne de travaux à partir de 2008. Elle devait débiter, sous la maîtrise d'œuvre de Gabor Mester de Parajd, architecte en chef des monuments historiques, par une restauration de la façade occidentale de l'église, très abîmée. Toutefois, une profonde et inquiétante fissure est alors signalée. Aussi, d'imposants étais sont placés tout autour de l'église afin de limiter sa déstabilisation, accompagnés du blindage de certaines substructures intérieures. Devant l'importance du risque d'effondrement, une cellule de crise est mise en place par la Préfecture de département qui organise un plan d'évacuation et d'hébergement d'urgence afin d'anticiper une éventuelle aggravation rapide des désordres. Une mission de suivi du système d'instrumentation est confiée à M. Mester de Parajd et à plusieurs bureaux d'étude (Bet Arcadis et CEBTP).

Puis, des études approfondies confiées à Marie-Suzanne de Ponthaud, architecte en chef des monuments historiques, amènent à conclure que les substructures de l'église ne sont plus assez solides. À plusieurs reprises déjà, les fondations de cet édifice construit sur des terrains alluvionnaires ont fait défaut. Leur tassement a en effet été la cause de l'effondrement de la façade occidentale en 1674. En 2009, on constate que l'instabilité des fondations a engendré d'importantes fissures et des dévers d'élévation. La tour nord avait ainsi tendance à se détacher de la façade entraînant avec elle la première travée de la nef.

Des études poussées, notamment sur la portance des sols, permettent de déterminer que seule une importante reprise en sous-œuvre du monument serait suffisamment efficace, compte tenu de la profondeur à laquelle il est nécessaire d'intervenir. Des micro-pieux de 20 mètres de long environ sont donc ancrés dans le tuffeau afin de permettre un transfert de charge de la maçonnerie vers le dispositif ajouté.

Ces interventions très délicates sur les substructures qui durent de longs mois ne suffisent pas à stabiliser l'église. Le massif occidental ayant tendance à basculer vers l'avant, une intervention en parties hautes est également nécessaire. Des tirants sont mis en place pour resolidariser toutes les parties du monument. Parallèlement, des travaux sont menés sur la charpente avec toujours l'objectif d'atteindre une meilleure répartition des charges.

Ce n'est qu'une fois ces importants travaux de structure terminés que la restauration de la façade occidentale à proprement parler a pu commencer. Il s'agit là d'un travail plus classique comparé au chantier exceptionnel - en termes de techniques - qu'a constitué la reprise complète des substructures de l'église Saint-Pierre. Quelques étapes importantes peuvent cependant être soulignées parmi lesquelles la restauration des frontons sculptés. De nombreux motifs sculptés dans le tuffeau, pierre très tendre, avaient disparu, effacés peu à peu par les intempéries. Afin de redonner une meilleure lecture à ce tympan, la restitution des



L'intérieur de l'église après étaieement, cl. DRAC, R. Seignard

sculptures est décidée. Pour ce faire, l'équipe de sculpteurs a réalisé une maquette en plâtre à échelle 1 placée sur l'échafaudage, au plus près du chantier, qui a servi de modèle aux sculptures en pierre. Le chantier de restauration de la façade se clôt en mai 2015 par la repose du lanternon. Pesant près de cinq tonnes et en très mauvais état, il avait été déposé en 2000 pour éviter qu'il ne s'effondre sur la toiture.

Parallèlement, un nettoyage de l'intérieur de l'église et de ses œuvres d'art est réalisé.

Après près de dix ans d'études et de travaux, l'église Saint-Pierre a rouvert ses portes au printemps 2016. Cet exceptionnel chantier a permis de résoudre les problèmes de structures récurrents de cette église pour un coût total de 7 millions d'euros environ, l'aide de la DRAC s'élevant à plus de 3 400 000 €. La ville de Saumur, propriétaire de l'église et donc maître d'ouvrage de l'opération, a

été aidée également par la Région (1 700 000 €) et le Département de Maine-et-Loire (1 066 000 €), conscients de l'ampleur du chantier et de l'importance du monument. À la suite de ce chantier, seul un système d'instrumentation plus léger restera encore en place pendant un an au moins afin de s'assurer que l'église est définitivement stabilisée.

1 - *Éric Cron et alii, Saumur. Urbanisme, architecture et société*, Éd. 303, 2010, p.42 (Cahiers du patrimoine ; 93).

2 - La partie haute des stalles date quant à elle du XIX^e siècle.

3 - Voir les fiches détaillées de chacun de ces objets sur la base Palissy du ministère de la Culture et de la Communication : http://www.culture.gouv.fr/culture/dp/inventaire/patrimoine/frames/index_mob.htm



Restitution des sculptures du tympan supérieur : le moulage en plâtre en vis-à-vis, cl. DRAC, C. Mathurin



Grutage du lanternon, cl. DRAC, C. Mathurin



LA RESTAURATION DES STALLES ET DE L'ORGUE

une plongée dans le chœur
de la cathédrale de Luçon

Clémentine Mathurin
Conservateur des monuments historiques



Retable-baldaquin du maître-autel, cl. P. Giraud
© Région Pays de la Loire - Inventaire général

Trouvant son origine dans une abbaye fondée par les bénédictins de Saint-Philibert de Noirmoutier, la cathédrale de Luçon voit sa construction commencer au XII^e siècle, travaux dont il ne reste que le bras nord du transept, et se poursuivre à la fin du XIII^e siècle par la nef, puis au XV^e siècle par le chœur. L'abbatiale devient cathédrale en 1317 avec la création d'un nouvel évêché. Détruite par l'effondrement de la flèche, la façade occidentale est reconstruite dans les années 1670 par l'architecte François Le Duc et sa fameuse superposition d'ordres devient alors un élément marquant de l'architecture locale.

Du chœur au bras sud du transept : un décor d'une grande homogénéité

Construit dans la seconde moitié du XV^e siècle, le chœur de la cathédrale de Luçon connaît une première transformation dans la première moitié du XVII^e siècle,



Le retable de la chapelle
du bras sud du transept,
cl. DRAC, C. Mathurin



Autel et retable de saint Roch,
cl. DRAC, C. Mathurin

sous l'épiscopat de Monseigneur Nivelles (1637-1660), pour faire suite aux destructions survenues pendant les Guerres de religion qui ont secoué la région jusque dans les années 1620. Est alors placé sur le jubé qui se dressait à l'entrée du chœur liturgique un monumental Christ en croix, aujourd'hui exposé dans une chapelle ouvrant sur le bas-côté nord de la cathédrale. Le prélat

est également le commanditaire du réaménagement du maître-autel pour lequel un nouveau tabernacle est alors réalisé. Selon une hypothèse de Marie-Thérèse Réau, chercheuse au Service régional de l'Inventaire, Pierre Nivelles pourrait également être à l'origine de la commande de la *Descente de croix* de Lubin Baugin, qui aurait alors été placée au-dessus du maître-autel¹. Toujours conservée et exposée dans la cathédrale, cette toile est un des chefs-d'œuvre de ce peintre du XVII^e siècle, également connu pour de magnifiques natures mortes.

Une transformation complète du décor du chœur a lieu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle sous l'épiscopat de Monseigneur Jacquemet Gaultier d'Ancyse (1758-1775), qui commence par la destruction du jubé dont seuls quelques fragments sont conservés au musée de Niort. Les fidèles ont ainsi un accès plus direct aux offices, selon les préceptes du Concile de Trente (1545-1563), appliqué ici bien tardivement. Le chapitre - commanditaire principal de ce décor si l'on se fie aux sources - et l'évêque lancent alors une commande ambitieuse qui concerne la réfection du chœur bien sûr mais également deux petites chapelles latérales, de part et d'autre du sanctuaire, et la chapelle Saint-Symphorien située dans le bras sud du transept. Ils font appel à Sébastien Leysner, dont on conserve un dessin de grille pour Luçon qui atteste sa présence sur place. Cet artiste né à Veitshöchheim en Franconie s'est installé à Angers à la fin des années 1750 et réalise de nombreuses œuvres dans la région, à Angers, Luçon, mais aussi à la cathédrale de Nantes ou dans le pays manceau².

Le décor du chœur est entièrement repris. Deux rangs comptant au total vingt-neuf stalles en chêne sont installés au nord et au sud du chœur. Elles sont ornées d'un décor végétal raffiné : semis de marguerites sur certaines jouées - extrémités des stalles -, feuilles d'acanthes pour les miséricordes du rang supérieur, de laurier pour le premier rang. Pour former un écrin à ces stalles, Sébastien Leysner installe un ensemble de boiseries. Des médaillons y sont entourés de guirlandes de fleurs et de fruits, dans lesquels sont sculptées, en bas-relief, des scènes sur le thème de la vie du Christ et de la Vierge. Ils sont encadrés de fines moulures fermées, dans la partie basse, par des coquilles et, dans la partie haute, par des rubans. Une grille monumentale, aujourd'hui disparue, venait clore l'ensemble et former une séparation avec la nef.

Le sanctuaire fait également l'objet d'un réaménagement complet. Au-dessus d'un autel-tombe en marbre qu'il vient magnifier, est élevé un baldaquin dont la forme semi-circulaire et la polychromie bleue, rose, blanche et or mettent en valeur une niche où se trouve un groupe sculpté représentant l'*Assomption de la Vierge*. Dans la partie supérieure, des volutes en bois blanc et doré viennent couronner une gloire et la colombe, symbole de l'Esprit Saint. Il n'est pas fréquent de trouver des baldaquins dans les églises et cathédrales de France. La présence de deux ouvrages de ce type dans les cathédrales de Luçon et d'Angers, où il est élevé dans les années 1750, est donc à souligner.



Les stalles et détail du décor végétal,
cl. DRAC, C. Mathurin



Le confessionnal de la chapelle du bras sud du transept, cl. DRAC, C. Mathurin

Deux chapelles latérales, consacrées à saint Roch et saint Jean-Baptiste mais surtout le bras sud du transept, connu sous le vocable de chapelle Saint-Symphorien au XVIII^e siècle, puis Saint-Mathurin et Sacré-Cœur au XIX^e s. font partie de cette ambitieuse commande. Sous l'épiscopat de Monseigneur Jacquemet, la structure et le décor du bras sud du transept, jusqu'alors identiques à ce qu'on peut encore observer aujourd'hui du côté nord, sont ainsi entièrement revus. Un retable est élevé côté est, faisant face, côté ouest, à un confessionnal qui vient se placer sous le monument funéraire conservé de Nicolas Nivelles. Des panneaux de lambris sculptés de coquilles font écho aux formes chantournées du confessionnal et au décor du retable, formant là un décor homogène d'une grande finesse, unifié par une corniche en gypserie.

Le décor de cette dernière chapelle a été redécouvert en 2010-2012 lors d'un important chantier de restauration, mené sous la maîtrise d'œuvre de Pascal Prunet, architecte en chef des monuments historiques. D'importantes modifications avaient eu lieu au XIX^e siècle, avec transformation des autels, repeints et redore de décors en bois, marbres et stuc. Après une importante campagne de sondages destinés à déterminer la nature et l'état de conservation du décor d'origine, durant laquelle plus d'une centaine d'échelles stratigraphiques ont été réalisées, a été décidé le retour au décor réalisé dans les années 1760, de grande qualité, afin de privilégier une unité de style dans la chapelle³.

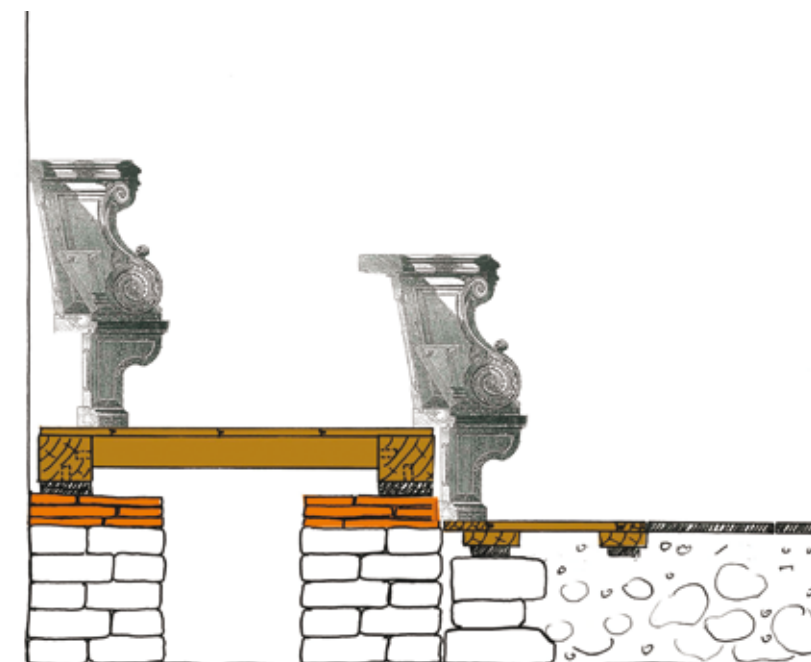
Dans les années 1840, le chœur est réaménagé pour l'installation d'un orgue d'accompagnement et plusieurs sièges sont déposés côté sud. L'instrument est remplacé en 1882 par l'orgue actuellement en place. Cette œuvre du facteur d'orgue nantais Louis Debierre, comporte deux claviers de cinquante-six notes et un pédalier de trente notes, avec dix jeux réels. Malgré ces modifications et le repeint de la chapelle du transept sud, malgré plusieurs projets de réaménagement complet pour une « mise au goût du jour », dans les premières décennies du XX^e siècle, l'important décor réalisé dans la seconde moitié du XVIII^e siècle à Luçon nous est très largement parvenu et constitue une des richesses et des particularités de cette cathédrale.

