

AREA revue(s)
n°25 Automne Hiver 2011
Patrimoine quelles utopies ?
pp. 143-146

Michel Favre-Felix, entretien avec Anniethi

Pensez-vous que l'on puisse envisager la restauration des œuvres d'art, sans les interpréter ?

Non, assurément. La question d'une interprétation de l'œuvre par la restauration réclame d'être clarifiée. Plus exactement, il s'agit de réinterprétation et de surinterprétation de l'œuvre. Les restaurateurs d'art contemporain, confrontés souvent à des œuvres paradoxales, engagent des réflexions très intéressantes, en questionnant leur rôle, en expliquant leurs dilemmes. A l'inverse, les interventions sur l'art ancien sont présentées comme pures et simples, délicates mais assurées. Nous sommes pourtant beaucoup plus éloignés des intentions de leurs créateurs et des environnements esthétiques - religieux, philosophiques - de leur temps.

N'y a-t-il pas une responsabilité particulière, attachée à cette notion d'interprétation ?

Oui, puisque l'on peut faire dire à l'œuvre ce qu'elle ne veut pas dire. Le problème a été retourné par certains en nécessité d'assumer une fonction d'interprète. Cette posture de « médiateur » entre l'œuvre et le public est un faux-semblant. Dans le cas d'une cantate de Bach, l'interprétation personnelle est d'abord déclarée comme telle, puis elle est soumise à la critique, et surtout elle est révisable, réversible. Mais l'œuvre d'art matérielle, peinture ou sculpture, se trouve interprétée sans déclaration, sans accepter le retour de la critique, et de manière en grande partie irréversible...

L'interprétation ne dépend-elle pas des outils méthodologiques, d'investigations et des outils techniques qui appartiennent au présent ?

En effet, il existe des phénomènes de réinterprétation non conscients, sous l'influence des systèmes mis en place, techniques, théoriques, etc. Ce qui frappe, finalement, c'est de voir qu'ils aboutissent à « moderniser » une œuvre ancienne de multiples manières. Il y a là un champ d'étude épistémologique de ces systèmes tout à fait crucial à créer.

Les examens scientifiques ne guident pas, ni ne garantissent une restauration car ils portent sur des couches qui ne seront pas concernées par l'acte. Ils influent pourtant la vision.

Par exemple, les analyses valorisent le pigment, pris ponctuellement, et isolent une palette simplifiée... alors que la couleur en peinture c'est bien autre chose. Elle ne se résume pas à quelques points et à une liste de pigments : c'est un ensemble de relations très complexes

entre surface et ton. Ces techniques induisent une vue de détails épars, en lieu et place de l'unité essentielle de l'œuvre.

Finalement, tous ces choix ne révèlent-ils pas les préférences d'une époque ?

Il s'agit en effet de comprendre comment une œuvre ancienne va être tirée vers des standards de compréhension actuelle, détournée vers notre propre esthétique. Après coup, assez naïvement, on s'émerveille de découvrir des peintures anciennes si modernes... Un exemple parmi d'autres: la *Cène* de Vinci. Après vingt ans de travail sous binoculaire pour faire le tri entre les restes de la peinture de Léonard et ce qui ne serait pas du maître, on aboutit à un vaste puzzle dont il manque 60% des pièces, puis à une retouche abstraite pour compléter ces vides. L'ensemble s'approche de l'aspect d'un pseudo-Seurat, très pâli ! Le restaurateur du XIX^e siècle ambitionnait de se transporter lui-même dans le passé pour revivre l'art ancien. Notre siècle est dans l'illusion symétrique, en s'appliquant au contraire à tirer l'art du passé vers notre époque. Une illusion inverse, un aveuglement comparable.

Vous évoquez l'éthique. La restauration subit-elle des pressions ?

Il y a des pressions, des tensions et des tentations. La fréquente pression des délais entraîne la précipitation. On a souvent noté que le sponsoring et le mécénat induisent une demande de restaurations spectaculaires. Ils paralysent aussi le jugement critique puisque l'opération sera toujours décrite comme parfaitement réussie. Les budgets mobilisés pour restaurer telle œuvre phare qui n'en a pas besoin ne sont pas disponibles pour la conservation préventive, vitale mais si peu médiatique.

La déontologie actuelle de la restauration, assortie d'aucune sanction, ne garantit pas du tout le sort de l'œuvre d'art ; elle garantit la profession. Celle-ci s'est organisée de telle manière que le restaurateur est tenu à une obligation de moyens, mais n'est pas responsable du résultat. Le conservateur de la collection lui, sera *in fine* responsable du résultat ; mais il est aussi le commanditaire, le décisionnaire et l'évaluateur de ce résultat : il est rare qu'il plaide contre lui-même. Ceci explique que les fautes, les erreurs soient reconnues, si elles le sont, au minimum quarante ans après, lorsque les acteurs ont quitté la scène, si je puis dire. Il est indispensable de reformuler une éthique positive, dans un domaine où l'on observe un grand écart entre les théories ou les doctrines – diverses, disputées, concurrentes – et la pratique.

