

EDITION JUIN-JUILLET 2026

LA GAZETTE

fine art

DOSSIER SPÉCIAL :

L'Art & le temps
qui passe

GRAND FORMAT :

Tintin et l'Alph-Art

BALADE :

Fondation Cartier pour
l'Art Contemporain



sedgwick⁺

AU SOMMAIRE

04
06
08

Edito et contributeurs →

Dans l'actualité →

Dossier spécial :
L'Art et le temps qui passe →

L'influence du temps sur la réception d'une œuvre artistique, illustration à travers le « Salon des Refusés »

Photographie et temps, entre saisie de l'instant et expérience sensible du temps

La plage dans nos sabliers, 57 jours entre ciel et mer

La patine, mémoire visible du temps

24

Grand format :
Tintin et l'Alph-Art →

32

Balade :
Fondation Cartier pour l'art contemporain →

EDITO

Quand le temps devient artiste

Chers lecteurs,

Il y a, dans chaque œuvre d'art, une part silencieuse que l'artiste ne contrôle pas : le temps. Il creuse, adoucit, efface, sublime. Il écrit, parfois avec délicatesse, parfois avec brutalité, un chapitre supplémentaire à chaque tableau, chaque sculpture, chaque fragment de matière qui lui est confié.

Dans ce numéro, nous avons choisi d'explorer cette dimension souvent invisible mais essentielle de la création : ce que le temps fait à l'art, et ce que l'art fait du temps.

Nous évoquerons ces courants jadis conspués, du scandale impressionniste aux audaces cubistes, devenus aujourd'hui des repères incontournables de notre imaginaire collectif. Le temps, arbitre capricieux mais souvent visionnaire, sait récompenser l'audace. Nous parlerons des liens entre photographie et temps ; il y a les artistes qui choisissent d'embrasser le temps, de le faire acteur de leur création. Le témoignage de Nathalie Cauvi, capitaine de voilier et autrice, explorera

un pan inédit des liens entre le temps qui passe et la création artistique. Enfin, nous ferons l'éloge de la patine, ce voile subtil qui transforme les pigments, dore les bronzes, assombrit les vernis, et qui raconte bien plus que l'usure : une vie, une traversée, une histoire.

À l'heure où notre société rêve d'immédiateté, ce numéro se veut un hommage à ce qui insiste, persiste, résiste. À ce qui change lentement. À ce qui se bonifie, ou s'abîme, mais toujours se raconte différemment.

Parce que les œuvres, comme les êtres humains, ne sont jamais tout à fait les mêmes d'une décennie à l'autre. Parce que le temps, loin d'être un ennemi, est parfois le plus grand des créateurs.

N'hésitez pas à nous faire part de vos découvertes, propositions d'articles ou commentaires à l'adresse suivante : FINEART@FR.SEDGWICK.COM

Bonne lecture, et que ce voyage dans les strates du temps vous inspire autant qu'il nous a passionnés.

Mathilde Filippa

CONTRIBUTEURS



**Aurélie
Girandier**



**Céline
Meslier**



**Nathalie
Cauvi**



**Charlotte
Brunstein**



**Mathilde
Filippa**

Actualités – au voleur !

Les cambriolages dans les musées sont rares, mais ils ont tendance à subir une nette augmentation depuis les années 2010.

Dans la nuit du 22 au 23 mars 2026, quatre individus masqués auraient pénétré dans la Fondation Magnani Rocca, une villa-musée située à Traversetolo, près de Parme (Italie). Ils auraient forcé au pied de biche la porte principale du bâtiment et se seraient directement rendus au premier étage. Là, ils auraient dérobé trois œuvres majeures de la peinture française :

- **Les Poissons d'Auguste Renoir (1917)**, une huile sur toile, œuvre tardive du peintre et considérée comme l'une des pièces les plus prestigieuses du musée. Sa valeur est estimée aux environs de 6 millions de dollars.
- **Nature morte aux cerises de Paul Cézanne (1885–1887)**, une aquarelle rehaussée au crayon.
- **L'Odalisque sur la terrasse d'Henri Matisse (1922)**, une aquarelle représentant deux femmes sur une terrasse.



Les trois œuvres ont une valeur totale estimée à plusieurs millions d'euros, dont 6 millions pour la toile de Renoir.

Les malfrats auraient ensuite pris la fuite par les jardins trois minutes après leur introduction dans les lieux. L'alarme se serait correctement déclenchée mais les carabiniers seraient arrivés trop tard. A ce jour, les individus ainsi que les œuvres sont toujours recherchés.

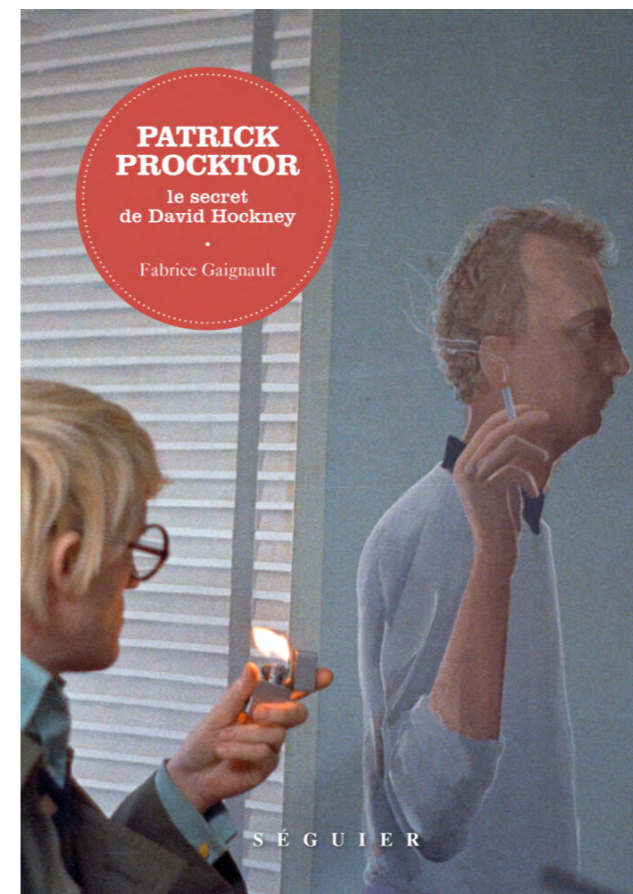
Que vont devenir ces trois tableaux ? Le fantasme d'un commanditaire mystérieux qui souhaiterait accrocher un authentique Renoir au-dessus de sa cheminée est souvent loin de la réalité. En réalité, ces œuvres, invendables, servent souvent de monnaie d'échange et de garantie financière au sein des milieux mafieux et du grand-banditisme. Elles sont utilisées comme valeurs stockées et vont probablement dormir à l'ombre dans un freeport ou un entrepôt offshore, là où la confidentialité est maximale.

Croisons les doigts pour qu'elles réapparaissent un jour ou que l'enquête aboutisse !