De la découverte d'une infestation de champignons à la restauration complète des stalles et de l'orgue.

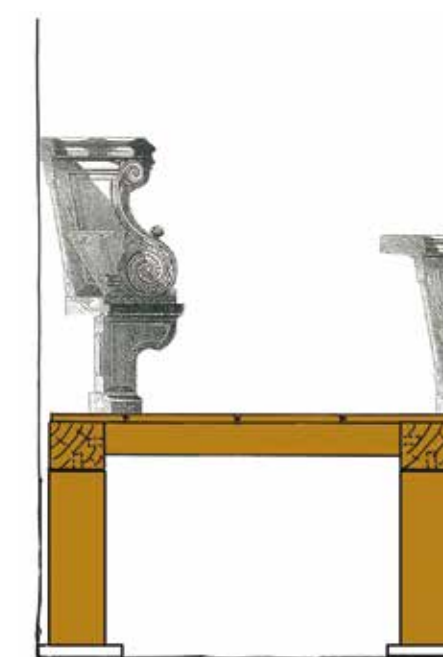
Aucune intervention n'était programmée sur le décor du chœur, en apparence dans un état de conservation correct, jusqu'à la découverte lors d'opérations d'entretien, sous le parquet des stalles et dans la semelle de l'orgue, d'une infestation de champignons, qui fut d'abord identifiée comme de la mērule, espèce très destructrice qui ne peut être éradiquée qu'en brûlant les bois contaminés.



Côté nord du chœur : le premier rang des stalles a été déposé pour avoir accès aux substructures. On observe leur aménagement sommaire : de simples cales en briques très irrégulières viennent s'intercaler entre les piles en maçonnerie et le lambourrage, cl. DRAC, C. Mathurin



Croquis de principe des substructures des stalles : état initial, cl. Bureau d'étude, Y. Guilbert



Croquis de principe des substructures des stalles : état existant. Les stalles basses sont posées sur un parquet et fixées au rang supérieur par des équerres métalliques, cl. Bureau d'étude, Y. Guilbert

Appelé en urgence, le pôle microbiologie du Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) a finalement identifié cette infestation, après analyses, comme du polyphore et du conioflore des caves, qui s'étaient développés à la faveur du taux important d'humidité présent dans la cathédrale. Si ces espèces sont moins destructrices, une intervention importante était néanmoins nécessaire.

Afin de disposer d'éléments précis sur l'état sanitaire des stalles, une étude de diagnostic est commandée au bureau d'étude Yves Gilbert, qui réalise, après dépose des premiers rangs, des fiches descriptives de chaque élément et une observation précise des soubassements. Ces documents ont permis de comprendre très précisément comment les stalles avaient été construites et quelles modifications avaient été effectuées du XVIII^e siècle à nos jours. Les traces de recoupe ont ainsi permis de déterminer que les stalles des dignitaires, placées à l'extrémité est du chœur, au plus près du sanctuaire, ont été modifiées. Pour permettre leur mise en place, la stalle qui les jouxte a été rétrécie selon un aménagement encore visible aujourd'hui.

L'étude a également permis de préciser la nature et l'organisation des substructures : à l'origine, l'ossature du lambourrage reposait sur des poteaux en bois assemblés par tenons et mortaises placés dans les solives, mais des modifications importantes avaient été réalisées, probablement au moment de l'installation d'un nouvel orgue de chœur par Louis Debierre dans les années 1880. Un massif maçonné était alors venu remplacer la structure en bois d'origine, dont on ne garde qu'un seul élément, côté sud, à proximité de l'orgue⁴.



Côté nord du chœur : les substructures sont entièrement reprises et notamment le lambourrage, ici visible. Les lames de parquet, changées quand cela était nécessaire, vont être ainsi posées sur une structure saine, permettant la circulation de l'air et donc une meilleure conservation des bois, cl. DRAC, C. Mathurin



Les misericordes manquantes sont resculptées suivant les modèles présents : à feuilles d'acanthos pour les stalles hautes, de laurier pour le rang du bas. Elles sont dans un second temps mises en teinte pour s'harmoniser avec les bois anciens, cl. DRAC, C. Mathurin

Si l'infestation par les champignons est limitée à l'entrée sud du chœur, des désordres importants sont observés dans les substructures posées parfois à même le sol en terre battue. En revanche, les stalles elles-mêmes sont en bon état de conservation. Une visite de Roland Galtier, technicien-conseil du ministère de la Culture et de la Communication pour les orgues de la région, permet de constater que l'infestation fongique est plus importante du côté de l'orgue, dont la structure - semelle, charpente - est atteinte. D'importants travaux d'assainissement sont nécessaires, qui impliquent un démontage des stalles et de l'orgue⁵. Afin de profiter de cette opération urgente, une restauration complète des deux ensembles est décidée.

Les Ateliers de la Chapelle, entreprise du Maine-et-Loire spécialisée dans la restauration des œuvres en bois, sont retenus sur appel d'offres. L'opération a lieu en atelier (préparation des éléments à restituer, des parquets, ...) et *in situ*. Après évacuation attentive des éléments contaminés par les champignons - ils doivent être confinés avant d'être transportés hors de la cathédrale et brûlés - le travail a commencé par les substructures dont les bois sont rongés par l'humidité.

L'essentiel des lambourdes des stalles basses et des emmarchements a été repris, tandis que celles des stalles hautes étaient consolidées et le parquet repris quand cela était nécessaire. Parallèlement, l'entreprise de maçonnerie Lefèvre a traité les piliers maçonnés et réalisé

une chape en mortier de chaux, qui permet d'isoler les bois du sol, humide, tout en le laissant respirer. Un traitement a été pulvérisé sur l'ensemble des bois et maçonneries afin de prévenir le retour des champignons, selon un protocole défini par le LRMH. Dans un second temps, les stalles et les boiseries ont été restaurées. Après nettoyage, les assemblages ont été vérifiés, des greffes de bois sur les éléments manquants réalisées avant encaustiquage de l'ensemble.

Parallèlement aux travaux sur les stalles, l'assainissement et le relevage de l'orgue sont réalisés par la Manufacture bretonne d'orgues, à Nantes, sous la maîtrise d'œuvre de Roland Galtier. Il a été entièrement démonté pour un traitement en atelier, une fois les éléments infestés évacués et brûlés. Les parties arrières du buffet d'orgue ainsi qu'une grande partie de la charpente étaient infestées ; elles ont donc dû être entièrement remplacées. L'ensemble de l'orgue a été vérifié, nettoyé et les parties altérées restituées à l'identique. Avant le remontage, la fosse a enfin été traitée pour empêcher tout nouveau développement de champignons.

L'ensemble du chantier, qui a coûté plus de 250 000 €, financés à 100 % par la DRAC des Pays de la Loire, a été achevé pour les Journées Européennes du Patrimoine 2015.

1 - Marie-Thérèse Réau, *Luçon, ville épiscopale. Urbanisme, architecture et mobilier*, Nantes, Éd. 303, 2014, p.93 (Cahiers du patrimoine ; 107).

2 - Édouard Papet, *Un sculpteur allemand en Anjou, Sébastien Leysner (1728-1781)*, 303. arts, recherches, créations, 51, 1996, p.70.

3 - Pascal Prunet, *Étude préalable* (2003), sondages réalisés par l'entreprise SOCRA (2011), avis des conservateurs. Nantes, DRAC des Pays de la Loire, archives de la conservation régionale des monuments historiques.

4 - Bureau d'études Yves Gilbert, *Étude préalable à la restauration des stalles du chœur*, 2014, p.3. Nantes, DRAC des Pays de la Loire, archives de la conservation régionale des monuments historiques.

5 - *Ibid*, Roland Galtier, *Relevage de l'orgue Debierre, Dossier documentaire et des ouvrages exécutés*, 2015, p.2.

Des édifices labellisés

«PATRIMOINE XX^e»

Philippe Gros
Attaché principal
Correspondant pour le patrimoine du XX^e siècle

Attribué par le préfet de région, sur proposition de la Commission régionale du patrimoine et des sites (CRPS), le label «Patrimoine du XX^e siècle» s'inscrit dans une politique générale alliant mémoire, pédagogie et histoire de l'architecture. Il favorise l'attention au patrimoine, sans aller jusqu'à la protection au titre des monuments historiques.

L'attribution de ce label donne lieu à des opérations de sensibilisation et de communication vers les propriétaires ou affectataires, ainsi qu'auprès des habitants des communes où sont implantés les édifices et des amateurs d'architecture.

À cet effet, les propriétaires des édifices présentés ici ont tous accepté en 2015 d'apposer la plaque portant le logo « Patrimoine du XX^e siècle ».

Après une première campagne de labellisation d'édifices culturels en 2009, la DRAC des Pays de la Loire a engagé, en 2014, une deuxième campagne de reconnaissance de la valeur patrimoniale d'édifices majoritairement issus de la Reconstruction. Outre les qualités architecturales, le label s'attache ici à mettre en valeur la richesse décorative et la diversité créative des ateliers de verriers et de sculpteurs.

Le caractère extrêmement novateur d'une cantine scolaire a également permis sa labellisation. Enfin, deux campagnes thématiques ont concerné les marchés couverts et les grands magasins.

U.F.S. de l'institut Saint-Gabriel (49),
baie panoramique du réfectoire, cl. DRAC, P. Gros, p. 56

Les églises de la Reconstruction

L'église Notre-Dame-de-Grâce- -de-Guenrouët



Église Notre-Dame-de-Guenrouët, cl. Archives diocésaines, 1954

Les premiers obus tombent sur Guenrouët le 8 septembre 1944; c'est l'église qui est visée. Tout comme les églises, les moulins sont des cibles de choix durant les affrontements de la Poche de Saint-Nazaire et durant cet épisode, près de vingt-cinq mille obus vont tomber sur Guenrouët. L'église paroissiale, trop touchée par les obus, fut jugée irréparable lors de la venue du délégué du ministre de la Reconstruction. La démolition de l'église sinistrée s'est ainsi déroulée entre le 12 décembre 1950 et le 5 janvier 1951.



Ossature béton, réunion de chantier, cl. Archives diocésaines

Les plans de la nouvelle église sont réalisés par les architectes Boquien et Ganuchaud, selon les vœux de l'abbé Blanconnier. Le parti architectural retenu est celui d'une nef unique (42 mètres x 19 mètres), sans transept mais avec six pignons latéraux fortement saillants, un chœur relativement profond, trois porches d'accès, dont deux latéraux et un chevet plat.

Les vitraux et la décoration sont également pensés par l'abbé Blanconnier. À la fin de l'année 1950, les plans acceptés, la construction de cette nouvelle église commença. Les travaux furent rapidement menés en dix-huit mois, malgré des problèmes d'infiltration d'eau. La première pierre fut posée le 2 mars 1951. Les travaux furent réceptionnés en 1952 pour la majorité des lots et le 17 décembre 1953 pour les vitraux.

L'ossature de l'édifice est conçue en béton, structurée par des arcs paraboliques autoporteurs, comme à Donges. Chaque arc de la voûte est coulé dans des coffrages reposant sur un cintre. Au niveau du chœur, les nervures créées par l'intrados des arcs paraboliques se resserrent et délimitent ainsi cet espace sacré éclairé par des vitraux en hauteur. Ce jeu sur l'épaisseur et l'espacement des arcs est repris symétriquement vers le porche principal. Surplombant la nef, une tribune est placée au-dessus du narthex et l'église Notre-Dame-de-Grâce-de-Guenrouët est le seul édifice de cette période de la Reconstruction à disposer d'une chaire à prêcher.

Le maître-autel en pierre de Beaulieu avec bas-relief, monté sur colonne et pilier central, est rehaussé sur terrasse avec emmarchement.



Vue sur le chœur et l'autel, cl. DRAC, P. Gros

La technique constructive, l'utilisation du béton armé et de l'arc parabolique autoporteur situent cet édifice dans la modernité. Cependant, à l'extérieur, comme à Donges, le rapport architectural à cette modernité structurelle est tempéré par des références esthétiques anciennes. Les six pignons, très pointus et débordants des toitures et des couvertures d'ardoise, composent en effet un édifice régionaliste, dans l'esprit des églises et chapelles gothiques bretonnes.

Ce modèle architectural est également bien présent dans les communes rurales de l'Ouest, en Mayenne et en Sarthe.

La réalisation du clocher est particulièrement soignée et esthétiquement réussie avec le jeu des moulures en saillie des corniches, des abat-sons en béton et des gargouilles.

Enfin, comme pour les édifices de cette période, un soin particulier est accordé au baptistère avec un sol mosaïque. Deux marches conduisent à la cuve baptismale, rappelant la piscine creusée à même le sol des premiers chrétiens et destinée au baptême par immersion.

Cette recherche des origines est confirmée avec l'inscription du baptistère dans un octogone en référence au baptistère de Saint-Jean de Poitiers et au baptistère paléochrétien du Latran qui sert de modèle à tous ceux de la chrétienté du haut Moyen Âge.

La façade de l'église, exhaussée par une élégante terrasse que bordent des marches de granit, est décorée d'une vaste composition sculpturale au-dessus du porche d'accès principal lui-même soutenu par deux colonnes. Elle porte l'inscription : « *Ave Regina caelorum* » (je vous salue Reine du ciel), « *Ave Domina Angelorum Vale ovalde decora et pro nobis christum exora* » (Salut ô splendeur radieuse et prie pour nous le Christ).



Détail du tympan, couronnement de la Vierge, cl. DRAC, P. Gros



Détail du tympan, saint Pierre, cl. DRAC, P. Gros



Vierge à l'enfant de Jean Fréour, cl. DRAC, P. Gros



Arma Christi, clous et tenailles, cl. DRAC, P. Gros

Le tympan est sculpté par Jean Mazuet, d'après les propositions du chanoine Bouchaud, conseiller artistique du diocèse. Jean Mazuet, professeur de l'école des Beaux-Arts de Nantes, représente la dormition, l'assomption de la Vierge et son couronnement.