L'ARIPA plaide pour “le respect de l'intégrité du patrimoine” ; qu'entendez vous par là ?

Justement, c'est un sujet qui devrait être débattu et qui ne l'est pas. Les codes déontologiques des restaurateurs se fondaient eux aussi sur le “respect de l'intégrité physique, esthétique et historique”, sans jamais clarifier ces notions, laissées floues. Il est significatif qu'au tournant de l'an 2000, le terme “intégrité” ait été supprimé par les grands codes anglo-saxons, remplacé par le terme “valeur” encore plus vague.

En traitant de l'intégrité, il s'agissait pour l'Aripa de dénoncer que le patrimoine est l'objet

d'interventions graves, qui investissent le corps même des œuvres, triant dans la matière, supprimant de façon irréversible et ajoutant d'une manière subreptice.

Rappelons la règle de la restauration moderne, exprimée par les musées de France en 1980 :

“Enlever le plus possible des apports du temps et des hommes, et ajouter le moins possible”

Ce programme méthodologique a été dénommé dans les musées : “purification” des œuvres... purifiées de leur passé, et isolée dans un présent abstrait. Les bouleversements esthétiques qui en résultaient n'étaient pas discutés : ils passaient pour positifs « a priori ». Nos enquêtes, fondées sur l'étude des dossiers scientifiques et des archives, ont montré que la réalité était tout autre.

La manière de nettoyer les œuvres révèle-t-elle les préférences culturelles de l'époque ?

Bien sûr. En s'appliquant à enlever le plus possible, les nettoyages court-circuitent ce que l'on peut appeler la « problématique du palimpseste ». Dans le passé, à plusieurs reprises, des dégâts ont été suivis de réparations, parfois au mieux possible. La purification ré-ouvre ces plaies et mets au jour l'ensemble des dégradations accumulées ; elle ne redécouvre pas l'œuvre. Par exemple, les couleurs vives et simples des primitifs italiens sont un malentendu tragique : elles proviennent de l'arrachage des glacis qui les recouvraient et qui les tempéraient. Mais le même drame s'est produit avec tant d'autres peintures.

Les vernis d'origine, les finitions ultimes tenues pour de la saleté et supprimées par les nettoyages, c'est une réalité. Les modifications apportées par l'artiste, les repentirs, sont aussi confondues avec des repeints.

Le manque de point de vue critique empêche d'étudier vraiment ce que les œuvres ont subi et perdu. Il pousse à construire une vision angélique de nos interventions. Par exemple, en suivant le destin du tableau de Véronèse les *Pèlerins d'Emmaüs*, j'ai découvert des dégâts que personne n'avait cherché à étudier. Le désastre de la restauration de 2004, parfaitement documenté, suscite une réaction de gêne encore plus lourde.

Si l'on peut inclure, trop rapidement, la question de la conservation des œuvres d'art dans celle plus large du patrimoine comme “expérience du passé-présent” tendue vers l'avenir, qu'elles seraient vos suggestions afin d'améliorer aujourd'hui et pour demain la conservation des œuvres d'art ?

Si le patrimoine est cette “voix du passé qui se fait entendre dans notre présent”, il convient avant tout de ne pas la déformer au prétexte de la rendre plus compréhensible, à travers des œuvres prétendues plus “lisibles”.

La phénoménologie offre les outils les plus adaptés à l'analyse des conditions dans lesquelles nous approchons l'œuvre d'art. Les questions de modalité de la perception devraient être prises en considération.

Nous devrions reconnaître que l'art ancien est devenu aussi éloigné de notre époque que nous le sommes des groupes ethniques les plus lointains. Devant ce monde devenu si étranger, nous devons avoir la scrupuleuse approche de l'ethnologue en intervenant avec le moins d'interférence possible.

Or, jusqu'ici, nous nous sommes comportés en terrain conquis, en juges qui imposent un ordre doctrinal ou simplement pragmatique. Il est urgent de reconsidérer nos modes de jugement et nos préjugés esthétiques qui gouvernent nos restaurations. Par exemple, il reste au monde quelques rares peintures anciennes et modernes, quasiment intactes car non touchées par des interventions au cours du temps. Elles possèdent encore leurs ultimes finitions, leur vernis d'origine si elle en avait ; leur aspect démontre ce que leur créateur avait réalisé, loin des versions vives, simples et flatteuses que nous voyons dans la plupart des musées et des expositions. Ces œuvres témoins devraient servir de référence pour une remise en question de nos a priori.

Nous devrions faire l'expérience de ces œuvres-là afin de comprendre vers quoi doit tendre la conservation.

© AREA revue(s) - Anniethie.