MATHILDE FILIPPA

Le dernier secret de Patrick Procktor

par Fabrice Gagnault



Au début de leurs carrières respectives, Patrick Procktor fut l'ami inséparable, le complice, le rival (sinon l'égal) de David Hockney. Dans le Swinging London des années 1960, ceux qu'on surnommait les « jumeaux dandys du monde de l'art » semblaient tous deux promis à une brillante carrière. Mais lorsque Hockney s'envola pour la Californie, où il s'appliqua à fixer en peinture sa vision pop et ensoleillée du rêve américain, Procktor, lui, préféra cultiver une fragilité, un classicisme à contre-courant de toutes les modes... Hockney devint la star de l'art contemporain, « le peintre vivant le plus cher du monde », tandis que Procktor disparut en 2003, alcoolique, fauché et quasiment oublié. Pourtant, à leurs débuts, les deux hommes et leurs œuvres avaient été si proches qu'une question ne pouvait manquer de se poser : « De Procktor ou de Hockney, qui avait été le précurseur de l'autre ? ».

Cet essai de Fabrice Gagnault paru en 2022 constitue une enquête originale à plus d'un titre. Sa lecture permet de mettre en perspective les relations entre artistes, la manière dont les époques se répondent, avec les tendances qui passent et les œuvres qui demeurent. L'auteur est rédacteur en chef culture du magazine féminin Marie-Claire, collaborateur du magazine Lire et écrivain. En plus de « Patrick Procktor, le dernier secret de David Hockney », Fabrice Gagnault a signé un livre référence paru en 2006 sur les « Égéries Sixties » et le « Dictionnaire de littérature à l'usage des snobs » en 2007. Son premier roman « L'eau noire », paru en 2012, avait également reçu un accueil remarqué de la critique.

Patrick Procktor avait-il seulement existé ? N'était-il pas plutôt un pseudonyme de David Hockney, une construction ? [...] Les ressemblances entre certaines œuvres des deux artistes étaient si extraordinaires, au niveau de l'inspiration, de la mise en scène du modèle, de la technique, des matériaux employés comme du choix des couleurs, que s'ouvrait sous nos pieds un possible mystère tel que l'histoire de la peinture sait parfois en engendrer.

CÉLINE MESLIER

L'Art et le temps qui passe



Quatre textes, quatre traversées du temps et de l'art, réunis pour inviter à ralentir, contempler, et interroger notre rapport à la durée. Ici, la plage dans nos sabliers devient métaphore : celle du temps qui s'écoule, du voyage intérieur, de la trace laissée par l'humain et l'œuvre. À travers l'expérience maritime, la patine des objets, la photographie et le destin des œuvres refusées, chaque texte propose une halte, un regard décalé sur le monde.

Dans « La plage dans nos sabliers », le temps du marin se confond avec celui de l'artiste : naviguer, peindre, dessiner, c'est accepter de se laisser porter par les éléments, d'épouser le rythme lent de la nature et de l'inspiration. La patine, elle, raconte la traversée silencieuse des œuvres : loin d'être une simple usure, elle devient mémoire, histoire, transformation. La photographie, entre net et flou, saisit l'instant tout en ouvrant l'image à la durée, à la résonance intime du regard. Enfin, le « Salon des Refusés » rappelle que le temps peut bouleverser la réception d'une œuvre : ce qui fut scandaleux ou incompris devient, avec le recul, fondateur et précieux.

Ces textes sont autant d'invitations à suspendre la hâte, à retrouver la profondeur du temps long, à laisser l'art nous transporter ailleurs. Entre mer et atelier, entre lumière et matière, entre scandale et reconnaissance, ils dessinent un parcours sensible où chaque lecteur est convié à prendre le large, à remplir son sablier de plages nouvelles.

L'influence du temps sur la réception d'une œuvre artistique, illustration à travers le « Salon des Refusés »

Le temps qui passe offre parfois un regard nouveau sur les œuvres. Au moment de leur sortie, certaines créations ont pu être mal accueillies, voire moquées, or des années plus tard elles sont devenues des figures majeures de l'Histoire de l'Art.

Un des exemples les plus significatifs de ce changement de perception s'illustre à travers le Salon des Refusés. Des œuvres jugées comme scandaleuses ou mal exécutées y ont été présentées, elles sont aujourd'hui reconnues comme incontournables et fondatrices.



Rappel historique du Salon de l'Académie de Peinture et de Sculpture

Le « Salon » est initialement lié à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture fondée en 1648 sous l'impulsion de Mazarin et Charles le Brun pour offrir un cadre aux artistes du roi. L'Académie impose un style fondé sur le classicisme, elle instaure une hiérarchie des genres, le genre le plus noble étant la peinture d'Histoire.

La première exposition a lieu en 1673. A partir de 1737, elle devient annuelle et se renomme « Salon », tout simplement parce que le lieu d'exposition se trouve dans le Salon carré du Louvre. Le « Salon » est très fréquenté, il permet aux artistes de gagner en visibilité artistique et à l'Académie de garder un contrôle esthétique sur les créations.

Au moment de la Révolution de 1789, l'Académie est supprimée. Le « Salon » perdure et s'élargit. Il est désormais ouvert à tous les artistes, sans distinction d'origine ou de statut. Néanmoins, cette ouverture ne signifie pas qu'une révolution esthétique a lieu. Le « Salon » reste un lieu d'expression du pouvoir politique et moral à travers des codes néo-classiques, notamment au moment de la Restauration. En 1815, il reprend d'ailleurs le nom de « Salon de l'Académie Royale » et les critères esthétiques demeurent stricts.

Un conservatisme mis à l'épreuve

L'évolution des pratiques artistiques dépasse rapidement l'immobilisme et le conservatisme d'Etat. A partir de 1840-1860, de nouvelles créations, plus réalistes, faites de paysages naturalistes puis impressionnistes émergent.

Lors du « Salon » de 1863, 5 000 œuvres sont présentées, le jury en refusera 3000. L'Académie les juge « choquantes », « incorrectes » ou « inachevées ». La colère gronde et Napoléon III reçoit de nombreuses doléances. Afin d'apaiser un climat tendu et offrir l'image d'un régime moderniste et libéral, Louis-Napoléon Bonaparte autorise la même année la tenue d'un salon parallèle à l'officiel, qui sera communément appelé le « Salon des Refusés ».

Des artistes aujourd'hui incontournables

Parmi les peintres qui sont exposés lors du premier « Salon des Refusés », sont présents des artistes qui aujourd'hui demeurent incontournables dans l'Histoire de l'Art, notamment Edouard Manet qui y expose « Le Déjeuner sur l'herbe », ou encore Camille Pissaro et Paul Cézanne.