On doit notamment à Jean Mazuet le monument aux cinquante otages de Nantes.

Les vitraux ont été réalisés par le maître verrier Gabriel Loire de Chartres. Ils comportent de nombreuses représentations symboliques (croix, poissons), notamment attachées à la Vierge (Stella matutina, le lys, le

« M » marial), la passion du Christ (Arma Christi, clous et tenaille) et Guenrouët (blason de la ville).

Gabriel Loire a été l'élève d'Auguste Labouret, maître verrier qui a déposé un brevet en 1933 sur un nouveau procédé : le « vitrail en dalles éclatées à réseau de ciment armé ». Cette formule connaît un grand succès dans les années 1950, grâce notamment à Gabriel Loire. Son œuvre est ainsi considérable. Il a installé des vitraux dans environ quatre cent cinquante édifices en France, vingt-cinq en Grande-Bretagne, dix-huit en Allemagne.

Deux statues de Jean Fréour prennent place dans les pignons formant chapelle de part et d'autre du chœur, au-dessus d'autels secondaires. À l'ouest, la Vierge présentant son fils, accompagnée à sa base par un bas relief représentant l'Adoration. À l'est, saint Joseph, le charpentier avec Jésus dans ses bras. On retrouve dans le programme iconographique du vitrail les outils du charpentier, la tenaille et les clous.

La fresque (8,25 mètres x 9,35 mètres) qui occupe le fond de ce chœur, derrière l'autel, a été réalisée par le chanoine Pierre Bouchaud. La peinture a été réalisée sur de la chaux fraîche étalée et peinte selon la technique de la fresque italienne.

Fresque murale du chœur de Pierre Bouchaud, cl. DRAC, P. Gros



Elle représente la Vierge venant dans un pays rural dont les fils travaillent la terre, font les semailles, et après avoir récolté les fruits de la terre, les lui offrent. Elle les protège et leur distribue des grâces sous forme de fleurs. Professeur à l'Externat des Enfants Nantais, le chanoine Bouchaud a fait poser ses élèves qui lui ont servi de modèles. Il réalise en outre le chemin de croix. Quatorze stations ornent les bas-côtés des arcs formant la structure du bâtiment. Les inscriptions sont tirées du *Chemin de Croix*, poème de Paul Claudel.

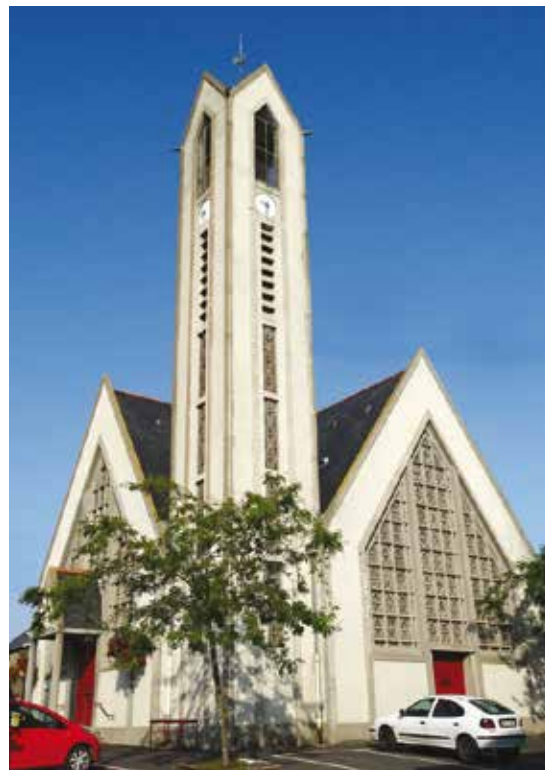
Les sculptures ont été réalisées dans de l'enduit frais à la pointe du couteau. Les personnages, modernes sont, comme pour la fresque, représentés en majorité par ses élèves ou les enfants du maçon qui venait lui aussi, durant ses vacances, préparer l'enduit et l'appliquer.

Cette même technique est utilisée dans le chœur pour les représentations des épisodes de la vie de la Vierge (visitation, dormition et assomption).

Fresque murale, détail, cl. DRAC, P. Gros



L'église Saint-Omer de Blain



Église Saint-Omer, vue sur le pignon est et l'entrée principale sud, cl. DRAC, P. Gros

Durant la Seconde Guerre mondiale, la ville fut occupée par les Allemands et libérée au cours du mois d'août 1944, mais elle resta proche de la ligne de front de la Poche de Saint-Nazaire et fut bombardée. Les Allemands dynamitèrent l'église dans la nuit du 14 au 15 janvier 1945. Une église provisoire fut ensuite bâtie dans un pré, derrière l'ancienne cure.

C'est l'architecte nantais Yves Liberge qui fut choisi par la Société coopérative de reconstruction immobilière des églises et édifices religieux sinistrés de la Loire-Inférieure. Il était assisté par le Bureau technique de l'Ouest de la société Bétons armés Hennebique. Les plans furent établis le 30 août 1950. Les travaux réalisés par l'entreprise Grenapin débutèrent en décembre 1951 et s'achevèrent en juillet 1952.

L'ancienne église s'étendait du nord au sud sur toute la superficie de l'actuelle place, selon un plan classique en croix latine avec nef unique, transept et chœur entouré de deux sacristies.

La nouvelle église est bâtie dans un sens inverse par rapport à l'ancienne et se trouve assez reculée par rapport à l'alignement des rues. L'architecte Yves Liberge choisit un plan centré, chœur avec chevet plat, clocher au sud, et maître-autel au nord. La nef unique et le transept s'inscrivent dans une croix grecque. L'ossature est conçue en béton, organisée en une suite autoportée d'arcs angulaires brisés qui assurent rigidité et stabilité, comme à Saint-Nazaire (église Saint-Gohard) et à Notre-Dame-de-Grâce-de-Guenrouët.

Les portiques de béton supportent directement la toiture. On utilise des éléments préfabriqués en béton, les murs étant montés après que les arcs ont été dressés.

Ossature béton, arcs angulaires brisés, verrières sud et ouest, cl. DRAC, P. Gros



Verrière est, le soleil levant accompagne le thème de la création autour de l'image de Dieu le Père, vue de l'extérieur, cl. DRAC, P. Gros



Verrière est, vue de l'intérieur, cl. DRAC, P. Gros

Outre le choix d'un plan centré, le positionnement et l'accent mis sur le baptistère marquent le programme architectural de cette église, la situant bien dans la période précédant Vatican II, caractérisée notamment par la volonté de retourner aux origines du christianisme.

La représentation symbolique est très présente dans les vitraux des grandes verrières à Saint-Omer de Blain et étroitement liée à la course du soleil : pour la verrière sud, dite « du Saint Esprit », l'encensoir, la colombe, la flamme, la main, le Livre, la lyre ; pour la verrière ouest, au soleil couchant, la couronne d'épines, le calice, Jésus-Christ, le coq, l'hysope, les dés, l'échelle et le suaire, la lance, le fouet. Avec la verrière est, le soleil levant accompagne le thème de la Création autour de l'image de Dieu le Père.

L'atelier de Gabriel Loire réalise également les bas-reliefs en terre cuite situés au-dessus des deux autels secondaires et au-dessus des confessionnaux. Jean Fréour réalise deux statues, une Sainte Vierge et un saint Joseph, situées de part et d'autre du sanctuaire.

Les vitraux sont de Gabriel Loire, comme à Notre-Dame-de-Grâce-de-Guenrouët. Les grandes verrières des pignons est et ouest et de la façade principale au sud s'inscrivent dans des claustras de béton formant une résille sur le modèle de l'église Notre-Dame-du-Raincy, construite trente ans auparavant par Auguste et Gustave Perret. Les claustras de Saint-Omer reprennent ainsi des motifs losangés répétitifs.

Peut-être plus encore qu'à Notre-Dame-de-Grâce-de-Guenrouët, il faut mesurer l'irruption de la modernité de cet édifice en milieu rural, au début des années 1950, lorsque l'on met en comparaison l'église ancienne détruite et le nouvel édifice.

Bas-relief en terre cuite, atelier de Gabriel Loire, cl. DRAC, P. Gros
Statue de saint Joseph de Jean Fréour, cl. DRAC, P. Gros



L'église Sainte-Anne de Saint-Nazaire



Église Sainte-Anne, vue aérienne, cl. Archives départementales de Loire-Atlantique

En 1937, la première église Sainte-Anne s'établit dans les bâtiments d'un ancien commerce, le Café des boulistes, au 112 place de la Motte, dans le quartier de la gare actuelle. Une église transitoire en bois est ensuite montée avenue des Sports, dans l'attente de la construction d'un bâtiment durable. Cette église éphémère est détruite durant la Seconde Guerre mondiale par les bombardements du 28 février 1943.

Le conseil paroissial de l'Association diocésaine, maître d'ouvrage, fait appel à l'architecte Henri Demur. Celui-ci exerçant à Toulouse avant 1945 est nommé architecte en chef adjoint de Noël Le Maresquier pour la reconstruction de Saint-Nazaire à partir de février 1946.

Plans et devis sont définis le 20 octobre 1955, après l'accord de principe de la délégation départementale du ministère de la Reconstruction et du Logement. Le chantier est officiellement ouvert le 2 janvier 1956, la première pierre est posée le 8 avril de la même année. Suivent alors dix-huit mois de travaux, de mars 1956 à juillet 1957.

L'ensemble, dessiné par Henri Demur, est un grand parallépipède surmonté d'une toiture à croupe triangulaire, qui semble dénué de toute recherche architecturale. L'absence de transept, l'accent mis sur le chœur dépourvu de déambulatoire et d'absidioles, la situation de l'autel au tiers de la nef sont révélateurs d'une nouvelle réflexion sur l'espace liturgique que le concile Vatican II confirmera quelques années plus tard.

L'architecte traduit la volonté du maître d'ouvrage en quatre points :

- le maître-autel situé sur un plateau central, sol de carreaux de grès flammé roux à reflets bleutés, surélevé de trois marches.
- un vaste porche d'entrée permettant les échanges après les offices, à l'abri du vent et des intempéries. Les deux piliers du porche d'entrée sont décorés de fresques en mosaïques.
- à la gauche du porche, le baptistère, à sa droite, l'arrondi qui cache initialement le garage à vélos. Le baptistère est hors œuvre, selon le modèle des églises du haut Moyen Âge.
- un clocher de 30 m de haut est séparé de l'église pour éviter les phénomènes de résonance du béton, mais également en référence aux églises de cette époque.

Son sommet évoquerait l'évangile ouvert vers le ciel. Le haut du clocher abrite trois cloches coulées par la fonderie Paccard à Annecy.



Vue sur le chœur depuis la tribune, cl. DRAC, P. Gros

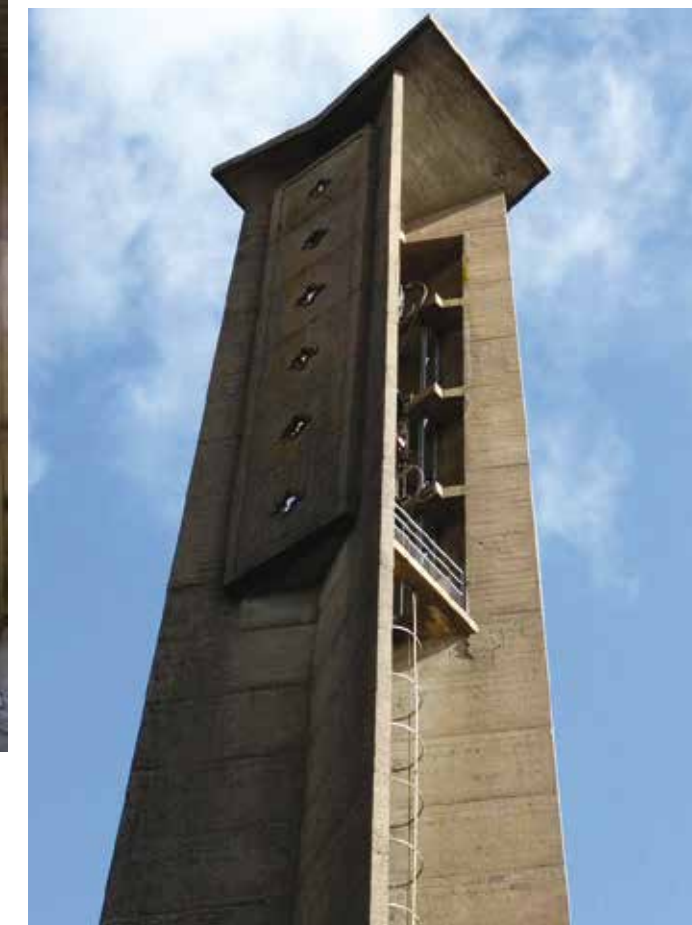


Baptistère, cl. DRAC, P. Gros

Seules les ouvertures en forme de croix et les mosaïques à l'entrée animent et orientent la façade de béton. L'alternance des banches étroites horizontales et verticales en motifs géométriques forme un damier saillant en façade ouest et est.



Façade ouest, cl. DRAC, P. Gros



Campanile, cl. DRAC, P. Gros

À l'intérieur de l'église, Henri Demur a cherché à donner une ambiance spirituelle par un dosage étudié de l'éclairage : dans la nef, les vitraux sont intercalés entre des lames verticales porteuses en béton armé orientées de telle sorte que la source de lumière ne soit pas visible des fidèles. Le béton brut est omniprésent, sans être dissimulé, à l'exception de la chapelle secondaire avec un mur en rouge vif. Henri Demur souligne le « mythe du béton armé » qu'il y avait chez les jeunes architectes de la Reconstruction et leur désir de le montrer brut de décoffrage. En ce sens, il est le signe d'une réelle modernité, dont l'église Sainte-Anne constitue un exemple emblématique.