« Le Déjeuner sur l'herbe » fait scandale et demeure l'une des œuvres les plus commentées. Le public chuchote, susurre et ricane. Ces réactions sont rapportées

par plusieurs observateurs de l'époque, et notamment par Emile Zola qui a visité le Salon en compagnie de Paul Cézanne. Le « Salon des Refusés » devient un lieu où l'on se rend pour se moquer. Les critiques sont acerbes, la presse bourgeoise et conservatrice parle d'œuvres « folles », « ridicules » et « déplorables ».

Ce qui apparaît inconvenant dans le tableau d'Edouard Manet réside dans la présence d'un corps de femme, nu, dans un contexte contemporain et en l'absence de tout écho

mythologique ou allégorique. Le style de Manet choque autant que le sujet, il peint par aplats, ses touches sont visibles, on lui reproche un défaut de perspective. Les critiques y voient un manque de technique picturale.

En 1863, au moment du scandale, Edouard Manet ne vit pas de sa peinture. Il bénéficie d'une sécurité financière familiale, ce qui lui permet d'exercer son art librement sans être dépendant du marché de l'Art. Il apparaît incroyable que cet artiste, aujourd'hui considéré comme un père fondateur de la

Edouard Manet — *Le Déjeuner sur l'herbe*



Henri Gervex — *Une séance du jury de peinture, avant 1885*

peinture moderne, n'ait pas vécu de ses œuvres à l'époque. Aujourd'hui, ses tableaux, rares sur le marché, s'envolent à plusieurs millions de dollars. Le record est détenu pour une huile sur toile intitulée « Le Printemps », adjugée en 2014 par Christie's New-York pour 65 millions de dollars.

Aujourd'hui, « Le Déjeuner sur l'herbe » est exposé au Musée d'Orsay à Paris. Considérée comme fondatrice de la

modernité, cette œuvre est emblématique de la façon dont le temps modifie le regard que nous portons sur l'art en fonction des contextes historiques et des normes esthétiques. Le temps crée une distance qui permet d'apprécier différemment la valeur d'une œuvre, ce qui apparaissait comme choquant ou mal-exécuté peut devenir révolutionnaire et témoin d'une époque.



Photographie et temps, entre saisie de l'instant et expérience sensible du temps

Depuis son invention, la photographie est indissociable d'une interrogation sur le temps. Elle apparaît d'abord comme une réponse à un désir fondamental : celui de retenir ce qui disparaît, de fixer l'éphémère, de conserver une trace du réel. Mais très vite, cette relation se révèle plus complexe. Photographier, ce n'est pas seulement arrêter le temps, c'est aussi le condenser, le transformer, l'étirer, construire une trace qui, d'une certaine manière, devient atemporelle.

L'illusion de l'instant figé

L'histoire de la photographie a longtemps été dominée par une fascination pour l'instant. Avec les progrès techniques, notamment la réduction du temps d'exposition, l'image devient capable de saisir une réalité imperceptible à l'œil nu : décomposer un mouvement, capter une expression fugace, révéler ce qui échappe à la perception immédiate.

La netteté s'impose alors comme un idéal. Elle semble garantir une forme de fidélité au réel, comme si l'image pouvait devenir une preuve, une capture exacte du monde. Dans cette logique, le temps photographique est pensé comme un instant isolé, découpé dans le flux continu du réel.

Pourtant, cette vision repose sur une simplification. Une photographie, même parfaitement nette, n'est jamais un pur instant. Elle est toujours le résultat d'un choix : d'un cadre, d'un moment, d'une durée d'exposition, aussi brève soit-elle. Autrement dit, elle est déjà une interprétation du temps.

Le flou : vers une autre temporalité

C'est ici que le flou prend toute son importance. Là où la netteté tend à masquer la dimension temporelle de l'image en donnant l'illusion d'un arrêt absolu, le flou la rend perceptible.

Un flou de mouvement, par exemple, ne montre pas un instant précis, mais une succession d'instant superposés. Il inscrit dans l'image une durée, une continuité. Le sujet n'est plus seulement représenté, il est traversé par le temps. Ce que l'on voit, ce n'est pas seulement ce qui est, mais ce qui se transforme.

Mais au-delà de cette inscription du temps, le flou transforme profondément la manière dont l'image est reçue. Là où le net tend à imposer une lecture, le flou ouvre. Il crée des zones d'indétermination qui empêchent une saisie immédiate et univoque. La photographie devient alors une expérience perceptive, capable de susciter une résonance intérieure.

Entre fixation et ouverture

La photographie se construit ainsi dans une tension permanente entre le net et le flou. Le net rassure, structure, fige, rend lisible. Il donne au regard des repères clairs. Le flou, au contraire,



ouvre la temporalité en troublant les contours, la rendant moins immédiatement accessible.

Mais cette ouverture du temps est précisément ce qui fait sa force. Elle transforme l'image en un espace actif, où le spectateur est invité à s'engager, à interpréter.

Ainsi, l'image ne se limite plus à ce qu'elle donne à voir. Elle devient un espace intersubjectif, un lieu de rencontre entre la perception du photographe et celle du spectateur. Chacun y projette ses propres repères, ses souvenirs, ses affects. Le sens, au lieu de précéder le regard, émerge dans la relation.

Temps, mémoire et perception

La relation entre photographie et temps se joue aussi dans le rapport à la mémoire. Une image nette peut donner l'impression de conserver fidèlement un moment passé. Pourtant, notre manière de nous souvenir est rarement précise car la mémoire est subjective et souvent fragmentaire.

Le flou, dans ce contexte, entre en résonance avec cette expérience. Il restitue moins un fait qu'une sensation. Il évoque la persistance d'une présence, la trace d'un moment qui ne peut être totalement reconstruit.

En laissant certaines formes en suspens, il introduit une dimension émotionnelle plus directe. L'image reste ouverte, disponible. Elle devient un support d'interprétation, un déclencheur d'imaginaire.

Chaque regard peut alors s'y inscrire différemment. Le flou ne dit pas « voilà ce qui a été », mais « voilà ce qui peut être ressenti ». Il engage une expérience subjective du temps, où le passé est réactivé, transformé, réinventé.

Présent dès les débuts de la photographie comme conséquence des contraintes techniques, le flou n'est véritablement investi comme un choix esthétique qu'à la fin du XIXe siècle, notamment avec le pictorialisme. Dès lors, la photographie ne se limite plus à figer des instants. Elle explore la durée, le passage, l'instabilité du réel. Dans cette



évolution, le flou occupe une place singulière.

Plutôt que de remplacer la netteté, il en déplace les enjeux. Il permet d'inscrire le temps autrement dans l'image, tout en ouvrant celle-ci à une dimension relationnelle et sensible. L'image devient un espace à habiter.

Dans une démarche artistique, le recours au flou peut ainsi devenir une manière de penser le monde comme un ensemble de perceptions en devenir. Il s'agit de faire vivre l'image dans la relation au spectateur ; d'inviter à ressentir et à interpréter.

En conclusion, la photographie n'est ni totalement une capture de l'instant, ni simplement une trace du passé. Elle est un lieu de rencontre entre différentes expériences du temps.