Représentant le courant moderniste de la Reconstruction, l'édifice concentre également des talents remarquables. L'abbé Le Meter et l'architecte Demur ont voulu faire de l'église Sainte-Anne une certaine vitrine de la création artistique contemporaine en recourant à des artistes souvent soutenus par la revue *L'Art Sacré*. Ainsi, c'est l'affichiste Paul Colin qui réalise des fresques en mosaïques sur le thème de l'industrie navale et du travail.

Ce choix avait conduit Henri Demur et le père Le Metter, curé de la paroisse, à penser à Fernand Léger pour réaliser les cartons de l'église Sainte-Anne. Ce dernier avait réalisé en 1950 une toile, emblème monumental de la France de la Reconstruction en proposant une image allégorique de l'homme au travail. Malheureusement, il décède avant. La façade ne devait prendre toute sa vigueur qu'en fonction de *L'Hymne au travail* qui devait l'animer. La ressemblance de la maquette de l'église avec une

Détail des vitraux de Jean Barillet sur les cartons de Serge Rezvani, cl. DRAC, P. Gros



Vitrail du baptistère, en dalles éclatées à réseau de ciment armé, cl. DRAC, P. Gros



salle de cinéma, assumée par le maître d'ouvrage et son architecte, aurait donné l'idée d'une affiche qui soit une œuvre d'art. Le nom de Paul Colin s'imposa alors, lui qui déclarait :

« L'affiche doit être un télégramme adressé à l'esprit. ». L'affichiste s'était fait un nom en 1925, lorsqu'il reçut commande de l'affiche de *La Revue nègre* qu'il illustra en représentant Joséphine Baker.

Paul Colin séjournera quelques temps à Saint-Nazaire pour s'imprégner de l'atmosphère des chantiers qu'il visite avec le père Cocagnac.

La fresque se déploie sur le baptistère et le pilier en arrondi du garage à vélos. Elle représente une scène de construction d'un navire sur cale avec des ouvriers sur des échafaudages manutentionnant une tôle. L'un des navires est figuré avec l'extrémité de la grue Gusto de la forme Jean-Bart en arrière-plan. Au premier plan, trois silhouettes portent une pièce métallique sous la coque d'un navire maintenu par des billes de bois, avant le lancement.

Jean Barillet, spécialisé dans la dalle de verre et la mosaïque, exécute les cartons de Paul Colin comme il exécutera ceux de Serge Rezvani pour les vitraux. Cet artiste peintre qui déclare vouloir « éclairer l'église Sainte-Anne d'une lumière glorieuse », est également musicien. Il se fera connaître en écrivant des chansons, sous le pseudonyme de Cyrus Bassiak (musique du film *Jules et Jim* de François Truffaut en 1961, dont *Le tourbillon de la vie*, *J'ai la mémoire qui flanche* et la musique de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard).

Le sculpteur Maxime Adam-Tessier (1920-2000) crée le maître autel et la cuve baptismale. François-Victor Hugo (1899-1982) réalise le tabernacle. Ce grand orfèvre qui, après avoir fabriqué des outils, des meubles, du papier, des tabernacles, et travaillé pour Coco Chanel, a notamment œuvré pour Picasso, dont il reproduisit, en argent, les assiettes de céramique. L'amicale collaboration entre Picasso et François-Victor Hugo allait durer vingt ans. L'orfèvre servit également Max Ernst, Jean Arp et Jean Cocteau, pour les décors des *Mariés de la tour Eiffel*.

Albert Schilling (1904-1987), sculpteur suisse, est considéré comme un pionnier du renouveau de l'art sacré. Il s'est fait connaître du grand public grâce à son Christ en croix présenté à l'exposition nationale de 1939, à Zurich. Il réalise ici le Christ en croix du chœur.

Enfin, il ne faut pas oublier l'ingénieur Bernard Laffaille (1900-1955), associé à Henri Demur. Diplômé de l'École Centrale en 1923, Bernard Laffaille est un créateur de nouvelles techniques architecturales, comme le « V Laffaille », en 1934, et la couverture des édifices par des voiles de béton armé ultra-minces. Bernard Laffaille est associé aux architectes Guillaume Gillet et Marc Hebrard de 1955 à 1958 pour la réalisation de l'église Notre-Dame de Royan. Il construira également le couvent des Dominicains de Lille de Pierre Pinsard, de 1955 à 1965, l'Unité d'habitation de Rezé et la Soucoupe de Saint-Nazaire.



Détail de la mosaïque de Jean Barillet sur les cartons de Paul Colin, cl. DRAC, P. Gros

L'église Saint-Gohard de Saint-Nazaire

En raison de la croissance démographique galopante de la ville durant la seconde moitié du XX^e siècle, et sous l'impulsion de Monseigneur Fournier, évêque de Nantes, la nouvelle paroisse de Saint-Gohard est créée à Saint-Nazaire en 1873. L'église édifiée en 1874 est détruite durant la Seconde Guerre mondiale par les bombardements du 28 février 1943.

L'architecte André Guillou, adjoint de l'architecte en chef de la reconstruction de Saint-Nazaire, est choisi par la Coopérative de reconstruction immobilière des églises et édifices religieux sinistrés de la Loire-Inférieure, pour la construction d'une nouvelle église.

Fin 1951, début 1952, les plans de la nouvelle église sont approuvés par Noël Lemaesquier, architecte en chef de la reconstruction de Saint-Nazaire et la municipalité.

Le clocher indépendant en béton, véritable signal urbain, n'est finalement érigé qu'en 1959. À l'origine, un campanile devait être relié à l'édifice, mais finalement celui-ci n'est pas édifié et c'est un baptistère qui est construit et relié à l'église, sur le côté opposé. La première pierre est posée le 28 mars 1954. L'édifice est consacré par Monseigneur Villepelet le 20 octobre 1955.



Église Saint-Gohard, entrée principale et vue sur le baptistère, cl. Archives départementales de Loire-Atlantique

Les travaux ne seront définitivement réceptionnés qu'en juillet 1957, des problèmes d'humidité sur les voûtes ayant été constatés dès novembre 1956.

Vue sur le campanile et l'entrée principale sud, cl. DRAC, P. Gros

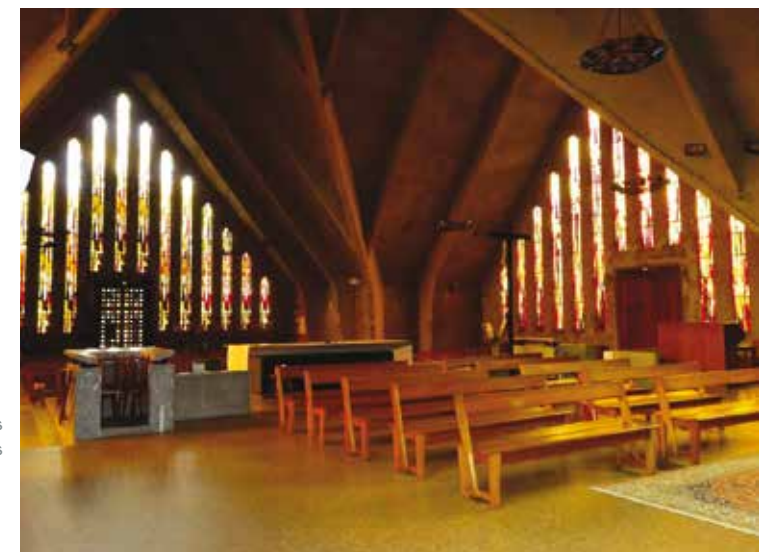


Baptistère, cl. DRAC, P. Gros

L'architecte a opté pour un plan en forme de croix grecque. Il s'agit de trois nefs de même dimension, ajourées de baies verticales à vitraux colorés, se reliant à angle droit. La toiture à forte pente et sa couverture en ardoise descendant très bas caractérisent la forme générale de cet édifice. Outre le choix d'un plan en croix grecque, le positionnement et l'accent mis sur le baptistère, relié à la nef par un couloir, marquent le programme architectural de cette église. Avec le choix d'un clocher hors œuvre en référence aux campaniles du haut Moyen Âge, il la situe clairement dans cette période pré-Vatican II, qui se distingue par l'idée d'un retour aux origines.

L'originalité architecturale de cette église réside principalement dans l'ouverture totale de l'espace, ce qui semble constituer l'élément le plus surprenant en termes de technique de construction. L'église s'agence ainsi comme un espace ouvert, étonnamment dégagé de tout pilier ou de tout élément de support au croisement de chaque nef. Cela est rendu possible par une ossature béton (des arcs angulaires brisés) constituant la structure porteuse, assurant rigidité et stabilité. Ce procédé permet une grande liberté de conception pour le remplissage des murs pignons et latéraux, indépendants de la structure, en jouant sur les vides et les pleins. L'architecte André Guillou a choisi de laisser apparentes les fermes triangulées en béton qui vont se resserrant vers le sanctuaire et les orgues Beuchet-Debierre.

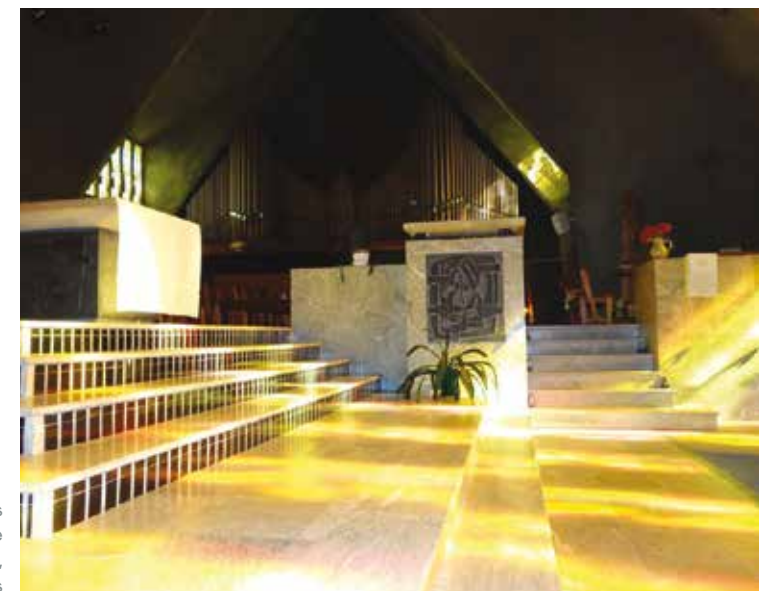
Vue depuis le chœur, nef et bras du transept est, cl. DRAC, P. Gros



C'est ainsi une véritable scénographie qui structure l'accès au chœur, amplifiée par la surélévation du maître-autel encadré par deux ambons et une terrasse qui mène à l'autel du Saint-Sacrement situé dans l'axe de la nef.

Enfin, le sculpteur Jean Fréour réalise une statue en tilleul de la Vierge avec l'Enfant Jésus adolescent.

Ambon emmarchement vers le maître-autel, vue sur l'orgue de chœur de Beuchet-Debierre, cl. DRAC, P. Gros



Intérieur du baptistère, sol, mosaïque et marche conduisant à la cuve baptismale, cl. DRAC, P. Gros

Statue en tilleul de la Vierge avec l'enfant Jésus adolescent, cl. DRAC, P. Gros



Un modèle novateur d'architecture scolaire

Unité fonctionnelle scolaire de l'institution Saint-Gabriel à Saint-Laurent-sur-Sèvre



U.F.S. de l'institut Saint-Gabriel, cl. Archives de l'institut scolaire de Saint-Gabriel, 1972

À Saint-Laurent-sur-Sèvre, en Vendée, les frères de l'institution scolaire de Saint-Gabriel font appel à l'architecte Francis Pierrès de Cholet pour établir les plans du projet.

Il est conçu pour 1300 élèves et se présente comme un quadrilatère de 42 mètres x 50 mètres. Il s'agit certes d'une cantine scolaire, mais sa dénomination plus large (unité fonctionnelle scolaire) reflète un programme architectural incluant notamment préau, foyer, bureaux et chambres.

La présence d'un parc et d'un panorama sur la vallée de la Sèvre profite aux salles de restaurant, situées au niveau haut.

Le projet conçu en béton brut de décoffrage sans peinture intérieure ou extérieure, a du mal à passer, mais il est finalement acté et un permis de construire daté du 26 mai 1971 est validé par la direction départementale de l'équipement. Francis Pierrès l'explique par les liens de confiance et d'estime qu'il a noués avec le maître d'ouvrage qui soutient cet audacieux projet.

La maquette du projet est présentée à Rome par les Frères de la congrégation de Saint-Gabriel, où se trouve leur gouvernement.

Les travaux sont réceptionnés le 25 septembre 1972 et le nouvel édifice inauguré le 28 octobre 1972. Le chantier auquel participent les entreprises Brochard et Godichet, installées à Angers, aura duré moins de deux ans. Ainsi, l'unité fonctionnelle scolaire est opérationnelle à la rentrée scolaire 1972-1973.

Cette architecture novatrice constitue une petite révolution dans l'histoire du pensionnat et introduit une certaine modernité dans ces vastes salles

panoramiques. Outre le nouveau système de distribution des repas, il s'agissait de mettre fin aux longues tables alignées des anciens réfectoires, aux chariots transportant les plats du jour, à la lecture, et à la distribution du courrier à l'issue du repas de midi.

C'est dans la seconde moitié du XX^e siècle que se produit une uniformisation de la structure des cantines autour du concept de libre service, innovation qui apparaît à Saint-Gabriel avec les tourniquets, dispositif d'origine de l'unité fonctionnelle scolaire.