Le net et le flou, loin de s'opposer, dialoguent. L'un tend vers la fixation, l'autre vers l'ouverture. Ensemble, ils dessinent un champ de possibilités où l'image peut à la fois montrer, suggérer, retenir et laisser échapper.

En introduisant de l'indétermination, le flou donne une profondeur essentielle : celle d'un espace partagé, où le regard du spectateur devient actif, où l'émotion circule, et où le temps se prolonge dans l'expérience singulière de chacun.

CHARLOTTE BRUNSTEIN

Instagram : [charlotte.brunstein](https://www.instagram.com/charlotte.brunstein)

Site : <https://charlotte-brunstein.com>

La plage dans nos sabliers, 57 jours entre ciel et mer

Nathalie Cauvi est navigatrice et dessinatrice. Elle a publié "De la graine à la tasse", un ouvrage illustré qui a reçu prix de l'écriture au RDV international de Clermont-Ferrand en 2025. Elle propose, spécialement pour la Gazette, un article sur le temps, l'art et son passage, inspiré de son aventure de 57 jours en mer.

« Ce matin j'écoutais la poésie chantée du groupe Feu! Chatterton. Une phrase : "On avait la plage dans nos sabliers" m'a transportée. Le sablier est le temps compté que nous avons à vivre sur terre et "le sable de la plage" une immensité presque infinie. En une phrase Arthur Teboul décrit cette ambivalence de nos êtres finis, contraints, avec dans notre jeunesse des promesses infinies et le temps qui s'écoule lentement. Le sable est la jonction entre la terre et la mer. Dans cette image poétique, j'y vois quant à moi le voyage en mer. Le marin, sablier, qui part en navigation se remplit de tout le sable des plages qu'il quitte pour vivre hors du temps.

Le peintre en fait de même, dans une méditation, il peint et capture le monde dans une œuvre qui pourra le traverser. C'est pourquoi je vous propose un voyage

qui mélange art et navigation. Un voyage à contre-courant à bord d'un voilier d'un autre temps aujourd'hui disparu.

Dans mon carnet de voyage "De la graine à la tasse", je raconte au travers de textes et de dessins un anachronisme savoureux : c'est l'histoire du transport de café à la voile sur une goélette de 1916 n'avançant qu'à la force du vent. Vouloir traverser l'océan avec un bateau centenaire est un pied de nez à la vitesse moderne. Là où un cargo industriel traverse l'Atlantique Nord en une petite semaine, il nous en a fallu presque 2 mois, à composer avec les éléments.

Le mot Temps prend un double sens : le temps qui passe est dicté par le temps qu'il fait.

La météo devient notre maître d'œuvre.

Cette aquarelle illustre cette réalité. C'est une nature morte, mais elle raconte une histoire en mouvement. Ces affaires de quart et ces bottes qui sèchent témoignent de la météo difficile que nous avons traversée, et du temps de l'accalmie qui permet enfin à l'humidité de s'évaporer lentement. C'est une trace du temps qui s'écoule, entre deux tempêtes.



En mer, le temps du marin se calque aussi sur le rythme immuable du jour et de la nuit. Sans GPS pour nous dicter notre route, nous revenons à la navigation astronomique. On n'interroge plus des satellites, mais les étoiles pour savoir où l'on se trouve.

Sur cette illustration de navigation nocturne, on peut reconnaître la Grande Ourse. Bien que la casserole soit à l'envers et renverse son contenu, elle permet de repérer l'étoile polaire¹ et de situer le bateau sur la Terre, comme le faisaient les marins d'autrefois.



En observant la position des constellations, on peut non seulement se localiser dans l'espace, mais aussi déduire la saison. C'est une lecture du temps à l'échelle cosmique. Parfois, ce rapport au temps devient plus flou, plus contemplatif ; le sablier se remplit du sable des plages :). L'illustration de la

couverture du livre cherche à retranscrire ce flottement intemporel. Quand le ciel et la mer se confondent, entre deux bleus infinis.

Enfin, il y a la trace de notre passage.

Dessiner le sillage du bateau vu d'en haut, c'est capturer une empreinte éphémère.

Sur l'eau, notre passage disparaît presque instantanément. Le sillon du bateau s'efface dès qu'il est dessiné par la coque, mais ce dessin atteste qu'il a bel et bien existé.

Au-delà de l'aventure maritime, ce voyage est une invitation à reconsidérer notre rapport à la hâte. Dans notre monde de l'instantané, nous oublions souvent que la profondeur naît de la durée. Contempler une œuvre d'art demande ce décalage : il faut accepter de s'immerger dans le temps de l'œuvre. Tout comme le marin doit se mettre au rythme de l'océan pour le comprendre, le spectateur doit suspendre sa course pour laisser le dessin lui parler.

L'œuvre d'art possède ce pouvoir singulier de nous transporter dans un autre temps. »

Pour aller + loin : prolongez ce voyage et découvrez l'intégralité des dessins de Nathalie Cauvi et son livre "De la graine à la tasse", prix de l'écriture au RDV international de Clermont-Ferrand en 2025 !



¹à 5 x la distance du bout de la casserole, dans son prolongement

La patine, mémoire visible du temps

Il y a dans la patine quelque chose de l'ordre du murmure. Elle ne s'impose pas, elle s'installe, lentement, presque imperceptiblement et forme un voile subtil qui transforme les pigments, dore les bronzes, assombrit les vernis, adoucit les contours. Longtemps considérée comme une simple conséquence du temps qui passe, la patine est aujourd'hui reconnue pour ce qu'elle est réellement : une écriture silencieuse, une mémoire déposée à la surface des œuvres.

La patine n'est pas l'usure. Elle n'est ni l'accident ni la dégradation. Elle est le résultat d'une coexistence prolongée entre la matière



et le monde. La lumière qui frappe jour après jour une toile, l'air qui oxyde doucement un métal, les gestes répétés, parfois, qui polissent une surface. Là où l'usure détruit, la patine transforme. Elle enrichit, nuance, complexifie. Elle ajoute du temps à la matière.

Sur les peintures anciennes, elle se manifeste par ces vernis légèrement ambrés qui unifient la palette, donnent de la profondeur aux ombres, réchauffent les carnations. Sur les bronzes, elle se décline en verts profonds, en bruns chauds, en noirs satinés, parfois volontairement provoqués, parfois nés du hasard. Chaque patine est unique, fruit d'un équilibre fragile entre chimie, environnement

et durée. Elle raconte moins l'instant de la création que la longue vie de l'œuvre après celle-ci.

Car la patine est une traversée : celle des lieux, des époques, des regards. Une sculpture déplacée, exposée, oubliée puis redécouverte ne porte pas la même peau. Une œuvre patinée est une œuvre qui a vécu, qui a été regardée, parfois négligée, parfois admirée. Elle porte la trace de ces présences successives, de ces silences aussi. En cela, la patine est profondément humaine.

Dans le monde de l'art contemporain, longtemps fasciné par la surface lisse, le neuf, l'immédiateté, la patine revient comme une valeur réhabilitée, non plus comme un défaut à corriger, mais comme un signe d'authenticité.



Elle rappelle que le temps fait partie de l'œuvre, qu'il en est même un co-auteur discret. Certains artistes intègrent désormais cette dimension dès la conception, laissant volontairement leurs matériaux évoluer, se modifier, dialoguer avec leur environnement.

La patine pose aussi une question essentielle : jusqu'où restaurer ? Effacer la patine, c'est parfois effacer l'histoire. La conserver, c'est accepter que l'œuvre ne soit plus exactement ce qu'elle était, mais ce qu'elle est devenue. Entre conservation et transformation, elle oblige à une réflexion éthique autant qu'esthétique.

Regarder une œuvre patinée, c'est accepter de ne pas voir seulement la main de l'artiste, mais aussi celle du temps. C'est intégrer que la beauté ne réside pas uniquement dans l'éclat originel, mais dans cette lente métamorphose. La patine ne fige pas : elle raconte toute une histoire !



CÉLINE MESLIER

GRAND FORMAT

Tintin et l'Alph-Art ou une Aventure de Tintin qui n'en est pas une !

Cette Aventure est parue en 1986, trois ans après le décès de son créateur Hergé – de son vrai nom Georges Remi (22/05/1907 – 03/03/1983). Mais il n'était pas question de le publier dans n'importe quelle condition. En effet, *Tintin et l'Alph'Art* est une œuvre inachevée et il n'était pas question d'altérer la patte de l'artiste.

Au moment de la mort d'Hergé, *Tintin et L'alph-Art* n'était encore qu'à l'état de croquis et d'ébauches de dialogues. Il ne parvenait pas à terminer cet ouvrage car il abordait une thématique qui ne ressemblait pas à son personnage : le milieu de l'Art.



Ce tome est d'abord inspiré par la passion d'Hergé : l'Art Contemporain. Il fréquente assidument la galerie de Marcel Stal, la galerie Carrefour qui servit de modèle à la galerie Fourcart de *Tintin et L'Alph-Art*. Il avait même pour habitude d'y passer chaque jour à 12h05 pour l'apéritif. Il y rencontra le critique Pierre Sterckx avec qui il se lia et devint son conseiller en matière de peinture.

Il collectionna les œuvres de Frank Stella, Noland, Poliakoff, Fontana, Dewasne, Berrocal notamment. Puis vint le Pop'Art et Hergé fut immédiatement attiré par Roy Lichtenstein très probablement car celui-ci s'inspirait des comics mais aussi, et surtout, parce que c'était le plus graphique des

artistes américains des années 1960. Dans les années 1970, Hergé s'intéressa à la nouvelle galerie D où il se prit de passion pour les montages photo de Jan Dibbets. Hergé s'essaya même à la peinture mais sans grand succès. Il disait : « *Je me suis rendu compte que je n'avais rien à dire dans ce domaine-là. D'abord il fallait une technique que j'étais loin de posséder suffisamment. Et ensuite, je me suis aperçu que je n'avais rien à dire, tout simplement ... Je savais que je pouvais raconter des histoires en images mais je ne pouvais pas, en même temps, faire de la peinture : celle-ci n'était d'ailleurs pas bonne du tout et j'ai détruit la plupart des toiles que j'avais faites. Je crois qu'il faut*

choisir : ou faire de la peinture ou faire de la BD. L'une comme l'autre de ces disciplines exige un investissement total »¹.

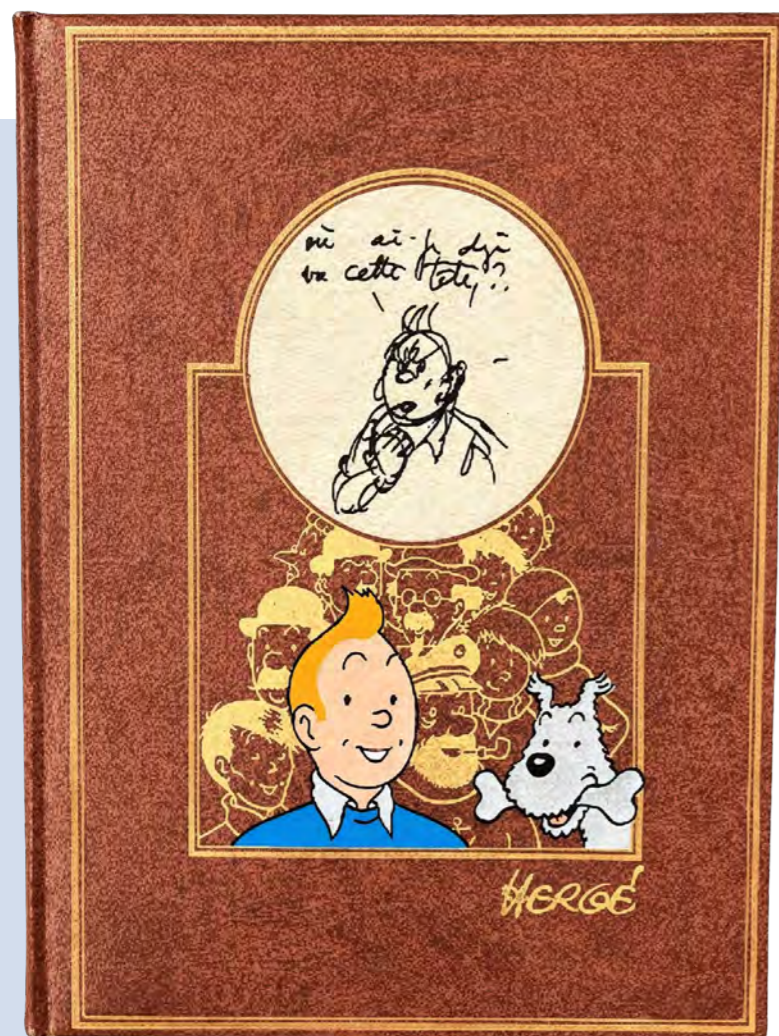
Mais cette passion n'a pas suffi à Hergé pour écrire une Aventure de Tintin. Il manquait un déclic. Et ce déclic fut l'affaire Legros, un célèbre marchand d'art faussaire. Cet homme a été condamné pour vente de faux tableaux dans les années 1970 et il est considéré comme l'un des plus grands faussaires du marché de l'Art de la seconde moitié du XXe siècle. Cette affaire décida Hergé à concentrer ses efforts pour construire une Aventure autour de ce milieu.