Esthétiquement, l'édifice se caractérise par l'emploi du béton brut et le jeu des coffrages du béton banché, des variations rythmiques en façade, des grandes baies vitrées panoramiques de la salle de restauration, comme suspendue dans le vide. Il faut également souligner la finesse des menuiseries d'origine et l'élégance du dessin des cadres des baies vitrées. Francis Pierrès ne cherche pas à dissimuler l'ossature béton de l'édifice. Bien au contraire, il l'affirme avec ses poutres transversales débordantes, sans nécessité structurelle, mais destinées à rompre la monotonie des façades et la dureté des angles vifs.



Distribution des repas par « tourniquet », cl. Archives de l'institut scolaire de Saint-Gabriel, 1972

Réfectoire des élèves, cl. Archives de l'institut scolaire de Saint-Gabriel



Vue extérieure, cl. DRAC, P. Gros

Les marchés couverts

Les halles de Saint-Nazaire

Le marché couvert de la place du Commerce est le troisième que connaît Saint-Nazaire. Le premier, construit en 1877 par l'architecte Pinguet dans le style des halles parisiennes de Baltard, a été démonté et déplacé à Méan-Penhouët en 1936.

Il est remplacé par un édifice conçu en 1937 par l'architecte Claude Dommée. C'était un grandiose édifice en béton de style Art Déco s'inscrivant dans les constructions les plus modernes de l'entre-deux-guerres. Les travaux n'étaient cependant toujours pas achevés en 1939 lorsque la guerre éclate. Sévèrement touché par les bombardements de 1943, le bâtiment est finalement démoli au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Lors de sa séance du 1^{er} octobre 1952, l'une des principales préoccupations de l'administration municipale fut la reconstruction du marché. Dans un souci de continuité et de cohérence, la ville fait de nouveau appel à l'architecte Claude Dommée. Il construit le nouveau marché dans la partie nord-ouest de la ville et le situe au centre d'un îlot reconstruit, entouré d'immeubles en barre, caractéristiques de la Reconstruction à Saint-Nazaire. Les travaux sont pris en charge financièrement par l'État, dans le cadre des dommages de guerre.



Halles de Saint-Nazaire, marché couvert en construction en 1957, collection Écomusée de Saint-Nazaire, fonds Lemasson, cl. Écomusée de Saint-Nazaire

La première pierre est posée le 3 juin 1956 en présence de M. Bernard Chochoy, alors secrétaire d'État au ministère de la Reconstruction et du Logement (MRL, précédemment MRU jusqu'en 1953).

L'inauguration a lieu le 17 juillet 1958 par Émile Roche, président du conseil économique, et le nouveau marché est ouvert au public le 2 septembre 1958.

Le bâtiment présente une superficie intérieure de 4 050 m² (90 mètres de long x 45 mètres de large) et une couverture de 6000 m². Sa hauteur sous voûte haute s'élève à 11,20 mètres et sous la voûte basse à 8,50 mètres. Le pourtour est couvert par des auvents de 7 mètres de portée, la largeur des terre-pleins réservés aux marchands est de 15 mètres, côtés est et ouest.

La conception technique est hardie. Il n'y a pas de piliers intérieurs et les voûtes sont d'une seule portée de 45 mètres. La couverture est constituée de voiles conoïdes en béton armé formant sheds¹. Les grandes possibilités du béton armé dans sa couverture en grand voile sont affirmées par l'architecte.

L'emploi massif du béton et du porte-à-faux font ressortir l'élégance de la voûte et le jeu des verrières du toit.

La surface éclairante est très importante puisqu'elle est d'environ 800 m² et la lumière réfléchie et diffusée par la face intérieure des voiles donne un très bel éclairage à l'ensemble du marché. Les seize sheds vitrés sont exposés au nord pour préserver les denrées de la lumière du soleil.

Le premier est coulé le 11 avril 1957 et décoffré huit jours plus tard. Il pèse 60 tonnes pour une portée de 36 mètres. La hauteur de flèche est de 5 mètres à la partie avant et de 2,50 mètres à la partie arrière. Le logement du gardien est prévu sur la façade sud, avec pour effet de masquer les sheds.

Chaque élément est coulé dans un coffrage porté par échafaudage tubulaire monté sur essieux et sur rails. Grâce à un système de vérins, ce coffrage monte et descend à volonté. Une fois achevé le premier shed, on passe au second avec le même échafaudage et le même coffrage que l'on roule, selon une progression sud-nord. Le seul coffrage pèse de 18 à 20 tonnes.

Trente-cinq magasins ceinturent le marché qui comporte, outre les étals de vente, deux carreaux centraux de 900 m² de surface. Un vaste terre-plein de 3 600 m² dallé en carreaux et basaltine accessible aux véhicules par la façade principale donnant sur la rue Jean Jaurès et par des entrées latérales, permet aux maraîchers et petits marchands de campagne d'installer leurs éventaires.

Profitant de la déclivité du sol des rues adjacentes, un quai de déchargement de 40 mètres assure, en outre, la desserte du marché de gros, côté est.

Enfin, un sous-sol de 1 300 m², accessible aux véhicules par une rampe, sert de garage à vélos et véhicules divers ainsi que de réserve de matériel.

Dans son édition du 11 avril 1958, le journal *L'Éclair* décrit les halles comme « spacieuses, modernes et confortables, dignes de celles existant avant la guerre » ; il les surnomme même « cathédrale du commerce ». Il regrette cependant : « Une seule chose manque hélas, la vaste salle située au premier étage, qui, jadis rendait tant de services et qui serait encore si précieuse pour l'organisation des manifestations appelées à grouper plusieurs milliers de personnes ».

Le journal *Ouest-France* les trouve quant à lui : « réussies dans leurs lignes, l'éclairage naturel rehaussé par de longs tubes de néons épousant les arcades de la voûte est d'un heureux effet ».



Vue aérienne, cl. Archives départementales de Loire-Atlantique

Intérieur du marché couvert, sheds conoïdes, face intérieure nord, cl. DRAC, P. Gros



1 - Les toitures en sheds sont constituées de combles à redents (décrochements) successifs et parallèles présentant une pente forte d'un côté et moyenne ou faible de l'autre.

Nantes, le marché de Talensac

Le 15 décembre 1933, le maire de Nantes, Léopold Cassegrain, organise un concours pour imaginer le programme de construction d'un grand marché central à la place des abattoirs.

Une douzaine de projets sont déposés par neuf entreprises pour bâtir sur ce site qui s'étend sur la pente d'une colline descendant vers l'Erdre.

Le 23 mai 1934, le conseil municipal fixe son choix sur le dossier présenté par l'entreprise Jean Le Guillou et les architectes M.M. Vié, père et fils, et Desfontaines.

Le projet présente trois sections établies concentriquement dans l'ordre suivant : marché découvert sur le pourtour, marché couvert dans la zone intermédiaire, et marché fermé au centre avec, à l'extrémité, côté rue de Bel-Air, un épanouissement abritant la conciergerie et les services du marché. Le projet des architectes comporte donc un marché couvert et clos abrité dans une halle centrale de 160 mètres de long par 16 mètres de large pour une superficie de 2 550 m². Ce long vaisseau à voûtes paraboliques est coupé en trois parties, décalées successivement de 1,65 mètre l'une par rapport à l'autre.



Marché de Talensac, dessin d'architecture, Vié père et fils et Desfontaines, constructeur : entreprise Le Guillou, cl. Archives municipales de Nantes

Façade rue Jeanne d'Arc, cl. DRAC, P. Gros



Le marché couvert et non clos, établi sous un auvent de 9 mètres de large sur le pourtour du vaisseau central, entoure le précédent sur trois côtés. D'une superficie de 2655 m², il est entièrement de plain-pied avec le marché découvert qui l'entoure.

Le marché de plein air, qui occupe tout le surplus de terrain sans autre dénivellation que celle des rues, est une surface bétonnée entourant le marché couvert sur 5 mètres de large, avec deux terre-pleins aux extrémités, soit une superficie totale de 2 927 m².

Le marché est inauguré le 8 janvier 1937 par la municipalité d'Auguste Pageot (maire de 1935 à 1940). Sa taille et la diversité des produits qu'il offre, en font l'ancêtre des grandes surfaces et le *Phare de l'Ouest* qualifie le nouveau marché de « véritable palais » lors de son inauguration.



Vue depuis la rue de Bel-Air, cl. Archives municipales de Nantes

Façade rue de Bel-Air, cl. DRAC, P. Gros



Le Mans, les grands magasins



Grands magasins du Mans, vue de la façade des Nouvelles Galeries, encadrée sur sa droite par les Dames de France de 1925 et sur sa gauche par les Dames de France de 1939, cl. DRAC, P. Gros

Les trois édifices labellisés au titre du patrimoine du XX^e siècle, anciennement Nouvelles Galeries et Dames de France, sont les témoins de l'époque faste des grands magasins bâtis tels des « cathédrales du commerce pour un peuple de clients » selon l'expression d'Émile Zola. L'écrivain avait profilé ici l'image d'une église nouvelle, une cathédrale de verre et d'acier où ce culte prendrait la place des anciennes ferveurs.

Dès 1900, les décideurs de la grande distribution ont montré la voie dans les programmes architecturaux des grands magasins : l'actualité des produits à vendre exige l'actualité de l'instrument de vente. Par conséquent, les grands magasins se devaient d'être le symbole de la modernité, tant par leur image architecturale que par leurs pratiques commerciales, les produits exposés ou les commodités offertes à la clientèle.

L'imagination, l'audace des architectes, la nouveauté des matériaux employés font du grand magasin une « machine à montrer », une « machine à vendre » écrit Émile Zola, comme il existera des « machines à habiter » selon Le Corbusier. La première de ces « machines », réalisée en 1905 pour Les Nouvelles Galeries au Mans, est

due à l'architecte Paul Auscher (1866-1932). L'immeuble de six étages prend appui sur une poutrelle de fer cintrée, volontairement surdimensionnée et empruntée à la technologie Eiffel, comme une métaphore architecturale du progrès et de la civilisation industrielle. Un an auparavant, Paul Auscher avait réalisé le magasin Félix Potin, rue de Rennes à Paris, premier magasin construit en ciment armé.

Vingt et un ans plus tard, l'année où triomphe l'Art Déco lors de la grande exposition internationale des Arts décoratifs et industriels de Paris, l'architecte Emmanuel Le Ray (1859-1936), architecte de la ville de Rennes, met en œuvre pour les Dames de France une « modernité rassurante » portant encore les dernières réminiscences d'une certaine forme de classicisme. Cette esthétique est en opposition totale avec le magasin de Paul Auscher qui lui fait face mais conforme aux attentes supposées de la clientèle. L'entrée monumentale est traitée en pan coupé, tout en courbes, surmontée d'un entablement, frise et corniche, surdimensionné.



Les Dames de France, 1925, vue sur la rotonde, cl. DRAC, P. Gros



Détail de l'entablement, frise et corniche, cl. DRAC, P. Gros

La frise est couronnée d'une moulure d'inspiration florale qui redescend en guirlande de chaque côté des baies convexes à large seuil et linteau, marquant les deux étages du magasin.

À son tour, le style architectural du deuxième magasin des Dames de France vient certainement répondre à une demande incontestable de modernité. En effet, l'emphase architecturale du magasin de 1925 devient alors un modèle désuet, qui disqualifie l'image d'un commerce dynamique.

Comme le premier magasin auquel il fait face, il se déploie rue des Minimes et rue Saint-Charles. Le nouveau magasin construit par l'architecte Henri Grigné en 1939 se caractérise par ses lignes brisées et l'emploi du béton. Cet immeuble est plus conforme à l'esthétique Art Déco telle qu'on se la représente et qui rend ce style aisément reconnaissable. L'entrée se fait par un pan coupé avec un avant-corps en oriel parachevé par un fronton polygonal.



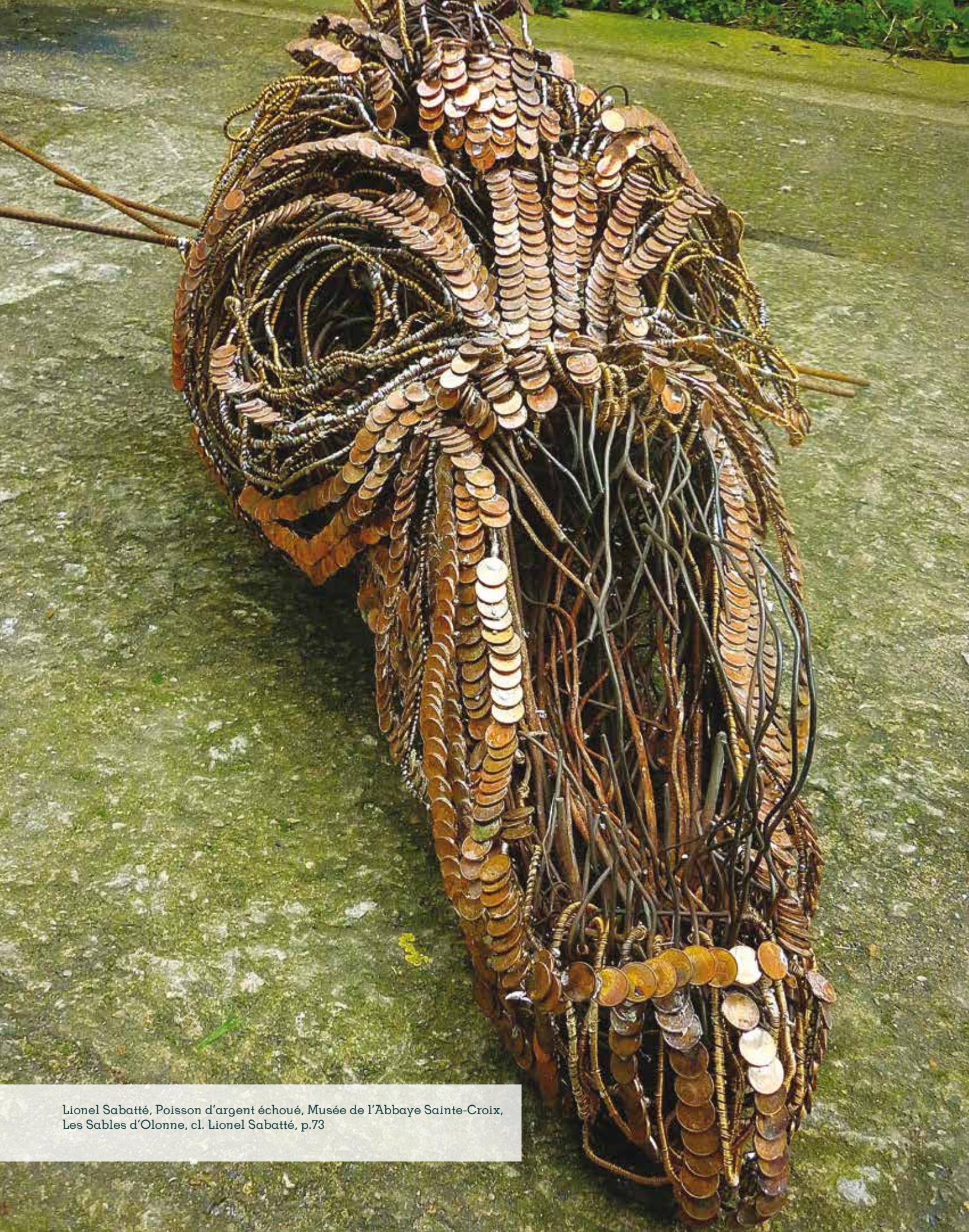
Les Dames de France, 1939, vue sur l'entrée, cl. DRAC, P. Gros

LES AQUISITIONS

des Musées de France

Manon Six
Conservateur du patrimoine
Conseillère pour les musées

Au même titre que leur engagement sur des missions de conservation, de restauration, d'étude et de diffusion, l'enrichissement des collections est l'une des missions permanentes des Musées de France, aujourd'hui inscrite au Code du Patrimoine (article L.441-2). Les responsables scientifiques des musées ont dans leurs attributions la définition et la proposition d'une politique d'acquisition pour leur établissement. L'enrichissement permet ainsi généralement de préserver un patrimoine digne d'intérêt (artistique, historique, scientifique...), de renforcer les collections existantes ou d'en combler les lacunes, d'élargir ou de faire évoluer l'identité d'un musée : il ne se décide pas au hasard des opportunités qui se présentent.



Les acquisitions peuvent se faire de diverses manières. Dons, donations et legs, tout d'abord, qui, grâce à la générosité des collectionneurs privés et des sociétés d'amis des musées, ont souvent permis la création et le développement des musées. Les achats, quant à eux, sont effectués soit directement auprès de propriétaires privés ou de marchands, soit lors de ventes publiques. Lorsqu'il s'agit de biens d'un intérêt majeur pour le patrimoine, les musées peuvent bénéficier du droit de préemption exercé par l'État pour le compte des collectivités et, plus récemment, des associations propriétaires de Musées de France.

Une acquisition est dans tous les cas l'aboutissement de recherches scientifiques et documentaires, de réflexion et de valorisation, mais aussi parfois de relations fortes entretenues entre les responsables scientifiques des musées et les artistes, leur famille et relations proches, les galeries ou encore les collectionneurs privés.

Depuis la loi du 4 janvier 2002, aujourd'hui codifiée au Code du Patrimoine, toute acquisition par un Musée de France, à titre onéreux ou non, doit être précédée de l'avis d'une instance scientifique, en l'occurrence une commission régionale composée de spécialistes de différentes disciplines et de représentants de l'État (article L.451-1). Cette pratique montre que l'enrichissement des collections ne s'effectue pas de manière isolée, mais repose sur le principe de la collégialité, impliquant la communauté scientifique dans son ensemble. L'acquisition d'un objet n'est pas un acte anodin et la

commission scientifique régionale évalue l'intérêt public du projet d'acquisition en vertu de différents critères parmi lesquels : la pertinence du lien entre l'objet et la vocation du musée telle qu'elle résulte du projet scientifique et culturel (document d'orientation générale rédigé par le responsable scientifique et validé par la tutelle de l'établissement), l'authenticité de l'objet, l'appréciation de son prix, son état. Les responsables des musées doivent recueillir l'avis favorable de cette commission scientifique ainsi que la validation du projet d'acquisition par la tutelle propriétaire du musée, pour pouvoir faire entrer l'objet dans les collections.

En ce qui concerne les achats, les musées de la région ont pu bénéficier depuis 1982 des aides que l'État, via la Direction régionale des affaires culturelles, et le Conseil régional apportent conjointement dans le cadre du FRAM (Fonds régional d'acquisition des musées). Ce dispositif partenarial a pour objectif de subventionner les acquisitions des Musées de France, en privilégiant les œuvres particulièrement intéressantes pour le patrimoine régional, ou dont le montant les rend difficilement accessibles avec les moyens ordinaires des musées. Composé de représentants de l'État, du Conseil régional et de conservateurs du patrimoine, un comité se réunit une fois par an pour présenter et sélectionner les nouvelles acquisitions éligibles. Afin d'organiser chaque année ce comité avec la DRAC, en Pays de la Loire, un représentant du Conseil régional (chef du service Patrimoine), membre non votant, assiste aux commissions scientifiques régionales.

Le comité du FRAM attribue des subventions aux projets d'acquisitions ayant préalablement reçu un avis favorable en commission scientifique régionale, à hauteur de 40 % pour les acquisitions d'un montant inférieur à 15 000€ et à hauteur de 50 % pour un montant égal ou inférieur à 15 000€. Il est généralement tenu compte de la capacité financière de la tutelle propriétaire du Musée de France. Depuis plus de trente ans, ce sont environ 1 250 œuvres ou ensembles d'œuvres qui ont bénéficié de l'aide de l'État et de la Région, à hauteur de plus de 10 millions d'euros de subventions, pour un montant global de dépenses d'environ 20 millions d'euros.

Néanmoins depuis 2013, le ministère de la Culture et de la Communication a donné la priorité à la gestion matérielle des collections et en particulier au récolement décennal, obligation réglementaire incombant aux Musées de France, dont la première campagne s'est achevée au 31 décembre 2015. Cette nouvelle orientation s'est accompagnée d'une nette baisse de la participation de l'État au FRAM : de 300 000€ ces dernières années, l'enveloppe du FRAM en Pays de la Loire est aujourd'hui de 120 000€ (moins 60%). Dans une période difficile pour les dépenses publiques de manière générale, les crédits d'acquisition des musées territoriaux restent globalement stables grâce à un engagement fort des collectivités, qui est à saluer, mais leurs possibilités réelles restent somme toute limitées. Peu de musées en Pays de la Loire disposent de plusieurs dizaines de milliers d'euros pour l'enrichissement des collections et ceci, même pour des acquisitions exceptionnelles.

Fig.2 : Aida Makoto, *Art and Philosophy #2 « French, German, English »*, 2011, installation vidéo, musée d'Arts de Nantes, cl. Nantes Métropole, C. Clos



Le Fonds du patrimoine du ministère de la Culture et de la Communication reste une possibilité pour aider les musées à acquérir des œuvres d'intérêt patrimonial majeur, notamment les trésors nationaux. Le mécénat, populaire ou d'entreprise, via le financement participatif, les souscriptions publiques ou les fonds de dotation, est de plus en plus sollicité, mais demeure davantage efficace dans le cadre d'un projet ciblé, bien identifié, non dans un soutien pérenne à l'investissement.

Pour atténuer l'effet de diminution de l'aide de l'État à l'enrichissement des collections, le ministère de la Culture et de la Communication souhaite redonner un nouvel élan à la politique de dépôt et de circulation des œuvres, notamment des musées nationaux vers les musées du territoire. Le récolement des dépôts d'œuvres d'art dans les musées des collectivités devrait, grâce à une connaissance actualisée des situations locales, aboutir à de nouveaux partenariats entre institutions.

En dépit de ce contexte en demi-teinte, ce sont cinquante-trois spécialités (beaux-arts, archéologie, histoire, ethnographie, art contemporain, sciences et techniques,...) qui, en Pays de la Loire, s'attachent à accroître régulièrement leurs collections. L'année 2015 s'illustre par de nouvelles acquisitions qui attestent la vitalité de ces institutions et dont est ici présentée une sélection.

Ainsi, malgré sa fermeture pour travaux, le Musée d'Arts de Nantes poursuit une politique d'acquisition de grande qualité, tant en art ancien, que dans le domaine de la création contemporaine. L'œuvre de Jan Cossiers (fig.1), acquise auprès d'une galerie, vient compléter à point nommé et de manière remarquable les collections d'art du XVII^e siècle et particulièrement la collection flamande du musée, redécouverte lors de l'exposition « Flamands et Hollandais » réalisée en 2015, à Nantes.

Première œuvre de l'artiste japonais à entrer dans les collections publiques françaises, la performance filmée d'Aida Makoto (fig.2) a été présentée en

2014 à l'initiative du Musée d'Arts dans le cadre du Voyage à Nantes. L'œuvre, qui porte notamment un regard critique et plein d'humour sur l'histoire de l'art et de la peinture occidentale, vient enrichir la collection de vidéos contemporaines du musée.



Fig.1 : Jan Cossiers (1600 - Anvers 1671), *Trône de grâce*, vers 1630-1640, huile sur bois, H. 86,5 cm x L. 74,5 cm, musée d'Arts de Nantes, cl. Nantes Métropole, C. Clos

Le Musée d'Histoire de Nantes - Château des Ducs de Bretagne prolonge sa politique exemplaire de collecte auprès des particuliers, qui contribue à accroître considérablement les collections. Dans le cadre de la collecte sur les deux guerres mondiales à Nantes, démarrée en 2008 en vue de l'exposition « En Guerre(s) » qui s'est tenue en 2013-2014, le musée acquiert de nombreux et précieux témoignages relatifs à la vie des Nantais durant les conflits mondiaux, tels ces documents illustrant la mobilisation en 1914 de quatre cousins d'une famille d'agriculteurs de Bouvron, les Benoistel (fig.3). L'ensemble (photographies, correspondance) illustre de manière forte l'impact de la mobilisation sur une famille de la région nantaise. La pochette « Sucre de guerre » (fig.4) accompagnait une pochette de la maison Lancel, achetée pendant la Première Guerre mondiale au magasin de la rue Crébillon à Nantes par l'épouse d'un industriel nantais, alors que ses trois fils étaient sur le front : le magasin Lancel participait en effet, comme de nombreux autres commerces nantais, à l'effort de guerre, en vendant des objets réalisés par des soldats blessés. Enfin, autre emblème important de l'histoire de Nantes, de nombreux dons viennent enrichir le fonds de documents et d'objets relatifs à la célèbre biscuiterie nantaise Lefèvre-Utile, telle cette boîte à biscuits (fig.5) dessinée par Christofle pour LU.



Fig.3 : Portrait de Charles Benoistel en uniforme, 1914-1918, tirage photographique sur papier, 13,7 cm x 8,6 cm, musée d'Histoire de Nantes-Château des ducs de Bretagne, cl. Château des ducs de Bretagne, Musée d'histoire de Nantes



Fig.4 : Pochette « Sucre de guerre » réalisée par un soldat blessé lors de la Première Guerre mondiale et hospitalisé à Nantes, 1914-1918, macramé et perles, 9,5 cm x 7 cm, musée d'Histoire de Nantes-Château des ducs de Bretagne, cl. Château des ducs, Musée d'histoire de Nantes, A. Bocquel



Fig.5 : Boîte à biscuits créée par Christofle pour LU, 1937, métal argenté et bois, 22 cm x 9 cm, musée d'Histoire de Nantes-Château des ducs de Bretagne, cl. Château des ducs, Musée d'histoire de Nantes, A. Bocquel

Si le Musée Dobrée est également fermé pour rénovation, l'enrichissement de ses importantes collections ne connaît pas d'interruption, comme l'atteste l'acquisition de ce précieux recueil de statuts synodaux (fig.6), produit pour documenter les droits et privilèges du diocèse de Nantes, probablement peu de temps après le mariage d'Anne de Bretagne et de Louis XII. Le manuscrit contient les lois et règlements rédigés, tant en français qu'en latin, par deux évêques de Nantes, Pierre du Chaffault et Jean d'Espinay, entre 1478 et 1499, et vient parfaitement compléter le fonds de manuscrits et d'incunables du musée, constitué dès l'origine par son fondateur, Thomas Dobrée.

Côté sciences naturelles, le Muséum de Nantes a acquis une dalle de schiste de grande dimension provenant d'un ancien gisement de charbon du Massif central, à Montceau-les-Mines (fig.7). Elle comprend un ensemble de feuilles conservées en connexion constituant



Fig.6 : Ouvrage contenant les Statuts de Pierre du Chaffault, les Statuts de Jean d'Espinay et des Casus Episcopales, France, Nantes, c. 1500, manuscrit sur parchemin, en latin et français, 19,8 cm x 14 cm, musée Dobrée, Nantes, cl. Grand Patrimoine de Loire-Atlantique, H. Neveu-Dérotière

l'extrémité d'une branche d'un arbre géant du carbonifère (- 300 millions d'années). Les cordaites, auxquelles appartient ce fossile, sont des végétaux uniquement connus à l'état fossile, sans équivalents dans la nature actuelle mais dont les descendants sont les pins et cyprès chauves.