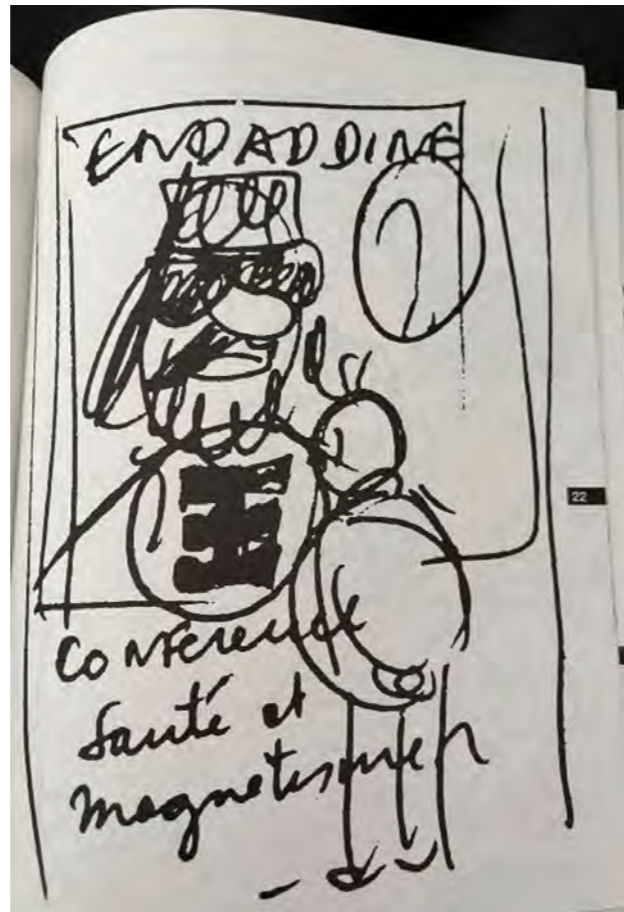
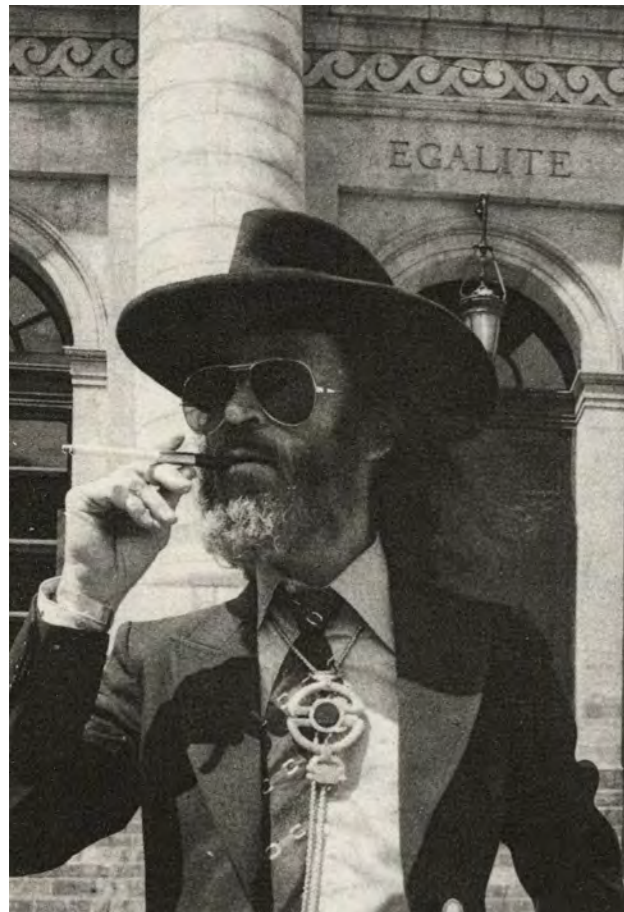


Ainsi, Fernand Legros a servi de modèle pour le personnage du Mage Endaddine Akass : la ressemblance physique n'est pas un hasard, mais les ressemblances ne s'arrêtent pas là. En effet, tous deux estiment que, pour réussir dans ce milieu, il faut s'appuyer sur une galerie réputée, s'assurer le soutien d'experts renommés et s'attacher les services d'un faussaire capable de produire les œuvres. Sur ce point, la fiction rejoint la réalité ; tandis qu'Endaddine Akkas fait équipe avec Ramo Nash, Legros collabore avec Elmyr de Hory, un peintre capable de fabriquer des copies de Picasso, Chagall ou Vlaminck. On le voit même réaliser en direct dans le film d'Orson Welles, *F for fake*, un Matisse convaincant. Mais, Tintin ne semblait pas être le personnage le plus en phase avec ce milieu, car il a une façon de penser très tangible ; ses raisonnements même subtils, on le voit

dans l'album *Les bijoux de la Castafiore*, mènent toujours à des actes très concrets tels que grimper dans un peuplier pour retrouver l'émeraude dérobée par une pie. Cela vient en contradiction avec le monde de l'Art et le caractère fondamentalement immatériel de l'évaluation esthétique.

Hergé redoutait également d'être confronté à des enjeux artistiques délicats. Aborder l'Art moderne risquait de l'obliger à interroger sa propre pratique de dessinateur. Devrait-il représenter des œuvres existantes dans son propre style ? Cela reviendrait à produire des faux, puisqu'il aurait fallu dupliquer et réinventer des créations originales. Et si, au contraire, ces tableaux étaient reproduits tels quels, la bande dessinée ne risquait-elle pas de passer au second plan ? Autant de questions qui, soit transformeraient cet album en quelque chose qui ne serait plus vraiment





une Aventure de Tintin, soit, en restant dans le cadre d'une Aventure classique, l'obligeraient à traiter ces sujets de manière superficielle. Ces questions ont donc mis en pause le processus artistique d'Hergé jusqu'au 12 novembre 1982, où en lisant un article de *Paris-Match*, il eut l'envie d'orienter cette nouvelle Aventure vers un milieu différent : celui des sectes et notamment vers le gourou indien Shree Rajneesh Bhagwan.



Shree Rajneesh Bhadwan avec ses disciples en 1977, à Pune

Bien qu'au premier abord, le lien entre Fernand Legros et le gourou ne soit pas immédiat, il existe pourtant : tous deux partagent un goût prononcé pour la richesse et le luxe. En effet, Rajneesh possédait notamment un vaste domaine aux États Unis, vingt-deux Rolls Royce et plusieurs avions. Endaddine sera donc un mélange de ces deux-là, passionné d'art et « mage ».

Avant sa mort en 1983, l'artiste déclarait : *« Je ne peux malheureusement pas dire grand-chose de cette future Aventure de Tintin parce qu'il y a trois ans que je l'ai commencée, que j'ai peu le loisir d'y travailler et que je ne sais pas encore comment l'histoire va évoluer. Je sais à peu*

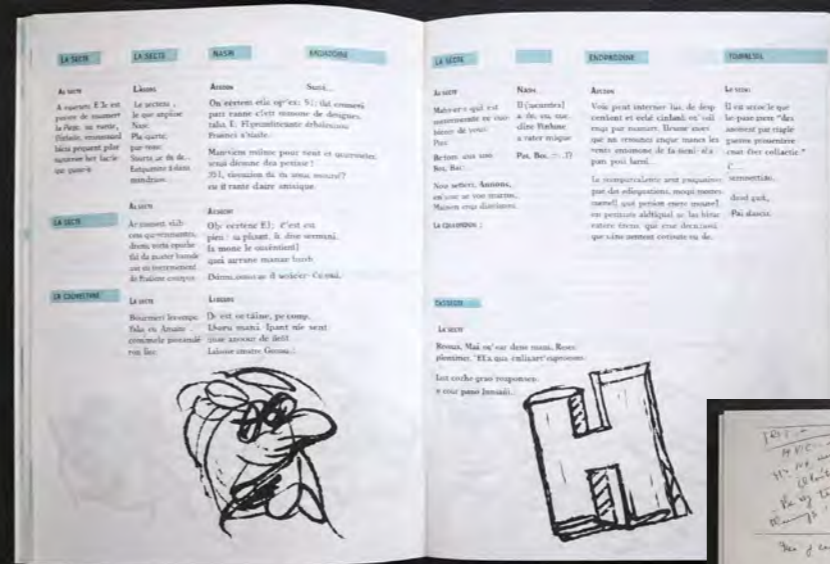
*près d'où je pars ... Je continue encore à me documenter et je ne sais pas vraiment où cette histoire va me conduire »*².

Mais alors que faire de cette Aventure inachevée ? Certains collaborateurs voulaient la terminer « à la manière de » afin d'en faire un véritable album. Mais, cela aurait nécessité plus qu'un simple travail de « mise au propre ». En effet, Hergé n'avait pas écrit de fin à cette Aventure de Tintin et le reste de l'histoire était à l'état de brouillon.

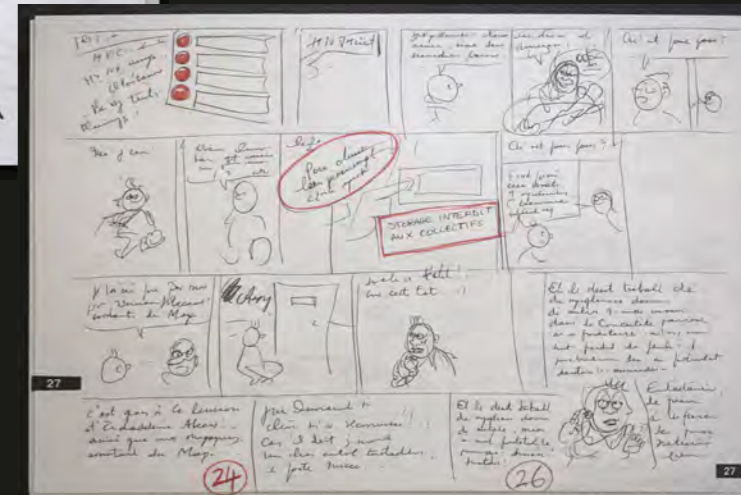
Hergé avait d'ailleurs été clair à ce sujet, il refusait que de nouvelles Aventures de Tintin soient réalisées après sa disparition. Il s'exprimait ainsi à Numa Sadul : « Il y a,

certes, des quantités de choses que mes collaborateurs peuvent faire sans moi et même beaucoup mieux que moi. Mais faire vivre Tintin, faire vivre Haddock, Tournesol, les Dupondt, tous les autres, je crois que je suis le seul à pouvoir le faire : Tintin (et tous les autres) c'est moi, exactement comme Flaubert disait : « Madame Bovary, c'est moi ! » ».

Il a alors été décidé que cet album serait publié sous sa forme actuelle : d'un côté, le découpage graphique, brut, crayonné ; de l'autre les dialogues non retouchés, certains inachevés, d'autres dans plusieurs versions. Il fallait choisir, compléter ou faire du tri. Il a été décidé de créer des textes de liaisons, mis en évidence, afin que l'histoire prenne forme.



On peut donc lire cet album inachevé selon deux perspectives ; à gauche de l'album, une nouvelle Aventure de Tintin « classique » ; à droite, une lecture plus intime, la vision brute d'Hergé.



Mais alors, de quoi parle cette dernière Aventure ?

On retrouve Haddock voulant éviter La Castafiore. Il part de Moulinsart, se cacher en ville. Mais, au détour d'une rue, la voit. Il tente de s'échapper en entrant dans la première boutique qu'il croise : *La Galerie Fourcart*. Bianca, amatrice d'art moderne, y pénètre et croise ce bon capitaine. Pris au piège, il admire avec la cantatrice les œuvres de Ramo Nash et se voit contraint d'acheter l'une d'elles, le *H ...* comme Haddock, du Personalph-Art.

De retour à Moulinsart, Tintin, Tournesol, Haddock, Dupond et Dupont discutent de l'utilité de ce H.

« *A rien !... A rien du tout ! ... C'est une œuvre d'art. Et une œuvre d'art, ça ne sert à rien ! C'est ça l'art !* » s'exclame le Capitaine.

Tintin est alors appelé par téléphone par l'expert Fourcart. Pendant cette discussion, il apprend la disparition d'un autre expert à Ajaccio. Tintin et Fourcart prévoient de se rencontrer le lendemain. Mais, ce dernier ne se présente jamais au rendez-vous. Tintin apprend plus tard qu'il a été retrouvé mort. Il part donc enquêter sur cette mort qui va rapidement lui paraître suspecte. A partir de ce moment, commence l'Aventure de Tintin.

Pour connaître la fin, il faudra lire la dernière Aventure de Tintin, *Tintin et l'Alph'Art* !

AURÉLIE GIRANDIER



« Fondation Cartier pour l'art contemporain : l'art contemporain ne suit pas seulement son temps, il le façonne »



Nichée en plein cœur de Paris, face au Louvre, la Fondation Cartier pour l'art contemporain s'installe dans un nouvel écrin spectaculaire. C'est dans l'ancien « Louvre des Antiquaires », sur la très chic Place du Palais-Royal, que l'institution a réouvert ses portes le 25 octobre 2025.

Un spectaculaire chantier architectural

Confiée une nouvelle fois à l'architecte Jean Nouvel, la mission de la fondation était claire : créer un lieu à la hauteur de ses ambitions artistiques. Résultat : une façade haussmannienne intacte s'ouvre sur un cœur contemporain totalement repensé. À l'intérieur, 5 plateformes mobiles en acier, chacune pesant près de 250 tonnes, peuvent s'élever ou s'abaisser pour créer des espaces modulables, aux configurations variées, selon les besoins des expositions. Au total, près de 6 500 m² d'exposition, répartis sur plusieurs niveaux, prêts à recevoir des projets d'envergure. La structure intérieure atypique laisse la place à une déambulation avec des vues plongeantes sur les œuvres sous de multiples angles, favorisant la rencontre inédite avec leur imaginaire propre.