En Maine-et-Loire, le Musée de Beaufort-en-Anjou, réouvert après une très belle rénovation en 2011, présente une collection encyclopédique constituée à partir de 1875 par son fondateur Joseph Denais. Au cœur du propos du musée se situe l'histoire de la ville de Beaufort, au sein de laquelle les compagnons du devoir sont très présents. Acquis par don, ce plat d'anniversaire (fig.8) célèbre le cinquantenaire du compagnonnage d'Alfred Bonvours, issu d'une famille de couvreurs actifs à Angers et Beaufort et donateur en faveur du musée de Joseph Denais dès 1895. Sur le plat, sont figurés deux chefs-d'œuvre : un dôme réalisé en 1900 par Alfred Bonvours et la torche de procession des compagnons couvreurs, représentant le



Fig.7 : Cordaites sp., fossile d'extrémité de branche de coniférale, environ 300 millions d'années, Montceau-les-Mines (Saône-et-Loire), schiste, H. 120 cm x L. 75 cm, muséum de Nantes, cl. Muséum de Nantes

clocher de l'église Notre-Dame de Beaufort-en-Vallée restaurée par A. Bonvours en 1889.

Fig.8 : Plat d'anniversaire compagnonnique, 1913, porcelaine peinte, L.38 cm x l.26 cm x H. 3,5 cm, musée Joseph-Denais, Beaufort-en-Anjou, cl. Conservation départementale du patrimoine de Maine-et-Loire, B. Rousseau





Fig.9 : Jean Lurçat (1892-1966), *Apocalypse des mal assis*, 1945, gouache sur papier, 38 cm x 57 cm, musées d'Angers, cl. A. Chudeau

Fig.10 : Robe d'été, vers 1900, tulle de soie, application de guipure et dentelle leavers, musée du Textile, Cholet, cl. Musées de Cholet

Fig.11 : Robe d'été, années 1920-1930, tulle de soie brodé et passementerie, musée du Textile, Cholet, cl. Musées de Cholet

Fig.12 : Statuette, groupe de deux pêcheurs bretons, signée Yvon Roy, années 1930, terre cuite patinée, modelage Grand Feu, H. 34 cm x L. 31 cm x l. 23 cm, Malicorne Espace Faïence, cl. Malicorne Espace Faïence, C. Moron



Fig.14 : Charles Milcendeau, *Portrait de Philomène*, 1915, gouache sur papier, 37 cm x 27 cm, collections Historial de la Vendée, Les Lucs-sur-Boulogne, cl. Conseil départemental de la Vendée, Conservation départementale des musées, P. Durandet

en terre cuite de *L'Adoration des bergers* également conservé au musée, provient de la chapelle du château de La Rochère, propriété au XVI^e siècle de l'importante famille sarthoise de Vignolles. Leur acquisition a ainsi permis de réunir un ensemble ayant un lien fort avec l'histoire et le patrimoine de la ville du Mans.

L'Historial de la Vendée aux Lucs-sur-Boulogne ne possédait aucune représentation de Philomène (fig.14), servante du peintre Charles Milcendeau, en dépit des nombreux portraits de la jeune femme réalisés par l'artiste à la fin de sa vie, à Soullans. L'acquisition de cette rare gouache de 1915 apporte un éclairage nouveau sur les portraits connus de Milcendeau, qui avaient bénéficié d'une étude approfondie grâce à l'exposition organisée par l'Historial en 2012. Le marais breton vendéen et l'Espagne se mêlent dans cette figure au sourire attrayant.

L'important fonds de Paul Baudry, peintre d'origine yonnaise, très représenté dans les collections du Musée de La Roche-sur-Yon s'enrichit d'un nouveau dessin (fig.15) relatif aux grands décors réalisés par l'artiste au cours de sa carrière. Acquis auprès

Fig.15 : Paul Baudry, *Études pour la figure de la Poésie sur Pégase* - Plafond central du grand foyer de l'Opéra de Paris - 2^e moitié du XIX^e siècle. Crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier bleu, 25 cm x 41 cm, musée de La Roche-sur-Yon, cl. Musée de La Roche-sur-Yon

d'une galerie, cette étude pour l'Opéra de Paris est un assez grand format, sans doute oublié, car non répertorié dans les expositions des trente dernières années consacrées à l'artiste : il s'agit donc d'une très intéressante redécouverte.

La figure de l'artiste au XIX^e siècle, du romantisme à l'esthétique Fin-de-Siècle, est l'un des grands thèmes des collections et des expositions de La Roche-sur-Yon, au sein duquel l'acquisition du lavis de Bergeret (fig.16), *La mort du Francia*, vient parfaitement s'intégrer. Si la scène, rare, demeure encore énigmatique, on y perçoit le goût du peintre pour les « vies d'artistes » qui ont connu un réel succès auprès du public et des artistes eux-mêmes à cette époque.

Fig.16 : Pierre-Nolasque Bergeret, *La mort du Francia* - Vers 1820 - Lavis d'encre et rehaut de blanc sur papier, 24 cm x 30,5 cm, musée de La Roche-sur-Yon, cl. Musée de La Roche-sur-Yon



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Fig.13 et 13 bis : Ateliers du Maine, *Saint évêque* (fig.13) et *Saint tenant un dragon* (fig.13 bis), dernier quart du XVI^e siècle, terre cuite, traces de polychromie, H. : 97 cm et 93,5 cm, Le Mans, Musée de Tessé, cl. Musées du Mans

pêcheurs bretons (fig.12) vient ainsi renforcer le fonds des pièces signées Yvon Roy, formé à Angers, engagé auprès d'Émile Tessier à Malicorne, contremaître à la manufacture du Bourg-Joly, puis fondateur de son propre atelier à Malicorne jusqu'en 1942-1943.

Après avoir été, dans un premier temps, dispersées en vente publique, les deux terres cuites de l'Atelier du Maine, saint évêque et saint tenant un dragon (fig.13 et 13 bis), ont été proposées en donation par un particulier au Musée de Tessé du Mans. Celui-ci a ainsi bénéficié d'une occasion rare de compléter un ensemble de statues qui, tout comme le relief

En lien avec les commémorations nationales du cinquantenaire de la mort de Jean Lurçat et l'exposition programmée au printemps 2016, « L'Apocalypse selon Jean Lurçat », les musées d'Angers, qui conservent la célèbre tenture du *Chant du Monde*, ont acquis en vente publique une gouache (fig.9) de l'artiste. Celle-ci faisait partie d'un avant-projet de tapisserie, *L'Apocalypse des mal assis*, dont le carton fut détruit dans l'atelier de l'artiste lors des combats de la Libération. L'œuvre vient compléter le fonds très riche, aujourd'hui de référence, dédié à l'œuvre peint, dessiné, tissé et décoratif de l'artiste.

Installé dans une ancienne blanchisserie datant de 1881, le Musée du Textile de Cholet présente un panorama de l'histoire de l'industrie textile et de la confection choletaises.

Longtemps capitale de la confection pour enfant, Cholet reste marquée par cette production particulière. Le musée se fait l'écho de cette histoire riche à travers une programmation tournée vers différentes thématiques : le matériel technique, le linge de maison (le fameux mouchoir de Cholet) et la mode enfantine. Cette dernière orientation en fait un conservatoire exceptionnel du vêtement de l'enfant depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, comme en témoignent les deux robes d'été présentées (fig.10 et 11).

À l'Espace Faïence de Malicorne, en Sarthe, les collections s'étoffent selon les axes déterminés par le projet scientifique et culturel du musée, comblant au fur et à mesure des lacunes relatives aux céramistes et aux ateliers présents sur le territoire depuis le XVII^e siècle. Le groupe de deux



Fig.17 : Nelli Palomäki, *Becky at 23*, 2011 - Tirage numérique Prestige, contrecollé sur aluminium encadré sous verre AR AUV, 125 cm x 125 cm (avec cadre), musée de La Roche-sur-Yon, cl. ADAGP, paris, 2016, N. Palomäki

L'autre volet des collections yonnaises est la photographie plasticienne contemporaine, illustrée ici par l'œuvre de la finlandaise Nelli Palomäki (fig.17), plutôt inédite dans les collections publiques françaises, qui vient notamment renforcer la section autour du portrait et du modèle du musée (œuvres de Cindy Sherman, Thomas Ruff, Angela Grauerholz, Balthazar Burkhard...). Le musée bénéficiera prochainement, à ce titre, d'un nouvel espace d'exposition au sein du futur pôle culturel de La Roche-sur-Yon, le Centre Yonnais d'Expression Libre - CYEL, qui lui permettra de déployer mieux encore sa collection contemporaine.



Fig.18 : Lionel Sabatté, *Poisson d'argent échoué #1*, 2012, pièces d'1 centime d'euro; étain; laiton; vernis, 76 cm x 115 cm x 300 cm, musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, cl. Lionel Sabatté



Fig.19 : Jean-Luc Favéro, *Wolf*, 2012, tôle et crâne, 108 cm x 174 cm x 47 cm, musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, cl. F. Guareau

Enfin le Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne a pu faire l'acquisition de deux œuvres marquantes, en trois dimensions. *Le Poisson d'argent* échoué de Lionel Sabatté (fig. 18) puise dans un matériau brut, usé, rouillé, pour devenir un animal étrange et mystérieux, tandis que la sculpture animale de Jean-Luc Favéro, *Wolf* (fig.19), également issue de déchets et de matières récupérées, se dresse tel un totem, très coloré. Ces œuvres viennent compléter la collection de sculptures contemporaines que le musée peut désormais présenter au sein de la croisée culturelle,

extension récente du musée. Si le travail de ces deux artistes peut être proche des univers de Damien Deroubaix, Delphine Gigoux-Martin ou Marlène Mocquet, déjà présents dans les collections du musée, on pense également avec Favéro à Gaston Chaissac et aux problématiques de l'Art Brut, collection fondatrice du Musée des Sables d'Olonne.

UNE COMMANDE PUBLIQUE :

les vitraux de Pierre Mabilie à Chalonnes-sur-Loire

Claire Nédellec
Inspecteur à la création artistique
Conseillère pour les arts plastiques et les métiers d'arts

« ... au demeurant et demeurant, geste vide et plein, écran tracé dans l'air et la lumière blanche ici d'un éclat, la clarté qui éblouit et la contemplation de la lumière... la manière du peintre dans la transparence précipitée, la levée du ciel sur le sol, le mur bleu sans surface et sans fond... »¹.

Ce fut d'abord une histoire d'éblouissement, dû à une baie d'axe.

Plein Est.

L'officiant et les fidèles dans la nef de l'église Saint-Maurille à Chalonnes-sur-Loire étaient donc parfois saisis par la blancheur du soleil traversant la verrière centrale, pourtant rehaussée par les restaurateurs du temps de Viollet-le-Duc ; verrière blanche comme toutes celles de la nef, oubliées, que l'on n'osait plus appeler « vitraux » et dont on ne savait plus très bien s'ils avaient reçu ou non quelque traitement coloré.

Un comble, en quelque sorte dans la demeure de Dieu, d'être dans un trop plein de lumière, du moins à certaines périodes de l'année comme celles proches du solstice d'été.

Il convenait donc littéralement d'éviter l'aveuglement... ou de le contenir, l'appriivoiser, pour le moins, le traiter.

Légitime interrogation pour cette église sise en Val de Loire, à 25 km d'Angers, au cœur de l'Anjou, là où après avoir découpé ses célèbres coteaux, le Layon arrive calmement dans les grandes prairies qui vont de Chaufonds à Chalonnes. Une vallée historiquement vecteur de communication entre les Pays du Layon et la vallée de la Loire, prodigue en paysages et ressources, telles ses vignes et prairies d'élevage sur les premiers

plateaux des Mauges bordés d'îles et de vallées humides, à quelques encablures de Saint-Florent-le-Vieil, d'où Julien Gracq comparait le fleuve à certains rivages d'Amazonie ou de Louisiane...².

Appriivoiser l'angle lumineux et prendre soin du seul édifice classé monument historique de la commune furent donc les préoccupations premières d'une partie de la communauté paroissiale sans oublier la volonté des élus plus enclins à ouvrir leur patrimoine à la création contemporaine.



L'église de Chalonnes-sur-Loire vue du fleuve, cl. F. Fillon

C'est ainsi que fin 2010, avec les services de l'État, se réunit le premier comité artistique au presbytère de Chalonnes ; le charisme souriant de Joseph Bréheret[†] alors curé de la paroisse, certes parfois « aveuglé » mais ô combien clairvoyant fut tout aussi déterminant.

Très rapidement et lors des nombreuses visites de l'église, il paraît impensable de ne s'en tenir qu'à une stricte rénovation de la baie orientale. Le manque d'unité architecturale de l'édifice, malgré la beauté du site accroché à un piton rocheux dominant la Loire, nécessite une vision prenant en compte l'ensemble des verrières. Ainsi, comme c'est souvent le cas dans le cadre d'une commande publique, le temps de la rencontre, des échanges, de

la pédagogie et de la persuasion se croisera avec le temps de la négociation, des débats, voire de la controverse. La rédaction du programme de la commande nécessitera de constants allers-retours entre le commanditaire et les différents partenaires.

Si le choix d'un artiste contemporain s'impose assez aisément, il n'en va pas de même pour le choix d'une expression artistique privilégiant une abstraction plutôt qu'une lecture figurative ; cependant durant l'été 2011 trois artistes pressentis présentent leur projet.

Celui de Pierre Mabilie est unanimement retenu ; il s'exprimait ainsi dans son premier argumentaire : «on la voit de loin et à

l'approche de cette église, plusieurs sensations... une fois à l'intérieur, malgré la justesse des proportions et une belle traversée de lumières, le lieu paraît composite, un peu terne et incertain... mon premier souci sera de penser la couleur comme ce qui marque la différence entre le dehors et le dedans... »³.