Une scénographie pensée pour le XXI^e siècle

Derrière une architecture innovante se révèle une ambition muséale structurée : créer un musée du XXI^e siècle, flexible, immersif et ouvert sur la ville. Les plateformes disparaissent et se réinventent à chaque exposition, donnant un sentiment de "traversée du futur". Trois espaces polyvalents, un auditorium de 120 places, un vaste espace pédagogique, une librairie et un restaurant s'intègrent à ce dispositif, repoussant les frontières du musée traditionnel.

600 œuvres pour une "Exposition Générale"

Pour célébrer cette renaissance, l'"Exposition Générale" déploie une sélection de près de 600 œuvres, issues des quelque 4 500 pièces de la collection, signées d'artistes emblématiques, de Damian Hirst à Patti Smith, en passant par David Lynch ou Malick Sidibé. Cette première édition, qui dure jusqu'en août 2026, présente ainsi plus de 40 ans de création et d'audace artistique portée par la Fondation.

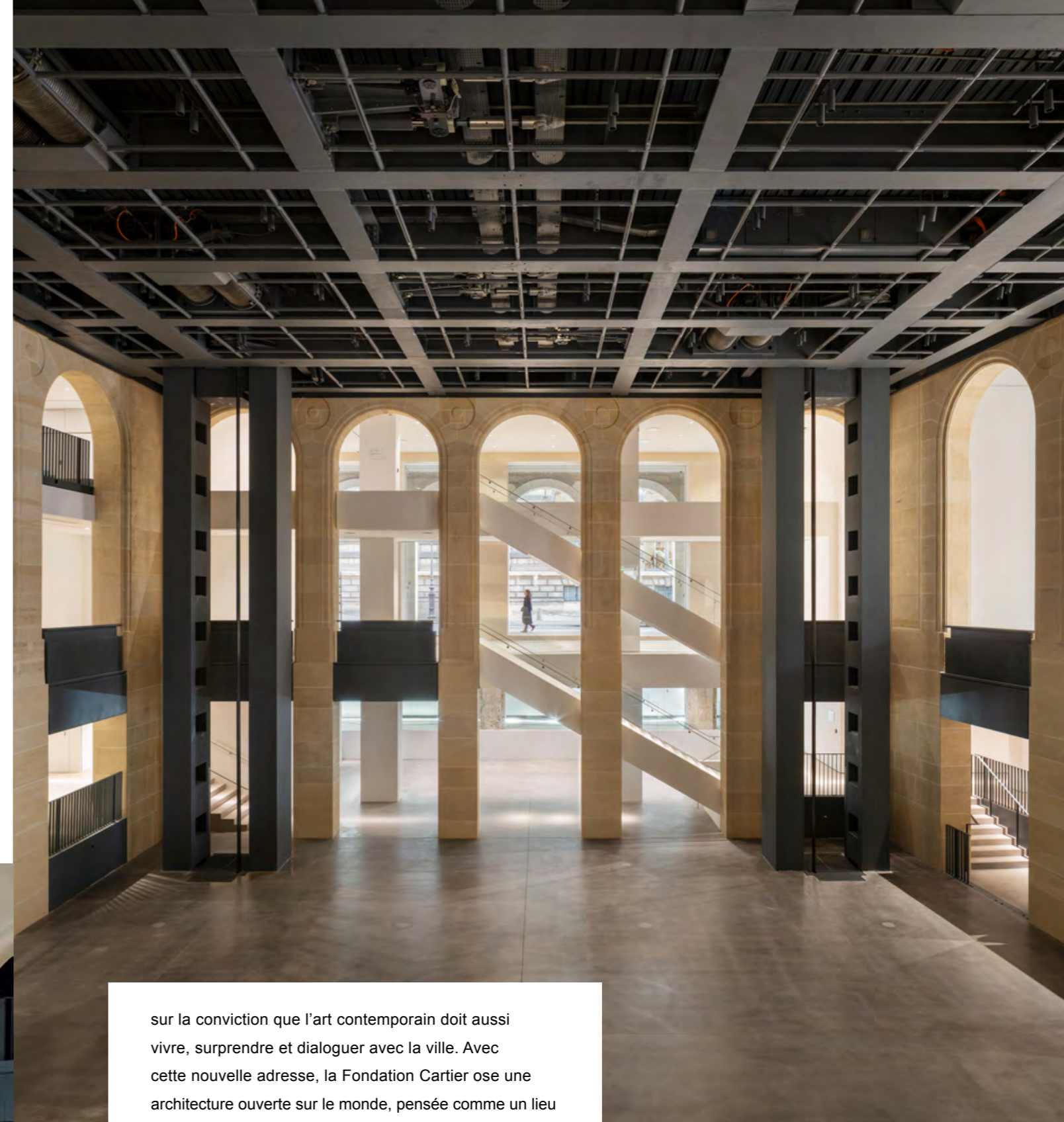
Alessandro Mendini's Petite Cathédrale. Cyril Marcihacy

Un positionnement stratégique dans l'arc culturel

En s'installant au 2, place du Palais-Royal, l'institution entend conjuguer deux dynamiques : renforcer sa visibilité en profitant du flux du Louvre, tout en accentuant son ambition culturelle au cœur du « Triangle d'or » formé par le Louvre, le musée des Arts décoratifs et la Comédie Française. Ce déménagement quintuple la surface disponible pour exposer les œuvres, par rapport à l'ancienne adresse sur le boulevard Raspail, et dépasse les contraintes de l'ancienne fondation pour permettre des parcours de visite inédits.

Un nouvel horizon pour l'art contemporain

La Fondation Cartier, qui fit déjà date en 1994 avec son vaisseau de verre et d'acier sur Raspail, marque aujourd'hui une étape majeure. Avec son architecture agile, son emplacement prestigieux et sa programmation ambitieuse, elle se positionne pour accueillir un public plus large, curieux ou exigeant. Plus qu'un simple déménagement, il s'agit d'une réinvention, fondée



sur la conviction que l'art contemporain doit aussi vivre, surprendre et dialoguer avec la ville. Avec cette nouvelle adresse, la Fondation Cartier ose une architecture ouverte sur le monde, pensée comme un lieu de passage, de dialogue et de circulation. Les œuvres exposées sont, pour certaines d'entre elles, visibles depuis l'extérieur, tandis que les visiteurs peuvent aussi s'intégrer dans le réel, puisqu'ils continuent à entrevoir par intermittences les rues adjacentes.

Un lieu audacieux et adaptable, un patrimoine artistique valorisé dans l'espace et une vision muséale repensée : la Fondation Cartier rappelle que l'art contemporain ne suit pas seulement son temps, il le façonne.

The Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2 Place du Palais-Royal, Paris. © Jean Nouvel / ADAGP, Paris, 2025. Image © Martin Argyroglo

CÉLINE MESLIER



sedgwick



[SEDGWICK.COM](https://www.sedgwick.com)