Ce qui a sans doute prévalu pour le comité artistique était cette conviction que la peinture, du moins celle dans laquelle s'engage Pierre Mabilie, pouvait prendre en charge la disposition symbolique d'une organisation spatiale susceptible d'assumer dans l'ampleur de sa vision, tous les plans picturaux du réel et de l'imaginaire. Ou plus précisément mesurer le défi pour un artiste de déjouer un peu la seule frontalité





du tableau, de l'ouvrir en-deçà comme au-delà du plan pictural et d'établir une dimension spatiale qui ne saurait être illustrative (comment par exemple « voisiner » avec les deux autres vitraux XIX^e du chœur dédiés l'un à saint René et l'autre à saint Maimboeuf ?...). Cette dimension alors envisagée dans les premières études n'avait d'autre existence que celle que lui donnait l'ambiguïté mais aussi la force de sa manifestation colorée, radicalement chromatique.

Choisir un peintre était aussi peut-être porter une attention toute particulière à cette revendication de la *verrière* - fenêtre qui restitue et projette la lumière réelle en une journée dans ses clartés mouvantes et de la verrière - tableau qui propose lignes, formes, signes mais aussi transforme la lumière naturelle en lui imposant une coloration dont l'intensité pourrait bien évidemment être « plus forte » que la matière-peinture ! Enfin et surtout assumer et accueillir le parti pris de Mabile d'une forme répétée inlassablement dans sa peinture, glissante de toile en toile, condensée dans une figure géométrique, pointue et fine.

Œil ? Barque ? Feuille d'arbre ? Planche de surf ? Fuseau ?

« ... avant tout une abstraction, sans langage préalable, une forme avancée pour entrer dans le monde, pour s'y lier et s'y délier, pour le comprendre et le penser, pour s'en servir comme d'un outil afin d'éprouver, d'exprimer le foisonnement des rapports ; ces échos qu'elle entretient avec la réalité... »⁴.

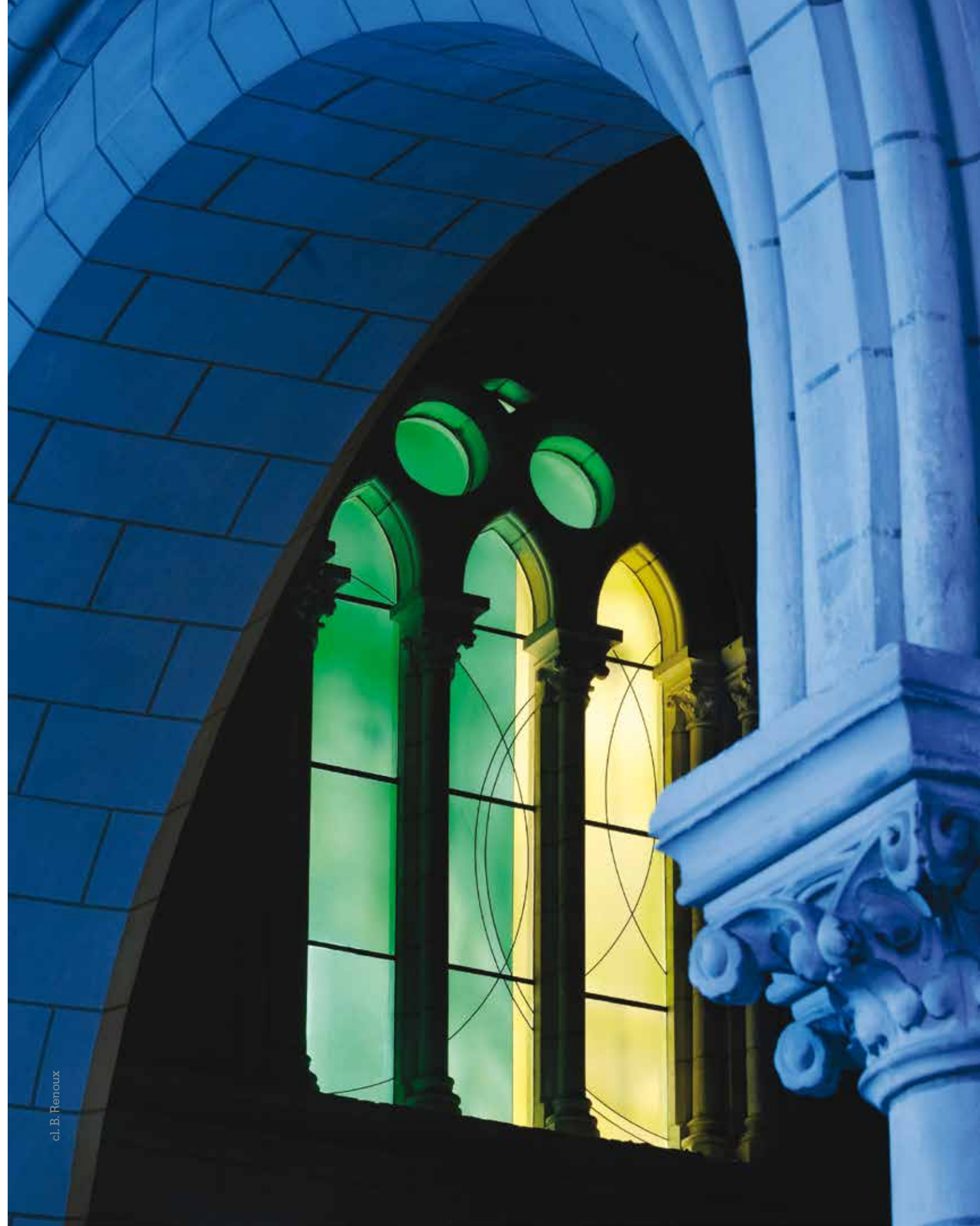
Forme ré-abordée par la ligne qui se décline en variations, conviée à répondre à une commande sans

rien éluder de ce qui constitue son vocabulaire : les surfaces vitrées seront donc traversées par plusieurs courbes régulières, montantes ou descendantes, parallèles ou croisées. Suivant la densité et les écarts entre ces lignes (comme pour la typographie d'un ouvrage), ces courbes convoquent alors diverses interprétations possiblement liées au fleuve tour à tour émollient, fougueux, voire débordant.

Ondes ? Flux ? Auréoles ? Poissons ? Arcs, Mandorles ? ... écho de quelques symboles qui ont largement ponctué l'iconographie religieuse au gré des siècles.

Entre la variation du dessin envisagé sur les verrières (qui contribue à former une unité visuelle plus avantageuse pour l'église), la proposition d'autres récits possibles dans ce lieu de parole et de prédication sur un champ d'interprétation très ouvert (qui n'exclut pas l'idée « d'élévation » si chère à la Commission d'art sacré) et la préoccupation essentielle de la couleur, Pierre Mabile n'a de cesse de penser et de travailler au projet depuis presque quatre années (me confiant parfois en souriant être sous addiction).

Ce travail, il le partage avec les Ateliers Duchemin et particulièrement Gilles Rousvoal, maître verrier ; tradition familiale chez les Duchemin qui remonte au XIX^e siècle, lorsque Frédéric du même nom, peintre sur verre itinérant parcourait les routes d'atelier en atelier. Depuis chaque génération, cette lignée a toujours œuvré dans un compagnonnage complice avec les artistes : Matisse, Rouault, Alberola, Geneviève Asse, Sarkis, Cuzin, Aurélie Nemours ou plus récemment Bernard Piffaretti.





cl. B. Renoux

Cette rencontre entre Pierre Mabilie et les Ateliers Duchemin est décisive dans la conduite et la faisabilité du projet. Si le savoir-faire et la connaissance des techniques du passé sont largement ancrés, il s'agit aussi, pour ce qui est de la réalisation des vitraux de Chalonnes, d'un face à face avec une technique si particulière qui doit prolonger l'idée initiale.

De fait, le projet est revendiqué comme étant d'une simplicité presque confondante et radicale, à l'instar de ce que nous dit Pierre Mabilie de son œuvre : « *ce qui m'intéresse, c'est l'idée que bien que je fasse toujours la même chose, ça ne donne jamais la même chose* »⁵.

Le travail de Mabilie à Chalonnes ne s'est pas borné à traduire ou à répondre à un concept, une thématique ou aux injonctions d'une commande qui oscille entre opacités du hasard et de l'intention, entre prévision et aléatoire, mais plutôt, tel que décrit par Aristote sur une rive où ... *l'artiste s'émerveille d'avoir appris de son travail ce qu'avant de l'avoir dit il ignorait qu'il voulait dire, où dans ses intentions, un sujet se constitue des aléas réalisés de son entreprise* ...⁶ justement parce qu'il s'agit de la matière même de l'œuvre avec ses contraintes indépensables. C'est parce qu'il s'agit de la pratique artistique qui lui est liée que la signification ne saurait s'épuiser.

Dont acte :

La baie d'axe « aveuglante » prend une dominante rouge à base de pourpres et de violets pour se rehausser de valeurs claires.

La nef bleue au sud et jaune au nord tend l'espace.

Vision frontale des verrières de ces deux couleurs complémentaires, évidentes, « efficaces » mais qu'une vision latérale ou rasante induite par la courbe du soleil ou notre déplacement dans l'allée centrale ou dans les travées, peut faire surgir des halos lactés, reflets inattendus et inédits.

Les panneaux de verre porteurs d'irrégularités ou de nuances dues aux techniques des souffleurs de verre font œuvre : la pierre en bordure des baies reçoit et diffracte la lumière. Des pans de couleur s'offrent à nous, deviennent pénétrables... De retour dans le transept, les deux vitraux qui encadrent l'autel poursuivent ces jeux de transparence et de translucidité opacifiant ou dévoilant quelques arrières-plans : brise de ciel, nuage passager, ramure frissonnante, faitage rouge, ou reflet du fleuve... Enfin le portail occidental très en hauteur où prédomine le vert, couleur volontairement absente sur les autres verrières.

Étirement absolu de l'espace vers le soleil couchant dans une organisation chromatique qui loin de nous confiner ou de nous aveugler (ce qui produit les mêmes effets) nous livre en surimpression les infinies sensations rétinienne dont chacun d'entre nous est détenteur.

De l'opacité à la transparence, les couleurs et les lignes façonnées par Pierre Mabilie et Gilles Rousvoal nous embarquent dans la proposition paradoxale d'une découpe (au sens cinématographique du terme) qui semble en tout point aussi arbitraire que juste.

Qu'elle occupe toute la surface d'un vitrail ou qu'elle y suggère

une forme entre les barlotières, cette matérialité de la couleur et des lignes - captive dans la secrète et diffuse lumière - produit une œuvre reconnaissable, libérée des a priori face au visible, inimitable en tout cas.

Dans la peinture de Mabilie, il n'y a presque rien à raconter parce que le tableau ne parle, ni ne signifie. Il ne représente pas quelque chose, il montre, il présente de la peinture, il se présente.

À Chalonnes nous est offerte une complicité entre un certain regard et un certain espace que délient... sans occulter le bel adage de Dubuffet : « *les œuvres d'art sont comme les bateaux à voile, frappées d'inefficace si aucun vent ne les pousse...* ».

1 - Marcelin Pleynet, « Pour Sam Francis » (1983), *Les États-Unis de la peinture*, Éd. Essais/Seuil, 1986.

2 - Julien Gracq, *Lettrines 2*, Éd. José Corti, 1974.

3 - Lettre de motivation de Pierre Mabilie, Commande Publique vitraux de Chalonnes sur Loire, été 2011.

4 - Pierre Mabilie, Olivier Kaepelin, *Récits*, Éd. Liénart, 2010.

5 - Pierre Mabilie, entretien avec Karim Ghadabb. Catalogue de l'exposition, Galerie municipale Vitry-sur-seine, 2005.

6 - Cité par Louis Marin, *De l'entretien*, Éd. de minuit, 1997.

OUVRAGE PUBLIÉ PAR

La Direction régionale des affaires culturelles
des Pays de la Loire
1, rue Stanislas Baudry - 44035 Nantes cedex 01
Tél. 02 40 14 23 00

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Louis Bergès
Directeur régional des affaires culturelles
des Pays de la Loire

RÉDACTRICE EN CHEF

Françoise Fillon
Chef du service Information, Documentation,
Observation culturelle

COORDINATION SCIENTIFIQUE

Julie Guttierrez
Conservateur des monuments historiques

COORDINATION ADMINISTRATIVE

Patricia Le Page
Conservation régionale des monuments historiques

CONCEPTION GRAPHIQUE ET RÉALISATION

Nelly Roda - <http://www.nellyroda.com>

PHOTOGRAVURE ET IMPRESSION

Imprimerie Chiffolleau, Saint-Herblain

COMMUNICATION-DIFFUSION

DRAC des Pays de la Loire - Service communication
communication.paysdelaloire@culture.gouv.fr

Version numérique disponible sur le site de la DRAC :
<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Pays-de-la-Loire>

REMERCIEMENTS

Nos plus vifs remerciements à tous les auteurs
pour leur contribution à cet ouvrage
et à Frédérique Boivin, Nathalie Bourry et
Clémentine Mathurin pour leur relecture attentive.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les clichés sont issus du fonds documentaire de la DRAC
sauf mentions particulières.

Grands magasins du Mans (72), Nouvelles Galeries, détail du poitrail et du piedroit latéral droit, cl. DRAC, P. Gros

Dans la collection
Parlez-moi Patrimoines...



Ouvrage publié par la DRAC des Pays de la Loire



Collection
« Parlez-moi patrimoines ... », n° 3
En chantier(s), n°1
ISSN 2272-432X
ISSN-L 2272-432X